

Die Deutsche Bibliothek – CIP- Einheitsaufnahme

Dürrer, Martin:

Altitalienische Laudenmelodien : Das einstimmige Repertoire der Handschriften Cortona und Florenz / von Martin Dürrer. –

Kassel ; Basel ; London ; New York ; Prag : Bärenreiter.

(Bochumer Arbeiten zur Musikwissenschaft ; Bd. 3)

(Bärenreiter-Hochschulschriften)

Zugl.: Bochum, Univ. Diss., 1993

ISBN 3-7618-1297-3

NE: 1. GT

Bd. 1. Textteil. - 1996

Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel 1996

© 1996 Martin Dürrer

Umschlaggestaltung: Jörg Richter, Bad Emstal

Druck und Bindung: Weihert-Druck, Darmstadt

Printed in Germany

ISBN 3-7618-1297-3

ISMN M-006-31576-5

Inhalt Band 1

Siglen und Abkürzungen

1. Handschriftensiglen	XII
2. Bibliographische Siglen und Abkürzungen	XIII
3. Sonstige Abkürzungen	XV

Vorwort	XVII
-------------------	------

I. Einleitung	1
-------------------------	---

II. Metrisch-musikalische Zusammenhänge

1. Formtypen	8
------------------------	---

a) Die formalen Bauteile der <i>lauda-ballata</i>	8
b) Der erste Formtyp	10
c) Die übrigen Formtypen	15
d) Zusammenfassung	20

2. Ursprungstheorien	21
--------------------------------	----

a) Arabische und mittellateinische Theorie	22
b) Die mittellateinische Sequenz	27
c) Das lateinische Refrainlied	29
d) Religiöse und weltliche Lieder in der Volkssprache	32
e) Zusammenfassung	39

3. Musikalische Behandlung metrischer Phänomene	41
a) Hiatspositionen, Apokope und Synaphie	41
b) Anisosyllabismus und Versrhythmus	47
c) Melodien zu verschiedenen Versarten	52
d) Falsche Textverteilung	54
e) Zusammenfassung	56
4. Rhythmuskonzepte	57
III. Musikalische Textkritik	67
IV. Musikalische Analyse	
a) Einführung	77
b) Tonalität und Melodietypen	78
c) Die melismenreiche F-Melodik	95
d) Zusammenfassung	99
Kritischer Kommentar zu den Übertragungen	101
Alphabetisches Konkordanzverzeichnis	133
Metrisches Repertoire	137
Literaturverzeichnis	147
Abbildungen	157

Inhalt Band 2

Übertragungsprinzipien	2
----------------------------------	---

Übertragung der Lauden Cort 1-46

1. <i>Venite a laudare</i>	7
2. <i>Laude novella sia cantata</i>	8
3. <i>Ave donna santissima</i>	9
4. <i>Madonna santa Maria</i>	10
5. <i>Ave regina gloriosa</i>	11
6. <i>Da ciel venne messo novello</i>	12
7. <i>Altissima luce col grande splendore</i>	13
8. <i>Fami cantar l'amor di la beata</i>	14
9. <i>O Maria d'omelia</i>	15
10. <i>Regina sovrana de gram pietade</i>	16
11. <i>Ave Dei genitrix</i>	17
12. <i>O Maria Dei cella</i>	18
13. <i>Ave vergene gaudente</i>	19
14. <i>O divina virgo flore</i>	20
15. <i>Salve salve virgo pia</i>	21
16. <i>Vergene donçella da Dio amata</i>	22
17. <i>Peccatrice nominata</i>	23
18. <i>Cristo è nato et humanato</i>	24
19. <i>Gloria'n cielo e pace'n terra</i>	26
20. <i>Stella nuova'n fra la gente</i>	27
21. <i>Plangiamo quel crudel basciare</i>	28
22. <i>Ben' è crudele e spietoso</i>	29
23. <i>De la crudel morte de Cristo</i>	31
24. <i>Dami conforto Dio et alegrança</i>	32
25. <i>Onne homo ad alta voce</i>	33
26. <i>Iesu Cristo glorioso</i>	34
27. <i>Laudamo la resurrectione</i>	36
28. <i>Spiritu sancto dolçe amore</i>	37
29. <i>Spirito sancto glorioso</i>	38
30. <i>Spirito sancto da servire</i>	39

31.	<i>Alta trinità beata</i>	40
32.	<i>Troppo perde'l tempo ki ben non t'ama</i>	41
33.	<i>Stomme allegro et latioso</i>	42
34.	<i>Oimè lasso e freddo lo mio core</i>	44
35.	<i>Chi vol lo mondo desprecçare</i>	45
36.	<i>Laudar vollo per amore</i>	46
37.	<i>Sia laudato san Francesco</i>	47
38.	<i>Ciascun ke fede sente</i>	48
39.	<i>Magdalena degna da laudare</i>	50
40.	<i>L'alto prence archangelo lucente</i>	51
41.	<i>Faciamo laude a tutt'i sancti</i>	52
42.	<i>San Iovanni al mond' è nato</i>	54
43.	<i>Ogn'om canti novel canto</i>	55
44.	<i>Amor dolçe sença pare</i>	56
45.	<i>Benedicti e llaudati</i>	57
46.	<i>Salutiam divotamente</i>	58

Übertragung der Lauden Mgl¹ 1-88

1.	<i>Spirito sancto glorioso</i>	62
2.	<i>Spirito sancto da servire</i>	64
3.	<i>Alta trinità beata</i>	65
4.	<i>A voi gente facciam prego</i>	66
5.	<i>Del dolcissimo signore</i>	68
6.	<i>Gloria in cielo e pace'n terra</i>	69
7.	<i>[Cristo è nato e humanato]</i>	70
8.	<i>Sovrana si' ne' sembianti</i>	72
9.	<i>Lamentomi e sospiro</i>	74
10.	<i>Tutor dicendo</i>	75
11.	<i>Nova stella apparita</i>	76
12.	<i>Piange Maria cum dolore</i>	78
13.	<i>Iesu Cristo redemptore</i>	79
14.	<i>Ogne homo ad alta boce</i>	80
15.	<i>Voi ch'amate lo criatore</i>	81
16.	<i>Or piangiamo che piange Maria</i>	82
17.	<i>Davanti a una colonna</i>	83
18.	<i>Alleluya alleluya - alto re di gloria</i>	84
19.	<i>Co la madre del beato</i>	84

20.	<i>Geso Cristo glorioso</i>	86
21.	<i>O Cristo 'nipotente</i>	88
22.	<i>Laudate la surrectione</i>	90
23.	<i>Ave Maria stella diana</i>	91
24.	<i>Nat' è in questo mondo</i>	92
25.	<i>Da ciel venne messo novello</i>	94
26.	<i>Ave Maria gratia plena</i>	95
27.	<i>Altissima luce col grande splendore</i>	97
28.	<i>Sancto Symeom beato</i>	98
29.	<i>Altissima stella lucente</i>	99
30.	<i>Con umil core salutiamo cantando</i>	100
31.	<i>Ave donna sanctissima</i>	102
32.	<i>O humil donçella che'n ciel se' portata</i>	103
33.	<i>Regina pretiosa</i>	104
34.	<i>Vergine donçella imperadrice</i>	106
35.	<i>Die ti salvi regina</i>	108
36.	<i>Regina sovrana di grande pietade</i>	110
37.	<i>Dolce vergine Maria</i>	111
38.	<i>Vergen pulçella per merçé</i>	112
39.	<i>Exultando in Ieso Cristo</i>	114
40.	<i>Sancto Iovanni baptista exemplo della gente</i>	116
41.	<i>Pastore principe beato</i>	117
42.	<i>Con umiltà di core</i>	118
43.	<i>Andrea beato laudi tutta la gente</i>	120
44.	<i>San Giovanni amoroso</i>	122
45.	<i>Di tutto nostro core</i>	124
46.	<i>Apostolo beato</i>	126
47.	<i>Ciascuna gente canti cum fervore</i>	128
48.	<i>Apostol glorioso</i>	130
49.	<i>O alta compagnia</i>	132
50.	<i>Di Iesu Cristo dolce glorioso</i>	134
51.	<i>Novel canto dolce sancto</i>	136
52.	<i>(A) sancto Mathia apostolo benigno</i>	138
53.	<i>Sancto Luca da Dio amato</i>	140
54.	<i>Sancto Marco glorioso</i>	142
55.	<i>Lo signore ringraçando</i>	144
56.	<i>Stephano sancto exemplo se' lucente</i>	146
57.	<i>Sancto Lorenço martyr d'amore</i>	148
58.	<i>Martyr glorioso aulente flore</i>	150
59.	<i>Martyr valente san Piero da mare</i>	151
60.	<i>Sancto Vincentio martire amoroso</i>	152

61.	<i>O sancto Blasio martyre beato</i>	154
62.	<i>Sancto Giorgio martyr amoroso</i>	156
63.	<i>Laudia' lli gloriosi</i>	158
64.	<i>Gaudiamo tucti quanti</i>	160
65.	<i>Sancto Agostin doctore</i>	162
66.	<i>A la grande valença</i>	164
67.	<i>Alla regina divota o servente</i>	166
68.	<i>Da tucta gente laudato</i>	168
69.	<i>Ciascun che fede sente</i>	170
70.	<i>A sancto Iacobo [maggiore]</i>	172
71.	<i>Sancto Bernardo amoroso</i>	173
72.	<i>Novel canto tucta gente</i>	174
73.	<i>Ogn'omo canti novel canto</i>	176
74.	<i>Vergine sancta Maria</i>	177
75.	<i>Salve virgo pretiosa</i>	178
76.	<i>(San) Domenico beato</i>	179
77.	<i>Allegro canto popol cristiano</i>	180
78.	<i>Sia laudato san Francesco</i>	182
79.	<i>Radiante lumera</i>	184
80.	<i>Lo'ntellecto divino</i>	186
81.	<i>Peccatrice nominata</i>	183
82.	<i>A sancta Reparata</i>	188
83.	<i>A tutta gente faccio prego e dico</i>	189
84.	<i>Vergine donçella da Dio amata</i>	190
85.	<i>Sancta Agnesa da Dio amata</i>	191
86.	<i>Canto novello et versi co' laudore</i>	192
87.	<i>Facciam laude ac tuct'i sancti</i>	194
88.	<i>Chi vuol lo mondo dispreçare</i>	196

Notenanhang A

89.	<i>Da l'alta luce fu dato sovente</i>	198
-----	---------------------------------------	-----

Notenanhang B: Übertragung der Laudenfragmente

<i>Alla trinità beata (GadM)</i>	202
<i>[Spirito sancto glorioso] (Luc¹)</i>	203
<i>[A tutt'or dobbiam laudare] (Luc¹)</i>	204
<i>[Vergine sancta Maria] (Fragm. 1a/b)</i>	206
<i>Andrea beato laudi tucta la gente (Fragm. 1b)</i>	206
<i>[Ogn'uom si sforçi d'ordinare] (Fragm. 2a)</i>	207
<i>Cristo è nato [et] hu[manato] (Fragm. 2b)</i>	207
<i>Ogn'uomo ad alta boce (Fragm. 3)</i>	208
<i>Colla madre del be[ato] (Fragm. 4)</i>	208
<i>Laudate la surrectio[ne] (Fragm. 5)</i>	209
<i>Spirito sancto glorio[so] (Fragm. 7)</i>	209
<i>Con riverença et [...?] (Fragm. 8b/9a)</i>	209
<i>Alta trinità beata (Fragm. 9b)</i>	210
<i>Exultando in Gesu [Cristo] (Fragm. 10)</i>	210
<i>Sancto Pançraço martir glorioso (Fragm. 11)</i>	210
<i>Appostolo beato (Fragm. 12)</i>	210
<i>Sancta Agnesa da Dio [amata] (Fragm. 13)</i>	211
<i>[Da l'alta luce fu dato sovente] (Fragm. 14a)</i>	211
<i>Facciam laude a tutt'i [sancti] (Fragm. 14b)</i>	211

Siglen und Abkürzungen

1. Handschriftensiglen

- Ars 8521 - Bibliothèque de l'Arsenal, Paris
Ausgabe: E. Staaff
- BL Ms Add. 18196 - The British Library, London
Ausgabe: A. Ziino, *Miniature*
- Br ehemals Sammlung Carlo Bruscoli, heute in unbekanntem Besitz
Ausgabe: A. Ziino, *Miniature*
- Chig Chigiano L.VII.266 - Biblioteca Apostolica Vaticana, Vatikanstadt
- Cort 91 - Biblioteca Comunale, Cortona (mit Melodien)
Textausgabe: LC, Bd. I*/I**; zur Musik vgl. Literaturverzeichnis
- Fior Ms. ohne Signatur des Archivio della Curia Arcivescovile, Florenz
Ausgabe: E. Cecconi
- GadM Magliabechiana XXXVI 28 (ex Gaddiano 44) - Bibl. Nazionale Centrale, Florenz (seit 1883 verschollen)
- Kr H.P. Kraus Collection, New York
Ausgabe: A. Ziino, *Miniature*
- Luc¹ 93 - Archivio di Stato, Lucca
Ausgabe: A. Ziino, *Frammenti*
- Luc¹ Molt Abschriften von E. Molteni aus Luc¹ (Originale verschollen) - Bibl. Ambrosiana, Mailand
Ausgabe: A.M. Terruggia
- Mgl¹ Banco Rari 18 (ex Magl. II,I,122) - Bibl. Nazionale Centrale, Florenz (mit Melodien)
Ausgabe: F. Liuzzi, Bd. II; Grossi

- Mgl² Banco Rari 19 (ex Magl. II,I,212) - Bibl. Nazionale Centrale, Florenz
Ausgabe: Del Popolo
- Nap² XIII C 98 - Bibl. Nazionale, Neapel
- N-Y M 742 - The Pierpont Morgan Library, New York
Ausgabe: A. Ziino, *Miniature*
- Triv 535 - Biblioteca Trivulziana, Mailand
Ausgabe: LC, Bd. III
- W Robert Lohman Collection, New York (ehemals Frank C. Smith Collection, Worcester)
Ausgabe: A. Ziino, *Miniature*
- Wa B-15, 393 - National Gallery of Art, Rosenwald Collection, Washington
Ausgabe: A. Ziino, *Miniature*
- Wa^a B-22, 128 - National Gallery of Art, Rosenwald Collection, Washington
Ausgabe: A. Ziino, *Miniature*

2. Bibliographische Siglen und Abkürzungen

- AcM *Acta musicologica*
- AdlerHdb *Handbuch der Musikgeschichte*, hrsg. von Guido Adler, Berlin ²/1930
(Reprint DTV, München 1975)
- AR *Archivum Romanicum*
- ASNSL *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*
- CHM *Collectanea Historiae Musicae*
- CN *Cultura Neolatina*
- G. F. Gennrich, *Rondeaux, Virelais und Balladen*, 3 Bde., Dresden 1921,

	Göttingen 1927 und Langen 1963
GIF	<i>Giornale Italiano di Filologia</i>
GRLMA	<i>Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters</i> , hrsg. von H. R. Jauß und E. Köhler, Heidelberg 1968 ff
GroveD	<i>The New Grove. Dictionary of Music and Musicians</i> , hrsg. von Stanley Sadie, 20 Bde., London 1980
GS	Gerbert, M., <i>Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum</i> , 3 Bde., St. Blasien 1784, Reprint Hildesheim 1963
HmT	<i>Handwörterbuch der musikalischen Terminologie</i>
LC	<i>Laude Cortonesi dal secolo XIII al XV</i> , hrsg. von G. Varanini, L. Banfi, A. Ceruti Burgio, 4 Bde., Florenz 1981-85
MedR	<i>Medioevo Romanzo</i>
MGG	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i>
MMMA	<i>Monumenta Monodica Medii Aevi</i> , hrsg. im Auftrag des musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Erlangen-Nürnberg von Bruno Stäblein, Kassel 1956 ff
NM	<i>Neuphilologische Mitteilungen</i>
NOHM	<i>The New Oxford History of Music</i> , 11 Bde., London 1954 ff
PC	H. Pillet und H. Carstens, <i>Bibliographie der Troubadours</i> , Halle 1933
R	G. Raynaud / H. Spanke, <i>Bibliographie des altfranzösischen Liedes</i> , neu bearbeitet und ergänzt von H. Spanke, Leiden 1955
RF	<i>Romanische Forschungen</i>
RSCI	<i>Rivista di Storia della Chiesa in Italia</i>
SM	<i>Studia Musicologica</i> (Academiae scientiarum hungaricae)

SFI	<i>Studi di Filologia Italiana</i>
SPCT	<i>Studi e Problemi di Critica Testuale</i>
VKR	<i>Volkstum und Kultur der Romanen</i>
ZFSL	<i>Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur</i>
ZMw	<i>Zeitschrift für Musikwissenschaft</i>
ZRPh	<i>Zeitschrift für romanische Philologie</i>

3. Sonstige Abkürzungen

Ass.	Assonanz
Faks.	Faksimile
fol.	folio
Fragm.	Fragment
FS	Festschrift
Hs.	Handschrift
MR	Metrisches Repertoire
Ms.	Manuskript
r.	recto
v.	verso
Z.	Zeile

Vorwort

Die vorliegende Arbeit ist eine überarbeitete Fassung meiner Dissertation *Altitalienische Laudenmelodien - Das einstimmige Repertoire der Handschriften Cortona, Biblioteca Comunale Ms. 91, und Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale Ms. B.R. 18*, die im Februar 1993 von der Fakultät für Geschichtswissenschaft der Ruhr-Universität Bochum angenommen wurde.

Zu besonderem Dank bin ich Herrn Prof. Dr. Joachim Schulze vom Romanischen Seminar der Ruhr-Universität verpflichtet, der während meines Romanistikstudiums die erste Anregung zur vorliegenden Arbeit gab und zugleich auch einen Katalog von Forschungsdesideraten aus literaturwissenschaftlicher Sicht formulierte, der die Arbeit entscheidend mit geprägt hat. Die musikwissenschaftliche Betreuung dieses im Grenzgebiet von Musikwissenschaft und Romanischer Philologie angesiedelten Themas übernahm Herr Prof. Dr. Werner Breig. Ihm verdanke ich viele wertvolle Hinweise zur Methodik der Darstellung und vor allem zu den sich hier in besonderer Weise stellenden editionsphilologischen Problemen.

Außerdem möchte ich den beiden die Handschriften besitzenden Bibliotheken – der Biblioteca Comunale zu Cortona und der Biblioteca Nazionale Centrale zu Florenz – für die Anfertigung von Mikrofilmen sowie für die Erteilung des Publikationsrechts danken. Die Handschriftenabteilung der Biblioteca Nazionale war darüber hinaus so freundlich, mir das aufgrund der besonderen Überlieferungssituation unverzichtbare Studium des kostbaren Originalmanuskripts zu gestatten.

Dortmund, im September 1996

Martin Dürrer

I. Einleitung

Schon lange bevor die italienische Laude sich als literarische und musikalische Gattung in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts herausbildete, gründeten sich in Italien Laienbruderschaften, die außerhalb der Liturgie den Gesang geistlicher Lieder pflegten. Über die Organisation und das Gesangsrepertoire solcher Bruderschaften sind jedoch keine Einzelheiten bekannt. Die schon früh belegte Bezeichnung *laudesi* macht Beziehungen zur liturgischen Musik allerdings wahrscheinlich; besonders naheliegend ist eine Ableitung des Begriffs von dem als *Laudes* (auch *Laudes matutinales*) bezeichneten Morgengebet des Offiziums, in dessen Mittelpunkt der Gesang der Lobpsalmen steht, denn auch der als erste volkssprachliche Laude geltende *Sonnengesang* (um 1225) des Heiligen Franziskus von Assisi stellt inhaltlich eine freie Bearbeitung des 148. Psalms dar¹. In einer der erhaltenen Handschriften ist dieses Werk mit leider leer gebliebenen Notensystemen ausgestattet². Die ersten volkssprachlichen Lauden waren wahrscheinlich in ähnlicher Weise mehr oder weniger freie Übertragungen von lateinischen Vorbildern.

Der Übergang vom Lateinischen zum Italienischen ist sicher nicht zuletzt vom religiösen Eifer breiter Bevölkerungsschichten bedingt worden, der das ganze 13. Jahrhundert kennzeichnet. Hervorzuheben sind in diesem Zusammenhang die großen Bußprozessionen des sog. Halleluja-Jahres 1233. Die Schilderungen in der Chronik des Franziskaners Salimbene von Parma geben ein lebhaftes Bild davon, welche Wirkungen abenteuerlich gekleidete Wanderprediger bei den Volksmassen auslösen konnten³. Die Prophezeiung des italienischen Theologen Joachim von Fiore (um 1130 bis 1202), der unter Berufung auf die Apokalypse des Johannes⁴ ganz konkret für das Jahr 1260 den Beginn der tausendjährigen Herrschaft Christi auf Erden vorausgesagt hatte, zeigt, daß sogar ernsthaft mit dem Ende der geschichtlichen Zeit gerechnet wurde. In eben diesem Jahr 1260 verbreitete sich von Perugia aus die von dem Eremiten Ranieri Fasani initiierte Geißlerbewegung über ganz Europa. Diese Geißelbruderschaften (bezeichnet als *disciplinati*, *flagellanti* oder *battuti*) pflegten auch den Laudengesang, sind aber in ihrer Organisation und in der

1 Zu den verschiedenen Bedeutungen des Begriffs *Laudes* im Bereich der liturgischen Musik siehe: B. Stäblein, Artikel *Laudes*, in: MGG 8 (1960), Sp. 323-324; Don Piero Damilano, *Laudi latine in un antifonario bobbiese del Trecento*, in: CHM 3 (1963), S. 15-57; hier S. 15 f.

2 Es handelt sich um das Manuskript I-Ac 338.

3 Salimbene de Adam, *Cronica*, hrsg. von F. Bernini, 2 Bde., Bari 1942 (Scrittori d'Italia, 187/188); vgl. die häufig zitierte Stelle ebd., Bd. 1, S. 99-101.

4 Ebenfalls auf eine Stelle der Apokalypse beruft sich die *Bianchi*-Bewegung, die 1399 vom Piemont ausging, und die auch den Laudengesang pflegte. Siehe dazu: B. Toscani, *Contributi alla storia musicale delle laude dei Bianchi*, in: *Studi musicali* 9 (1980), S. 161-170.

Thematik ihrer Lauden deutlich von der älteren *laudesi*-Bewegung zu unterscheiden⁵.

Die große Zahl erhaltener Laudenhandschriften erklärt sich aus der Tatsache, daß die meisten Bruderschaften ihr Repertoire in großen Sammelhandschriften kompiliert haben, doch nur zwei Manuskripte aus der ersten Phase des italienischen Laudengesangs (um 1270-1400) überliefern zu den Texten auch die Melodien. Die ältere der beiden Handschriften, das sog. »Laudario di Cortona« (Biblioteca Comunale Ms. 91; Sigel »Cort«), enthält 46 Melodien und geht wohl noch auf das letzte Drittel des 13. Jahrhunderts zurück. Einen möglichen *terminus a quo* setzt Varaninis Theorie, daß der volkssprachliche Laudengesang (als ausgeprägte Gattung) sich von Siena aus verbreitete. Im Jahre 1267 wurde dort die älteste *laudesi*-Bruderschaft gegründet, über deren Aktivitäten uns die erhaltenen Statuten berichten. Das Cortoneser Laudario müßte dann entsprechend später entstanden sein, vielleicht direkt zurückgehend auf ein verlorenes »protolaudario« aus Siena⁶. Bei der zweiten Handschrift handelt es sich um das Laudario B.R. 18 (ex Magliabechiana II, I, 122) der Biblioteca Nazionale Centrale zu Florenz, das 89 Melodien enthält und in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts angelegt wurde (Sigel »Mgl¹«)⁷. Beide Manuskripte stammen aus dem Besitz von *laudesi*-Vereinigungen⁸. In der Regel sind jeweils nur die erste Strophe und der dazugehörige Refrain mit Noten versehen. Die durchgängig einstimmigen Melodien sind in schwarzer nicht-mensuraler Quadratnotation (Choralnotation) auf meist vierlinigen Notensystemen aufgezeichnet. Die Schrift und die Notation sind sehr großformatig angelegt, so daß bei einem Blattformat von rund 40 x 28 cm in Mgl¹ nur fünf und in Cort (ca. 23 x 17 cm) sogar nur vier Notensysteme pro Seite Platz finden (vgl. die Abbildungen am Ende des Bandes).

Eine ganze Reihe von einzelnen Blättern, die sich größtenteils wegen ihrer prächtigen Miniaturen erhalten haben, zeugen von weiteren Laudarien mit musikalischer Überlieferung. Diese Fragmente lassen sich im wesentlichen zwei verlorengegangenen Laudenhandschriften aus Lucca bzw. Florenz zuordnen⁹. Besonders zu bedauern ist der Verlust einer Handschrift mit rund 160 Laudenmelodien, die Charles Burney im 18. Jahrhundert noch für seine *General History of Music* konsul-

tiert hatte. Seit 1883 ist das Manuskript aus dem Fondo Magliabechiano spurlos verschwunden¹⁰.

Von den Lauden der *disciplinati* haben sich überhaupt keine musikalischen Zeugnisse erhalten, auch ist keine ihrer Handschriften für die Aufnahme von Melodien vorbereitet (etwa leer gebliebene Notensysteme wie bei einigen *laudesi*-Handschriften). Einen Sonderfall stellt in diesem Zusammenhang die Handschrift Ars dar, deren Lauden mit zweiliniigen Notensystemen versehen sind¹¹. Die *disciplinati*-Bruderschaft, aus deren Besitz die Handschrift höchstwahrscheinlich stammt, ist allerdings aus dem Zusammenschluß zweier älterer *laudesi*-Gruppierungen entstanden¹². Lediglich in Deutschland sind mit den Geißlerliedern von 1349 einige Melodien der Bewegung erhalten geblieben, die jedoch recht einfach strukturiert sind und mit der entwickelten Liedkunst der italienischen *laudesi* wenig gemeinsam haben¹³.

Die frühe Laudenproduktion der Laiengesellschaften ist fast ausschließlich anonym überliefert. Zu den wenigen namentlich bekannten Dichtern gehört ein gewisser *Ser Garço*, mit dessen Namen vier Lauden der Cortoneser Sammlung (Nr. 7, 13, 29 und 44) jeweils in der letzten Strophe gezeichnet sind. Die Forschung hat lange Zeit in dieser Person den Urgroßvater Petrarca erkennen wollen; diese Identifizierung kann aber heute als widerlegt angesehen werden¹⁴. Neben den volkstümlichen Laudendichtungen steht das knapp 100 Lauden umfassende Werk des Franziskaners Jacopone da Todi (um 1240-1306)¹⁵, das nur formale Berührungspunkte mit den Lauden der Laienbruderschaften aufweist. Die vereinzelt Jacopone zugeschriebenen Lauden in den großen Sammelhandschriften der *laudesi* werden heute größtenteils zum apokryphen Werk des Tudertiners gerechnet. Das von Fernando Liuzzi auf der Basis dieser Lauden (besonders Cort 32 und 34) entworfene Bild Jacopones als Dichterkomponist¹⁶ läßt sich jedenfalls nicht aufrechterhalten. Einzig die Laude »O Cristo 'nipotente« aus dem Florentiner Manuskript (Mgl¹ 21) wird in den kritischen Ausgaben als Werk Jacopones geführt. Die hier vorliegende Fassung ist allerdings stark gekürzt (von 18 auf 4 Strophen) und bietet auch sonst einen recht korrumpierten Text.

Die musikwissenschaftliche Erforschung der einstimmigen Laudenmelodien beginnt eigentlich erst richtig mit der monumentalen Edition der beiden oben zitierten

5 G. Varanini, *Introduzione zu: Laude cortonesi dal secolo XIII al XV*, hrsg. von G. Varanini, L. Banfi und A. Ceruti Burgio, 5 Bde., Firenze 1981-85; hier Bd. I*, S. 34 f. Vgl. dazu auch: C. Barr, *The monophonic lauda and the lay religious confraternities of Tuscany and Umbria in the late middle ages*, Medieval Institute Publications Western Michigan University Kalamazoo, Michigan 1988 (Early Drama, Art and Music Monograph Series, 10), S. 10-13.

6 G. Varanini, *Introduzione*, S. 29-42. Die Statuten sind veröffentlicht von G.-G. Meersseman, *Nota sull'origine delle compagnie dei laudesi (Siena 1267)*, in: RSCI 17 (1963), S. 395-405.

7 Die Datierung des Florentiner Manuskripts wird durch seine kunstvollen Miniaturen erleichtert. Kunsthistoriker legen ihre Entstehung in den Zeitraum 1340-50 (C. Barr, *Monophonic lauda*, S. 96).

8 Näheres zu diesen Bruderschaften bei C. Barr, *Monophonic lauda*, S. 67 ff. und 101 f.

9 A. Ziino, *Frammenti di laudi nell'Archivio di Stato di Lucca*, in: CN 31 (1971), S. 295-312; ders., *Laudi e miniature del primo trecento*, in: *Studi musicali* 7 (1978), S. 39-83.

10 Vgl. den Kommentar zu Mgl¹ Nr. 3 »Alta trinità beata«, und B. Becherini, *Catalogo dei manoscritti musicati della Biblioteca Nazionale di Firenze*, Kassel 1959, S. 89 f.

11 Ein Faks. bietet Ziino, *Laudi*, Tav. 15.

12 Beschreibung des Manuskripts in der Ausgabe von E. Staaff, *Le Laudario de Pise du ms. 8521*, Uppsala-Leipzig 1931. Zur Herkunft siehe: Varanini, *Introduzione*, S. 35.

13 Ediert von Paul Runge, *Die Lieder und Melodien der Geißler des Jahres 1349 nach der Aufzeichnung Hugo's von Reutlingen*, Leipzig 1900 (Reprint Hildesheim 1969).

14 G. Varanini, *Introduzione*, S. 42-44.

15 Kritische Ausgaben: Jacopone da Todi, *Laudi, Trattato e Detti*, a cura di F. Agno, Firenze 1953; und zuletzt: Iacopone da Todi, *Laude*, a cura di F. Mancini, Roma-Bari 1974 (Scrittori d'Italia, 257).

16 F. Liuzzi, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, 2 Bde., Rom 1935, hier Bd. 1, S. 141-164.

Handschriften durch Liuzzi, der seinen rhythmisierten Transkriptionen der Lauden – jeweils verbunden mit dem entsprechenden Faksimile – eine umfangreiche Studie voranstellt. Auch wenn viele von Liuzzis Ergebnissen heute revidiert werden müssen, speziell was die noch zu diskutierende Rhythmusfrage anbelangt, so bleibt sein Werk doch ein wichtiger Ausgangspunkt für jede Beschäftigung mit den Melodien. Einen kurzen Überblick über das Laudenrepertoire mit einigen Transkriptionen hatte zuvor bereits Friedrich Ludwig in Adlers *Handbuch der Musikgeschichte* gegeben¹⁷. Auf Ludwigs Abschriften der beiden Codices basiert auch die unveröffentlicht gebliebene Dissertation seines Schülers Friedrich Stichtenoth¹⁸.

Dieses zunächst spärliche Interesse an den Lauden mag verwundern, sind sie doch die einzigen Zeugen einer autochtonen italienischen Musikkultur vor der *Ars Nova*; denn die weltliche Lyrik des Duecento, beginnend mit der sizilianischen Dichterschule um 1230, ist nur in Texthandschriften überliefert. Aufgrund dieser Tatsache hat die italienische Literaturwissenschaft die These vom »divorzio tra musica e poesia« aufgestellt, d. h. die Annahme, daß die italienische Lyrik schon in ihren Anfängen als reine Leselyrik konzipiert war und – wenn überhaupt – nur von professionellen Musikern vertont wurde¹⁹.

Aus welchen Quellen nun die Laudendichter ihre Melodien geschöpft haben bzw. wer die Melodien komponiert hat, liegt noch ziemlich im Dunkeln. Bisher ist es jedenfalls nicht gelungen, eindeutige Beziehungen der Lauden zu anderen zeitgenössischen Gattungen monodischer Musik außerhalb Italiens, etwa in Form von Melodiekontrafaktur, nachzuweisen. Diese musikalisch isolierte Stellung des fest umrissenen Laudenrepertoires macht letztendlich die Schwierigkeit seiner Erforschung aus.

Im Mittelpunkt der Diskussion seit Liuzzis Veröffentlichung stand sicherlich die Rhythmusfrage, die ähnlich wie bei der Trobadore- und Trouvèremusik den Blick auf andere Aspekte lange verstellt hat. Eine ganze Reihe neuerer Übertragungen speziell aus dem Cortoneser Laudario (auch Gesamteditionen) sind dieser Frage gewidmet²⁰, während die zum Teil sehr melismenreichen Melodien bzw. Melodieversionen aus

17 F. Ludwig, *Die geistliche nichtliturgische/weltliche einstimmige und mehrstimmige Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts*, in: AdlerHdb (Berlin²/1930, Reprint München: DTV 1975), S. 157-295; hier S. 207-212.

18 F. Stichtenoth, *Die Melodien der Laudenhandschriften Cortona, Libr. publ. 91 und Florenz Magl II, I, 122*, Diss. Göttingen 1923 (maschr.).

19 Diese These wird eingehend diskutiert von J. Schulze, *Sizilianische Kontrafakturen: Versuch zur Frage der Einheit von Musik und Dichtung in der sizilianischen und sikulo-toskanischen Lyrik des 13. Jahrhunderts*, Tübingen 1989 (Beihefte zur ZRPh, 230); siehe hier vor allem S. 1-35. Schulze kommt dabei zu dem Ergebnis, daß auch in Italien das höfische Singen noch bis weit in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts gepflegt wurde.

20 Einzelne Übertragungen sind in den jeweiligen Kommentaren zum Editionsteil der vorliegenden Arbeit nachgewiesen. Eine neue Gesamtausgabe des Cortoneser Laudarios hat zuletzt L. Lucchi vorgelegt: *Il Laudario di Cortona, versione ritmica delle melodie, nota introduttiva e apparato critico*, Vicenza 1987.

Mgl¹ sich solchen Versuchen von vornherein entziehen und demzufolge auch weniger Aufmerksamkeit auf sich gelenkt haben²¹.

Der zweite Schwerpunkt der bisherigen Forschung ist in den gegensätzlichen Thesen zur Herkunft bzw. zur formalen Ableitung des *lauda-ballata*-Schemas zu erkennen, dem fast alle Lauden aus Cort und Mgl¹ folgen. Hier stehen sich die *Zagial*-Theorie der »Arabisten«, die direkte Ableitung aus dem mittellateinischen Formenschatz und nicht zuletzt die Herleitung aus den Formen der weltlichen Lyrik (provenzalisch, französisch, italienisch) gegenüber.

Die vorliegende Arbeit versucht sich diesen Fragestellungen, die allzu oft durch von außen an das Material herangetragene Modelle und Theorien bestimmt waren, zunächst mit einer eingehenden Analyse der metrisch-musikalischen Strukturen innerhalb des Repertoires zu nähern. Dazu war es notwendig, eine neue Transkription der beiden Handschriften anzufertigen, die diesem Anliegen gerecht wird²².

Die neuen Übertragungen folgen dem zuerst von Ugo Sesini auf dem Feld der Trobadormusik angewandten Prinzip, die metrisch-musikalischen Einheiten (Distinktionen) zeilenweise untereinander anzuordnen²³, wobei jeder Textsilbe ein gleich großes Spatium zugeordnet wird. Die Silbenzählung erfolgt nach dem hypothetischen »Normalmetrum« des Textes, »überzählige« Silben bzw. Töne werden den Spatia des Normalmetrums interpretierend zugeordnet. Auf eine rhythmische Interpretation wird in den Transkriptionen dagegen ganz verzichtet.

Eine derartige spatiale Anordnung führt zur unmittelbaren Veranschaulichung des formalen Aufbaus der Lauden. Melodien oder Melodieteile innerhalb eines Stückes oder auch zwischen verschiedenen Stücken lassen sich so leicht miteinander vergleichen. Die musikalische Behandlung der metrischen Besonderheiten des italienischen Verses (Synalöphe, Dialöphe, Synärese und Diärese) ist sofort erkennbar, gleiches gilt für das Phänomen des *anisosillabismo* (Verse mit unregelmäßig alternierender Silbenzahl), das in der ältesten italienischen Dichtung weit verbreitet ist. Ein weiterer wesentlicher Vorteil der Transkription liegt in der weitgehenden Quellentreue, da der Text der Handschrift bis auf offensichtliche Schreib- und Schlüsselfehler vollständig erhalten wird und dennoch durch die räumliche Anordnung die Möglichkeit des interpretierenden Eingriffs gegeben ist²⁴. Der Begleitapparat zu den Übertragungen enthält neben den editionskritischen Anmerkungen zu den Berei-

21 Eine neue semidiplomatische Transkription dieser Lauden liefert die Dissertation von H. J. Grossi, *The fourteenth century florentine laudario Magliabechiano II, I, 122 (B. R. 18): A transcription and study*, Diss. The Catholic University of America, Washington D. C. 1979 (Mikrofilm).

22 Als Vorlage dienten Mikrofilme der beiden Handschriften. Im Fall der Florentiner Hs. wurde zusätzlich auch das Original konsultiert.

23 U. Sesini, *Le melodie trobadoriche nel canzoniere provenzale della Biblioteca Ambrosiana R. 71 sup.*, in: *Studi Medievali*, N. S., 12 (1939), S. 1-103; 13 (1940), S. 1-107; 14 (1941), S. 31-109; 15 (1942), S. 189-291; auch: Turin 1942.

24 Die technischen Einzelheiten der Transkriptionsprinzipien werden in einer gesonderten Einleitung zum Editionsteil erläutert, vgl. Bd. 2, S. 2-4.

chen Musik, Metrik und Text auch weiterführende bibliographische Hinweise zu den einzelnen Stücken.

Unmittelbar aus den Übertragungen ergibt sich eine ganze Reihe vorwiegend musikalischer Fragestellungen, etwa die nach der Tonalität bzw. Modalität der Laudanmelodien. Problematisch ist dabei, daß beide Handschriften keinerlei Akzidentien aufweisen²⁵. Weiterhin ist zu beobachten, daß Melodien oder Melodieteile mehrfach verwendet worden sind, zum Teil sogar zu verschiedenen Metren. Hier schließt sich die Frage nach feststehenden Floskeln und charakteristischen Wendungen, nach Initium- und Klauseltypen an. Vielleicht am auffälligsten sind die stilistischen Unterschiede zwischen der älteren und der jüngeren Laudensammlung. Natürlich können all diese Fragen nicht erschöpfend und endgültig beantwortet werden, aber es scheint doch sinnvoll, die auf diesen Feldern schon angestellten Beobachtungen hier einmal kritisch zu reflektieren und durch weitere zu ergänzen.

Die Rechtfertigung einer erneuten Ausgabe von Quellen, die schon in mehreren Editionen (oder besser: Interpretationen) vorliegen, ist einerseits in der oben erläuterten Notwendigkeit einer adäquaten Studiengrundlage zu sehen, die selbstverständlich auf so gravierende interpretierende Eingriffe wie eine Rhythmisierung verzichtet, andererseits im Desiderat der Etablierung eines kritischen Textes begründet, der bisher nicht vorliegt, d. h. die späteren Herausgeber arbeiteten meist auf der Basis von Liuzzis textkritischen Anmerkungen und Konjekturen, die oftmals halbherzig und inkonsequent ausfallen, zum Teil auch ganz abzulehnen sind. Im Fall des Florentiner Laudarios kommt noch eine überlieferungsgeschichtliche Besonderheit des Manuskripts hinzu, die bisher keine Berücksichtigung gefunden hat: offenbar nicht allzu lange nach der Fertigstellung der Handschrift mußte diese – wohl aufgrund einer Beschädigung – einer Restaurierung unterzogen werden, durch die fast alle Florentiner Lieder mit nicht authentischen Melodiepassagen von späterer Hand durchzogen sind. Diese Passagen sind in der vorliegenden Edition zum erstenmal kenntlich gemacht und kommentiert. Dadurch klären sich übrigens viele scheinbare Probleme dieser Melodien ganz einfach auf. Es muß rätselhaft bleiben, wieso Liuzzi (und Grossi) dies bei ihren Übertragungen und Analysen nicht berücksichtigt haben²⁶.

25 Einzige Ausnahme ist der Sonderfall Mgl¹ Nr. 89.

26 Liuzzi verlegt die Restaurierung der Handschrift ins 17. Jahrhundert (Bd. 1, S. 77 ff.). Einzig im Kommentar zu Mgl¹ 69 (Bd. 2, S. 317) äußert er den Verdacht, daß die melodischen Abweichungen gegenüber der Parallelüberlieferung in der Bearbeitung des Manuskripts ihre Ursache haben könnten. Grossi erwähnt in seiner Beschreibung der Handschrift die Restaurierung nur mit zwei Sätzen, ohne irgendwelche Konsequenzen daraus zu ziehen: »Apparently it was necessary to remargin some of the folios soon after the manuscript was copied. This condition led to attempts at restoration which have been successful to varying degrees« (Grossi, S. 18).

Einen höchst irreführenden Eindruck des Florentiner Laudarios vermitteln zudem Liuzzis Faksimiles, die sich nur auf den beschriebenen Satzspiegel der Pergamentblätter beschränken und darüber hinaus noch nach den Erfordernissen des Seitenumbruchs zerstückelt wurden, so daß der Betrachter sich unmöglich einen Eindruck von dem tatsächlichen Erscheinungsbild der Hand-

Zur Vervollständigung des melodischen Materials wurde auch die am Ende von Mgl¹ nachgetragene Laude »Da l'alta luce fu dato sovente« (Nr. 89) in einer diplomatischen Umschrift als Notenanhang A mit aufgenommen. Die Laudanfragmente, die besonders in Fragen der musikalischen Textkritik wertvolle Hilfestellung leisten können, sind nach den gleichen Prinzipien wie das übrige Repertoire transkribiert und dem Editionsteil als Notenanhang B beigelegt²⁷. Als weiteres nützliches Hilfsmittel hat sich ein systematisch geordnetes metrisches Repertorium der beiden Laudarien erwiesen, das sowohl den Vergleich mit anderen Laudensammlungen, als auch mit der weltlichen Lyrik des Duecento, die ja zum Teil schon in metrischen Repertorien erfaßt ist, erheblich erleichtert. Es ist als Anhang dem Studienteil angefügt²⁸.

schrift verschaffen kann.

27 Faksimiles und kritischer Apparat der Fragmente bei A. Ziino, *Laudi*, und ders., *Frammenti*.)

28 Nähere Einzelheiten zum »Metrischen Repertoire« sind der vorangestellten Erläuterung zu entnehmen.

II. Metrisch-musikalische Zusammenhänge

1. Formtypen

Die Bezeichnung *lauda* ist ein literarischer Gattungsbegriff, der die Thematik und den Charakter dieser religiösen Lieder umschreibt, jedoch nichts über die metrisch-musikalischen Erscheinungsformen aussagt, die die Lauden in ihrer jahrhundertelangen Geschichte angenommen haben. Seit dem Ende des 14. Jahrhunderts läßt sich durch die zahlreichen nachweisbaren Kontrafakturen belegen, daß die Lauden formal und melodisch den jeweils populären weltlichen Liedgattungen nachgebildet wurden. Die Vorbilder reichen dabei von hoher Kunstmusik wie dem Repertoire der *Ars Nova* oder Caccinis *Nuove musiche*, bis zu eher volkstümlichen Formen wie den *frottole* oder den *canti carnescialeschi*¹. Für die erste Phase des Laudengesangs, die hier zur Diskussion steht, lassen sich solche Vergleiche auf musikalischem Gebiet in Ermangelung zeitgenössischer weltlicher Melodien italienischen Ursprungs nicht anstellen, so daß die Untersuchung der Formfrage, darin eingeschlossen die Ermittlung möglicher Vorbilder, sich vor allem auf die Metrik stützen muß.

a) Die formalen Bauteile der lauda-ballata

Die ältesten erhaltenen volkssprachlichen Lauden sind in einfachen einreimigen Laissen, in einreimigen oder assonierenden Quartinen (*alessandrini*, *quinari doppi*), oder auch in sechszeiligen Strophen mit dem Schema *a b a b c c* abgefaßt². Aber schon früh setzt sich ein einheitliches Formschema durch, das in der neueren Literatur als *lauda-ballata* bezeichnet wird. Der Begriff selbst zeigt schon die engen formalen Beziehungen zur Struktur der weltlichen *ballata* auf, die in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in der sikulo-toskanischen Lyrik hervortritt und dann zur beliebtesten Form der Dichter des *Dolce stil novo* avanciert. Die älteste genau datierbare *ballata* stammt aus dem Jahre 1267³.

Eine erste Beschreibung der *ballata*-Form mit einer ausgeprägten Nomenklatur für ihre Bauteile gibt Francesco da Barberino in dem lateinischen Kommentar zu

1 K. Jeppesen, Artikel *Laude*, in: MGG 8 (1960), Sp. 313-323.

2 A. Roncaglia, *Nella preistoria della lauda: Ballata e strofa zagialesca*, in: *Il movimento dei disciplinati nel settimo centenario del loro inizio (Perugia 1260)*, in appendice al Bolletino della Deputazione di Storia patria per l'Umbria 9, Perugia 1962, S. 460-475; hier S. 461 f.

3 W. Th. Elwert, *Italienische Metrik*,² Wiesbaden 1984, S. 120-122.

seinen *Documenti d'amore* (zwischen 1296 und 1312)⁴. Danach besteht die *ballata* aus vier Abschnitten: den beiden Rahmenteilern *responsum* (Refrain) und *volta* (Abgesang), die in ihrer metrischen Struktur übereinstimmen müssen, und zwei (oder selten drei) ebenfalls gleich gebauten *pedes* (Stollen). Des weiteren muß der erste *volta*-Vers den letzten *pedes*-Reim und der letzte *volta*-Vers den Reim des letzten *responsum*-Verses wieder aufnehmen, wie z. B. in dem folgenden Schema: *x y y z // a b a b / b c c z*.

Sehr detailliert beschreibt wenig später Antonio da Tempo in seiner *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis* (Padua 1332) die *ballata*-Form. Bemerkenswert ist hier zunächst der ausdrückliche Hinweis auf eine musikalische und tänzerische Ausführung: »Et tales ballatae cantantur et coreizantur [...]«. Die vier Abschnitte werden gegenüber Barberino zum Teil anders bezeichnet: der Refrain als *repiogatio* (»quae vulgariter appellatur represa«) und die Stollen als *mutazioni*, da hier gegenüber dem Refrain die Melodie »wechselt«. Der Abgesang (*volta*) soll melodisch mit dem Refrain übereinstimmen. Besteht eine *ballata* aus mehreren Strophen (d. h. Einheiten von Stollen und Abgesang), so werden diese *stantiae* genannt⁵.

Die von den mittelalterlichen Theoretikern eingeführten lateinischen Termini für die Formteile werden heute meist durch die italienischen Begriffe *ripresa*, *pedi*, und *volta* ersetzt. Gleiches gilt für die Unterscheidung der verschiedenen Typen der *ballata*, die sich nach der Struktur der *ripresa* richtet: *ballata grande* (vierzeilige *ripresa*), *ballata mezzana* (dreizeilig), *ballata minore* (zweizeilig), *ballata piccola* oder *minima* (einzeilig, je nach Versart), und *ballata stravagante* (mehr als vier Verse)⁶. Die hier knapp zusammengefaßten formkonstituierenden Merkmale der weltlichen *ballata* kennzeichnen auch die geistliche *lauda-ballata* des 13. und 14. Jahrhunderts, ja zum Teil stimmen die Formschemata von Ballaten und Lauden völlig überein. Daher kann auch ohne weiteres die Nomenklatur der *ballata*-Form zur Beschreibung und Klassifizierung der *lauda-ballata* übernommen werden.

Die mit Melodien versehenen Lauden aus Cort und Mgl¹ lassen sich bis auf drei Ausnahmen auf das oben beschriebene Schema zurückführen. Die strophischen Strukturen sind jedoch gegenüber dem zumindest in der Theorie festfügten Formenkanon der weltlichen *ballata* sehr vielfältig. Als »gemeinsamer Nenner« der verschiedenen Erscheinungsformen kann eigentlich nur das Vorhandensein eines Refrains und die Wiederaufnahme des letzten Refrainreimes am Ende der Strophe konstatiert werden. Bei der folgenden Untersuchung wird der Einfachheit halber immer die absolute Zahl der 135 vertonten Lauden zugrunde gelegt. Die beiden Handschriften überliefern zwar 19 Lieder gemeinsam, von diesen sind aber nur 10 auch melodisch gleich (mit mehr oder weniger großen Varianten), andererseits gibt es einige Melodien, denen verschiedene Texte unterlegt worden sind (Kontrafaktor

4 Zitiert nach F. A. Gallo, Artikel *Ballata (Trecento)*, in: HmT (1980), S. 1 f.

5 Ebd., S. 3 f.

6 W. Th. Elwert, *Metrik*, S. 121.

innerhalb des Repertoires). Wegen der verschiedenen Überschneidungen auf der textlichen wie musikalischen Ebene erscheint es am praktikabelsten, an der absoluten Zählung der vertonten Lauden festzuhalten.

b) Der erste Formtyp

Die am häufigsten auftretende Bauform der *lauda-ballata minore*, die im folgenden als erster Formtyp bezeichnet wird, setzt sich aus einer vorangestellten zweizeiligen *ripresa* und vierzeiligen Strophen (Quartinen) mit dem Reimschema $a a a x - b b b x - c c c x$ etc. zusammen, wobei »x« den wiederaufgenommenen *ripresa*-Reim am Ende der Strophe bezeichnet. Insgesamt haben 77 Lauden derartig strukturierte Strophen, allerdings einige davon mit unregelmäßig gebauten *Ripresen* hinsichtlich der Versart und Verszahl. Die bevorzugte Versart dieses einfachen Typus ist der *ottonario* bzw. *ottonario/novenario* (bei 56 Lauden), vorwiegend mit folgendem Schema:

$$8-9 \text{ x x // a a a x } \quad (3.)^7$$

Vor allem im Florentiner *Laudario* finden sich auch Lauden, die nur aus Achtsilbern gebaut sind und vielleicht schon die Tendenz zum regelmäßigen Strophenbau repräsentieren:

$$8 \text{ x x // a a a x } \quad (1.)$$

Eine interessante Variante bietet die Laude »Ave donna santissima« (Cort Nr. 3; Mgl¹ Nr. 31), deren *ripresa*-Verse und dementsprechend der letzte Strophenvers *settenari sdruciolli* (proparoxytoner Versschluß) sind⁸:

$$7^* \text{ x x // 8-9 a a a 7^*x } \quad (5.)$$

In einer Strophe der Cortoneser Laude »Spirito sancto glorioso« (Nr. 29, Strophe 21) sind die ersten drei Strophenverse *settenari sdruciolli*. Diese beiden Beispiele zeigen, daß der *settenario sdruciollo* offenbar als Äquivalent zum normalen *ottonario piano* (paroxytoner Achtsilber) betrachtet wurde, in diesem Fall also nicht die metrische, sondern die absolute Silbenzählung entscheidend ist. Das zweite Beispiel zeigt außerdem, daß die abweichenden Verskadenzen auch keine besondere musika-

7 Die eingeklammerte Ziffer verweist auf die fortlaufende Nummerierung der Schemata im metrischen Repertoire (= MR). Dort sind alle zum jeweiligen Modell gehörenden Lauden aufgelistet.
8 Die letzte unbetonte Silbe des proparoxytonen Verses wird in der italienischen Metrik nicht mitgezählt.

liche Behandlung erfahren, da sie ja auf die gleiche Melodie wie die anderen Strophen zu singen sind.

Zum ersten Formtyp zu zählen sind auch einige Lauden (MR 10.-18.), deren Strophen ebenfalls aus *ottonari/novenari* aufgebaut sind, deren *Ripresen* aber andere Versarten verwenden, wie z.B. das Lied »Laude novella sia cantata« (Cort Nr. 2), dessen *ripresa* aus zwei *quinari doppi* gebildet wird:

$$(5+5) \text{ x x // 8 a a a x } \quad (12.)$$

Vier dieser unregelmäßigen Lauden haben dreizeilige *Ripresen*, wären der Regel nach also eigentlich als *laude-ballate mezzane* zu klassifizieren, der Strophenform nach gehören sie aber eindeutig dem ersten Formtyp der *lauda-ballata minore* an, wie z. B. Cort Nr. 1 »Venite a laudare« mit dem formalen Aufbau⁹:

$$7 \text{ x x 10y // 8/9 a a a y } \quad (15.)$$

Schwierig zu interpretieren ist die formale Struktur von Cort Nr. 4 »Madonna santa Maria«. In der Handschrift sind nur die ersten vier Verse vertont, die aber nicht untereinander reimen. Die folgenden Strophen, von denen die erste (Vers 5-8) noch mit leeren Notensystemen ausgestattet ist, sind dann wieder Quartinen nach dem üblichen Schema. Handelt es sich hier um ein einfaches, hymnenähnliches Strophenlied¹⁰, oder um eine *lauda-ballata* mit einer vierzeiligen *ripresa*¹¹, wie in dem folgenden Schema dargestellt:

$$8 \text{ w x y z // a a a z } \quad (18.)$$

Die *lauda* ist auch in textlicher Hinsicht interessant, da die ersten vier Verse möglicherweise die italienische Übersetzung eines lateinischen Geißlergesangs aus Perugia darstellen, der in einer mittelalterlichen Quelle beschrieben wird. Darauf hat bereits Liuzzi aufmerksam gemacht, der das Lied im Grenzgebiet zwischen beiden religiösen Volksbewegungen ansiedelt¹².

Die verbleibenden 21 Lauden des ersten Formtypus weisen andere Versarten auf. Verwendet werden Zehnsilber (MR 20. und 22.) bzw. *quinari doppi* (MR 21.), sowie

9 Eine identische *ripresa* hat die Laude »Ciascun che fede sente« (MR 52.).

10 F. Liuzzi, Bd. 1, S. 227, rechnet die Laude zum »tipo innico«, ebenso C. Terni, *Per una edizione critica del »Laudario di Cortona«*, in: *Chigiana* 21 (1964), S. 111-129; hier S. 119: »Lauda a forma innodica«.

11 A. Ziino, *Strutture strofiche nel Laudario di Cortona*, Palermo 1968, S. 26, Anm. 37.

12 F. Liuzzi, Bd. 1, S. 15 f. und S. 246, Anm. 4. Das Zeugnis über die Flagellantenpraxis in Perugia stammt aus den *Annales Januenses*, in: *Monumenta Germaniae Historica*, Bd. 18, Hannover 1863, S. 241.

Elfsilber (MR 23.-26.), die in einem Fall mit reichhaltigen Binnenreimen ausgestattet sind:

$$(5x+6)y (5y+6)x // (5a+6)b (5a+6)b (5a+6)b (5b+6)x \quad (26.)$$

Die Teilung des Elfsilbers (*endecasillabo*) in einen Fünf- und einen Sechsilber mit Binnenreimen in der Zäsur ist typisch für die komplexer gebauten Strophen der *lauda-ballata mezzana* und *grande*, seltener erscheint die Gliederung (7+4). In der weltlichen Dichtung wird der Binnenreim von der sizilianischen Schule und den Sikulo-Toskanern gepflegt, im *Dolce stil novo* verliert er dagegen an Bedeutung¹³.

Die Laude »Altissima luce« hat eine *ripresa* aus zwei *senari doppi* und Strophen aus Elfsilbern mit Binnenreimen:

$$(6x+6)y (6y+6)z // (5a+6)b (5a+6)b (5a+6)b (6*b+6)z \quad *z. T. 5 \quad (27.)$$

Offenbar ein Kontrafakt dieses Liedes stellt die Laude »Regina sovrana« dar, deren metrische Form bis auf den Kurzvers am Ende der Strophe identisch ist:

$$(6x+6)y (6y+6)z // (5a+6)b (5a+6)b (5a+6)b 6z \quad (28.)$$

Interessant ist an diesem Fall, daß die Verkürzung der Strophe von dem unbekanntem Bearbeiter musikalisch anders gelöst worden ist, indem er die Melodie des dritten Strophenverses gekürzt und dafür die letzte musikalische Reihe ganz beibehalten hat¹⁴. Nach der musikalischen Struktur ergibt sich folgendes Formschema:

A	B	C	C'	(A)	B'
$(6x+6)y$	$(6y+6)z$	$// (5a+6)b$	$(5a+6)b$	$5a$	$(6b+6)z$

Urbild und Kontrafakt sind jeweils in beiden Handschriften überliefert, so daß hier vier Versionen einer Melodie verglichen werden können, was im Gesamtrepertoire nur noch in einem weiteren Fall möglich ist.

Vervollständigt wird das Bild der metrischen Erscheinungsformen des ersten Typus durch jeweils eine Laude aus *senari doppi* (MR 30.) und *settenari doppi* (MR 31.); letztere werden nach dem Vorbild des französischen Alexandriners auch als *alessandrini* bezeichnet. Von den Lauden, die verschiedene Versarten verwenden (MR 32. bis 34.) ist noch das Lied »Oimè lasso e freddo lo mio core« bemerkenswert. Es hat die folgende metrisch-musikalische Form:

13 W. Th. Elwert, *Metrik*, S. 97.

14 A. Ziino hat in seiner Studie über das Cortoneser Laudario auch auf diese Asymmetrie zwischen metrischer und musikalischer Form hingewiesen: *Strutture*, S. 44.

$$A B C \quad A'A'B C$$

$$11 x x 5y // 11 a a a 5y \quad (34.)$$

Die Form der Strophe entspricht der des *serventese*, d. h. die Verbindung von drei längeren Versen gleichen Reimes mit einem Kurzvers¹⁵. Ein neuer Textfund hat gezeigt, daß die *ripresa* der vorliegenden Fassung durch Kürzung der ursprünglich ersten Strophe um den zweiten Vers entstanden ist und der *serventese* so zur *lauda-ballata* gemacht wurde¹⁶. Auch die musikalische Struktur bestätigt diese Beobachtung. Sicher sind auf ähnliche Weise noch andere Strophenlieder »ballatisiert« worden; besonders die Lauden mit metrisch abweichenden Ripresen (MR 10.-18.) könnten dafür in Frage kommen.

Betrachtet man nun die musikalischen Strukturen des ersten Formtyps, so stellt man fest, daß das charakteristische metrische Schema $xx // a a a x$ sich mit keiner ebenso festgefügteten musikalischen Bauform verbindet. Alle bisherigen Versuche, die Lauden aufgrund musikalischer Formschemata zu klassifizieren, die den wahren Sachverhalt oft nur vereinfachend wiedergeben können, wirken wenig überzeugend. Terni hat bei seiner Einteilung der Cortoneser Lauden von der musikalischen Form sogar auf verschiedene Aufführungspraktiken geschlossen¹⁷. Vielversprechender ist da der Ansatz von Ziino¹⁸, der sich mit der musikalischen Ausformung und Funktion der *volta* – und hierbei speziell mit dem letzten Strophenvers »x« – beschäftigt hat. Seine Untersuchung, die das ganze vertonte Cortoneser Repertoire erfaßt, kommt zu dem Ergebnis, daß bei aller Verschiedenheit der musikalischen Ausgestaltung doch ein einheitliches Grundprinzip fast immer erkennbar bleibt. Dieses besteht darin, den wiederaufgenommenen Reim am Ende der Strophe auch mit einer melodischen Entsprechung zur *ripresa* zu verbinden. Die musikalische Korrespondenz (»musikalischer Reim«) kann dabei von der Verwendung der gleichen Kadenzformel für *ripresa* und Strophenluß bis zur völligen melodischen Identität von *ripresa* und *volta* reichen, wie sie die späteren Theoretiker ja fordern. Die Funktion einer derartigen »Reprise« wird im allgemeinen damit erklärt, daß dem Chor nach der solistisch vorgetragenen Strophe der Wiedereintritt des Refrains signalisiert werden soll. Ziino sieht in den verschiedenen Stufen der musikalischen Korrespondenz zwischen *volta* und *ripresa* die historische Tendenz zur symmetrischen und festgefügteten Formgebung wiedergespiegelt, die sich im jüngeren Codex Mgl¹ weiter fortsetzt und schließlich die *ballate* der *Ars Nova* bestimmt.

Die Skizzierung dieser historischen Entwicklung ist sicher zutreffend, zu wenig berücksichtigt wird dabei allerdings die strukturelle Differenzierung nach den einzelnen metrischen Erscheinungsformen der *lauda-ballata*. Die folgende Aufstellung

15 W. Th. Elwert, *Metrik*, S. 124.

16 G. Mancini, *Un' attestazione mediana di Cortonese XXXIV*, in: GIF, N. S. 7 (1976), S. 241-266.

17 C. Terni, *Edizione*, S. 119 f. und 128 f.

18 A. Ziino, *Strutture*, S. 23-34.

versucht daher zunächst, die musikalischen Erscheinungsformen des oben beschriebenen ersten Formtyps sechs Kategorien zuzuordnen, die den verschiedenen Grad der melodischen Entsprechung von Refrain und Strophenabschluß beschreiben¹⁹. Auf eine Übersicht der musikalischen Bauformen der einzelnen Stücke, wie sie Liuzzi, Terni, Ziino und Barr geben²⁰, wurde hingegen verzichtet. Solche Formschemata sind – wie schon angedeutet – ohne die entsprechenden Übertragungen und Anmerkungen nur beschränkt aussagekräftig. Bei den Liedern der Florentiner Handschrift kommt außerdem noch das Problem der Restaurierung hinzu, da gerade bei Lauden des ersten Strophentypus eine Rekonstruktion der Passagen von späterer Hand schwierig oder sogar unmöglich ist²¹.

1. Keine musikalische Entsprechung zwischen *ripresa* und *volta*

Cort 15, 19, 29, 40
Mgl¹ 3²²

2. Gleiche Kadenzformel (auch transponiert)

Cort 11, 21, 27, 43
Mgl¹ 2* (?), 23, 37, 40, 73²³, 81 (?)

3. Erste *ripresa*-Reihe wird in der *volta* wieder aufgenommen

Cort 13, 37
Mgl¹ 78

4. Letzte *ripresa*-Reihe wird in der *volta* wieder aufgenommen

Cort 1, 2, 3, 6, 39
Mgl¹ 5 (?), 25, 26 (?), 31, 36, 38*²⁴, 44, 56, 59*²⁵, 71, 88*²⁶

19 Die Gliederungsprinzipien orientieren sich an denen Ziinos.

20 Vgl. F. Liuzzi, Bd. 1, S. 42 f. und 88-92; C. Terni, *Edizione*, S. 119 f.; A. Ziino, *Strutture*, S. 25 f.; und C. Barr, *Monophonic lauda*, S. 91 f. und 107-109. Ein Vergleich offenbart, wie unterschiedlich zum Teil ein und dieselbe Melodie in ein Formschema übersetzt wird.

21 In der folgenden Übersicht ist immer eine rekonstruierte Form zugrunde gelegt und mit »*« gekennzeichnet; dort, wo die Zuordnung zweifelhaft ist, ist das mit »(?)« kenntlich gemacht.

22 Die Version der Melodie in GadM (vgl. Fragmente) fällt in Kategorie 4.

23 Möglicherweise ursprünglich *ripresa* = *volta*.

24 Möglicherweise ursprünglich *ripresa* = *volta*.

25 Möglicherweise ursprünglich *ripresa* = *volta*.

26 Möglicherweise ursprünglich *ripresa* = *volta*.

5. *volta* entspricht melodisch der *ripresa* (*auch transponiert)

a) verschiedene *piedi*

Cort 5, 12, 14, 16, 25, 35, 37, 44
Mgl¹ 1* (?), 13*, 14*, 22 (?), 58, 75, 84*

b) gleiche *piedi*

Cort 7, 9, 10, 17, 23*, 28, 36, 42
Mgl¹ 6*, 8*, 12*, 15*, 27, 28, 32* (?), 36, 53* (?), 62*, 85*

6. *ripresa*, *piedi* und *volta* melodisch gleich

Cort 8; 20; 24, 30
Mgl¹ 9*, 19*, 29, 41*, 70

Die Kategorisierung unter dem Gesichtspunkt der musikalischen Korrespondenz zwischen *ripresa* und *volta* zeigt, daß die Lauden ohne eine solche Entsprechung die deutlich kleinste Gruppe ausmachen, gefolgt von den Formen, die nur die Kadenzformel der *ripresa* wiederaufgreifen. Bei 19 Lauden wird eine der melodischen Distinktionen aus der *ripresa* in der *volta* wiederholt; in der überwiegenden Zahl der Fälle ist es die letzte *ripresa*-Reihe, die auch den Strophenabschluß vertont. Fast die Hälfte der untersuchten Lauden macht die Gruppe der 43 Lieder aus, deren *volta* und *ripresa* jeweils musikalisch identisch sind. Allerdings ist hier zu differenzieren nach Lauden mit verschieden vertonten *piedi*; solchen, die für *ripresa*, *piedi* und *volta* die gleiche Melodie verwenden; und schließlich den Lauden mit zwei gleich vertonten *piedi*, die damit das *ballata*-Schema auch in ihrer musikalischen Formgebung repräsentieren.

Betrachtet man das Ergebnis differenziert nach den beiden Laudensammlungen, so zeigen sich keine deutlichen Unterschiede in der Verteilung der musikalischen Erscheinungsformen. Aufgrund der geringen Gesamtzahl der erhaltenen Lieder lassen sich aus diesen Beobachtungen aber keine allgemeingültigen Schlüsse ziehen. Gleiches gilt natürlich auch für eine nach den verwendeten Versarten differenzierte Betrachtung der melodischen Formen.

c) Die übrigen Formtypen

Der zweite Formtyp der *lauda-ballata minore* (10 Lieder) hat eine zweizeilige *ripresa*, aber im Gegensatz zu den einfachen Quartinen des ersten Typus auch zweizeilige *piedi*. Die *volta* entspricht in ihrem metrischen Aufbau der *ripresa*. Symmetrisch ist auch die musikalische Form angelegt und stimmt mit der metrischen überein: die *piedi* einerseits, *volta* und *ripresa* andererseits sind jeweils gleich vertont. Die einzige

Ausnahme bildet die Laude »Vergine sancta Maria« (Mgl¹ 74), deren *ripresa* und *volta* verschiedene Versarten verwenden und auch musikalisch differieren:

AB A' B A' B CD
8 xy // 5a 8b 5a 8b / 6 by (35.)

Bei drei Lauden (MR 36.-38.) sind *ripresa* und Strophen aus *endecasillabi* aufgebaut. Auffällig ist, daß bei den ersten beiden Liedern die *volta* nicht an die *pedi* anreimt. Die Verse der dritten Laude sind durchgängig mit Binnenreimen ausgestattet, wieder mit der typischen Versgliederung (5+6). *Ripresa* und *volta* des dem hl. Laurentius gewidmeten Liedes Mgl¹ 57 (MR 39.) werden auch aus Elfsilbern gebildet, die *pedi* dagegen bestehen aus der Kombination eines *quinario doppio* mit Binnenreim und eines Kurzvers (Sechs- bis Siebensilber). Im Falle der Laude »Andrea beato« (Mgl¹ 43) sind die *pedi* aus einem Elf- und einem Siebensilber zusammengesetzt (MR 40.).

Drei Lieder des zweiten Typus erweitern ihre Strophen um einen dritten *pede*: Die Laude »Novel canto dolce sancto« (Mgl¹ 51) ist ganz aus Achtsilbern aufgebaut, die anderen beiden Lieder »Vergine dongella imperadrice« (Mgl¹ 34) und »Alta regina divota o servente« (Mgl¹ 67) verwenden ausschließlich den Elfsilber, letzteres wieder mit durchgängigen Binnenreimen. Beide Stücke sind zwar hinsichtlich der Notation unvollständig überliefert²⁷, aus dem erhaltenen Material läßt sich aber mit Sicherheit schließen, daß die Lieder auch melodisch der *ballata*-Form entsprechen sollen.

Die *lauda* »Troppo perde'l tempo« (Cort 32) ist das einzige Stück aus der Cortoneser Sammlung, das dem zweiten Formtypus angehört; es weist zudem noch eine ganz außergewöhnliche Formgebung auf:

AB CBCBDE B'
11 xy // a b a b a b (b)y (44.)

Das metrische Erscheinungsbild der Strophe für sich genommen müßte man sicherlich als Kombination von drei *pedi* mit einer verkürzten *volta* interpretieren. Dafür spricht auch der (unregelmäßig auftretende) Binnenreim des letzten Verses, der an den vorhergehenden Vers anreimt. Die musikalische Struktur dagegen veranlaßt Ziino, hier von einer *lauda-ballata* mit zwei *pedi* und einer erweiterten *volta* zu sprechen²⁸. Damit wäre das Stück dann aber die einzige Laude, deren *volta* umfangreicher als die *ripresa* ist.

27 Im ersten Fall hat der Textschreiber offensichtlich die Strophenform mißverstanden, im zweiten Fall sind die letzten Notensysteme leer geblieben.

28 A. Ziino, *Strutture*, S. 29.

Unter dem Oberbegriff *lauda-ballata mezzana* werden im metrischen Repertoire all diejenigen Lauden (MR 45.-58.) zusammengefaßt, die eine dreizeilige *ripresa* und eine dementsprechende *volta* aufweisen. Die Formgebung dieser Lauden muß nicht in aller Ausführlichkeit besprochen werden, da das beim zweiten Typus beobachtete Prinzip der metrisch-musikalischen Kongruenz auch hier grundsätzlich gilt. Dennoch gibt es einige Lauden, die formale Besonderheiten aufweisen. So z. B. das Lied »O Maria d'omelia« (Cort 9) mit der folgenden Form:

A B C C A B
(4x+4)x (4y+4)y 8z // (4a+4a+4)b (4a+4a+4)b / (4b+4)b (4c+4)c 8z
(45.)

Das Schema offenbart die Asymmetrie von Dichtung und Musik: metrisch sind *ripresa* und *volta* dreizeilig gegliedert – die *pedi* ließen sich zweizeilig interpretieren –, der musikalischen Form nach sind die Rahmenteile jedoch zweiteilig angelegt und umschließen zwei einteilige *pedi*, ganz wie bei einer *lauda-ballata minore*.

Bemerkenswert sind die einzeiligen *pedi* der beiden formal fast identischen Lauden »Domenico beato« (Mgl¹ 76) und »A sancta Reparata« (Mgl¹ 82):

7 xy 11z // 11 a a a / 7 xy 11z (46.)

7 xx 11y // 11 a a a / 7 b b 11y (47.)

Ripresa und *volta* sind hier jeweils musikalisch identisch aufgebaut; bei der ersten Laude sind zwei *pedi*, bei der zweiten alle drei *pedi* gleich vertont. Ungewöhnlich ist außerdem, daß Mgl¹ 76 für alle drei Strophen in der *volta* die Reime der *ripresa* verwendet.

In beiden Manuskripten wird die Laude »Ciascun che fede sente« (Mgl¹ 69; Cort 38) überliefert, die metrisch wie folgt gegliedert ist:

7 x x 10y // (5a+4)*a 7b (5a+4)*a 7b (5a+4)*a 7b / 7 c c 10/11y (52.)

In der ältesten Fassung aus Cortona, die mit 12 Strophen eine bemerkenswert große Strophenzahl für ein derart komplexes Schema aufweist, kann der jeweils erste *pede*-Vers auch die Gliederung (5+3) oder (6+3) zeigen. Die Melodie dieses Liedes muß sehr beliebt gewesen sein, da sie für noch zwei weitere Lauden (MR 53.) verwendet worden ist.

Ein Unikum der handschriftlichen Überlieferung ist die Laude »Allegro canto popol cristiano« (Mgl¹ 77). Die nur eine Strophe umfassende Dichtung stellt den *settenari* der dreizeiligen *pedi* in den Rahmenteil *settenari sdruciolli* gegenüber:

11x 7*y 11x // 11a 7b 11c 11a 7b 11c / 11c 7*y 11x (55.)

Formal einzigartig ist das Lied »Lo signore ringraçando« (Mgl¹ 55). Es besteht ebenfalls aus nur einer Strophe mit folgendem metrisch-musikalischen Aufbau:

ABC DEDEE'FE''H ABC
8 x x y // 11 a b a b b c c y / 9 d d y (58.)

Der von den identisch vertonten Rahmenteil eingeschlossene Mittelteil ist metrisch wie eine Kanzonenstrophe oder die Strophe einer *ballata grande* aus zwei gleichen Stollen und Abgesang aufgebaut. Auch der »interne« Abgesang greift am Ende wie die eigentliche *volta* den letzten *ripresa*-Reim wieder auf. Aufgrund dieser Struktur und der verschiedenen Versarten liegt die Vermutung nahe, daß es sich hier um die Bearbeitung einer ursprünglich anderen Form handeln könnte.

Bis auf die Lieder Cort 9 und 38 sind die *laude-ballate mezzane* alle von dem Florentiner Laudario überliefert, gehören also offenbar wie der zweite Typus einer späteren Entwicklungsphase des Laudengesangs an. Das zeigt sich auch in der fast ausschließlichen Verwendung von Sieben- und Elfsilbern (in verschiedenen Kombinationen), wobei die *endecasillabi* zum Teil auch wieder mit Binnenreimen ausgestattet sind.

Der vierte große Formtyp, die *lauda-ballata grande* (27 Lauden, MR 59.-78.), läßt sich nach den verwendeten Versarten grob in zwei Gruppen unterteilen: einer offenbar älteren Erscheinungsform mit Strophen aus Achtsilbern, die auch im Cortoneser Laudario mehrfach vertreten ist, und Formen aus Sieben- und Elfsilbern, die nur von der jüngeren Florentiner Handschrift überliefert werden. Hinsichtlich ihrer musikalischen Formgebung verhält sich die *lauda-ballata grande* genau wie der zweite und dritte Formtypus, d. h. musikalische und metrische Struktur sind in der Regel kongruent. Auch bei diesem Typus soll sich die Besprechung auf einige besonders interessante oder vom vorherrschenden Formprinzip abweichende Fälle beschränken.

Die aus *ottonari* bzw. *ottonari/novenari* aufgebaute ältere Form weist in sieben Fällen (MR 59.-61.) die Reimordnung $x y y x // a b a b / b c c x$ auf. Die bei einigen dieser Lauden in Mgl¹ zu beobachtenden Unregelmäßigkeiten in der musikalischen Formgebung (vgl. z. B. Mgl¹ 54 »Sancto Marco glorioso« und Mgl¹ 68 »Da tucta gente laudato«) sind fast immer auf die Restaurierung zurückzuführen, d. h. diese Passagen sind nicht authentisch. Die Laude »Stomme allegro et latioso« (Cort 33) weist dagegen tatsächlich unregelmäßigen Aufbau auf: die Rahmenteile sind musikalisch identisch, aber die *piedi* sind verschieden vertont. In zweierlei Hinsicht bemerkenswert ist das Lied »Ben è crudele e spietoso« (Cort 22): einerseits wegen der ungewöhnlich regelmäßigen Verteilung von *ottonari* (*piedi*) und *novenari* (*ripresa* und *volta*) im Strophengefüge, andererseits wegen seiner musikalischen Struktur, denn der Refrain (bzw. der Abgesang) ist hier nicht durchkomponiert, sondern setzt sich

aus zwei melodisch gleichen Teilen zusammen: $A B A B // C D C D / A B A B$. Die Reihe »D« der *piedi* läßt sich zudem noch als Variante von »A« interpretieren.

In beiden Handschriften ist die Laude »Facciam laude a tutt'i sancti« (Cort 41 bzw. Mgl¹ 87) überliefert, die auch aus achtzeiligen Strophen aufgebaut ist. Allerdings ist hier die *volta* verkürzt und dafür ein dritter *piede* eingefügt. Auch die musikalische Formgebung folgt dieser Gliederung:

ABAC DBDBDB AC
8 x y x y // a b a b a b / b y (74.)

Eine Variante der Melodie von »Facciam laude« verwendet die Laude »Exultando in Ieso Cristo« (Mgl¹ 39), die aber metrisch gleichmäßig gebaute Strophen aufweist. Dadurch ergibt sich eine Asymmetrie zwischen metrischer und musikalischer Form²⁹:

ABAC DBDBDBAC'
8/9 x y y z // a b a b / b c c z (62.)

Nur die äußeren Merkmale (d. h. das Vorhandensein eines Refrains und das Anreimen des letzten Strophenverses an den Refrain) des Liedes »Cristo è nato et humanato« (Cort 18; Mgl¹ 7³⁰) erfüllen die formalen Anforderungen der *ballata*-Form. Metrisch wie musikalisch weist das Stück eher eine repetitive Struktur³¹ auf, die man vielleicht am besten als rondoartig charakterisieren kann:

A B C D E F C' D G H C'' I
(5x+5)x 6y (5z+5)z 6y // (5a+5)a 6b (5c+5)c 6b / (5d+5)d 6b (5e+5)e 6y (75.)

Ein einziges Lied des erhaltenen Repertoires gehört dem Typus der *lauda-ballata stravagante* an. Es handelt sich um die Laude »Davanti a una colonna« (Mgl¹ 17) mit einer fünfzeiligen *ripresa*. Mit musikalischer Notation sind nur die *ripresa* und der erste *piede* versehen, aber ein symmetrischer Aufbau ist hier sicher anzunehmen:

AB C D E FE'
7 x x 11y 7y 11z // 11 a b a b / 7 c c 11d 7d 11z (79.)

Die zu Anfang dieses Kapitels erwähnten drei Lauden, die der *ballata*-Form nicht folgen (MR 80.-82.), sind »Tutor dicendo« (Mgl¹ 10), »A voi gente facciam prego«

29 Das Schema gibt die rekonstruierte musikalische Form.

30 Im Florentiner Laudario ist durch den Verlust einer Seite nur der Schluß der Melodie überliefert.

31 Darauf weist auch A. Ziino hin: *Strutture*, S. 39.

(Mgl¹ 4) und »Alleluya alleluya« (Mgl¹ 18). Sie sind in den jeweiligen Kommentaren zum Editionsteil besprochen und müssen daher hier als Einzelstücke nicht noch einmal behandelt werden. Nicht berücksichtigt wurden im metrischen Repertoire die beiden Lieder »O alta compagna« (Mgl¹ 49) und »(A) sancto Mathia« (Mgl¹ 52) wegen ihrer unklaren metrischen Struktur. Hinsichtlich des formalen Aspekts sei auch hier auf die Anmerkungen des kritischen Apparates verwiesen.

d) Zusammenfassung

Die Untersuchung der metrisch-musikalischen Erscheinungsformen hat gezeigt, daß sich das einstimmig vertonte Laudenrepertoire des 13. und 14. Jahrhunderts in zwei große Gruppen unterteilen läßt: Auf der einen Seite steht ein schlichter und offenbar auch älterer Typus mit zweizeiligem Refrain und vierzeiligen Strophen nach dem Schema $x x // a a a x$. Die Lauden dieser Bauart, die gut die Hälfte des Gesamtrepertoires ausmachen, zeichnen sich durch eine Fülle verschiedener musikalischer Formen aus, denen aber ein einheitliches Gestaltungsprinzip zugrunde liegt. Dieses besteht darin, den Strophenschluß mit einer musikalischen Entsprechung zur *ripresa* zu versehen. Bei gut der Hälfte der Lauden dieses Typus sind *ripresa* und *volta* sogar identisch, aber nur etwa 1/4 entspricht auch musikalisch der symmetrischen *ballata*-Form $A B / C C A B$. Auf der anderen Seite sind die Lauden mit komplexer gebauten Strophen zu nennen, die zwei- bis dreizeilige *pedi* aufweisen. Sie lassen sich nach der Struktur der *ripresa* noch genauer klassifizieren als *lauda-ballata minore*, *mezzana* oder *grande*. Die metrischen Schemata sind im Vergleich zu den einfachen Quartinen des ersten Typus sehr vielgestaltig und meist durch die Kombination von Sieben- und Elfsilbern gekennzeichnet. Die musikalische Form stimmt bei dieser Gruppe in der Regel mit der Strophenform überein, d. h. die metrisch gleichgebauten und symmetrisch angeordneten Teile sind auch jeweils gleich vertont, wie es ja in der zeitgenössischen Theorie gefordert wird. Betrachtet man die Verteilung der einzelnen Formen auf die beiden Handschriften, so zeigt sich ein deutliches Übergewicht des Quartinentypus im Cortoneser Laudario, wo knapp 3/4 aller Lieder diesem Modell folgen. In der Florentiner Handschrift macht der erste Typus dagegen nur noch knapp die Hälfte der Lauden aus, während fast alle größeren Strophenformen erst hier auftreten. Die historische Entwicklung zu musikalisch und metrisch festfügten Formen ist damit klar erkennbar, sie vollzieht sich aber nicht – soweit das aus dem erhaltenen Material ersichtlich ist – innerhalb der beschriebenen Formtypen, sondern zeigt sich in der Ersetzung der älteren durch komplexere neue Formen.

2. Ursprungstheorien

Die Frage der formalen Ableitung der *lauda-ballata* ist über den Rahmen der möglichen direkten Vorbilder hinaus auch immer im Kontext der verschiedenen Ursprungstheorien der romanischen Strophenformen überhaupt diskutiert worden, wobei sich hier vor allem die sog. »arabische« und die »mittellateinische« bzw. »liturgische« Theorie gegenüberstanden. Hans Spanke hat in einem 1929 gehaltenen Vortrag einmal prägnant zusammengefaßt, welche grundsätzlichen Methoden sich zur Begründung und Erhärtung derartiger Thesen anbieten:

»Wer darauf ausgeht, Minnesangs Ursprung an eine neben oder vor ihm liegende Kultur- oder Literatursphäre anzuschließen, kann drei Wege einschlagen: 1. Aufdeckung historischer und kultureller Zusammenhänge, 2. Feststellung gemeinsamer poetischer Motive, 3. Untersuchung formaler Ähnlichkeiten«¹.

Bekanntlich hat Spanke bei seinen zahlreichen Studien, die diesem komplexen Thema gewidmet sind, immer den dritten der oben beschriebenen Wege favorisiert und dabei die Zusammenhänge zwischen mittellateinischen und romanischen Versarten und Strophenformen in den Mittelpunkt seines Interesses gestellt². In dem zitierten Aufsatz dagegen beschäftigt Spanke sich mit der arabischen Theorie, die den Ursprung des Minnesangs auf arabische Einflüsse zurückführt, die sich über die iberische Halbinsel bis nach Südfrankreich ausgewirkt haben sollen, eine Auffassung übrigens, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts schon Herder vertreten hatte³, und die sich noch weiter bis in die italienische Renaissance zurückverfolgen läßt⁴. Gründete sich die These zunächst im wesentlichen auf die poetischen Motivparallelen zwischen der arabischen Liebeslyrik und der Trobador- und Trouvèredichtung (denen Spanke⁵ nur geringe Bedeutung beigemessen hat), so stellte der Arabist Julián de Ribera auch formale Verbindungen der romanischen Strophen zum arabisch-andalusischen *zagal* des Mittelalters her, die dann von Ramón Menéndez Pidal in einem grundlegenden Artikel vertieft worden sind⁶. Eine ausführliche Diskussion der arabischen wie der mittellateinischen Theorie würde sicher zu weit vom eigentlichen

1 H. Spanke, *Die Theorie Riberas über Zusammenhänge zwischen frühromanischen Strophenformen und andalusisch-arabischer Lyrik des Mittelalters*, in: VKR 3 (1930), S. 258-278; hier S. 260.

2 Die wichtigsten Aufsätze sind jetzt in einem Sammelband zugänglich: H. Spanke, *Studien zur lateinischen und romanischen Lyrik des Mittelalters*, hrsg. und mit einem Vorwort versehen von Ulrich Mölk, Hildesheim 1983 (Collectanea, 31); im folgenden zitiert als *Studien*.

3 U. Mölk, *Trobadorlyrik*, München 1982 (Artemis Einführungen, 2)

4 A. Roncaglia, *La lirica arabo-ispánica e il sorgere della lirica romanza fuori della penisola iberica*, in: Accademia Nazionale dei Lincei, Fondazione A. Volta, Atti dei convegni 12: »Oriente e occidentale nel medioevo«, Roma 1957, S. 321-343; deutsche Übersetzung in: R. Baehr, *Der provenzalische Minnesang. Ein Querschnitt durch die neuere Forschungsdiskussion*, Darmstadt 1967, S. 231-262, hier 239.

5 H. Spanke, *Theorie*, S. 261 f.

6 R. Menéndez Pidal, *Poesía árabe y poesía europea*, in: *Bulletin hispanique* 40 (1938), S. 337-423.

Thema der vorliegenden Arbeit wegführen (einen kritischen Überblick bietet Pierre Le Gentil⁷), da die Formen der andalusischen Dichtung höchstens mittelbaren Einfluß auf die Laudendichter ausgeübt haben könnten. Dennoch seien hier einige metrisch-formale und musikalische Aspekte dieser Diskussion kurz zusammengefaßt, um vor diesem Hintergrund dann die Frage der unmittelbaren Vorbilder der Laudendichter kritisch zu erörtern.

a) Arabische und mittellateinische Theorie

Das arabische *zagal* geht auf die ältere Form des *muwaššah* zurück, das in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts von einem Dichter aus der Gegend um Cordoba geschaffen worden sein soll. Die ältesten erhaltenen *muwaššah* sind etwa 100 Jahre jünger und zeigen die folgende metrische Grundform:

a a b b b a a c c c a a etc.

Das ganze Gedicht umfaßt in der Regel fünf bis sieben Strophen und bedient sich der klassisch-arabischen Hochsprache. Den Abschluß bildet eine sog. *kharga*, die zumeist metrisch, sprachlich und auch inhaltlich keine Bezüge zu der eigentlichen Dichtung aufweist. Dennoch ist die *kharga* nach den Aussagen der arabischen Theoretiker als der eigentliche glanzvolle Höhepunkt anzusehen, auf dem das ganze Gebilde sich aufbaut. Dementsprechend sollte sie schon vor der Abfassung des eigentlichen Gedichts vorliegen. Berichtet wird auch von der Übernahme präexistenter *khargas* (Wander-*khargas* ?) als Grundlage für eine neue Dichtung. Die Sprache der *kharga* ist das Vulgärarabische, eine arabisch-romanische Mischsprache oder auch ein rein romanischer Dialekt. Die Veröffentlichung der romanischen *khargas* hat die Diskussion um die arabische Theorie in den 50er Jahren wieder heftig aufleben lassen, wobei diese Bruchstücke auch als Relikte einer ansonsten nicht tradierten iberoromanischen Dichtung gedeutet worden sind, die ihrerseits die arabisch-andalusische Poesie beeinflusst haben könnte⁸. Die Wirkungszeit der arabischen Dichter, die romanische *khargas* verwendet haben, liegt in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts und damit deutlich vor dem Beginn der provenzalischen Trobadordichtung⁹.

Die *zagal*-Form ist im größeren Umfang zuerst im *Diwan* (um 1152) des Ibn Quzman, einer etwa 150 Lieder umfassenden Gedichtsammlung, bezeugt. Die einfache metrische Grundform stellt sich wie folgt dar:

- 7 P. Le Gentil, *Le virelai et le villancico. Le problème des origines arabes*, Paris 1954 (Collection Portugaise, 9).
 8 R. Baehr, *Spanische Verslehre auf historischer Grundlage*, Tübingen 1962, S. 229 f.
 9 K. Heger, *Die bisher veröffentlichten Hargas und ihre Deutungen*, Tübingen 1960 (Beihefte zur ZRPh, 101), S. 1.

a a b b b a c c c a etc.
matla simt kufl

Die wesentlichen Punkte, die das *zagal* vom *muwaššah* unterscheiden, hat Rudolf Baehr zusammengefaßt:

- »1. es ist ganz in Vulgärarabisch geschrieben;
 2. seine einfachste Strophenform erscheint gegenüber der *Muwaššah*-Strophe um einen *vuelta*-Vers verkürzt: A A b b b a usw. (*estrofa zejelesca*);
 3. die Zahl seiner Strophen ist nicht auf 7 begrenzt;
 4. gewöhnlich hat es keine *kharga*«¹⁰.

Die *zagal*-Strophe scheint metrisch tatsächlich verblüffende Analogien zu den entsprechenden romanischen Formen (aprov: *dansa, balada*; afrz: *virelai*; span: *estribote*-Form, *villancico*; ital: *ballata*) aufzuweisen. Fraglich ist allerdings, ob der Einleitungsabschnitt (*matla*) wie der romanische Refrain nach jeder Strophe wiederholt wurde, wie Ribera versichert, und ob die damit verknüpfte responsoriale Aufführungstechnik (d. h. Wechsel von Chor und Solist) auch für das *zagal* anzunehmen ist¹¹.

Ein weiterer Schwachpunkt der ganzen Theorie ist sicherlich die Tatsache, daß von der arabischen Kultur des Mittelalters zwar ein hochstehendes musiktheoretisches Schrifttum überliefert ist, aber keinerlei Aufzeichnungen praktischer Musik. Riberas Aussage, daß beim ursprünglichen *zagal* die metrische und musikalische Form völlig übereinstimmten (also etwa A A / B B B A), läßt sich somit nicht beweisen, auch wenn ihr eine gewisse Wahrscheinlichkeit nicht abgesprochen werden kann¹². Eine solche musikalische Form wäre auch eher ein Argument gegen eine arabische Ableitung, denn typisch für die romanischen Formen ist nur die melodische Kongruenz von Refrain und Strophenluß (z. B. A B / C C A B), die bei diesem Strophentypus zu einer gewissen metrisch-musikalischen Asymmetrie führt. Vollends in den Bereich der Spekulation hat Ribera sich mit seinem Versuch begeben, romanische Musik des Mittelalters und sogar deutsche Minnelieder nach der arabischen Musiktheorie zu interpretieren, und so einen Einfluß oder sogar ein Weiterleben der arabisch-andalusischen Melodien nachzuweisen. Diese Versuche sind von der Musikwissenschaft rundweg abgelehnt worden¹³. Die Diskussion um die arabi-

- 10 R. Baehr, *Verslehre*, S. 230.
 11 J. Ribera, *Music in ancient Arabia and Spain* (being *La música de las Cantigas*), translated and abridged by E. Hague and M. Leffingwell, Stanford University Press 1929 (Reprint New York 1970), S. 125 und 136.
 12 R. Baehr, *Verslehre*, S. 227 f. Terni, *Edizione*, dagegen leitet die musikalische Form des andalusischen *zagal* - völlig anachronistisch - aus dem spanischen *villancico* des 15./16. Jahrhunderts ab, in dem er den direkten romanischen Nachfolger des *zagal* sieht. Daher werden *Lauden*, bei denen *ripresa* und *volta* identisch vertont sind, von ihm in die Rubrik »Laude a forma zejelesca« eingeordnet.
 13 H. Spanke, *Die Theorie Riberas*, S. 269. Vgl. dazu die Ausgabe *La música andaluza medieval en las canciones de trovadores, troveros y minnesinger*, por Julián Ribera, 3 Bde., Madrid 1923-25.

sche Theorie ist in jüngster Zeit sowohl auf dem Feld der literarischen Motivparallelen (»poetische topoi«)¹⁴ als auch in der ethno-musikologischen Forschung (»Akkulturation«) weitergeführt worden¹⁵, aber auch die Formfrage hat wieder einige Beachtung gefunden, ohne jedoch einer definitiven Klärung nähergekommen zu sein¹⁶.

Die Herkunft und Entwicklung der verschiedenen Erscheinungsformen des romanischen Minnesangs sind am intensivsten von den Vertretern der mittellateinischen Theorie untersucht worden, während alle sonstigen Ursprungsthesen (Kelten, Albigenser, klassisches Latein usw.¹⁷) mehr die inhaltlich-ideologische Seite beleuchten und damit die ersten beiden von Spanke aufgezeigten Wege einschlagen. Erste umfassende Darstellungen des Formproblems, die Musik und Metrik gleichermaßen in ihre Betrachtungsweise einschließen, haben in den 30er Jahren Gennrich¹⁸ mit seiner *Formenlehre* und Spanke mit seinen *Beziehungen*¹⁹ vorgelegt. Beide Forscher sind sich zwar einig in der Ablehnung äußerer Einflüsse – besonders des arabischen – auf die »formalen Kräfte« der mittelalterlichen europäischen Kultur²⁰, aber schon die Grundfrage nach dem formkonstituierenden Element des Strophenliedes offenbart die Gegensätze: Gennrich sieht den Primat eindeutig in der musikalischen Form, während Spanke darauf hinweist, daß die Verknüpfung einer bestimmten Strophenform mit einer feststehenden musikalischen Form im mittelalterlichen Liedgut eher eine Seltenheit ist.

Auch für den hier zur Diskussion stehenden Tanzliedtypus führen beide Arbeiten abweichende Genealogien an. Gennrich geht bei seinem Rondeltypus vom einfachen französischen *rondeau* aus, dessen Form er für das Ergebnis »spontaner Eingebung« hält:

- 14 R. Rosenstein, *Andalusian and Troubadour love-lyric: From source-seeking to comparative analysis*, in: ZRPh 106 (1990), S. 338-353.
- 15 Vgl. dazu den Überblick von Shai Burstyn, *The "Arabian Influence" Thesis revisited*, in: *Current musicology* 45-47 (1990) (Studies in Medieval Music, Festschrift for Ernest H. Sanders), S. 119-146.
- 16 G. Véber, *Überlegungen zum Ursprung der Zagal-Struktur*, in: SM 21 (1979), S. 267-276.
L. Plenckers, *Les rapports entre le muwashshah algérien et le virelai du moyen âge*, in: *The challenge of the middle east*, hrsg. von J. A. El-Sheik, Amsterdam 1982, S. 99-111. [vergleicht die Transkription eines Orientreisenden aus dem 18. Jh. mit den Cantigas Alfons des Weisen]
- 17 Einen stichwortartigen Überblick bietet: J. Stevens, Th. Karp, Artikel *Troubadours, trouvères*, in: GroveD 19 (1980), S. 189-208; hier S. 190 f.
- 18 F. Gennrich, *Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes*, Halle a. d. Saale 1932 (²/Tübingen 1970).
- 19 H. Spanke, *Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik, mit besonderer Berücksichtigung der Metrik und Musik*, Berlin 1936 (Abhandlungen der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-historische Klasse, 3. Folge Nr. 18).
- 20 F. Gennrich, *Formenlehre*, S. VI, H. Spanke, *Beziehungen*, S. 2.

A B A A A B / A B
Refrain: a b a a a b / a b
Solo Chor Solo Chor

Auf der Grundlage eines bekannten Refrains werden vom Vorsänger neue Textzeilen improvisiert, zunächst auf den ersten Teil der Refrainmelodie, worauf der Chor diesen Teil des Refrains einwirft, anschließend auf beide Melodiereihen des Refrains; den Abschluß bildet dann der Chor mit dem Vollrefrain. Aus diesem Grundtypus leitet Gennrich mit Hilfe von Übergangsstufen (»Virelai-artiges Rondeau, Rondeau-artiges Virelai«) das *virelai* (A B / C C A B / A B), und schließlich die afrz. *ballade* (A B / C C D B / A B) her²¹. Für die anderen drei Typen seiner Formenlehre (Litaneitypus, Sequenztypus, Hymnentypus) nimmt Gennrich dagegen – wie die Bezeichnungen schon erkennen lassen – einen direkten Ursprung aus dem Kirchengesang an.

Gennrichs doch recht einfacher Herleitung des Rondeltypus, die mehr systematisch-ordnenden Charakter hat, stellt Spanke eine komplexe, »streng historisch« ausgerichtete Entstehungsgeschichte entgegen, die das Wesen des *rondeau* und seiner Nebenformen primär im musikalischen Bereich sucht, in diesem Sinne vergleichbar mit Sequenz, Lai und Estampie. Angeregt wurde Spanke von der französischen Verslehre Verriers²², der dem Tanzlied eine entscheidende Rolle bei der Entstehung der romanischen Lyrik überhaupt beimessen wollte. Dabei mußte er allerdings bis auf die *branle*-Beschreibungen in Arbeaus berühmter *Orchésographie* (1589) zurückgehen, da aus den zeitgenössischen Texten und Miniaturen nicht viel mehr zu entnehmen ist, als daß es sich beim afrz. *rondeau* um einen Rundtanz gehandelt hat.

Das rhythmische Grundgerüst des *rondeau* besteht nach Spanke aus zwei Abschnitten unterschiedlicher Länge, die sich jeweils aus zwei gleich gebauten Hälften zusammensetzen. Der zweite Abschnitt ist immer länger als der erste und kann – muß aber nicht – Elemente des ersten Abschnitts wiederaufnehmen, wie z. B. beim »klassischen« *rondeau*: 1. Abschnitt a – a , 2. Abschnitt a b – a b . Diese Grundform findet Spanke schon im frühen St. Martialconductus (nur Schlußrefrain), in Hymnen Abaelards (nur Binnenrefrain), und bei den ältesten Trobadors (ohne Refrain) angelegt:

»Wenn wir annehmen, daß dieses rhythmische (sic!) Gerippe nicht nur das Wesentlichste, sondern auch das Älteste am Rondeau ist, und daß die Branles um 1100 von Vokalmusik irgendwelcher Refrainverteilung oder von Instrumentalmusik begleitet wurden, so liegt die Sache einfach: der Tanz schuf den Rhythmus, und der Rhythmus das Lied – mit irgendwelchen Refrainvarietäten«²³.

21 F. Gennrich, *Formenlehre*, S. 61-95.

22 P. Verrier, *Le vers français*, 3 Bde., Paris 1931.

23 H. Spanke, *Beziehungen*, S. 107.

Gennrichs Ableitungen des *virelai* und der afrz. *ballade* aus dem *rondeau* werden von Spanke als anachronistisch abgelehnt, da von einer Gattungssystematik feststehender Formen erst im 14. Jahrhundert gesprochen werden kann (Machaut), während das Tanzlied des 13. Jahrhunderts eine Fülle von Formvarianten aufweist, von denen keine eine zeitliche Priorität beanspruchen kann. Die Bezeichnungen *ballade*, *ballette*, *rondel* usw. gehen über die allgemeine Bedeutung »Tanzlied« nicht hinaus und dürfen keinesfalls mit den späteren Gattungsnamen gleichgesetzt werden²⁴.

Die spärlichen Angaben, die Spanke und Gennrich zu den italienischen Lauden machen können, beziehen sich auf die von Ludwig in Adlers *Handbuch* veröffentlichten Beispiele²⁵ und zeigen, in welchem Maße die früheste italienische Musik vor Liuzzis Ausgabe noch eine »terra incognita« war. Gennrich möchte die Form auf das frz. *virelai* zurückführen, schließt aber auch Einflüsse des responsorialen *versus alleluaticus* nicht aus²⁶. Spanke hält die Lauden wegen ihrer musikalischen »Sonderart« für ein »eigenes Gewächs« Italiens, läßt aber ebenfalls die Möglichkeit einer Beeinflussung aus dem Norden oder aus der mittellateinischen Lyrik offen²⁷.

Liuzzi selbst sieht in den Laudenmelodien die Ursprünge der autochton italienischen Musik, wie der Titel seines Werks schon vermuten läßt, und schließt daher weltliche oder geistliche Kontrafaktur – und insbesondere den von Gennrich vermuteten französischen Einfluß – für die Lauden in ihrer Gesamtheit aus²⁸. Die gelegentlich spürbaren »derivazioni e riflessi« aus dem mittellateinischen Bereich und der Gregorianik haben seiner Meinung nach keinen Einfluß auf die Gesamtstruktur, auch die formale Verwandtschaft der *lauda* mit der weltlichen *ballata* wird von Liuzzi als eine rein äußerliche eingestuft, während der Charakter der beiden Gattungen grundverschieden sei²⁹. Die Tatsache, daß im Cortoneser *Laudario* nur ein Fall von melodischer Kontrafaktur (Nr. 7 und 10) auftaucht, bestärkt Liuzzi in seiner Meinung, daß die Melodien speziell für die jeweiligen Texte komponiert worden sind. Diese enge Verbindung von Text und Musik (»*lauda classica*«) geht dann seiner Auffassung nach im späteren Florentiner Repertoire zunehmend verloren (Phase der Dekadenz, Musik erlangt die Vorherrschaft im Wort-Ton-Verhältnis)³⁰.

Die Vorstellung einer nationalen Neuschöpfung – Liuzzi zieht den Vergleich mit der *Camerata* des Grafen Bardi – ist für die mittelalterliche Musik im allgemeinen und für das volkssprachliche geistliche Lied im speziellen äußerst unwahrscheinlich, wenn man zum Vergleich die musikalische Praxis auf diesem Gebiet in anderen Ländern betrachtet³¹. Damit sind nationale »Sonderarten« aber natürlich nicht aus-

geschlossen. Wenn man also auch bei den Lauden grundsätzlich vom Einfluß präexistenter Formen ausgehen muß, so kommt hier aufgrund des religiösen Inhalts der Lieder neben den weltlichen Formen auch die mittellateinische Lyrik in Frage.

b) Die mittellateinische Sequenz

Aurelio Roncaglia hat mit der Sequenzdichtung eine konkrete Form der mittellateinischen Lyrik ins Feld geführt, um aus dieser speziell den einfachen ersten Strophenotypus der Lauden (a a x) formal abzuleiten³², für den sich in der Literatur unter dem Eindruck der arabischen Theorie der Begriff *strofa zagialesca* eingebürgert hat. Roncaglia beruft sich auf eine Passage in der oben schon erwähnten Chronik des Salimbene³³, aus der die Vertrautheit der italienischen Bettelorden mit der Pariser Sequenzdichtung hervorgeht. Genannt werden in der Quelle Philipp der Kanzler³⁴ († 1236) und ein Ricardus aus dem Kloster St. Victor. In der Tat gibt es unter anderem in den Sequenzen Adams von St. Victor³⁵ († 1192) Versikel mit der Gliederung a a x - b b b x, aber Ziino weist mit Recht darauf hin, daß sich hinter dieser äußeren Ähnlichkeit des Schemas, das zudem meist nur für einzelne Versikel gilt³⁶, eine andere rhythmische Gliederung der Verse verbirgt. Die vierzeiligen Versikel sind eine Erweiterung des in den Sequenzen häufig auftretenden *versus caudatus tripertitus*, der aus zwei paroxytonen Achtsilbern und einem proparoxytonen Siebensilber (8p + 8p + 7pp) besteht. Nach seiner Verwendung in der berühmten Sequenz wird er auch als »Stabat-mater-Strophe« bezeichnet. Durch Hinzufügung eines weiteren Achtsilbers ergibt sich die metrische Gliederung (8p + 8p + 8p + 7pp), während bei der Laudenstrophe ja alle Verse in der Regel eine paroxytone Kadenz (*rima piana*) aufweisen³⁷. Dennoch sieht Ziino auf der Seite der musikalischen Formgebung durchaus Parallelen zwischen Laudenstrophe und Sequenzversikel, da gerade in den Werken des Viktoriners die ersten beiden Versikelverse in vielen Fällen gleich vertont sind, also z. B. die Form A A B oder A A B C aufweisen. In

in der altfranzösischen Lyrik, in: ZFSL 51 (1928), S. 73-117 (*Studien*, S. 279-323).

32 A. Roncaglia, *Nella preistoria*, S. 472-475.

33 *Cronica*, Bd. 1, S. 262 f.

34 Von den Kompositionen Philipps wird unter anderem das Lied »*Quisquis cordis et oculi*« erwähnt, das seine Melodie dem berühmten Lerchenlied Bernhards von Ventadorn entlehnt. Melodie bei Gennrich, *Internationale Melodien*, S. 322 f.

35 Zu den Melodien siehe: *Les Proses d'Adam de Saint-Victor*, Texte et musique, précédés d'une étude critique par L'Abbé E. Misset et Pierre Aubry, Paris 1900, Reprint New York 1969 (*Mélanges de musicologie critique*, 2).

36 Der abschließende Reim x wechselt nach jedem Doppelversikel. Es gibt allerdings auch einige Sequenzen, die einen gleichbleibenden Abschlußreim für alle Versikel haben.

37 A. Ziino, *Testi religiosi in notazione mensurale*, in: *L'Arte Nova Italiana del Trecento IV*, Certaldo 1978, S. 447-491; hier S. 449-451. Metrisch vergleichbar mit diesem Versikeltypus ist nur die Laude »*Ave donna santissima*« durch ihren proparoxytonen Strophenanschluß (vgl. MR 5.).

24 H. Spanke, *Beziehungen*, S. 114 f.; Rezension zu Gennrich in *Studien*, S. 446-449.

25 F. Ludwig, a. a. O.

26 F. Gennrich, *Formenlehre*, S. 74 und 113.

27 H. Spanke, *Beziehungen*, S. 134 f.

28 F. Liuzzi, Bd. 1, S. 225.

29 Ebd., S. 17-21.

30 Ebd., S. 225-243.

31 Zum afrz. geistlichen Lied siehe: H. Spanke, *Das öftere Auftreten von Strophenformen und Melodien*

einem späteren Aufsatz hat Ziino auch die Form der italienischen Serventesenstrophe am Beispiel der Cortoneser Laude Nr. 34 »Oimè, lasso e freddo lo mio core« in die Diskussion mit einbezogen (Form [A B C] / A' A' B C) und dabei die Frage einer Ableitung des italienischen Serventesese aus der mittellateinischen Sequenz und einer daraus folgenden Beeinflussung der Laude aufgeworfen³⁸. Was den ersten Teil der These anbelangt, so ist dieser auch in der Literaturwissenschaft weitgehend anerkannt³⁹. Gegen den zweiten Teil ist einzuwenden, daß gerade beim ersten Strophenotypus der Lauden, der ja der metrischen Form von Sequenzversikel und Serventesese am nächsten kommt, die überwiegende Mehrheit der Lieder verschieden vertonte *piedi* aufweist (vgl. Kapitel »Formtypen«), ein genereller Einfluß des angesprochenen Sequenztypus auf die musikalische Form der Lauden also eher als unwahrscheinlich zu bezeichnen ist. Damit ist aber keinesfalls ausgeschlossen, daß Laudenstrophen sich auch des musikalischen Materials aus Sequenzen bedienen haben könnten (man vergleiche die deutschen »Leisen«!). Eindeutig auf die oben beschriebenen lateinischen Versart läßt sich dagegen die *lauda* »Alleluia alleluia – alto re di gloria« (Mgl¹ 18) zurückführen, die aus sieben Versen des Typus (8p + 7pp) und zwei abschließenden »Stabat-mater-Strophen« (8p + 8p + 7pp) aufgebaut ist⁴⁰. Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß die *Bianchi* im 14. Jahrhundert das »Stabat mater« zum offiziellen Hymnus ihrer Bewegung machten und auf ihren großen Prozessionen aufführten. Dabei wurde offenbar nach dem Vorbild der volkssprachlichen Lauden auch die responsoriale Aufführungstechnik praktiziert, indem man ganz einfach den ersten Halbversikel der Sequenz zum Refrain umfunktionierte, der von den Umzugsteilnehmern zwischen den solistisch vorgetragene weiteren Versikeln gesungen wurde. In einer zeitgenössischen Chronik wird das »Stabat mater« sogar als »lauda usata« bezeichnet⁴¹. Wiederum Ziino verweist auf noch weitere Sequenzen⁴², die »nach Art der Lauden« aufgeführt wurden, darunter die Mariensequenz »Vernans rosa«, die mit Melodie auch in der Laudenhandschrift Mgl² (B.R. 19) der Florentiner Nationalbibliothek überliefert ist⁴³. Auch andere Laudarien (z. B. Mgl¹ und das Fragment Luc¹) haben solche Abteilungen lateinischer (auch mehrstimmiger) Kompositionen⁴⁴, was die Annahme eines Austausches zwischen beiden Bereichen natürlich nahelegt.

38 A. Ziino, *Sequenza, sirventese e laude a proposito di »Oimè lasso e freddo lo mio core«*, in: *Musicologie médiévale, Notations et séquences*, Actes de la table ronde du C. N. R. S. à l'Institut de Recherche et d'Histoire des textes, 6-7 sept. 1982, Études rassemblées par Michel Huglo, Paris 1987, S. 247 bis 257.

39 W. Th. Elwert, *Metrik*, S. 124.

40 Vergleiche den Kommentar in den LC, Bd. 1,2, S. 370.

41 B. Toscani, a. a. O.

42 A. Ziino, *Sequenza*, S. 248.

43 Die Lauden und die lateinischen Texte der Handschrift wurden herausgegeben von C. Del Popolo, *Laude Fiorentine I, Il laudario della compagnia di San Gilio*, Firenze 1990 (Biblioteca della «Rivista di Storia et letteratura religiosa», 10).

44 Die mehrstimmigen lateinischen Stücke aus Mgl¹ und Mgl² sind im Faks. herausgegeben von

c) Das lateinische Refrainlied

Die 60 lateinischen *rondeaux*, die den letzten Faszikel der Florentiner Notre-Dame-Handschrift ausmachen⁴⁵, zeigen, daß auch in der Kirche Tanzlieder gesungen und allem Anschein nach von den Klerikern getanzt wurden⁴⁶: Am Anfang der Abteilung befindet sich eine Miniatur (fol. 463 r.), die einen Reigen tanzende Geistliche zeigt. Zwei frühe Beispiele für lateinische *virelais* finden sich in einer aus dem Kloster Ripoll stammenden Handschrift (heute Paris, BN lat. 5132, 2. Hälfte des 13. Jh.). Diese Stücke sind ebenfalls mit Melodien versehen, die sich dem metrischen Bau anschließen. Das erste Lied »Salve virgo regia« weist zudem Beziehungen zu einem Marienlied aus den *cantigas* auf⁴⁷.

Direkt zum Repertoire der italienischen Lauden führt das lateinische Weihnachtslied »In hoc anni circulo« aus der St. Martial-Handschrift Paris, BN lat. 1139 (nach 1100), mit folgender metrisch-musikalischer Form⁴⁸:

A B C D
7 a a a x (x = Refrain: »De vergine Maria«)

In späteren Quellen ist der Refrain um zwei Verse verlängert: »Verbum caro factum est / de vergine Maria«. Das Stück hat also wohl erst nachträglich seine *virelai*-artige Form erhalten. Mit der Erweiterung als vorangestelltem Refrain ist das Lied auch in die italienischen Laudensammlungen eingegangen. Eine Version überliefert z. B. die Handschrift Triv 535, deren Inhalt zum Kreis der »Laude cortonesi« gehört⁴⁹:

F. A. Gallo, G. Vecchi, *Monumenta monodica lyrica medii aevi italica*, Bd. 1, Bologna 1968, Tav. 66-82.

45 Besprochen bei: H. Spanke, *Das lateinische rondeau*, in: ZFSL 53 (1930), S. 113-148 (*Studien*, S. 154-189). Faksimile-Ausgabe von L. Dittmer, *Firenze, Biblioteca-Mediceo-Laurenziana, Pluteo 29.1* (Publications of medieval musical manuscripts; 10-11), Brooklyn 1966-67. Rhythmisierte Übertragungen bietet: *Notre-Dame and related conductus, Opera omnia*, edited and transcribed by G. A. Anderson, pars octava: *Ipt. Conductus – The latin Rondeau Répertoire*, Institute of Medieval Music, Henryville - Ottawa - Binnigen 1978 (The Institute of Medieval Music, Collected Works Vol. X, 8).

46 Zum kirchlichen Tanz allgemein vgl.: H. Spanke, *Tanzmusik in der Kirche des Mittelalters*, in: NM 31 (1930), S. 143-170; und: *Zum Thema »Mittelalterliche Tanzlieder«*, in: NM 33 (1932), S. 1-22; beide Aufsätze auch in: *Studien*, S. 104-153.

47 H. Spanke, *Zum Thema*, S. 7-9; die Melodien ebd. S.19-22.

48 Nach H. Spanke, *St. Martial-Studien. Ein Beitrag zur frühromanischen Metrik*, in: ZFSL 54 (1931), S. 282-317, 385-422; 56 (1932), S. 450-478 (*Studien*, S. 1-103); Melodie bei Gennrich, *Internationale mittelalterliche Melodien*, in: ZMw 11 (1929), S. 259-296 und 321-348; hier S. 267; vgl. auch *Formenlehre*, S. 236. Die Hs. ist jetzt auch im Faksimile zugänglich: B. Gillingham (Hg.), *Paris, Bibliothèque Nationale, Fonds latin 1139*, (Publications of medieval musical manuscripts, 14), Ottawa 1987.

49 LC III, a cura di G. Varanini, Nr. 84.

Die außerordentliche Beliebtheit des Liedes beweisen auch die volkssprachlichen Bearbeitungen, die meist in Form von selbständigen Strophen in den lateinischen Text eingestreut sind. Die provenzalischen Strophen aus lat. 1139 bespricht Roncaglia im Zusammenhang mit der arabischen Theorie⁵⁰.

Später ist das Stück mehrstimmig gesetzt worden, hier ebenfalls zum Laudenrepertoire gehörend⁵¹. Auch im Zusammenhang mit melodischer Kontrafaktur wird das Lied in der Handschrift Chig (15. Jh.) erwähnt. Dort heißt es bei der *lauda* »Mosso da sancta pazzia / vo narrar la vita mia«: *cantasi come* »Senno me pare e cortezia« e »Verbum caro factum est«. Offenbar auf die gleiche Melodie zu singen sind auch »Faccian festa e giulleria / che ch'è nato il buon messia« (cantasi come »Senno mi pare«) und »Salve virgo pretiosa« (in su: »Senno mi pare«)⁵². Bemerkenswert ist hier, daß trotz der relativ späten Entstehungszeit der Handschrift, die unter anderem Lauden der *Bianchi*-Bewegung enthält, auf Stücke aus der ersten Phase des Laudengesangs verwiesen wird: »Senno mi pare« zählt zu den authentischen Werken Jacopones da Todi, »Salve virgo pretiosa« ist mit Melodie im Florentiner Laudario (Mgl¹ 75) überliefert, zeigt aber keine melodischen Beziehungen zu dem lateinischen Lied.

Nahe Verwandtschaft zu den volkssprachlichen Lauden zeigen auch 13 lateinische Stücke in *virelai*-Form, die ein Antiphonale aus dem Kloster Bobbio überliefert (heute Turin, Codex bobbiese F. I. 4)⁵³. Die Texte und Melodien (mit Faks.) sind von Don Piero Damilano neu herausgegeben worden, der die Handschrift im Gegensatz zu Dreves in die Mitte des 14. Jahrhunderts datiert⁵⁴. Auch diese Sammlung beinhaltet eine Version von »Verbum caro«, die aber gegenüber der durchkomponierten Version der St. Martial-Handschrift eine *virelai*-artig gebaute Melodie besitzt: A B / C C A B (Gilt diese Melodie auch für Triv 535 bzw. Chig?). Einziges musikalisches Relikt des ursprünglichen St. Martialliedes ist die Melodie des letzten Strophenverses, die wohl wegen ihres Refraincharakters den Wandel der Zeit überstanden hat. Die einstimmige Melodie aus Bobbio ist auch in drei der angesprochenen mehrstimmigen Fassungen als Tenor erhalten. Das letzte Stück ist das oben schon zitierte Marienlied »Vernans rosa« mit sequenzartigem Strophenbau (vier Doppelpersikel,

50 A. Roncaglia, *Laisat estar lo gazel (Contributo alla discussione sui rapporti fra lo zagial e la ritmica romanza)*, in: CN 9 (1949), S. 67-99.

51 E. Diederichs, *Die Anfänge der mehrstimmigen Lauda vom Ende des 14. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*, Tutzing 1986, S. 132 f. / Noten S. 330 f.; S. 147 f. / S. 355 f.; S. 168 f. / S. 355 f.; S. 169 f. / S. 357. Mehrstimmig auch in deutschen Quellen, vgl. Gennrich, *Formenlehre*, S. 270 f.

52 Diese Verweise hat veröffentlicht: H. Anglés, *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, 3 Bde., Barcelona 1943-59; hier Bd. 3, S. 508 f.

53 Zuerst besprochen von H. Spanke, *Tanzmusik*, S. 162-166.

54 P. Damilano, *Laudi latine*. G. M. Dreves (Hg.), *Analecta Hymnica Medii Aevi*, Bd. 20, Leipzig 1895 (Reprint Frankfurt a. M. 1961), S. 22, datiert die Hs. ins 13. Jh.

von denen der erste als Refrain fungiert und am Ende zu wiederholen ist; Musik: A A / B B C C A' A' / A A)⁵⁵.

Interessant sind in diesem Zusammenhang auch die zehn mit Notation überlieferten geistlichen Lieder aus dem *Libre vermell* des Klosters Montserrat, das allerdings erst im 14. Jahrhundert kopiert wurde. Der unbekanntere Verfasser teilt am Ende des ersten Stückes mit, daß die Sammlung die bei den Pilgern so beliebten, aber in der Kirche verpönten weltlichen Tanzlieder ersetzen soll⁵⁶. Einige dieser Kompositionen weisen auch *virelai*-artige Formen auf (Überschriften: »ad tripudium rotundum« oder »a ball redon«). Eine ganz ähnliche Mitteilung findet sich auch in dem auf 1360 datierten Codex 156 der Münchener Universitätsbibliothek, dem »Mosburger Graduale«: Der Dekan Johannes von Perchausen erklärt hier, daß die Sammlung von 33 lateinischen »cantiones« von ihm komponiert wurde, um die besonders beim jüngeren Klerus zur Weihnachtszeit beliebten weltlichen Tanzlieder zu verdrängen bzw. zu ersetzen⁵⁷. Zahlreiche weitere Handschriften überliefern einzelne Stücke oder ganze Abteilungen derartiger Lieder⁵⁸.

Die hier angeführten Beispiele zeigen, daß auch in der lateinischen geistlichen Lyrik des 13. bis 15. Jahrhunderts die Refrainformen zunehmende Verbreitung fanden, was sich nicht zuletzt in der Umarbeitung älterer Stücke (»In hoc anni circulo«) manifestiert. Die in der Fachliteratur gelegentlich verwendeten Bezeichnungen »Tropus« (z. B. für Benedicamuslieder) oder »Conductus« (Notre-Dame-Hss., bes. F) deuten zugleich auf die verschiedenen Thesen hin, die zur Entstehungsgeschichte dieser Lieder aufgestellt worden sind. Die oben zitierten Hinweise aus späteren Handschriften legen dagegen direkte Vorbilder aus dem Bereich der weltlichen Tanzlieder nahe. Der in diesem Zusammenhang schon im Mosburger Graduale erscheinende Terminus »canto« wird heute meist als allgemeiner Oberbegriff zur Bezeichnung des lateinischen Refrainliedes religiösen Inhalts verwendet.

Trotz all der oben erwähnten formalen und historischen Beziehungen zwischen dem lateinischen Repertoire (Sequenz, Cantio) und den italienischen Lauden haben sich bisher – wie es scheint – noch keine musikalischen Übereinstimmungen nachweisen lassen, die über verwandte Bauformen und melodische Ähnlichkeiten (Melodietypen) hinausgehen⁵⁹, und damit eine Herleitung des Laudengesangs aus der mittellateinischen Lyrik wahrscheinlich machen würden.

55 Veröffentlicht von G. Vecchi, *Tra monodia e polifonia, appunti da servire alla storia della melica sacra in Italia nel sec. XIII e al principio de XIV*, in: CHM 2 (1957), S. 447-464; hier S. 455.

56 Besprochen von H. Spanke, *Beziehungen*, S. 127-130; Melodien zuletzt ediert in: *French Sacred Music*, hrsg. von G. Cattin und F. Facchin, Monaco 1991 (Polyphonic music of the fourteenth century, 23 B), S. 381-387.

57 Der zitierte Text, zusammen mit detaillierten Analysen der Tanzlieder, ist ediert worden von H. Spanke, *Das Mosburger Graduale*, in: ZRPh 50 (1930), S. 582-595.

58 Siehe dazu den Artikel *Cantio* von E. Jammers, in: MGG 2 (1952), Sp. 778-781.

59 Siehe dazu: A. Ziino, *Strutture strofiche*, Bd. 2 (Appendice), S. 67-93 (konnte für die vorliegende

d) Religiöse und weltliche Lieder in der Volkssprache

Die Einführung der *ballata*-Form bzw. der *strofa zagialesca* in die italienische geistliche Dichtung ist auch ganz konkret zwei bekannten Dichterpersönlichkeiten des 13. Jahrhunderts zugeschrieben worden: Einerseits Guittone d'Arezzo (um 1235 bis 1294?), der 1265 in den Orden der »Milites Beatae Virginis Mariae« eintrat und neben seinem bedeutenden weltlichen Werk auch fünf geistliche *ballate* hinterlassen hat⁶⁰; andererseits dem in der Einleitung schon erwähnte Jacopone da Todi, der wahrscheinlich 1268 dem Franziskanerorden beigetreten ist. Beide kommen wohl schon allein aus chronologischen Gründen nicht als Urheber der *lauda-ballata* in Frage⁶¹, aber von Jacopones Werk ist ja zumindest eine *lauda* in die Florentiner Handschrift eingegangen (Mgl¹ 21), und eine weitere (»Senno mi pare«) wird später als Vorbild für Kontrafakturen genannt, so daß sich zumindest einige Verbindungslinien zu den Sammlungen der anonymen Laudendichter ziehen lassen.

Die deutlichste Parallele zwischen dem Werk des Tudertiners und dem der *laudesi* zeigt sich in der häufigen Verwendung der *strofa zagialesca* mit der Form 8(9) x x / a a a x. Auffällig ist hier, daß das Phänomen des *anisosillabismo* bei Jacopone – zumindest bei diesem Formtyp – weniger stark hervortritt (man vergleiche die Lauden⁶² Nr. 16, 18, 23, 48, 54, 55, 60 und 62 mit dem MR Schema 1. und 2., sowie die Lauden Nr. 17, 28, 84 und 89 mit MR 3.). Ansonsten lassen sich nur noch einzelne Formschemata vergleichen, die hier der Kürze halber einfach aufgelistet werden:

Nr. 13, 59	8 x y // a a a y	(= MR 8.)
Nr. 69	8 x* y y // a a a y *Ass.	(vgl. MR 18.)
Nr. 32	(7+7) x x // a a a x ⁶³	(= MR 31.)
Nr. 41	= Mgl ¹ 21 »O Cristo 'nipotente« (vgl. auch Nr. 1)	
Nr. 21	8 x y y z // a b a b a b / b z ⁶⁴	(vgl. MR 74.)
Nr. 49	8 x y y z // a b a b / b c c z ⁶⁵	(= MR 62.)
Nr. 73	8 x y z y // a b a b / b y	(= MR 72.)

Arbeit nicht beschafft werden); ders., *Testi religiosi*, S. 451-459.

60 G. Contini, *Poeti del Duecento*, Bd. I, Milano, Napoli 1960, S. 189-191. Die Cortoneser Laude Nr. 38 »Ciascun che fede sente« wird von G. Varanini stilistisch in die Nähe dieser geistlichen *ballate* Guittones gerückt, siehe: *La più antica lauda in volgare in onore di Sant' Antonio: Artificio retorico toscano-aretino*, *Contenuti agiografici patavani*, in: *Storia e cultura a Padova nell'età di Sant' Antonio*, Padova 1985, S. 425-456.

61 G. Varanini, *Introduzione*, S. 51 f.

62 Die Zählung erfolgt nach der Ausgabe von F. Agno. Die neuere kritische Ausgabe von F. Mancini war mir erst nach der Abfassung des vorliegenden Kapitels zugänglich.

63 Die gleiche Form, aber mit Binnenreim in *ripresa* und *volta*, haben die Lauden Nr. 3, 4, 8, 33, 36, 38, 45, 58, 70 und 79.

64 Vgl. auch Nr 46 (Langverse ohne Binnenreim).

65 Vgl. auch Nr. 5, 14, und 44.

Wegen des ungewöhnlichen Phänomens verschieden gereimter *piedi* ist Jacopones *lauda* »O novo canto – c' hai morto el pianto« (Nr. 64) vergleichbar mit »Cristo è nato – et humanato« (Cort 18, Mgl¹ 7 = MR 75.). Das Stück ist auch inhaltlich interessant wegen seiner musikalischen Anspielungen⁶⁶.

Nr. 64 (5x+6)x 6y // (5-6a+5-6)a 6b (5-6c+5-6)c 6b / (5-6d+5-6)d 6y

Mit den oben angeführten Beispielen erschöpfen sich auch schon die formalen Vergleichsmöglichkeiten zwischen beiden Bereichen. Inhaltlich-stilistisch sind Jacopones Werke völlig anders geartet und haben in dieser Hinsicht sicher kaum Einfluß auf die volkstümlichen Laudendichter ausgeübt.

Heute hat sich allgemein die Auffassung durchgesetzt, daß das formale Schema der *lauda-ballata* von der weltlichen *ballata* entlehnt ist. Die Gründe, die gerade für das Tanzlied als Vorbild geistlicher Lieder sprechen könnten, hat Giorgio Varanini – auch unter Einbeziehung der anderen weltlichen Formen – kurz zusammengefaßt. Danach eignete sich die *ballata* gerade wegen der großen Variabilität ihres Formschemas, ihrer engen Bindung an die Musik und ihrer responsorialen Ausführung, die die Gemeinschaft miteinbezieht, ausgezeichnet für den Gesang in den Laienbruderschaften. Die Kanzone dagegen als individuelles Ausdrucksmittel der aristokratischen Gesellschaft war für diese Zwecke nicht geeignet, ebensowenig wie das Sonett mit seinem beschränkten Umfang, das sich in der Mitte des 13. Jahrhunderts wahrscheinlich auch schon aus seinem ursprünglichen musikalischen Kontext gelöst hatte⁶⁷.

Die Vorstellung, daß eine einzelne Persönlichkeit wie Jacopone oder Guittone für diese Einführung des *ballata*-Schemas verantwortlich sein könnte, birgt allerdings wenig historische Wahrscheinlichkeit in sich. Außerdem sind aus der frühen Phase der *laudesi* so gut wie keine Dokumente erhalten, die eine solche Zuschreibung ermöglichen würden. Der einzige namentlich bekannte Dichter aus dieser Zeit ist der schon erwähnte Garzo, der sich in einer Laude (Cort 7) als »Garzo doctore« vorstellt. Der Name taucht auch in einigen späteren Manuskripten wieder auf, zum Teil im Zusammenhang mit den gleichen Lauden wie in Cort⁶⁸, aber über Garzos Herkunft und sein Leben ist nichts Näheres bekannt.

Geht man bis in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts zurück, so liefert wieder die Chronik des Salimbene einige interessante Hinweise. Eine sehr facettenreiche Persönlichkeit jener Zeit war Elias von Cortona (†1251), der 1221 vom hl. Franziskus zu seinem Nachfolger in der Führung des Ordens bestimmt worden war. Im Jahre 1239 wurde Elias päpstlicher Legat am Hof Kaiser Friedrichs II., trat dort allerdings als Offizier in die Dienste des Kaisers, was zu seiner Exkommunikation führte. Unter

66 Siehe dazu den Kommentar Cort 19.

67 G. Varanini, *Introduzione*, S. 52.

68 Ebd., S. 44 f.

den franziskanischen Brüdern, die dem abgesetzten Ordensgeneral die Treue hielten, befand sich nach Salimbenes Chronik auch eine gewisser Giovanni delle laude, der den Beinamen seiner besonderen Begabung auf diesem Gebiet verdankte. Von Salimbene werden noch weitere Franziskaner namentlich erwähnt, die besondere musikalische Fähigkeiten besessen haben sollen⁶⁹.

Elias war es auch, der in Cortona die Kirche »San Francesco« mit dem darunter liegenden Oratorium erbauen ließ, in dem sich die *laudesi* zu ihren Versammlungen trafen; es ist jedoch unklar, um welche der Cortoneser Vereinigungen es sich dabei handelte⁷⁰. Von Bedeutung könnten auch die Beziehungen zum Hof Friedrichs II. sein, der ja das Zentrum der sizilianischen Dichterschule war. Allerdings ist in diesem Kreis die *ballata* – zumindest im Sinne einer Gattung der Kunstlyrik – noch unbekannt gewesen. Auch provenzalische oder französische Tanzlieder sind hier nicht nachgeahmt worden, so daß die Einführung der *ballata*-Form in den Laudengesang höchstwahrscheinlich nicht den Franziskanern um Elias zugeschrieben werden kann. Gleichwohl lassen einige Texte des Cortoneser Laudarios deutliche franziskanische Einflüsse erkennen⁷¹. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang, daß auch in England die Franziskaner als Urheber des volkssprachlichen religiösen Tanzliedes gelten. Diese als »carol« bezeichneten Stücke folgen den gleichen Formprinzipien wie die Lauden⁷².

Sucht man nun nach konkreten Vorbildern für die Lauden im weltlichen Bereich, so bleibt hier nur der Vergleich auf der textlichen und metrischen Ebene, da sich ja von der musikalischen Seite der italienischen Dichtung des Duecento keine Spur erhalten hat (wenn nicht in den Lauden!); was die Textüberlieferung anbetrifft, liegen uns größtenteils *ballate* von bekannten Dichtern aus dem Kreis der Sikulo-Toskaner und der Stilnovisten vor, die schon als stilisierte, poetische Ausformung der Gattung zu charakterisieren sind, was aber nicht zwangsläufig heißen muß, daß diese *ballate* nicht mehr gesungen wurden, wie vielfach angenommen wird⁷³. Daneben sind aber auch einige *ballate* und andere Stücke eher volkstümlichen Gepräges, die vielleicht aus dem spielmännischen Milieu stammen, durch einen glücklichen Umstand erhalten geblieben: In Bologneser Notariatsurkunden, den sogenannten *Memoriali*, ist der freigebliebene Raum, wahrscheinlich um nachträgliche Zusätze unmöglich zu machen, statt durch die sonst üblichen Striche mit Dichtungen verschiedener Art aufgefüllt worden⁷⁴.

Eine ganze Reihe von Strophenformen, sowohl »poetischer« als auch »volkstümlicher« *ballate*, läßt sich auch im vertonten Laudenrepertoire wiederfinden, wie

69 C. Barr, *Monophonic lauda*, S. 70 f. Vgl. dazu in der *Cronica*, Bd. 1, S. 230.

70 C. Barr, *Monophonic lauda*, S. 71-74.

71 Ebd., S. 75-78, bezieht sich vor allem auf Cort 38.

72 Siehe dazu R. L. Greene (Hg.), *The early english carols*, Oxford 1935, hier bes. S. 139-159; und J. Stevens, D. Libby, Artikel *Carol*, in: *GroveD* 3 (1980), S. 802-813.

73 F. A. Gallo, *Ballata*, S. 1-2.

74 Zuletzt ediert von S. Orlando, *Rime dei Memoriali Bolognesi 1279-1300*, Turin 1981.

Joachim Schulze gezeigt hat⁷⁵. In einigen Fällen verdichten sich diese Parallelen sogar zum Kontrafakturverdacht, d. h. die entsprechende *lauda* könnte sich einer weltlichen Melodie bedient haben. Den von Schulze angeführten Fällen lassen sich noch einige hinzufügen, die die formale Verwandtschaft von weltlicher und geistlicher *ballata* unterstreichen sollen: Die Bologneser *ballata* »Non posso plu coperire« mit dem Strophenschema $8xyyz//abab/bccz$ ⁷⁶ hat metrisch die gleiche Form wie die *lauda* Mgl¹ 39 (MR 62.), deren Verse allerdings schwankend in der Silbenzahl (8/9) sind; das gleiche Formschema gilt auch für die politische *ballata* »Sovrana ballata placente«⁷⁷. Formal weitgehend identisch sind auch die *ballata* »S'io usasse far lamento«⁷⁸ mit dem Strophenbau $7xyyz//abbaabba/(a)c(c)ddz$ und die *lauda* Mgl¹ 24 (MR 78.), die allerdings in der *volta* keine Binnenreime aufweist. Charakteristisch für die norditalienische *ballata* ist die gelegentliche Erweiterung der Strophe um einen dritten *piede*. Zwei Lieder aus den *Memoriali* lassen sich aufgrund dieser Strukturierung mit Stücken aus dem Florentiner Laudario vergleichen: »E'lla mia dona zogliosa«⁷⁹ mit der Gliederung $8xy//abab/bby$ ähnelt der *lauda* Mgl¹ 51 (MR 41.), die aber im Unterschied zu der *ballata* Binnenreime in *ripresa* und *volta* hat, und deren *volta* nicht an die *piedi* anreimt. Die gleiche Reimordnung zeigt die *ballata* »Oi bona gente, oditi et entenditi«⁸⁰, sie ist aber ganz aus Elfsilbern aufgebaut: $11xy//abab/bby$. Eine vergleichbare Struktur hat die *lauda* Mgl¹ 34 (MR 42.), die jedoch wie die *lauda* im vorigen Fall mit Binnenreimen ausgestattet ist und deren *volta* auch nicht an die *piedi* anreimt. Formal genau identisch mit dieser *lauda* ist Pucciandone Martellis *ballata* »Tuttora agio di voi rimembranza«⁸¹.

Die angeführten Beispiele, die sich sicher noch ergänzen lassen⁸², betreffen ausschließlich die Lauden mit komplexeren Strophenformen (2., 3., und 4. Typus des Kapitels Formtypen) und beweisen in diesem Bereich die formale Abhängigkeit der Laudendichter von weltlichen Vorbildern.

Schwieriger ist es, weltliche italienische Stücke des 13. Jahrhunderts ausfindig zu machen, die sich der *strofa zagialesca* bedienen, nach deren Vorbild ja immerhin rund 3/4 der Cortoneser Lauden gebaut sind. Aus den *Memoriali* läßt sich die *ballata* »Pur bii del vin comadre« mit der Form $(7+7)xx//aax$ anführen, auf die schon Liuzzi aufmerksam machte⁸³, die aber vielleicht ihrerseits auf ein Stück von Jacopone

75 J. Schulze, *Kontrafakturen*, S. 237-246.

76 Text bei S. Orlando, S. 15.

77 Vgl. J. Schulze, *Kontrafakturen*, S. 239.

78 Text bei I. Baldelli, *Medioevo volgare da Montecassino all'Umbria*, Bari²/1983 (1/1971), S. 255 f.

79 Text bei S. Orlando, a. a. O., S. 41 f.

80 Ebd., S. 6.

81 Siehe dazu J. Schulze, *Kontrafakturen*, S. 242.

82 Viele ältere Publikationen konnten hierfür nicht eingesehen werden. Einen umfangreichen Überblick über Editionen von Ballaten des Duecento und des Trecento gibt G. Capovilla, *Note sulla tecnica della ballata trecentesca*, in: *L'Arts Nova italiana del Trecento IV*, S. 107-147; hier Anm. 2, S. 135-137.

83 F. Liuzzi, Bd. 1, S. 170, Anm. 24.

zurückgeht⁸⁴. Ein loses Blatt aus einem *Memoriale* des Jahres 1301 überliefert die *ballata* »A mala morte mora lo celoso« mit der Form 11 x x // a a x⁸⁵. Handschriftlich erst sehr spät dokumentiert ist die *ballata* »Questo mio nicchio, s'io nol picchio« (Form x y // a a y, Silbenzahl schwankend 8-10), die sich aber durch ihre Erwähnung in Boccaccios *Decameron* (1349-51) zumindest in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts zurückdatieren läßt⁸⁶.

Aus der Zeit, in der das Cortoneser Repertoire wahrscheinlich entstand (60er bis 70er Jahre des 13. Jh.?), haben sich solche *ballate* in der Form der *strofa zagialesca* – wie es scheint – nicht erhalten. Man wird annehmen müssen, daß sie aufgrund ihres volkstümlichen Charakters nur mündlich tradiert wurden und damit verlorengegangen sind. Eine weitere Möglichkeit, wenn man von der lateinischen Theorie (Sequenzversikel) einmal absieht, stellt die direkte Übernahme von »importierten« Formmodellen durch die Laudendichter dar. Roncaglia hat hier die ca. 1250-1280 entstandenen »Cantigas de Santa María« Alfons' des Weisen ins Spiel gebracht, die vielleicht durch die politischen Beziehungen einiger italienischer Städte zum kastilischen Königreich nach Italien gelangt sein könnten⁸⁷. Aber weder die formale Seite der *Cantigas* (die *strofa zagialesca* aus Achtsilbern kommt nur sehr selten vor), noch die musikalische Seite (über 400 erhaltene Melodien) machen eine solche Abhängigkeit wahrscheinlich⁸⁸.

Auch die häufig pauschal vorgetragene Auffassung, daß die *ballata* (bzw. die *lauda*) vom provenzalischen Tanzlied (*dansa*, *balada*) abgeleitet ist, verdient eine differenzierte Betrachtung. Die *strofa zagialesca* mit Refrain taucht hier nur fünfmal auf, immer mit der Reimordnung x y // a a y. Vier der Stücke sind aus Zehnsilbern (PC⁸⁹ 461,193a; 461,215c; 461,251b; 244,4) aufgebaut, eine *dansa* des provenzalisch dichtenden Katalanen Cerverí de Girona (aktiv 1259-85)⁹⁰ zeigt die Form 8 x y / a a y⁹¹ (PC 434,9c). Nur eins der Stücke ist mit Melodie überliefert (PC 461,215c). Für den am häufigsten vorkommenden Laudentypus 8(9) x x // a a x findet sich hier also überhaupt kein Beispiel.

Was die komplexeren Formen anbetrifft, zeigen sich doch deutliche Unterschiede zur *ballata*, die es keinesfalls erlauben, hier von identischen Formen zu sprechen⁹².

84 J. Schulze, *Kontrafakturen*, S. 242 f. Text bei S. Orlando, S. 9.

85 Text mißverständlich abgedruckt bei V. de Bartholomaeis, *Rime giuallaresche e popolari d'Italia*, Bologna 1926, S. 32.

86 Erwähnt am Ende des 5. Tages von Dioneo; Text bei G. Corsi, *Rimatori del Trecento*, Torino 1969 (Classici italiani, 15), S. 996-998.

87 Pisa z. B. unterstützte die Ansprüche Alfons des Weisen auf die Kaiserkrone. Siehe dazu A. Roncaglia, *Nella preistoria*, S. 471f.

88 Zu gemeinsamen Melodietypen siehe: W. Wiora, *Elementare Melodietypen als Abschnitte mittelalterlicher Liedweisen*, in: FS H. Anglés, 2 Bde., Barcelona 1958-61; hier Bd. 2, S. 993-1009.

89 PC = H. Pillet, H. Carstens, *Bibliographie der Troubadours*, Halle 1933, Reprint New York 1968 (Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft, Sonderreihe 3).

90 M. de Riquer, *Los trovadores. Historia leteraria y textos*, 3 Bde., Barcelona 1975; hier Bd. 3, S. 1556.

91 ' steht für weiblichen Versausgang.

Nur ein weiterer Formtyp der *dansa* läßt sich aufgrund des Strophenbaus und der verwendeten Versarten mit den Lauden bzw. Ballaten vergleichen, offenbart aber zugleich auch die Unterschiede. Es handelt sich um vier Stücke, die dem älteren Typus der *lauda-ballata grande* aus *ottonari* (- *novenari*) ähneln; zwei davon sind auch mit Melodie überliefert⁹³. Die Stücke seien hier gegenübergestellt:

8(9) x y y x // a b a b / b c c x (MR 59.-60.)

7 x' y x' y // a' b' a' b' / x' y x' y (PC 244,1)

7 x' y y x' // a b a b / x' y y x' (PC 461,224)

ABAB CDCD ABAB
7 x y' x y' // a' b' a' b' / x y' x y' (PC 461,230)

ABCD EFEF ABCD
7 x' y y x' // a' b' b a' / x' y y x' (PC 461,20a)

Der wichtigste Unterschied ist in der metrischen Gliederung des Abgesangs der Strophe zu sehen: Bei der *dansa* wie auch bei den nordfranzösischen Tanzliedern ist dieser Teil nicht nur in der Reimfolge mit dem Refrain identisch, sondern verwendet auch immer dessen Reime, oftmals weisen sogar alle Strophen die gleichen Reime auf (*coblas unisonans*). Dagegen knüpft in der *ballata*-Strophe grundsätzlich nur der letzte Vers wieder an die *ripresa* an. Charakteristisch ist auch die Reimverknüpfung des letzten *piede* mit der *volta*, die die französischen Formen ebenfalls nicht kennen. Die einzige *lauda*, die in diesem Sinne ein französisches Gepräge hat, ist Mgl¹ 76 (MR 46.; vgl. aber auch Mgl¹ 49 und 52!).

Die *lauda* bzw. *ballata* zeigt sich hier schon deutlich unter dem Einfluß der Kanzone, was sich ja auch in ihrer Nomenklatur widerspiegelt. Selbst die Theoretiker führen für die Kanzone neue Begriffe ein (»cantiones extensae«), um Verwechslungen mit der *ballata*, die häufig einfach als »canzone« bezeichnet wurde, zu vermeiden⁹⁴.

92 Vgl. dagegen die Ergebnisse der Studie von B. R. Suchla, *Studien zur Provenienz der Trecento-Ballata*, Göttingen 1976 (Göttinger musikwissenschaftliche Arbeiten, 6), S. 191-194.

93 Melodien bei: F. Gennrich, *Der musikalische Nachlaß der Troubadours*, 3 Bde., Darmstadt 1958 und 1960, Langen bei Frankfurt 1965 (Summa Musicae Medii Aevi 3, 4 und 15); hier Bd. 1 Nr. 257 und 262. Beide Melodien sind Nachträge in den *Chansonnier du Roi* (Sigel W der provenz. Mss.); Faks.-Ausgabe von J. B. Beck, *Le manuscrit du roi*, 2 Bde., London, Philadelphia 1938. Dort sind noch drei weitere *dansas* nachgetragen (z.T. mensural); für eins dieser Stücke (PC 244,1a) läßt sich anhand der Widmung der *terminus post quem* 1265 angeben. Siehe dazu: H. Spanke, *Der Chansonnier du Roi*, in: RF 57 (1943), S. 38-104, hier S. 98.

94 F. A. Gallo, *Ballata*, S. 6.

Was *dansa* und *lauda* gemeinsam haben, soweit man das aus den wenigen erhaltenen *dansa*-Melodien ersehen kann, das ist der musikalische Bau. Typisch sind ein durchkomponierter Refrain und zwei melodisch gleich gebaute Stollen. Aber auch für die zweite hier angeführte *dansa* findet sich hinsichtlich der musikalischen Form ein Gegenstück bei den Lauden: Das Lied »Ben' è crudele e spietoso« (Cort 22) weist wie PC 461,230⁹⁵ einen Refrain aus zwei melodisch gleichen Teilen auf, was im vertonten Laudenrepertoire ganz einmalig ist. Auch die ungewöhnliche metrische Gliederung der *lauda* (MR 61.) und die Tatsache, daß es sich um *coblas capfinidas* handelt, deutet auf provenzalischen Einfluß.

Stücke der gleichen Bauart finden sich auch im Repertoire der nordfranzösischen Tanzlieder, die größtenteils jüngeren Datums sind. Die umfangreichste Sammlung von Tanzliedern beinhaltet die Oxforder Handschrift Douce 308 mit ihren 188 als *balletes* bezeichneten Stücken, die leider alle ohne Melodie aufgezeichnet sind. Die Handschrift wird von Steffens in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts datiert⁹⁶. Ein unmittelbar mit den oben angeführten *dansas* vergleichbares Stück ist die *ballette* 62 »Dame, bien me deveroie« (R. 1714⁹⁷), die formal mit PC 244,1 identisch ist (7x' y x' y // a' b a' b / x' y x' y) und die eigentliche *virelai*-Form repräsentiert⁹⁸. *Virelais* dieser Bauart mit Melodien sind erst in Handschriften des 14. Jahrhunderts überliefert. Zu nennen sind hier das Lied »Providence la senée« (G. 360⁹⁹), eine musikalische Einlage aus dem Roman de Fauvel, und zwei einstimmige *virelais* von Jehannot de l'Escurel (†1303), die im gleichen Manuskript im Anschluß an den Roman überliefert sind. Nach den Lebensdaten des Komponisten dürften sie im letzten Drittel des 13. Jahrhunderts entstanden sein:

ABAB' CDCD' ABAB'
7x y' x y' // 7a' 5b 7a' 5b // 7x y' x y' (G. 386¹⁰⁰)

ABAC DEDE' ABAC
8x y x y // 7 a' b a' b / 8x y x y (G. 395¹⁰¹)

- 95 Die gleiche musikalische Form hat außerdem noch PC 461,92 mit der metrischen Gliederung 7x' 5y 7x' 5y // 7 a b' a b' / 7x' 5y 7x' 5y, ebenfalls ein späterer Eintrag in den *Chansonnier du Roi*; Melodie bei Gennrich, *Nachlaß*, Nr. 260.
- 96 Diplomatischer Textabdruck von G. Steffens, *Die altfranzösische Liederhandschrift der Bodleiana in Oxford, Douce 308*, in: ASNSL 97 (1896), S. 283-308, 98 (1897), S. 59-80 und 343-382, 99 (1897), S. 77-100 und 339-388, 104 (1900), S. 331-354.
- 97 R. = G. Raynaud, H. Spanke, *Bibliographie des altfranzösischen Liedes, neu bearbeitet und ergänzt von H. Spanke*, Bd. 1, Leiden 1955 (postum, keine weiteren Bände erschienen).
- 98 Vgl. in der gleichen Handschrift noch Nr. 29 (R. 1168) und 98 (R. 1105) mit vierzeiligem Refrain. Zu den *virelais* in Douce 308 allgemein: E. Hoepffner, *Virelais et ballades dans le chansonnier d'Oxford*, in: AR 4 (1920), S. 20-40.
- 99 G. = F. Gennrich, *Rondeaux, Virelais und Balladen*, 3 Bde., Dresden 1921, Göttingen 1927, Langen 1963; Melodie hier Bd. 1, S. 295 f.
- 100 Melodie bei Gennrich, *Rondeaux*, Bd. 1, S. 331 f.

Zu ergänzen sind außerdem noch zwei *virelai*-Texte, die als Diskantus und Kontratenor in einem dreistimmigen *rondeau* (G. 65 a/c¹⁰²) erhalten sind.

Sehr viel früher ist dagegen die *strofa zagialesca* mit Refrain in Nordfrankreich belegt, auch mit *virelai*-artigem musikalischen Aufbau, wie in dem Lied »En tous tans se doit fins cuers resjouir« (R. 1405) von Guillaume le Vinier (†1245)¹⁰³:

A B CCA B
(5x+5)x 5y' // 10 a a a 5y'

Für die Strophenform 8(') x x // a a a x läßt sich eine ganze Reihe von Stücken angeben, die größtenteils aus dem Oxforder Chansonnier stammen¹⁰⁴. Nur eins dieser Lieder ist mit Melodie in einer anderen Handschrift überliefert: »Amors, a cui je me rant pris« (R. 1602 = G. 212 = Ball. 66)¹⁰⁵:

A A' BB CA'
8 x x // a a a x

Darüber hinaus lassen sich gut 20 weitere Lieder, die aber andere Versarten verwenden (Sieben- und Zehnsilber sowie gemischte Versarten), in der Form der *strofa zagialesca* nachweisen¹⁰⁶. Stücke dieser Bauart gehören auch zum Repertoire geistlicher lateinischer Lieder, die die Handschrift Paris BN lat. 15131 überliefert. Es handelt sich hier ausnahmslos um Kontrafakta französischer Tanzlieder, wie die jeweils angegebenen Originalrefrains zeigen, darunter auch zwei der Oxforder *balletes*¹⁰⁷.

e) Zusammenfassung

Nach der Quellenlage, wie sie sich heute darstellt, zeigen die frühen Lauden in der Form der *strofa zagialesca* mit Refrain die stärkste formale Verwandtschaft zum

- 101 Ebd., S. 341 f.
- 102 Ebd., S. 50-52.
- 103 Melodie und Text bei F. Gennrich, *Rondeaux*, Bd. 2, S. 229 f. Das Stück ist nachweislich vor 1227 entstanden. In den Chansonniers M und T ist es in der letzten Strophe als »balade« bezeichnet, die anderen Quellen haben an dieser Stelle »chanson«.
- 104 R. 102 (Ball. 80), R. 702 (Ball. 125), R. 878a (Ball. 103), R. 897 (Ball. 168), R. 278 (Ball. 55), R. 1828 (Ball. 84), R. 1221 (Ball. 37), R. 47a, R. 1481.
- 105 Melodie bei Gennrich, *Rondeaux*, Bd. 1, S. 165-167; formal und melodisch identisch ist das religiöse Kontrafakt R. 1604a, Melodie bei Gennrich, *Rondeaux*, Bd. 2, S. 125.
- 106 Siehe dazu: U. Mölk, F. Wolfzettel, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München 1972.
- 107 R. 464 (Ball. 33) und R. 702 (Ball. 125); die meisten anderen Vorbilder sind nicht mehr zu ermitteln. Den Bau der lateinischen Stücke teilt Spanke mit, *Beziehungen*, S. 122-125.

Repertoire der nordfranzösischen *balletes*¹⁰⁸. Nur diese Liedgattung weist eine größere Anzahl formal vergleichbarer Stücke auf. Fraglich ist, ob in der Mitte des 13. Jahrhunderts auch in Italien weltliche Stücke nach diesem Muster geschaffen worden sind, oder ob die Laudendichter sich möglicherweise direkt von den *balletes* bzw. deren geistlichen Kontrafakten – volkssprachlich oder lateinisch – inspirieren ließen. Diese Aussage gründet sich wegen der notationslosen Überlieferung der *balletes* im Oxforder Chansonier im wesentlichen auf dem metrischen Befund, der in solchen Formfragen aber von entscheidender Bedeutung ist. Die wenigen mit Melodie erhaltenen französischen Stücke zeigen zumindest eine mit den Lauden vergleichbare Vielfalt der musikalischen Formgebung, die vom *virelai*-artigen Aufbau (A B // C C A B) bis zu durchkomponierten Stücken reicht¹⁰⁹. Erinnerung sei an dieser Stelle auch noch einmal an die oben schon zitierte Vertrautheit speziell der Franziskanerbewegung mit dem nordfranzösischen Musikleben. Die *strofa zagialesca* ist darüber hinaus von den galicischen Trobadors¹¹⁰ und den provenzalisch dichtenden Katalanen (Cerverí de Girona) verwendet worden.

Bei den komplexeren Formen können die provenzalischen *dansas* das höhere Alter beanspruchen. Die meisten Tanzlieder namentlich bekannter Trobadors stammen von Guiraut d’Espanha (PC 244)¹¹¹, dessen Wirken für den Zeitraum 1245-1265 belegt ist¹¹². Das formal identische *virelai* ist erst im letzten Drittel des Jahrhunderts in größerer Zahl nachweisbar und erlebt seine Blütezeit im 14. Jahrhundert mit Machaut. Die *lauda-ballata grande* (8/9-Silber) hat die gleiche musikalische Formgebung wie die *dansa* und das spätere *virelai*, zeigt aber eine andere metrische Gliederung des Strophenabschlusses, die von der Kanzone abgeleitet ist. Für diesen Typus finden sich auch schon italienische weltliche Vorbilder (*Memoriali*!), so daß hier – wenn überhaupt – nur ein mittelbarer Einfluß »ausländischer« Formen angenommen werden muß. Die späteren, vor allem aus Sieben- und Elfsilbern aufgebauten Lauden der Florentiner Handschrift sind mit Sicherheit Nachbildungen weltlicher *ballate* hauptsächlich aus der Zeit der Stilnovisten, wie Schulzes Ermittlungen erbracht haben¹¹³; wegen der formalen Verwandtschaft kommen aber in Einzelfällen durchaus auch Kanzonen als mögliche Vorbilder in Frage¹¹⁴.

108 Das nimmt auch Schulze an, *Kontrafakturen*, S. 237 f.

109 Vgl. die Aufstellung bei Spanke, *Beziehungen*, S. 117-121.

110 Siehe dazu: G. Tavani, *Repertorio metrico della lirica Gallego-Portoghese*, Roma 1967.

111 Zu den metrischen Erscheinungsformen der Trobadorlyrik siehe: I. Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 Bde., Paris 1953-57.

112 M. de Riquer, Bd. 3, S. 1386.

113 J. Schulze, *Kontrafakturen*, S. 237-246.

114 Einen solchen Fall vermutet J. Schulze bei der Laude Mg¹ 63, siehe: »*Laudia’ lli gloriosi*« – eine *Lauda mit Kanzonenmelodie?*, in: *Romanische Forschungen* 103 (1991), S. 425-433.

3. Musikalische Behandlung metrischer Phänomene

Die Verbindung von Text und Musik in den Lauden – gleichgültig, ob es sich um neukomponierte oder präexistente Melodien handelt – ist durch zwei grundsätzliche Probleme gekennzeichnet, die beide metrischer Natur sind: einerseits dem oben schon angesprochenen *anisosillabismo*, andererseits den metrischen Lizenzen, die die Behandlung der Hiattstellen innerhalb des Verses betreffen. In das gleiche Problemfeld gehört auch die Anpassung von melodischen Distinktionen an metrisch verschiedenen gebaute Verse. Ebenfalls in diesem Kapitel soll die in den Handschriften oftmals auftretende falsche Zuordnung von Text und Musik besprochen werden. Diese Frage ist eigentlich dem Gebiet der Textkritik zuzurechnen; doch haben solche Fehler oftmals ihre Ursache in den metrischen Gegebenheiten der Verse.

Die genannten Probleme sollen zunächst unter ihrem formalen Aspekt (d. h. Silbenzahl und Versrhythmus) erörtert und an ausgewählten Beispielen dargestellt werden, um vor diesem Hintergrund dann im nächsten Kapitel die komplizierte Frage des musikalischen Rhythmus zu diskutieren bzw. die bisherigen rhythmischen Interpretationen kritisch reflektieren zu können. Zu bedenken ist dabei immer die zeitlich wie regional unterschiedliche Herkunft der beiden Handschriften, und die Tatsache, daß die einstimmigen Lauden – zumindest noch im 13. Jahrhundert – ein grundsätzlich mündlich tradiertes Repertoire darstellen, von dem die schriftlichen Quellen besonders in musikalischer Hinsicht nur ein unvollkommenes Abbild liefern können.

a) Hiattpositionen, Apokope und Synaphie

Die Behandlung der im Hiatt stehenden Vokale ist im Duecento und zu Anfang des Trecento noch keinen festen metrischen Regeln unterworfen, weshalb es eigentlich nicht ganz korrekt ist, hier von metrischen Lizenzen zu sprechen. Normbildend hat auch auf diesem Gebiet erst das dichterische Werk Petrarca’s gewirkt. Als Grundregel kann aber gelten, daß zusammenstoßende Vokale entsprechend der natürlichen Aussprache zusammenzuziehen sind und daher bei der Silbenzählung auch als metrische Einheit angesehen werden¹. Möglich ist dies aufgrund der Tatsache, daß in der italienischen Sprache (das gleiche gilt auch für die anderen romanischen Sprachen) zusammenstoßende Vokale nicht durch Stimmritzenverschluß gegenein-

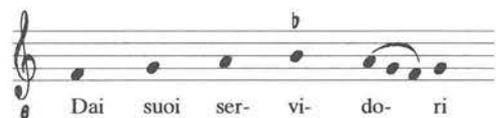
1 Eine der wichtigsten Ausnahmen von dieser Regel stellen die fallenden Diphthonge am Wortende dar, die auch gleichzeitig das Versende bilden. In diesen Fällen zählen beide Vokale als selbständige Silben.

ander abgegrenzt werden, sondern bruchlos ineinander übergehen, ohne allerdings ihre eigene Qualität dabei zu verlieren².

Die in der italienischen Metrik zur Beschreibung der auftretenden Phänomene verwendeten Begriffe sind größtenteils der klassischen Metrik entlehnt, differieren jedoch mehr oder weniger von jenen oder bezeichnen ganz andere Tatbestände. Sie seien hier deshalb noch einmal knapp definiert. Zu unterscheiden sind grundsätzlich die zusammenstoßenden Vokale a) innerhalb des Wortes: die Zusammenziehung zu einer metrischen Silbe wird hier als Synärese (ital. *sinèresi*) bezeichnet, die metrische Trennung als Diärese (*dieresi*)³, und b) zwischen zwei aneinandergrenzenden Wörtern: der Vorgang der Verschleifung im Hiatt stehender Vokale wird als Synalöphe (*sinalefe*) bezeichnet, die Trennung entsprechend als Dialöphe (*dialefe*)⁴. Zwischen zwei Wörtern kann auch einer der Vokale ausgestoßen werden: die Tilgung des auslautenden Vokals wird Elision (*elisione*), die des anlautenden Vokals Aphärese (*afèresi*) genannt. Daneben kommen noch Fälle von Vokalabfall am Wortende vor, die nicht unter die Hiattregeln fallen. Es handelt sich um Kurzformen (apokopierte Formen), die vor allem für die ältere toskanische Dichtersprache typisch sind⁵. Die nachfolgenden Beispiele sollen illustrieren, wie die einzelnen Phänomene, die ja fast in jedem italienischen Vers auftreten, musikalisch behandelt worden sind. Fraglich bleibt dabei natürlich, inwieweit die schriftliche Überlieferung die tatsächliche Praxis widerspiegelt. In vielen Fällen – besonders des Florentiner Manuskripts – ist kritische Distanz zum gegebenen musikalischen Text durchaus angebracht.

Im wesentlichen zeigen sich vier verschiedene Möglichkeiten, wie das Problem der im Hiatt stehenden Vokale melodisch gelöst wird:

1. beide Vokale sind auf einem Ton zu singen
 - a) innerhalb des Wortes



NB 1: Cort 18, Z. 8

- b) zwischen zwei Wörtern

2 W. Th. Elwert, *Metrik*, S. 17 f.
 3 Detailliert beschrieben bei Elwert, *Metrik*, S. 18-29.
 4 Ebd., S. 29-36.
 5 Ebd., S. 36-43.

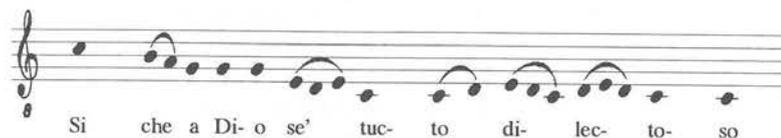


NB 2 Cort 35, Z. 3

Auf eine sehr detaillierte Beschreibung der musikalisch ausgeführten Synalöphe, wenn auch aus sehr viel späterer Zeit, weist Elwert in seiner *Metrik* hin. Es handelt sich um eine Passage aus Johann Friedrich Agricolas Anleitung zur Singkunst (1757), die hier wiedergegeben sei:

»Eine nothwendige Regel der wälschen Aussprache im Singen ist diese: wenn ein Wort sich mit einem Selbstlauter endiget, und das folgende mit einem anderen anfängt, und kein Unterscheidungszeichen (kein Punkt nämlich, oder kein Komma, u. d. gl.) dazwischen statt hat; welche beyde Sylben, nach den Regeln der Mechanik der wälschen Poesie, in der Musik größtentheils nur eine Note bekommen: so muß man nicht den letzten Selbstlauter des ersten Wortes verschlucken, und nur den erstern vom zweyten Worte hören lassen; sondern man muß beyde geschwind, aber doch deutlich, hinter einander auf eben derselben Note aussprechen. Ist die Note, worunter die zween Selbstlauter zusammen kommen lang, so muß man auf demjenigen am längsten sich aufhalten, welcher im Lesen der längste seyn würde. Ist dieser in der ersten Sylbe befindlich, so muß man die zweite Sylbe erst am Ende der Note aussprechen«⁶.

2. Verdoppelung des entsprechenden Melodietons



NB 3 Mgl¹ 62, Z. 6

3. Auflösung einer Ligatur



NB 4 Mgl¹ 62, Z. 2

6 J. F. Agricola, *Anleitung zur Singkunst* (1757), zusammen mit dem italienischen Original von Pier Francesco Tosi, *Opinioni de' cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato* (1723), neu herausgegeben, mit einem Vorwort und einem Anhang von Erwin R. Jacobi, Celle 1966, S. 140.

In dem ersten Beispiel (NB 3) ist der Ton »g« wegen der Vokalzusammenstöße sogar verdreifacht worden, wie ein Vergleich mit NB 4 aus der gleichen Laude zeigt. Dort ist dagegen die Ligatur »c - d« aufgelöst. Das folgende Beispiel zeigt die Auflösung einer *ternaria* für den Zusammenstoß dreier Vokale im Auslaut und Anlaut des folgenden Wortes:

Ple- na d'o- gne con- so- lan- ça

No- stro gau- di-o et a- le- gran- ça

NB 5 Cort 5, Z. 2 und 5

4. Diärese: Die Hiatpositionen einiger Ausdrücke, bei denen der zweite Hiatvokal Tonträger ist, werden in den Lauden grundsätzlich zweisilbig behandelt, z. B. *glorioso*, *gratioso*, *victorioso* (vgl. NB 4) und ähnliche; ebenfalls zweisilbig ist immer der Hiat in *päuroso* und auch grundsätzlich der fallende Diphtong im Auslaut von Eigennamen: *Çebedëo*, *Mathëo*, *Thadëo* usw. (vgl. dazu die Laude Mgl¹ 55).

Keine Probleme bereiten die Textstellen, wo einer der beiden Hiatvokale bereits durch Elision oder Aphärese ausgestoßen ist. In der Cortoneser Handschrift wird gegenüber Mgl¹ besonders von der Elision häufiger Gebrauch gemacht, wie ein Vergleich der in beiden Manuskripten überlieferten Texte zeigt, z. B. Cort 26, Vers 9: *pretios' unguento* – Mgl¹ 20: *pretioso unguento*; Cort 43, Vers 3: *fresc' aurora* – Mgl¹ 73: *fresca aurora*. In dem folgenden Beispiel wird in der Version Mgl¹ für die vermiedene Elision der entsprechende Melodieton verdoppelt⁷:

L'al- to sant' An- to- ni- o be- a- to

L'al- to san- cto An- to- ni- o be- a- to

NB 6 Cort 38 und Mgl¹ 69, Z. 3

⁷ In Cort ist die Melodie eine Terz tiefer notiert!

Einfluß auf die Silbenzählung und damit auf die musikalische Behandlung des Verses haben auch die apokopierten Formen. Häufig wird z. B. bei Verben in der 1. Person Plural die Schlußsilbe abgekürzt. Erscheint die Form wie in den folgenden Beispielen wieder vervollständigt, ergeben sich überzählige Silben. Im ersten Fall wird der folgende Melodieton für die zusätzliche Silbe antizipiert und verdoppelt:

Fa- cia- mo lau- de a tut- t'i san- cti

NB 7 Cort 41, Z. 1

Im zweiten Beispiel wird der Melodieton verdreifacht, da zusätzlich noch die Hiatvokale getrennt werden:

Con u- mil co- re sa- lu- ti-a-mo can- tan- do

NB 8 Mgl¹ 30, Z. 1

Die musikalischen Mittel zur Behandlung der Hiatstellen sind in beiden Handschriften im wesentlichen die gleichen; Unterschiede ergeben sich aber in der Häufigkeit ihrer Anwendung. Dabei erweist sich bezeichnenderweise die ältere Cortoneser Handschrift als »metrischer« und damit wahrscheinlich mehr an der tatsächlichen Praxis orientiert. Nicht nur die Elision wird hier häufiger gebraucht, sondern auch die Verschleifung zusammenstoßender Vokale auf einem Ton (Synalöphe), d. h. über zwei Silben, die als metrische Einheit zählen, ist auch nur ein Ton bzw. eine Ligatur notiert. Noch deutlicher sind die Unterschiede in der Behandlung der Hiatstellen innerhalb des Wortes, speziell der metrisch einsilbigen Wörter wie Personal- und Possessivpronomen (*voi*, *noi*, *lui*, *mio*, *tuo* etc.) oder bestimmter Verbformen (*sia*, *fue*). In Cort werden diese Wörter auch musikalisch zumeist wie eine einzelne Silbe behandelt, in Mgl¹ dagegen werden sie überwiegend mit zwei Tönen (Tonverdoppelung, Auflösung einer Ligatur) versehen. Vielleicht kann man die Florentiner Lesarten am besten als latinisierend charakterisieren. Konsequenterweise ist keine der beiden Handschriften in diesen Fragen, zuweilen wird sogar ein und dasselbe Wort innerhalb der gleichen Strophe unterschiedlich interpretiert. Miteinzubeziehen in diese Beobachtungen ist natürlich immer der einleitend schon erwähnte Vorbehalt, der sich aus der Opposition Mündlichkeit – Schriftlichkeit ableitet.

Bevor im folgenden die Frage der musikalischen Behandlung auf den *anisosillabismo* ausgedehnt wird, soll noch ein Phänomen besprochen werden, das die Metri-

ker meist kaum beachten, das aber gerade im Zusammenhang mit Texten, die zur Vertonung bestimmt sind, des öfteren auftritt. Gemeint ist die Möglichkeit, auch zwischen unabhängigen Versen zusammenstoßende Vokale zu verschleifen bzw. zu elidieren. Der in der klassischen Metrik gebräuchliche Begriff der Synaphie, der die Verbindung zweier Verse durch das ununterbrochene Fortlaufen des Versfußes über die Versgrenze hinweg bezeichnet, trifft den Sachverhalt zwar nicht genau, ist aber doch dem von Gennrich eingeführten Begriff der »Binnenreimelision« vorzuziehen. Die von Gennrich am Beispiel altfranzösischer Lieder (*rondeaux*) aufgezeigte Praxis, Vokale auch zwischen zwei Halbversen, die durch Binnenreim abgegrenzt sind, zu elidieren, sofern sie einem zusammenhängenden musikalischen Satz unterliegen⁸, ist im italienischen Vers sowieso gebräuchlich. Daher ist der Begriff hier irreführend. Das Phänomen wird von Costanzo di Girolamo in einem Artikel über die Erscheinungsformen des *anisosillabismo* angeschnitten. Di Girolamo spricht unter anderem von der Möglichkeit, daß auch an sich regelmäßige Verse durch die mündliche Weitergabe der Lieder mit einer unbetonten Auftaktsilbe versehen werden können, die dann mit dem vorausgehenden Versende zu verschleifen ist⁹. Genau dieser Fall scheint auch bei einigen Lauden eingetreten zu sein, so z. B. bei »Spirito sancto glorioso« (Mgl¹ 1), wo am Anfang von Vers 5 und 9 jeweils ein verbindendes »et« gesetzt wurde, das die anderen Textversionen nicht aufweisen. Für diese überzählige Silbe ist an beiden Positionen der Schlußton der vorangehenden Melodiereihe verdoppelt. Daraus kann einerseits gefolgert werden, daß diese Silben metrisch wie musikalisch noch zum vorhergehenden Vers zu rechnen sind, und daß andererseits bei einer rhythmischen Interpretation hier ganz im Sinne der Synaphie an ein ununterbrochenes Fortlaufen des musikalischen Flusses über die Versgrenze hinweg zu denken ist, was auch die melodische Struktur des Stückes nahelegt:

NB 9 Mgl¹ 1, Z. 4 und 5

8 F. Gennrich, *Musikwissenschaft und romanische Philologie*, Halle 1918, S. 47-50.

9 C. di Girolamo, *Regole dell' anisosillabismo: Il caso dell' ottonario/novenario nella poesia italiana del Duecento*, in: *MedR* 2 (1975), S. 254-272, hier S. 258.

Das gleiche Phänomen erscheint in der Laude »Die ti salvi regina« (Mgl¹ 35) zwischen Vers 11 und 12, auch hier wieder mit dem Füllwort »et«.

b) Anisosyllabismus und Versrhythmus

Den *anisosillabismo* hat zuerst Gianfranco Contini in seiner Anthologie der Lyrik des Duecento als metrisches Phänomen der ältesten italienischen Dichtung beschrieben¹⁰, während diese Erscheinung früher häufig als dichterische Unzulänglichkeit oder verderbte Textüberlieferung erklärt wurde. Bei den zwischen acht und neun Silben schwankenden Versen lassen sich zwei Grundtypen unterscheiden: Der erste Typus basiert auf dem Achtsilber, der auf neun (oder seltener auch auf zehn) Silben erweitert werden kann und der typisch für die religiöse Dichtung Umbriens ist. Auch bei Jacopone finden sich einige Lauden, die diesen Typus verwenden¹¹. Der zweite Typus hat den Neunsilber als Grundlage, der gelegentlich um die Auftaktsilbe gekürzt werden kann und der dem spielmännischen Repertoire zuzurechnen ist. Beide Typen sind vor allem unter dem Aspekt ihrer verschiedenen rhythmischen Erscheinungsformen von Di Girolamo in dem oben zitierten Artikel eingehend untersucht worden.

Die hier zur Diskussion stehenden unregelmäßig gebauten Laudenstrophen bedienen sich zumeist des ersten Verstypus. Es sind die *laude-ballate minori* bzw. *grandi* auf der Basis des Achtsilbers. Daneben gibt es einige vereinzelte Beispiele, bei denen die Silbenzahl der Verse zwischen neun und zehn oder zehn bis zwölf Silben schwankt. Die Frage, die sich für die musikalische Seite der Lauden aus dem variablen Versbau ergibt, ist, wie die in der Regel nur für die erste Strophe mitgeteilte Melodie auf die nachfolgenden Strophen anzuwenden ist, oder genauer gesagt, wie die einzelnen melodischen Distinktionen der jeweiligen Verslänge angepaßt werden können. Zur Untersuchung dieser Frage eignen sich natürlich am besten die Lieder, die symmetrischen musikalischen Aufbau zeigen oder zumindest melodische Entsprechungen innerhalb der Strophe oder zwischen Strophe und Refrain aufweisen. Interessant sind in diesem Zusammenhang auch die melodischen Dubletten beider Handschriften bzw. die für mehrere Texte verwendeten Melodien, und schließlich noch diejenigen Lauden, bei denen auch der Anfang der zweiten Strophe mit Notation versehen ist. Dieses Phänomen tritt nur in Mgl¹ auf und ist aus der Entstehungsreihenfolge der einzelnen Elemente der Handschrift zu erklären¹².

Um die Frage der überzähligen Silben im Sinne des *anisosillabismo* behandeln zu können, muß über die bloße Silbenzählung hinaus auch der Versrhythmus in die Betrachtung miteinbezogen werden, der unbestritten zu den konstitutiven Faktoren

10 G. Contini, *Poeti del Duecento*, Bd. 1, S. XVIII-XXI.

11 Vgl. dazu oben, S. 32, und F. Mancini (Hg.), *Laude*, S. 372-389.

12 Näheres dazu im Kapitel »Musikalische Textkritik« (Teil III, 1.).

des italienischen Verses gehört. Zur Beschreibung der rhythmischen Strukturierung, die sich aus der natürlichen Wortbetonung¹³ ergibt, werden meist die Bezeichnungen der antiken Versfüße herangezogen, die jetzt natürlich nicht mehr als bestimmte Abfolge von Längen und Kürzen, sondern von Hebungen und Senkungen zu verstehen sind¹⁴. Den Hauptakzent bildet immer die letzte Hebung des Verses, die in der Regel auf der vorletzten Silbe liegt (*rima piana*) und fest mit der musikalischen Kadenz verknüpft ist. Eine melodische Distinktion kann also keinesfalls am Ende an die schwankende Silbenzahl angepaßt werden, etwa durch Verdoppelung des Schlußtons oder ähnliche Maßnahmen. Wo dies doch geschieht (Näheres dazu in Abschnitt d), kann mit ziemlicher Sicherheit eine falsche Zuordnung von Text und Musik angenommen werden. In den Fällen dagegen, in denen man eine solche Anpassung vermuten würde, wie etwa bei den proparoxyton kadenzierenden Versen der Cortoneser Laude »Spirito sancto glorioso« (Cort 29), scheint dies – jedenfalls nach der gleichbleibenden Silbenzahl dieser Verse – nicht geschehen zu sein¹⁵. Die folgenden Beispiele sollen einige Möglichkeiten der musikalischen Behandlung von überzähligen Silben im Zusammenhang mit der rhythmischen Anlage der Verse aufzeigen:

Al-tis-si-ma lu-ce / col gran-de splen-do-re
Lu-ce di-vi-na / vir-tù gra-ti-o-so

NB 10 Mgl¹ 27, Z. 1 und 5

Das Beispiel gibt den ersten *ripresa*-Vers und den entsprechenden *volta*-Vers des Liedes Mgl¹ 27 wieder. Die Elfsilber dieses Stückes, ebenso wie die der verwandten Laude »Regina sovrana« (Mgl¹ 36)¹⁶, sind durchgehend daktylisch angelegt. Die

13 Hier ist allerdings zu beachten, daß Hebungen im Sinne des Versrhythmus auch auf Nebentonstellen fallen können bzw. der natürliche Akzent ganz unterdrückt werden kann; vgl. W. Th. Elwert, *Metrik*, S. 48-53, und U. Sesini, *Il verso neolatino nella ritmica musicale*, in: *Convivium* 5 (1938), S. 481-502, jetzt auch in: ders., *Musicologia e Filologia: Raccolta di studi sul ritmo e sulla melica del medio evo*, Bologna 1970, S. 13-34, hier S. 19-23.

14 W. Th. Elwert, *Metrik*, S. 48 f.

15 Vgl. oben, S. 10.

16 Fast identisch strukturiert wie Nr. 36 ist auch das provenzalische Marienlied "Santa Maria / vergen gloriosa" aus dem Wolfenbütteler Manuskript extravag. 268 (datiert 1254). Der Kurzvers am Strophenende dient hier als Binnenrefrain; Text bei K. Bartsch, *Chrétomathie provençale* (X^e - XV^e siècles), Marburg 1904 (Reprint Hildesheim 1971), Sp. 305.

erweiterten *ripresa*-Verse haben jeweils eine unbetonte Auftaktsilbe, für die der Anfangston verdoppelt ist. Die gleiche Erscheinung läßt sich auch am letzten Strophenvers beobachten, der in den folgenden Strophen dagegen meist ohne Auftakt erscheint. Diese am Versrhythmus orientierte musikalische Behandlung der überzähligen, oder besser: mobilen Silben (*anacrusi mobile*), beeinträchtigt in diesem Fall die feste Verknüpfung der Vershebungen mit bestimmten Melodietönen in keiner Weise und macht so die Adaption der Melodie für die folgenden Strophen völlig problemlos.

Bei den aus *ottonari/novenari* gebauten Lauden löst sich das Problem der schwankenden Silbenzahl in vielen Fällen leider nicht so glatt. Ein Zusammenhang zwischen Versrhythmus und musikalischer Behandlung überzähliger Silben läßt sich aber zum Beispiel auch in der Laude »Chi vuol lo mondo dispreççare« (Cort 35) erkennen. Die Grundstruktur der Achtsilber ist trochäisch mit Hebungen auf der 1., 3., 5. und 7. Silbe. Die Neunsilber der Verse 1 bis 3 zeigen die gleiche Struktur, sind aber am Anfang um eine unbetonte Silbe erweitert. Wie bei dem vorigen Beispiel sind auch hier die Anfangstöne der entsprechenden Melodiereihen verdoppelt (vgl. NB 2, das den dritten Vers zeigt). Den Versen der folgenden sechs Strophen liegt auch überwiegend der trochäische Versrhythmus (z. T. mit unbetonter Auftaktsilbe) zugrunde, so daß auch bei dieser Laude die Melodie ohne Schwierigkeiten den folgenden Strophen angepaßt werden kann.

Nicht nur am Versbeginn, sondern auch im Versinneren gibt es überzählige Silben, die aber natürlich nur als solche erkannt bzw. angesprochen werden können, wenn ein gewisser Rhythmus zugrunde liegt. Im folgenden Beispiel aus dem Lied »Stomme allegro et latioso« (Cort 33) ist für zwei zusammenstoßende unbetonte Silben in einem trochäischen Achtsilber eine Ligatur aufgelöst, wie der Vergleich mit der melodischen Parallelstelle zeigt:

Sto do-len-te e pa-u-ro-so
D'e-sto di-lec-to fe-to-ro-so

NB 11 Cort 33, Z. 4 und 12

Überzählige Silben im Versinneren können also genauso wie bei den besprochenen Hiatpositionen einfach durch Tonverdoppelung oder Auflösung von Ligaturen untergebracht werden. Das rhythmische Schema der ersten Strophe zeigt sich in den weiteren Strophen deutlich aufgeweicht, ein Phänomen, daß sich auch in anderen

Lauden beobachten läßt, z. B. bei dem Florentiner Lied »Voi ch'amate lo criatore« (Mgl¹ 15), wo in den nachfolgenden Strophen die metrisch-rhythmische Struktur der ersten Strophe (u. a. die Binnenreime!) ganz verlorengeht. Das könnte darauf hindeuten, daß solche Lieder nach irgendwelchen Vorlagen geschaffen wurden, die ja meistens in der ersten Strophe noch am deutlichsten durchscheinen.

Auch dialektale Unterschiede können überzählige Silben erzeugen und damit zu einer Anpassung der Melodie zwingen. So sind im Florentiner Laudario Ausdrücke, die mit »s« + Konsonant anlauten, gelegentlich mit einem prosthetischen »i« versehen, wie z. B. in Mgl¹ 36, dem Kontrafakt der oben in NB 10 angeführten Laude »Altissima luce«, Vers 3/4: *istella, isplendore, ismarrita*. Die Anpassung erfolgt hier wiederum durch Tonverdoppelungen, so daß die Zuordnung von Hebungen und Melodietönen erhalten bleibt.

Die oben angeführten Beispiele zeigen, daß bei einigen Lauden neben dem Hauptakzent auch die Position der ersten Hebung fest mit der Melodie verknüpft ist, sich also eine Dreiteilung in Auftakt, Mittelteil und Verskadenz ergibt. Diese Dreiteilung korrespondiert auffällig mit metrischen Beschreibungsmodellen, die das rhythmische Wesen des romanischen Verses nicht historisch-genetisch, sondern rein phänomenologisch zu erfassen suchen. Der Mittelteil, der sich von der ersten betonten bzw. betonbaren Silbe bis zur letzten unbetonten Silbe vor dem Endakzent erstreckt, wird hier als »rhythmische Periode« bezeichnet, die sich wiederum in binäre (trochäische) und/oder ternäre (daktylische) »Klauseln« gliedert¹⁷. Der erste Vers aus NB 10 wäre nach diesem Modell also folgendermaßen darzustellen: (o / ó o o ó o o ó o o / ó o). In den Übertragungen des Notenteils der vorliegenden Arbeit ist bei Lauden, die einen solchen Zusammenhang zwischen Versaufakt und musikalischer Behandlung erkennen lassen, der Auftakt in der über den Stücken angebrachten Zählleiste durch die Nullstelle gekennzeichnet.

Eine derartige metrische Analyse der Strophen eines Stückes kann in manchen Fällen Zweifel an der Richtigkeit der Textverteilung in der ersten Strophe aufkommen lassen, wie z. B. bei der Cortoneser Laude »Fami cantar l'amor di la biata« (Cort 8). Die meisten Verse sind hier auftaktige Elfsilber oder alternativ Zehnsilber¹⁸ mit jeweils trochäischem Grundrhythmus ([o]/ó o ó o ó o / ó o), deren musikalische Behandlung sich gut vergleichen läßt, da *ripresa*, *piedi* und *volta* jeweils mit den gleichen Melodiereihen vertont sind. Sehr wahrscheinlich falsch ist die Textverteilung des vierten und fünften Verses:



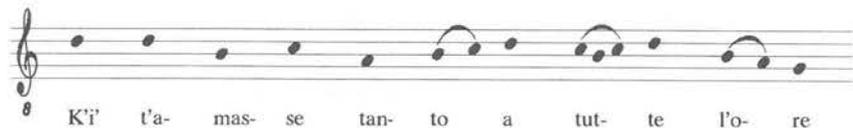
NB 12 Cort 8, Z. 4

Der vierte Vers ist ein Elfsilber, während der zweite und der sechste Vers, die auch der melodischen B-Reihe unterliegen (vgl. die Übertragung), Zehnsilber sind. Ein Vergleich zeigt, daß die Melodie nicht für die Auftaktsilbe erweitert ist, wie man erwarten könnte, sondern im Inneren der Reihe, wo der Ton »f« verdoppelt wurde (im Beispiel markiert). Hier müßte also, um die feste Zuordnung der Hebungen zur Melodie beizubehalten, die Tonverdoppelung in der Reihe gestrichen und statt dessen am Anfang vorgenommen werden:



NB 13

Genau umgekehrt stellt sich die Situation bei Vers 5 dar:



NB 14 Cort 8, Z. 5

Der Vers ist metrisch gesehen eigentlich ein Zehnsilber, während der erste und der dritte Vers, die identisch vertont sind, Elfsilber sind. Die Erweiterung des Verses und damit die Störung des rhythmischen Gefüges kommt dadurch zustande, daß die Synalöphe oder Elision zwischen »tan- to a« vermieden wurde. Das Problem ließe sich also lösen, indem man den verdoppelten Anfangston streicht, die im Hiatus stehenden Vokale auf einen Ton zusammenzieht und den Text entsprechend neu verteilt:

17 R. Bachr, *Einführung in die französische Verslehre*, München 1970, S. 23-26.

18 Der Vers wird von den Metrikern auch als *endecasillabo acefalo* bezeichnet, vgl. Elwert, *Metrik*, S. 73.



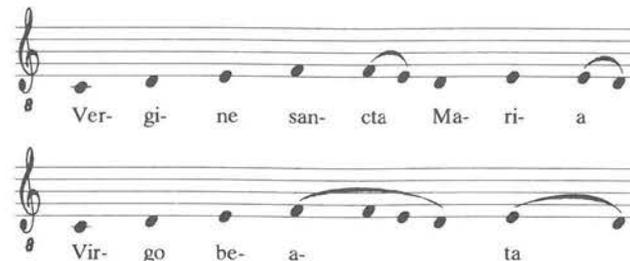
NB 15

Mit einer solchen Übertragung des Prinzips der *anacrusi mobile* auch auf den musikalischen Bereich lassen sich dann die folgenden Strophen ohne größere Schwierigkeiten der Melodie unterlegen. Alternativ zu einer unbetonten Auftaktsilbe kann am Versanfang auch eine betonte Silbe mit zwei nachfolgenden unbetonten Silben stehen, z. B. »Dami conforto [...]« (Cort 8, Vers 3), »Spirito sancto [...]« (Cort 30, Vers 1), »Victorioso [...]« (Cort 26, Vers 5), die dann musikalisch genauso behandelt werden wie ein Auftakt.

Bei vielen anisosyllabischen Laudestrophen ist eine so deutliche Verknüpfung des Versrhythmus mit der melodischen Struktur wie in den oben angeführten Beispielen – zumindest nach dem Befund der ausnotierten Strophe – nicht erkennbar. Oftmals scheint es dem Dichter oder Bearbeiter wirklich nur um die grobe Einhaltung einer vorgegebenen Silbenzahl gegangen zu sein ohne Rücksicht auf irgendwelche rhythmischen Erfordernisse. Eine Untersuchung der unregelmäßig gebauten Stücke auf Basis des Achtsilbers zeigt dann auch schnell, daß diejenigen Lauden die größten Schwierigkeiten bereiten, deren Verse keinen (zumindest einigermaßen) gleichbleibenden Rhythmus aufweisen, wie z. B. im Fall des Liedes »Laudamo la resurrectione« (Cort 27 bzw. Mgl¹ 22). Nicht die Unregelmäßigkeit der Silbenzahl an sich ist also das Problem, sondern das Fehlen eines Schemas, nach dem die musikalische Behandlung überzähliger Silben in einem melodisch-textrhythmischen Zusammenhang erfolgen könnte.

c) Melodien zu verschiedenen Versarten

Neben der Anpassung melodischer Distinktionen, die durch die schwankende Silbenzahl bedingt ist, gibt es auch Melodien, die innerhalb einer Laude oder in verschiedenen Lauden zu unterschiedlichen Metren gebraucht werden, was natürlich auch eine Anpassung an die Verlänge erforderlich macht. Im folgenden Notenbeispiel aus der Laude »Vergine sancta Maria« (Mgl¹ 74) wird die gleiche Tonreihe für Achtsilber wie für Fünfsilber gebraucht, indem einige Melodietöne einfach zu einer Ligatur zusammengefaßt wurden:



NB 16, Mgl¹ 74, Z. 1 und 3

Das Lied »Laude novella« (Cort 2) verwendet die gleiche Melodiereihe für einen *quinario doppio* und für Achtsilber, indem die Reihe durch Tonverdoppelung in der Mitte verlängert wurde. Noch extremer ist die Zerdehnung der ersten melodischen Distinktion des Liedes »Lamentomi et sospiro« (Mgl¹ 9), der ein Vierzehnsilber (*settenario doppio*) unterliegt, in dem unmittelbar folgenden Stück »Tutor dicendo« (Mgl¹ 10), wo die gleiche Melodie für einen Elf- und einen Siebensilber gebraucht wird. Die Tonreihe des ersten Halbverses ist hier durch vierfache Repetition des Tones d' auf die nötigen elf Positionen gebracht:



NB 17 Mgl¹ 10, Z. 1

Nicht völlig identisch, aber doch eng verwandt sind die Melodien der Ripresen von »O sancto Blasio« (Mgl¹ 61) und »Gaudiamo tucti quanti« (Mgl¹ 64), die metrisch ganz verschieden strukturiert sind: Die *ripresa* der ersten Laude zeigt die metrische Gliederung 11 - 11 - 7 - 11, die der zweiten 7 - 7 - 11. Das folgende Notenbeispiel zeigt die Art und Weise der Bearbeitung durch Tonrepetitionen und Auflösung von Ligaturen, wobei die senkrechten Striche die Versenden markieren:

Nr. 61

Nr. 64

NB 18 Ripresamelodie Mgl¹ 61 und 64

Interessant ist auch die melodische Struktur des Liedes »O alta compagna« (Mgl¹ 49), die eine einmalige musikalische Besonderheit zeigt: Während bei den vorhergehenden Beispielen die Anpassung von Melodien sich immer im Rahmen der Versgrenzen durch Zusammenziehung oder Zerdehnung vollzog, wird in dieser Laude die Melodie des ersten *piede* , der zwei längere Verse umfaßt, auch für die drei Kurzverse der *volta* verwendet, ohne dabei die Versgrenzen in irgendeiner Weise zu berücksichtigen (vgl. die Übertragung!).

d) Falsche Textverteilung

Beide Arten der Behandlung von im Hiatus stehenden Vokalen (d. h. Verschleifung oder Eingliederung in den musikalischen Kontext) lösen das Problem »an Ort und Stelle«, d. h. die weitere Zuordnung von Text und Melodie wird davon nicht berührt. Wird dieser Grundsatz nicht beachtet, kann es zu Verschiebungen kommen, so z. B., wenn die Hiatusvokale auf zwei Melodietöne bzw. Ligaturen verteilt wurden, wie in dem folgenden Beispiel. Der Notenschreiber mußte dann den Schlußton der Melodiereihe verdoppeln, um alle Verssilben unterzubringen¹⁹:

Et a vo- i ra- co- man- da-mo

NB 19 Cort 45, Z. 7

Schwieriger stellt sich die Lage dar, wenn die Verschiebungen über die Versgrenze hinausgehen, wie z. B. bei der Laude »Sancto Luca da Dio amato« (Mgl¹ 53). Die

¹⁹ Vgl. die entsprechende Übertragung und den Kommentar.

ripresa und die *volta* sind hier völlig identisch vertont, aber die Melodie ist unterschiedlich auf die Silben der jeweiligen Verse verteilt, so daß nicht eindeutig zu erkennen ist, wo das Ende der ersten melodischen Distinktion liegen soll:

San- cto Lu- ca da Di- o a- ma- to // E- van- [...]

No- stra don- na se- gui- ta- sti // Da lle- i fo- [...]

NB 20 Mgl¹ 53, Z. 1/2 und 5/6

Auch die Melodie der beiden *piedi* zeigt keinen klaren Einschnitt, was die Zuordnung der folgenden drei Strophen zu der gegebenen Melodie problematisch macht.

Im Fall des Liedes »Nova stella apparita« (Mgl¹ 11) ist die Stollenmelodie in drei verschiedenen Verteilungen auf die jeweiligen Textsilben überliefert²⁰:

No- va stel- la in par- te d'o- ri- en- te

Et lu- me per mo- stra- re al- la gen- te

Li ma- gi si le- va- ro per u- bi-di- re

NB 21 Mgl¹ 11, Z. 5/7/13

²⁰ Der erste Stollen ist im Ms. eine Terz zu tief notiert, der Anfang des zweiten ist durch die Restaurierung verloren gegangen; die dritte Reihe des Beispiels stellt den Anfang der zweiten Strophe dar, der auch noch mit Notation versehen ist.

e) Zusammenfassung

Die oben angeführten Beispiele haben gezeigt, daß die musikalische Behandlung der einzelnen angesprochenen Phänomene im wesentlichen mit den gleichen Verfahrensweisen erfolgt: Auflösung von Ligaturen in Einzeltöne bzw. Zusammenziehung von Einzeltönen zu Ligaturen und vor allem Tonrepetitionen werden als Mittel zur Behandlung von Hiattpositionen, zur Integration überzähliger Silben und zur Anpassung von Melodien an verschiedene Versarten eingesetzt.

Bei einigen anisyllabischen Lauden ließ sich ein deutlicher Zusammenhang zwischen der rhythmischen Anlage der Verse und ihrer musikalischen Behandlung erkennen, was besonders für die Unterlegung der Folgestrophen unter die Melodie von Bedeutung ist. Eine solche Anpassung muß immer quasi »von rückwärts«, ausgehend vom Hauptakzent des Verses erfolgen, wobei die folgenden Faktoren zu beachten sind: 1. Feststellung der metrischen Silbenzahl, 2. Bei überzähligen Silben: Untersuchung der rhythmischen Anlage (Verteilung der Hebungen, Auftakt?, Möglichkeit der Synaphie?) und 3. Literarische Textkritik (evtl. Vergleich mit anderen Textversionen, Beachtung dialektaler Unterschiede usw.). Bei vielen der aus *ottonari/novenari* aufgebauten Lauden ist eine solche Vorgehensweise hilfreich, da diese Versart meist eine konstant vierhebige Anlage zeigt. Daneben gibt es aber auch Strophen aus rhythmisch wenig oder gar nicht strukturierten Versen, bei denen das beschriebene Verfahren nicht viel weiterhilft.

Von geringerer Bedeutung scheint die Versrhythmik bei den späteren isosyllabischen Lauden zu sein, die aus Sieben- und Elfsilbern aufgebaut sind. Solche regelmäßigen Verse, die der gleichen Melodiereihe unterlegt sind, können – und sind es meist – rhythmisch ganz verschieden strukturiert sein. Die konstante Silbenzahl ist also das wesentliche konstitutive Element dieser Verse, so daß sich auch das Problem der Anpassung von Folgestrophen grundsätzlich nicht stellt. Eine zweite feststehende, mit dem Hauptakzent gleichwertige Hebung auf der vierten Silbe ergibt sich beim Elfsilber häufig durch die Aufteilung des Verses in zwei Halbverse mit Binnenreim (5+6)²¹; die weiteren Hebungen sind dann aber wie bei den anderen Elfsilbern unregelmäßig verteilt.

Speziell die Beobachtungen zur Versrhythmik leiten unmittelbar zur Problematik der rhythmischen Interpretation der zugehörigen Melodien über und werfen die Frage auf, ob und gegebenenfalls in welchem Zusammenhang die beiden Ebenen stehen. Das folgende Kapitel stellt zunächst die bisher entwickelten Modelle zusammen.

21 Bei der Laude »Stephano sancto« (Mgl¹ 56) zeigt sich diese Gliederung auch in der Verteilung der Melismen, die jeweils auf der Pänultima der Halbverse liegen.

4. Rhythmuskonzepte

Außerhalb Italiens haben die Lauden bei der heftigen Diskussion um die rhythmische Interpretation mittelalterlicher Lieder kaum Beachtung gefunden, vielmehr stellen sie auch in dieser Frage ein eher abseitiges Gebiet dar. Dennoch lassen sich auch bei den vergleichsweise wenigen Rhythmisierungsversuchen der Lauden die wesentlichen auf diesem Feld aufgestellten Theorien wiederfinden¹. Es handelt sich neben den speziell den Lauden gewidmeten Studien zumeist um einzelne Übertragungen in Anthologien, Handbüchern und Lexika.

Mit drei Übertragungsbeispielen illustriert Friedrich Ludwig in Adlers *Handbuch der Musikgeschichte* seine Ausführungen zum einstimmigen Laudenrepertoire. Für Ludwig steht außer Zweifel, daß die Lauden – trotz aller metrischen Freiheiten – in taktmäßiger Rhythmik gesungen wurden und »demgemäß zu übertragen sind«². Die Anwendung der modalen Rhythmik³ hält Ludwig jedoch aufgrund der unregelmäßigen Verteilung der Melismen für ausgeschlossen und überträgt statt dessen alle drei Beispiele im 4/4-Takt, wobei er sich bemüht, die Taktschwerpunkte mit den Hebungen in Übereinstimmung zu bringen. Diesem Prinzip, welches das Metrum der Verse zur Grundlage des musikalischen Rhythmus erklärt, folgt auch Liuzzi in seinen Übertragungen der beiden Laudenhandschriften. Sein unmittelbares Vorbild sind dabei die Transkriptionen der Jenaer Liederhandschrift von Bernoulli und Saran⁴. Diese hatten für den Vortrag der Lieder einen einheitlichen Grundwert für jede Silbe angenommen (halbe Note), der bei Ligaturen entsprechend aufzuteilen ist⁵. War diese Einteilung von den Autoren mehr als Richtwert für einen freieren Vortrag gedacht⁶, so wurde sie von Hugo Riemann in ein festes Taktschema eingepaßt,

1 Eine kritische Bestandsaufnahme der verschiedenen Theorien, überwiegend aus germanistischer Sicht, liefert die Arbeit von B. Kippenberg, *Der Rhythmus im Minnesang. Eine Kritik der literar- und musikhistorischen Forschung*, München 1962 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, 3). Kippenberg unterscheidet die folgenden fünf Methoden (mit ihren Hauptvertretern):

1. Rhythmisierung nach dem Text (Runge, Saran)
2. System der Viertaktigkeit (Riemann)
3. Oratorische Vortragsweise (Molitor)
4. Agogischer (rhapsodischer) Vortrag (Jammers)
5. Modale Rhythmisierung (Gennrich, Husmann u. a.)
[mit Kurzdefinition ebd., S. 30-32]

2 F. Ludwig, a. a. O.

3 Eine Übertragung der Cortoneser Laude »O divina virgo flore« (Cort 14) im ersten Modus bringt: J. A. Westrup, *Medieval song*, in: *Early medieval music up to 1300*, London 1954 (NOHM, Bd. 2), S. 220-269, hier S. 268. Die Übertragung setzt den trochäischen Versrhythmus sozusagen »quantitierend« in musikalischen Rhythmus um. Vgl. auch die Beispiele am Ende des Kapitels.

4 G. Holz, F. Saran, E. Bernoulli, *Die Jenaer Liederhandschrift*, 2 Bde., Leipzig 1901.

5 Vgl. dazu auch Bernoullis Übertragung der Laude »Alta trinità beata«, in: ders., *Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen im späten Mittelalter*, Leipzig 1898, dort im Anh., Beilage I.

nämlich sein »Prinzip der Vierhebigkeit«⁷, dem sich auch Liuzzi verpflichtet zeigt. Seine Transkriptionsprinzipien lassen sich wie folgt zusammenfassen⁸:

- der *ottonario/novenario* (Spielraum 7 bis 10 Silben) ist auf vier binäre rhythmische »Füße« zu verteilen, die jeweils aus zwei gleich langen Zählzeiten (Grundwert: eine Viertelnote), einer starken und einer schwachen, zusammengesetzt sind; das entspricht zwei 4/4-Takten in moderner Notation. Eine Ausdehnung über diese vier Füße hinaus kann im Einzelfall durch starke Melismatik bedingt werden
- Siebensilber: ist die zweite Silbe betont, beginnt der erste Takt mit einer Pause
- auch die Zehn- bis Zwölfsilber sind grundsätzlich auf die vier binären rhythmischen Füße zu verteilen, wobei die dabei notwendigen Kontraktionen im 1. und 3. Fuß vorgenommen werden; wo dies nicht zu befriedigenden Ergebnissen führt, kann das Schema auch auf fünf bis sechs rhythmische Füße erweitert werden
- bei einigen Lauden ist aufgrund des Versrhythmus eher vom ternären musikalischen Rhythmus auszugehen (Liuzzi nennt neben Cort 7 und 10, bzw. Mgl¹ 27 und 36 noch Mgl¹ 32 und 59, überträgt Mgl¹ 36 und 32 dennoch im 4/4-Takt!)
- die Verteilung von guten und schlechten Zählzeiten erfolgt nach den Betonungsverhältnissen des Textes; der Kontrast von grammatikalischen und metrischen Akzenten ist zu vermeiden
- aufgrund der zuletzt genannten Forderung kann die Anpassung der Melodie an die folgenden Strophen »leichte rhythmische Modifikationen« erfordern, die Liuzzi der »Umsichtigkeit« des Lesers überläßt

Besonders die beiden letzten Punkte fordern die Kritik von Yvonne Rokseth an Liuzzis Übertragungen heraus⁹. Liuzzis Prinzip, die starken Zählzeiten des musikalischen Rhythmus nach den natürlichen Wortakzenten zu verteilen, führt dazu, daß ein und dieselbe melodische Linie bei ihrer Wiederkehr innerhalb der Strophe ganz anders rhythmisiert sein kann, unter Umständen bis zur Unkenntlichkeit der Wiederholung. Dasselbe gilt natürlich auch für eine nach Liuzzis System vorgenommene Anpassung der Melodie an die Folgestrophen. Eine derartige spontane Harmonisierung mit dem Wortakzent hält Rokseth für völlig ausgeschlossen, auch unter dem Aspekt des *anisosillabismo* und der sonstigen metrischen Freiheiten, die ihrer Meinung nach nur dadurch zu erklären sind, daß eine übergeordnete Struktur diese Unregelmäßigkeiten absorbiert hat. Rokseth schlägt deshalb vor, jeweils nach dem Rhythmusmodell zu suchen, das sich mit der Mehrzahl der Verse vereinen läßt und damit auch auf alle Strophen anzuwenden ist. Melodische Parallelen sind dabei strikt zu beachten, da sie ein wichtiges formal-strukturierendes Element der Lauden sind.

6 B. Kippenberg, S. 74-78.

7 Ebd., S. 78-83.

8 F. Liuzzi, Bd. 1, S. 203-211.

9 Y. Rokseth, *Les Laude et leur édition par M. Liuzzi*, in: *Romania* 65 (1939), S. 383-394.

Die Hierarchie der Faktoren, die bei der Rekonstruktion zu beachten sind, erweist sich also gegenüber dem Konzept von Liuzzi als genau umgekehrt:

- »1° respect des thèmes musicaux
- 2° régularité du type métrique dans un morceau donné
- 3° justesse des accents«¹⁰

Am Schluß ihrer Rezension stellt Rokseth vier eigene Übertragungsbeispiele (Cort 27, 23, 22 und 21) vor, die die vorher erläuterten Prinzipien in die Tat umsetzen. Den ersten beiden Melodien sind jeweils zwei Strophen unterlegt, um die Möglichkeit der Anpassung ohne rhythmische Verschiebungen zu illustrieren.

Eine zentrale Rolle spielt die Rhythmusfrage auch in der Rezension der Liuzzi-Ausgabe von Jacques Handschin, der teilweise zu ganz ähnlichen Schlußfolgerungen gelangt wie Rokseth¹¹. Am Beispiel der Laude »Troppo perde'l tempo« (Cort 32) spielt Handschin unter Einbeziehung der folgenden Strophen verschiedene rhythmische Varianten für die einzelnen melodischen Distinktionen durch und stößt dabei auch auf die Alternative, entweder den Betonungsverhältnissen zu folgen oder an einem einmal gewählten Rhythmus festzuhalten. Handschin tendiert wie Rokseth eher zu dem zweiten Verfahren: Ihm schwebt eine Art »platonische Idee« der einzelnen Melodiephrase vor, die aus der Gesamtheit der einzelnen Strophen abgeleitet werden müßte¹². Grundsätzlich billigen aber beide Rezensenten Liuzzis Anwendung des Prinzips der Vierhebigkeit; gleiches gilt für sein Verfahren, überzählige Silben und längere Verse durch Auftakt oder Teilung der Grundwerte in das System zu integrieren.

Raffaello Monterosso entwickelt in seinem Beitrag zu den einstimmigen Laudemelodien¹³ Parallelen zur Rhythmusproblematik des gregorianischen Chorals und kommt zu dem Schluß, daß die Rhythmik der außerliturgischen und weltlichen Monodie (*laudesi, trovatori*) sich in der Alternanz verschiedener metrischer Versfüße manifestiert. Das antike quantifizierende System ist dabei durch das akzentuierende System äquivalenter Silben ersetzt, deren Grundwert bei Ligaturen entsprechend aufzuteilen ist. Der musikalische Rhythmus ergibt sich nach Monterosso durch die Zerlegung des Verses in die ihn bildenden akzentuierenden Versfüße (Daktylus, Trochäus, Anapäst und Jambus), was in moderne Notation übertragen zur Alternanz verschieden langer Takte mit jeweils einer betonten Zählzeit auf der Hebungssilbe führt. Nach Monterossos Meinung löst sich damit das Problem der schwankenden Silbenzahl von selbst und führt zu einem geschmeidigen, natürlich deklamierenden Vortrag¹⁴. Leider fügt Monterosso seinen Ausführungen keine Notenbeispiele bei,

10 Rokseth, S. 388.

11 J. Handschin, *Über die Laude – »à propos d'un livre récent«*, in: *AcM* 10 (1938), S. 14-31.

12 Ebd., S. 23 f.

13 R. Monterosso, *Il linguaggio musicale della lauda dugentesca*, in: *Il movimento dei disciplinati nel settimo centenario del loro inizio (Perugia 1260)*, in appendice al *Bollettino della Deputazione di Storia patria per l'Umbria* 9, Perugia 1962, S. 476-494.

14 Ebd., S. 492 f.

an denen seine Ideen zu überprüfen wären, aber es reicht schon, auf die von Cattin vorgebrachten Kritikpunkte hinzuweisen, um die Unhaltbarkeit der These aufzuzeigen: »1) bisognerebbe rifondare *ex novo* – e non è poco – la dottrina metrica di tutti i versi romanzi; 2) quale può essere la conseguenza dell'isocronia sillabica nelle melodie melismatiche«¹⁵? Hinzuzufügen ist außerdem, daß das Problem der Anpassung der Melodie an die Folgestrophen damit in keiner Weise gelöst ist.

Während man Liuzzis Übertragungssystem mit dem Schlagwort »Iso-Periodismus« erfassen könnte (d. h. Verse verschiedener Silbenzahl werden in ein feststehendes Schema eingepaßt), so läßt sich Monterossos Methode als »Iso-Syllabismus« charakterisieren, d. h. jede Silbe erhält den gleichen musikalischen Zeitwert. Dieser musikwissenschaftliche Begriff hat natürlich nichts mit dem im vorigen Kapitel besprochenen rein metrischen Terminus »Anisosyllabismus« zu tun, der den hinsichtlich der Silbenzahl variablen Versbau bezeichnet. Vor Monterosso hatte bereits Ugo Sesini ein iso-syllabisches Rhythmisierungsmodell entwickelt, das er seiner in der Einleitung zitierten Ausgabe der Mailänder Trobadorhandschrift zugrunde legte. Da das Modell grundsätzlich für alle romanischen Verse Anwendung finden kann, ist es auch für die Laudendichtung von Interesse. Gegenüber Monterosso macht Sesini nicht die Betonungsverhältnisse des Verses zur Grundlage einer taktmäßigen Einteilung, sondern geht grundsätzlich von einer Teilung in Dreiertakte aus, die er aus dem sechsten Modus des Modalsystems (Breven in Dreiergruppen) herleitet. Nur auf der letzten betonten Silbe des Verses müssen metrischer und musikalischer Taktschwerpunkt zusammenfallen, was zu einer analytischen Zweiteilung (ähnlich dem im letzten Kapitel vorgestellten versrhythmischen Beschreibungsmodell) der metrisch-musikalischen Distinktionen in den Kadenztakt und den vorangehenden Teil führt, der von rückwärts abzählend in Dreiertakte gegliedert wird. Je nach Versart ergeben sich Gebilde verschiedener Länge, die wiederum mit den *ordines* des sechsten Modus vergleichbar sind. Die Einzelnote wird von Sesini als Viertelnote transkribiert, Melismen als Achtelnoten (zwei bis drei Töne) bzw. Sechzehntelnoten (mehr als drei Töne), die sich den Grundwert von einem Viertel teilen müssen¹⁶. Bei einem Achtsilber z. B. würde dieses Verfahren zu den gleichen Notenwerten führen wie Liuzzis vierhebige System; diese Notenwerte werden dann aber taktmäßig unterschiedlich gruppiert: zwei 4/4Takte bei Liuzzi, ein 6/4Takt + ein 3/4Takt bei Sesini.

Das von Higinio Anglés vorgeschlagene Übertragungsmodell will den musikalischen Rhythmus aus dem Erscheinungsbild der Notation selber ableiten¹⁷. Anglés vermutet, daß die Laudemelodien doch in einer Art primitiven Vorstufe der Mensuralnotation aufgezeichnet sind. Danach haben alle Einzelnoten den gleichen Wert

15 G. Cattin, *Melodie*, S. 497.

16 U. Sesini, *Melodie*, hier: 12 (1939), S. 85-101.

17 H. Anglés, *The musical notation and rythm of the italian laude*, in: *Essays in musicology: A birthday offering to Willi Apel*, Bloomington (Indiana) 1968, S. 51-60.

(*longae* = Viertelnoten), während die Ligaturen nach einem einfachen Verfahren aufgeteilt werden: bei geradzahligen Ligaturen in Achtel, bei ungeradzahligen in Achtel und Achteltriolen, so z. B. die *binaria* in zwei Achtelnoten, die *quinaria* in eine Triole und zwei Achtelnoten. Als Resultat dieser Übertragungen ergeben sich zwei- oder dreizeitige Takte in unregelmäßiger Reihenfolge, wie die von Anglés angefügten Notenbeispiele (Cort 2 und 13, Mgl¹ 6 und 57) zeigen. Der einzige erkennbare Vorteil seiner Übertragungen besteht in der Vermeidung der extrem kleinen Notenwerte, auf die längere Melismen im iso-syllabischen oder vierhebigen System zwangsläufig reduziert werden müssen¹⁸, ansonsten bleibt aber kritisch anzumerken, daß Anglés überhaupt keine nachvollziehbare Begründung für seine Methode zu geben vermag. Seine Übertragungen wirken doch ziemlich mechanisch und können weder unter dem Aspekt der Textdeklamation noch unter rein musikalischen Gesichtspunkten (etwa Cort 2) überzeugen; zudem wird die ganze Problematik der »musikalischen Behandlung« einschließlich der Folgestrophen völlig ausgeklammert.

Eine komplette Neuübertragung des Cortoneser Laudarios enthält der zweite Band der Dissertation von Cyrilla Barr¹⁹. Die dort gewählte Übertragungsart stellt einen Mittelweg zwischen taktmäßiger und freier Rhythmik dar: Die Einzelnote wird als halbe Note, Ligaturen werden als Viertelnoten transkribiert. Auf Taktstriche verzichtet Barr ganz, dafür sind aber auf den Notensystemen kleine Betonungsstriche (nach dem Wortakzent) angebracht, so daß sich eine Gruppierung verschieden langer Einheiten ergibt, die besonders mit dem Modell von Monterosso verwandt zu sein scheint. Unklar bleibt allerdings die Ausführung der Melismen, die sich nicht genau den Grundwert teilen sollen, sondern nach Aussage der Autorin im freien, breiteren Vortrag zu singen sind²⁰.

Zumindest am Rande werden die Lauden auch in zwei Arbeiten von Ewald Jammers berücksichtigt²¹, dessen Methode Kippenberg mit dem Schlagwort »Agogischer (rhapsodischer) Vortrag«²² charakterisiert hatte. In den späteren Arbeiten Jammers' ist aber auch das Konzept der rhythmischen Modi für den Bereich der weltlichen Monodie ausdrücklich zugelassen. Die Anwendung vorgefaßter Modelle wird von Jammers allerdings grundsätzlich abgelehnt (bezieht sich auf Liuzzis Übertragungen), vielmehr muß jedes Stück in seiner Individualität gesehen werden:

18 Man vergleiche z. B. Liuzzis Übertragung der Laude »O humil donçella« (Mgl¹ 32) und J. Wolfs Transkription des Minneliedes »Ich setze minen vuz« in: *Handbuch der Notationskunde* Bd. 1, Leipzig 1913, S. 176, auch abgedruckt bei Kippenberg, S. 82.

19 C. Barr, *The laude francescane and the disciplinati of thirteenth-century Umbria and Tuscany: A critical study of the Cortona Codex 91*, 2 Bde., Diss. The Catholic University of America, Washington D.C. 1965 [Mikrofilm].

20 Ebd., S. 83.

21 E. Jammers, *Die Rolle der Musik im Rahmen der romanischen Dichtung des XII. und XIII. Jahrhunderts*, in: GRLMA I., S. 483-537; hier S. 516-520.

Ders., *Aufzeichnungsweisen der einstimmigen außerliturgischen Musik des Mittelalters*, Köln 1975 (Paläographie der Musik, Bd. 1: *Die einstimmige Musik des Mittelalters*, Fasz.4), hier S. 4.90-92.

22 B. Kippenberg, S. 31 und 88-98.

»Text und Musik, Silbe und Ton oder Tongruppe können nicht nach einer abstrakten Regel einander zugeordnet werden, sondern fast von Fall zu Fall und soweit es überhaupt möglich ist, muß die Gestalt der Musik ergründet werden: vom Schluß der Verse aus, und mit Beachten des Abzählens, aber doch unter Wahrung der vielen Möglichkeiten, die die Kadenzierung, daneben auch das Initium und der Lauf zum Schluß hin haben, um zu angemessener Gestalt zu gelangen«²³.

Sicher richtig ist die Erkenntnis, daß die Lieder sich nicht alle nach einem wie auch immer gearteten System übertragen lassen und daß dem Hauptton am Versschluß besondere Bedeutung zukommt, da er – wie im vorigen Kapitel festgestellt²⁴ – ein feststehender Verankerungspunkt von Text und Musik ist. Die Übertragungen von Jammers zeigen aber, daß er zumindest für jedes Stück eine taktmäßige Einteilung annimmt, nach der die Noten und Ligaturen gemessen und verteilt werden, auch wenn dies in seinen Transkriptionen nicht durch Vorzeichnung bzw. Taktstriche angezeigt wird. Bei Stücken wie z. B. »O Maria / d'omelia« (Cort 9), die keine metrischen Probleme bereiten und zudem noch eine symmetrische musikalische Anlage zeigen, führt das auch zu überzeugenden Ergebnissen (in diesem Fall 6/4-Abschnitte zu den *quaternari* des Textes mit Dehnung am Distinktionsende im Grundrhythmus des ersten Modus). Die Aufteilung der Laude »Spirito sancto glorioso« (Mgl¹ 1) in 3/4-Abschnitte wirkt dagegen eher willkürlich. Die Haltetöne am Schluß der Melodiereihen der Strophe, die den Takt füllen oder als eigenständige Einheit zählen, passen ganz und gar nicht zum metrisch-musikalischen Erscheinungsbild dieser Laude (vgl. oben, S. 46 f)²⁵.

Am Schluß seien noch die beiden jüngst erschienenen Übertragungen des Cortoneser Laudarios von Luigi Lucchi bzw. Clemente Terni²⁶ angesprochen. Lucchi unterscheidet bei seinen Transkriptionen zwischen Lauden mit freiem Rhythmus, die meist durchgängig in Achteln mit Kennzeichnung der Hebungen übertragen werden (16 Lauden), und solchen mit festem Rhythmus. Nach welchen genauen Kriterien diese Unterscheidung zustande kommt, geht aus den Ausführungen Lucchis allerdings nicht klar hervor, da er die rhythmische Interpretation nicht im Kommentar zu den einzelnen Stücken begründet. Dafür gibt die längere Einführung²⁷ einige Einblicke in seine Methode. Grundsätzlich konstatiert Lucchi einen engen Zusammen-

hang zwischen der metrischen Anlage des Verses und der rhythmischen Struktur der melodischen Linie, d. h. die Hebungen des Verses bestimmen die dynamischen Schwerpunkte der Melodie, die Lucchi als Ikten bezeichnet. Da die beiden Beispielverse, an denen er sein Modell entwickelt, syllabisch vertont sind und eine daktylische Grundstruktur aufweisen, ergeben sich Dreiergruppen (gebildet aus Achtelnoten, Lucchis Grundwert für den Einzelton), bei denen wiederum zwischen den nur rhythmischen und den strukturierenden Ikten unterschieden wird (gleichbedeutend mit Arsis- bzw. Thesis-Phasen der Melodiephrase). Dieser Wechsel von starken und weniger starken Ikten wird durch den modernen 6/8Takt ausgedrückt, wobei der Hauptakzent des Verses natürlich immer eine starke Zählzeit und damit den Beginn eines Taktes bildet. In der Folge wird das ternäre Modell dann auf metrisch-musikalische Distinktionen angewendet, die einen anderen Versrhythmus aufweisen (und das ist die überwiegende Mehrheit) bzw. die mehr oder weniger als drei Melodietöne pro metrischer Klausel aufweisen. Diese Stellen werden dann durch Teilung oder Verdopplung des Grundwertes in das rhythmische System integriert. Von den 30 Lauden mit vorgeschriebenem Rhythmus sind 21 im 6/8Takt und acht im gemischten 6 bzw. 9/8Takt (Melismatik!) übertragen. Offensichtlich hat Lucchi alle Lauden, die sich nicht ohne weiteres in das von ihm bevorzugte ternäre Taktschema pressen ließen – das beim Achtsilber im übrigen nichts anderes als die ternäre Variante des von Liuzzi verwendeten 4/4Taktes ist (die durch die versrhythmischen Klauseln definierten Melodieelemente werden in 3/8- statt in 2/4Abschnitte übersetzt; lediglich die Taktgrenzen verschieben sich durch die unterschiedliche Schwerpunktsetzung) –, kurzerhand für rhythmisch frei erklärt. Die Möglichkeit des geraden Taktes wird nur am Rande erwähnt (wenn z. B. die Melodie zwischen strukturierenden Ikten vornehmlich viertönige Gruppen oder bevorzugt viertönige Ligaturen aufweist; Cort 39 ist als einziges Stück im 2/2Takt übertragen).

Zusammenfassend läßt sich also sagen, daß Lucchis Rhythmisierungsmodell zwar auf der metrischen Anlage der Verse beruht, aber nur dort zur Anwendung kommt, wo sich die so entstehenden Tongruppierungen mit dem ternären Modell verbinden lassen. Während Liuzzi eine vorgegebene Periode dividiert, werden von Lucchi ternäre Einheiten addiert, und zwar von rückwärts, vom Hauptakzent ausgehend. Erwähnenswert ist noch die Verwandtschaft von Lucchis Terminologie (Iktus, Arsis- und Thesis-Phasen) mit der von Dom Mocquereaus gregorianischem Rhythmus, der sich jedoch unabhängig vom Wortakzent gestaltet und an der Gleichheit der Notenwerte (Äqualismus) festhält. Die Solesmer Ausgaben zeigen diesen »immanenten, abstrakten« Rhythmus, der sich aus Hinweisen der alten Neumenschrift ableitet, durch kleine Strichlein über dem Notentext an²⁸.

28 Die verschiedenen Rhythmusmodelle zum gregorianischen Choral sind prägnant zusammengefaßt von B. Stäblein, Artikel *Choral*, in: *Musikalische Gattungen in Einzeldarstellungen* (»edition MGG«), Band 2: *Die Messe*, München, Kassel 1985, S. 107-140, hier S. 131-135.

23 E. Jammers, *Rolle*, S. 517.

24 Vgl. oben, S. 48-50.

25 Die zitierten Beispiele sind aus Jammers, *Rolle*, S. 517 f.

26 L. Lucchi, *Il laudario di Cortona, Versione ritmica delle melodie, nota introduttiva e apparato critico*, Vicenza 1987. [Die Edition wird positiv rezensiert von C. Bologna, *Il Laudario di Cortona: Musica e poesia*, in: *Italianistica* 17,2 (1988), S. 313-314.]

Anonimi del sec. XIII, *Laudario di Cortona*, Testi musicali e poetici contenuti nel cod. n. 91 della Biblioteca Comunale di Cortona, Studio introduttivo, trascrizione e versione attuale di Clemente Terni, Firenze, Regione dell'Umbria - «La Nuova Italia» Editrice 1988 (Quaderni del «Centro per il collegamento degli Studi medievali e umanistici nell'Università di Perugia», 20). [Wird speziell wegen Ternis Eingriffen in den Notentext äußerst kritisch rezensiert von A. Zanon, *Un'altra trascrizione del Laudario di Cortona*, in: *Italianistica* 18 (1989), S. 333-340.]

27 L. Lucchi, S. 13-88.

Die Edition Ternis ist in ihrem Studienteil im wesentlichen eine Zusammenstellung älterer Arbeiten, wie der Autor im Vorwort selbst mitteilt. Seine Übertragungen folgen in erster Linie der älteren »äqualistischen« bzw. »oratorischen« Vortragsweise nach D. Pothier (Zweier- und Dreier-Gruppen nach dem Wortakzent und den Neumengruppen, aber gleiche Notenwerte) und »in sott'ordine« der neueren Richtung nach Mocquereau (vgl. oben)²⁹. Vorangestellt ist jeweils eine semidiplomatische Übertragung (wohl als Ersatz für Faksimiles), der dann eine Anpassung der Melodie an sämtliche Strophen der Laude folgt (im Fall von Cort 39 sind das immerhin 54 Strophen!). Der Grundwert des Einzeltons ist die Achtelnote, im Falle von Ligaturen werden diese mit Balken zusammengefaßt. Die Finalnoten der einzelnen melodischen Distinktionen werden dagegen als Viertelnoten transkribiert. Leider verzichtet Terni gänzlich auf einen kritischen Apparat, so daß seine zahlreichen (oft berechtigten) Eingriffe in den Notentext keine Erklärung finden. Auch fehlt eine Darlegung der Kriterien, nach denen er die Anpassung der Melodie an die weiteren Strophen vorgenommen hat.

Die hier angesprochenen Übertragungsmodelle haben gemeinsam, daß sie sich fast ausschließlich auf die einfacher strukturierten Lauden der Cortoneser Handschrift beziehen, was sich auch in dem guten halben Dutzend neuer Übertragungsversuche der ganzen Handschrift seit Liuzzi manifestiert. Liuzzi ist dagegen der einzige geblieben, der eine Rhythmisierung der großen melismatischen Lauden der Florentiner Handschrift gewagt hat. Eine Durchsicht dieser Lauden macht jedoch schnell klar, daß solche Stücke sich schwerlich in ein durch die Textmetrik vorgegebenes Schema einpassen lassen, sondern die Musik hier im Wort-Ton-Verhältnis langsam die Oberhand gewinnt. Liuzzi hatte diesen neuen Stil als »Dekadenz der Laude« charakterisiert und die Frage nach der Bedeutung der Kompositionen als unmittelbare Vorläufer der italienischen *Ars Nova* aufgeworfen, die aber niemals ernsthaft untersucht worden ist. Einen Ausgangspunkt könnte vielleicht die am Ende des Florentiner Manuskripts nachgetragene Laude »Da l'alta luce« (Mgl¹ 89) darstellen, die nicht in Quadratnotation aufgezeichnet ist, sondern deutlich mensural intendiert ist³⁰. (Vgl. auch die diplomatische Übertragung im Notenanhang A.)

Läßt man die verschiedenen Rhythmuskonzepte noch einmal Revue passieren, so zeigen sich einige grundsätzliche Mängel: zum einen der Schematismus, alle Lieder mit einem vorgefaßten Konzept rhythmisieren zu wollen (oder es zu lassen, wenn das Modell nicht »paßt«), zum anderen die Vernachlässigung oder völlige Außerachtlassung der Folgestrophen bei unregelmäßig gebauten Lauden, und schließlich der weitgehende Verzicht auf Fragen der Textkritik. Auch wenn die musikalische Textkritik in bezug auf das mittelalterliche monodische Lied durch die stillschweigenden »Berichtigungen« der Gennrich-Schule ziemlich in Verruf geraten ist, verblüfft doch das kritiklose Vertrauen der meisten Bearbeiter in den vorgegebenen

29 C. Terni, *Laudario*, S. XIII-XVII.

30 Eine Interpretation versucht Liuzzi, Bd. 2, S. 406 f, die allerdings als verfehlt anzusehen ist.

Handschriftentext bzw. die von Liuzzi vorgeschlagenen Korrekturen und Ergänzungen. Im folgenden Kapitel soll unter anderem auch dieses Problem an einigen Beispielen erörtert werden.

Die abschließenden Notenbeispiele zeigen den Anfang des Liedes »Gloria in cielo« (Mgl¹ 6) als Vertreter des einfacheren Melodiestils³¹ sowie die erste Distinktion der Laude »Sancto Lorenço« (Mgl¹ 57) als Beispiel für den melismatischen Stil in jeweils fünf verschiedenen Rhythmisierungen³².

Beispiel 1

31 Der Anfang der Melodie gehört übrigens zu den nicht authentischen, restaurierten Passagen!

32 Die Rhythmisierungen stammen von:

a) F. Ludwig, S. 211.

b) F. Liuzzi, Bd. 2, S. 30 und 259.

c) A. T. Davison, W. Apel, *Historical Anthology of Music*, 2 Bde., Cambridge (Mass.), Harvard University Press, London und Oxford 1946, S. 19. Die erste Rhythmisierung entspricht nahezu der von Ludwig mit dem Unterschied, daß die Notenwerte halbiert sind.

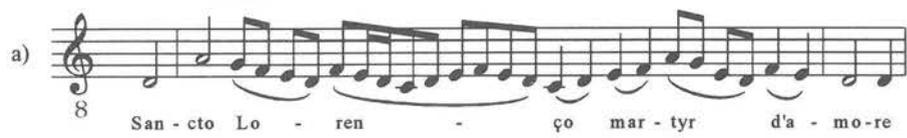
d) H. Anglés, *Notation*, S. 58 und 59.

e) E. Jammers, *Aufzeichnungsweisen*, S. 4.90 und S. 4.92. Dem ersten Beispiel liegt ein latenter 3/4-Takt zugrunde (die gepunkteten Bögen sollen die Möglichkeit der Vokalverschleifung anzeigen), das zweite Beispiel ist in 4/4-Einheiten zu verstehen.

d)  8 Glo - ri - a in cie - lo e pa - ce in ter - ra

e)  8 Glo - ri - a in cie - lo e pa - ce in ter - ra

Beispiel 2

a)  8 San - cto Lo - ren - ço mar - tyr d'a - mo-re

b)  8 San-cto Lo - ren - ço mar - tyr d'a - mo-re

c)  8 Sancto Lo - ren - ço mar - tyr d'a - mo-re

d)  8 San - cto Lo - ren - ço mar - tyr d'a - mo-re

e)  8 San cto Lo - ren - ço mar - tyr d'a - mo-re

III. Musikalische Textkritik

Die Frage der musikalischen Textkritik ist aufs engste mit den Vorstellungen zur Überlieferungsgeschichte der mittelalterlichen Musik verknüpft. Als paradigmatisch im Bereich des Liedes können in diesem Zusammenhang die Theorien zur Tradierung der Trobador- und Trouvèremusik gelten. Eine noch heute in der Literaturwissenschaft vertretene These ist die von Gustav Gröber begründete »Liederblättertheorie«, die von Anfang an eine schriftliche Ausarbeitung (Wachstafeln) und Verbreitung der Lieder, etwa in Form einzelner Pergamentblätter vermutet; solche Blätter sollen dieser Theorie nach später zu Liederbüchern zusammengestellt worden sein (Lieder eines Trouvère oder Gelegenheitsammlungen), die wiederum als Vorlage für die literarisch strukturierten großen Sammelhandschriften dienten¹.

Gennrich stellte dagegen die »Repertoiretheorie« auf, die zunächst eine mündliche Weitergabe der Lieder annimmt und die Quellen der großen Sammelhandschriften in dem Repertoire von Spielleuten sieht, die die Hauptträger der Verbreitung der Lieder waren². Die Vorstellung einer ersten mündlichen Verbreitungsphase ist heute zumindest in der Musikwissenschaft allgemein anerkannt, aber bei der Bewertung ihrer Auswirkungen auf die vorliegende Gestalt der Lieder zeigen sich unterschiedliche Beurteilungen und Schlußfolgerungen. Gennrichs elementarer Grundsatz »Erkannte Fehler sind zu verbessern, Varianten sind als solche anzuführen«³ zielt darauf ab, »eine der vom Autor konzipierten Liedmelodie möglichst nahekommende und einwandfreie Fassung zu erarbeiten«⁴. In der Praxis angewandt – etwa in Bittingers *Studien zur musikalischen Textkritik* – führt das im Vergleich mehrerer Versionen einer Melodie zur Konstatierung einer Fülle von Kopistenfehlern, denen nur wenige Abweichungen gegenüberstehen, die als Varianten klassifiziert werden. Das Problem divergierender Melodieversionen wird letztlich also doch wieder in die Phase der Schriftlichkeit verlagert. Die oft psychologisierenden Erklärungen Bittingers, welche Umstände die Schreiber zu ihren Fehlern veranlaßt haben, mögen im einzelnen vielleicht zutreffen, besitzen in ihrer Gesamtheit jedoch keine wissenschaftliche Beweiskraft. Van der Werf weist unter Bezug auf Bittingers Ergebnisse darauf hin,

- 1 D. Rieger, *Die altprovenzalische Lyrik*, in: *Lyrik des Mittelalters I: Probleme und Interpretationen*, hrsg. von H. Bergner, Stuttgart 1983 (Reclam UB Nr. 7896), S. 197-390, hier 209-211. Von solchen Liederblättern hat sich allerdings keine Spur erhalten.
- 2 Knapp erläutert von Gennrich, Artikel *Troubadours, Trouvères*, in: *MGG 13* (1966), Sp. 829-845, hier Sp. 843.
- 3 W. Bittinger, *Studien zur musikalischen Textkritik des mittelalterlichen Liedes*, Würzburg 1953 (Literarhistorisch-Musikwissenschaftliche Abhandlungen, 9), S. 11.
- 4 F. Gennrich, *Troubadours*, Sp. 843. Ergänzend anzumerken ist an dieser Stelle, daß auch modalrhythmische Erwägungen nicht unerheblichen Einfluß auf Gennrichs »bereinigte« Fassungen haben.

daß bei der Bewertung der melodischen Abweichungen wohl eher eine umgekehrte Einstufung wahrscheinlich ist: Ausbildung von Variantenreichtum während der mündlichen Weitergabe, dem nur relativ wenige echte Fehler während des Aufzeichnungs- bzw. Kopiervorgangs gegenüberstehen⁵.

Die scheinbare Gegensätzlichkeit des Begriffspaares »mündliche/schriftliche Überlieferung« mit all seinen Konnotationen, wie sie sich auch in den eben dargestellten Positionen zeigen, ist kürzlich von Leo Treitler in seinem Beitrag über die Anfänge der musikalischen Notation im *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft* kritisch reflektiert worden. Dabei bemängelt der Verfasser besonders die Anwendung der Maßstäbe unserer heutigen schriftabhängigen Praxis auf eine vergangene vorwiegend schriftlose Musikepoche, etwa was die Bewertung der Gedächtniskapazität von Sängern anbelangt und dem daraus folgernden Dogma, daß sich Musik in mündlicher Weitergabe verändert, in schriftlicher Überlieferung aber nicht oder zumindest weniger. Nach Treitlers Meinung suggeriert der Begriff der Überlieferung an sich schon die Vorstellung eines in allen Details feststehenden Gegenstandes, ohne die Möglichkeit verschiedener Determinationsgrade eines musikalischen Textes zu berücksichtigen (von Treitler dargestellt am Beispiel der Tropen). Es kommt also auf den »Seinszustand« der musikalischen Information selber an, ob von *Ü b e r l i e f e r u n g* oder einer *R e a l i s i e r u n g* (einer von vielen möglichen) gesprochen werden kann, und diese Differenzierung ist zunächst unabhängig von der Opposition mündlich/schriftlich, d. h. auch schriftliche Quellen können den Charakter von Realisierungen haben⁶. Diese grundsätzlichen Überlegungen offenbaren die Probleme, vor die sich die musikalische Textkritik auch im Bereich des mittelalterlichen Liedes heute gestellt sieht, und zeigt die Schwierigkeiten – wenn nicht die Unmöglichkeit –, z. B. aus mehreren Quellen durch Vergleich einen »besten Text« herauslesen zu wollen. Das hatte übrigens Pierre Aubry schon 1909 hinsichtlich der Trouvère-Weisen festgestellt⁷.

Die Überlieferungsgeschichte des spätmittelalterlichen Laudengesangs verzeichnet neben den beiden hier besprochenen Musikhandschriften rund 200 Texthandschriften. Dieses Verhältnis⁸ zeigt zumindest, daß eine schriftliche Fixierung der Melodien nicht notwendigerweise Voraussetzung einer praktischen Realisierung war, oder einfacher ausgedrückt, daß die Laudemelodien sehr wahrscheinlich ein primär mündlich tradiertes Repertoire darstellen, das nur ausnahmsweise aufgezeichnet wurde. Dennoch sind die beiden mit Notation versehenen Laudarien nicht

5 H. van der Werf, *Deklamatorischer Rhythmus in den Chansons der Trouvères*, in: *Mf* 20 (1967), S. 122-144, hier S. 130 f.

6 L. Treitler, *Mündliche und schriftliche Überlieferung: Anfänge der musikalischen Notation*, in: *Die Musik des Mittelalters*, hrsg. von H. Möller und R. Stephan, Laaber 1991 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 2), S. 54-93.

7 Siehe Van der Werf, *Rhythmus*, S. 130 und ebd., Anm. 31.

8 Das Verhältnis ist ähnlich bei der Überlieferung der provenzalischen Lyrik, bei der allerdings rund 100 Jahre zwischen Entstehung und Aufzeichnung liegen.

als spontane Kodifizierung⁹ der musikalischen Praxis der jeweiligen *compagnia* entstanden, sondern gehen ihrerseits auf präexistente schriftliche Vorlagen zurück. Für die ältere Cortoneser Handschrift hatte ja Varanini¹⁰ ein verlorengegangenes *protolaudario* aus Siena als mögliche Vorlage in die Diskussion gebracht; er rückt den Codex also in zeitliche wie räumliche Nähe zum vermutlichen Ursprung des Laudengesangs überhaupt. Die schlichte schmucklose Gestaltung der Handschrift, die den Melodien auch eine hinsichtlich der mitgeteilten Strophenzahl breite Textüberlieferung zur Seite stellt, läßt durchaus an eine praktische Nutzung des Manuskripts denken.

Die prächtig illuminierte Florentiner Handschrift ist dagegen sehr wahrscheinlich – allein schon wegen der kostbaren Miniaturen – als repräsentative Sammelhandschrift zu betrachten. Aufgrund ihres Buchschmucks ist sie in bezug auf Entstehung und Anlage eingehend untersucht worden. Die Entstehungsreihenfolge der einzelnen Elemente der Handschrift wird von Vincent Moleta wie folgt beschrieben:

»1) *laude* provisionally selected and grouped approximately (calendar series, Christ, the Virgin, litany series) in signatures; 2) length determined^a by amount of notation needed for refrain and first strophe (more for a *ballata maggiore* than for a *ballata minore*), with as much notation on the *verso* as possible, to allow easy application of the strophic melody to the body of strophes on lower *verso* and facing *recto*, and^b by the size of the initial or separate framed miniature; 3) outlines of initials and miniatures drawn and stave lines ruled; 4) the text transcribed; 5) initials and free standing miniatures painted; 6) music transcribed (various *laude* in *Mgl*¹ have text and painting, but no music; other *laude* encroach onto stave lines marked up for the next *lauda*)«¹¹.

Der Schreiber hat den durch die Notensysteme vorgegebenen Raum immer ganz mit Text ausgefüllt, so daß oft noch Teile der zweiten Strophe darunter Platz fanden und dann auch entsprechend mit Notation ausgestattet wurden. Auf diese Weise sind bei einigen Liedern noch bis zu 2 1/2 Verse der zweiten Strophe zusätzlich vertont, was auch für die Textkritik von Bedeutung ist. Bei immerhin sechs *Lauden* ist die zweite Strophe komplett ausnotiert¹². Während für die erste Strophe der Raum oft zu großzügig bemessen wurde, ist er für die nachfolgenden gelegentlich zu knapp, d. h. der Text bricht aus Platzmangel einfach mitten in der Strophe ab. Auch ist die Zahl der mitgeteilten Strophen grundsätzlich kleiner als im Cortoneser *Laudario* oder in reinen Texthandschriften. Diese Merkmale stützen die Charakterisierung des Manuskripts als eine für die Praxis ungenutzte, nur Repräsentationszwecken dienende Sammelhandschrift¹³. Als gewichtigstes Argument gegen eine praktische Nutzung

9 Eine interessante Szene in diesem Zusammenhang ist die Schilderung Salimbenes, wie er eine neue Komposition eines Ordensbruders nach dessen Gesang aufzeichnete, vgl. *Cronica*, Bd. 1, S. 263.

10 Vgl. oben in der Einleitung, S. 2.

11 V. Moleta, *The illuminated laudari Mgl¹ and Mgl²*, in: *Scriptorium* 32 (1978), S. 31, Anm. 21.

12 Es handelt sich um die Lieder *Mgl*¹ Nr. 1, 4, 8, 10, 18 und 56.

13 Zur Frage der praktischen Nutzung gibt es verschiedene Positionen: F. Ludwig, S. 210, spricht von starker Abnutzung durch »eifrige Benutzung«. Auch das oben angeführte Zitat von Moleta

– neben dem materiellen Wert und der verkürzten oder gar verstümmelten Textüberlieferung – kann vielleicht die Qualität der musikalischen Aufzeichnung gelten, die mit zahlreichen Kopierfehlern durchsetzt ist. Bevor jedoch die verschiedenen Arten der auftretenden Versehen an einigen Beispielen erläutert werden, soll hier zunächst das ohne Zweifel schwierigste textkritische Problem erörtert werden, das in der Restaurierung der Florentiner Handschrift zu sehen ist. Die daraus für die Edition resultierenden Schwierigkeiten werden im folgenden in Verbindung mit einer genaueren Beschreibung der Handschrift dargestellt.

Das eigentliche Laudario umfaßt 135 Blätter (davor ein Schmutzblatt), die mit zwei Zählungen versehen sind: einer offenbar jüngeren mit arabischen Zahlen in der oberen rechten Ecke, und einer älteren, sehr kleinen, mit lateinischen Zahlen, die unten zentriert auf den Blättern angebracht ist. Die jüngere Zählung, die Liuzzi allen seinen Angaben zugrunde legt und die sich daher in der Literatur etabliert hat, setzt auf dem fünften Blatt mit »5« ein. Die Nummer 64 wurde dabei versehentlich zweimal vergeben. Die ältere Zählung setzt dagegen auf dem dritten Blatt mit "I" ein, was auch dem Beginn der ersten Lage entspricht. Insgesamt besteht das Laudario aus 17 Lagen zu je vier Doppelblättern, nur die letzte Lage weist 3 Doppelblätter auf. Verlorengegangen ist fol. 10¹⁴, das letzte Blatt der ersten Lage. Der Rest des Laudarios ist vollständig erhalten, wie die jeweils am Lagenende angebrachten Führungsworte beweisen. Die der eigentlichen Lagenstruktur vorgesetzten beiden Blätter enthalten das Inhaltsverzeichnis (fol. 1 r.-2 r.) sowie den Anfang der ersten Laude mit einer großen auf die Thematik des Liedes bezogenen Miniatur (fol. 2 v.). Schon Liuzzi hatte angenommen, daß diese Blätter spätere Hinzufügungen sind und konnte sich dabei auch auf die Einschätzung von kunsthistorischer Seite bezüglich der Entstehung der Miniatur berufen¹⁵. Die Notation im System unterhalb der Miniatur stammt jedenfalls mit Sicherheit nicht von dem Hauptschreiber der Musik.

Dem Laudario folgt ein ebenfalls aus vier Doppelblättern bestehender Faszikel mit lateinischen Sequenzen (fol. 136-143), der nur das Bruchstück einer größeren Sammlung darstellt: das letzte Stück bricht unvermittelt ab und das unten angebrachte Führungswort zeigt die Fortsetzung in einer neuen Lage an. Ein weiterer Faszikel (fol. 144-151), der inhaltlich ebenfalls nicht in sich abgeschlossen ist, überliefert

impliziert eine praktische Nutzung des Manuskripts; die Ausstattung von zwei Strophen mit Notation bei der ersten Laude wird von Moleta (S. 33) ebenfalls auf aufführungstechnische Gründe zurückgeführt (Melodie und folgende Strophen auf »einen Blick«); dieses Argument erscheint allerdings wenig plausibel, da die gleichzeitige Überschaubarkeit von Melodie und nachfolgendem Text bei anderen Lauden auch nicht berücksichtigt wurde, ja bei komplexen Stücken, deren Notentext sich über mehrere Seiten erstreckt, sowieso nicht zu erreichen ist. Grossi (S. 21 und 27) und Barr betrachten das Manuskript dagegen als nicht für die Aufführungspraxis bestimmt: »The sumptuous fourteenth-century Magliabechiano manuscript (Mgl¹) seems very likely to have been a votive work rather than a performance score« (C. Barr, *Monophonic lauda*, S. 2).

14 Alle Angaben in der vorliegenden Arbeit folgen wie bei Liuzzi der jüngeren arabischen Zählung.

15 Liuzzi, Bd. 1, S. 80 f.

mehrstimmige Kompositionen¹⁶. Am Ende des Codex ist schließlich auf 2 Blättern (fol. 152-153) die Laude »Da l'alto luce fu dato sovente« überliefert¹⁷.

Offenbar nicht lange, nachdem diese Teile zusammengestellt worden sind, mußte die Handschrift einer tiefgreifenden Restaurierung unterzogen werden¹⁸. Die genauen Gründe hierfür liegen im Dunkeln, sind aber wohl in irgendeiner Art Beschädigung der Handschrift zu suchen, die durchgängig den oberen sowie den rechten Rand der Blätter so stark beeinträchtigte, daß diese Teile ganz erneuert werden mußten. Nicht davon betroffen sind nur die beiden ersten Blätter (vgl. oben). Die Bearbeitung des rechten Randes hat im allgemeinen zu keinem Textverlust geführt, nur der Buchschmuck ist hier teilweise beschädigt worden oder ganz verlorengegangen.

Gravierender ist dagegen die Bearbeitung des oberen Randes, die sich meist bis in den Bereich des ersten Notensystems auswirkte, und in unterschiedlichem Grade zum Verlust der originalen Notation, ja zum Teil der darunterliegenden Textzeile führte. Oftmals geht die Bearbeitung mitten durch das Notensystem und hat den Verlust der höher liegenden Töne der melodischen Linie zur Folge gehabt. Andere Notensysteme sind dagegen ganz verlorengegangen. Der spätere Notenschreiber hat in den meisten Fällen die beschädigten Teile nachgezeichnet bzw. dort, wo ganz neue Systeme gezogen wurden, diese mit Notation gefüllt. Das textkritische Problem, daß sich aus diesen Passagen ergibt, besteht darin, zu unterscheiden, welche Teile als authentisch zu bezeichnen sind, d. h. der Schreiber hat vorgefundene Reste der Originalnotation nachgezeichnet, und welche sicher nicht authentisch sind, d. h. der Schreiber hat die durch vollständigen Verlust entstandenen Lücken mit Phantasienotation aufgefüllt¹⁹. Eine sichere Unterscheidung ist aufgrund des Schriftbildes nicht immer möglich, sondern meist nur in Verbindung mit dem analytischen Befund. Als Konsequenz aus dieser Beobachtung wurden alle Passagen, die ganz oder größtenteils von späterer Hand herrühren, in der Edition im Graustufendruck wiedergegeben und im Apparat genauer kommentiert. Auch wenn die Notation von späterer Hand in den meisten Fällen als pures Phantasieprodukt zur optischen Wiederherstellung der Handschrift angesehen werden muß, so hat der Schreiber doch sehr genau darauf geachtet, daß seine Notation nicht im Widerspruch zu den vorausgehenden Kustoden steht bzw. die von ihm neu gesetzten Kustoden genau auf die Tonhöhe des folgenden Systems vorausweisen. Vielleicht hat dieser Punkt auch dazu

16 Vgl. S. 28, Anm. 44.

17 Vgl. die Beschreibung am Ende des folgenden Kapitels

18 Gegen eine Datierung dieser Arbeiten ins 17. Jahrhundert, wie Liuzzi sie vornimmt (Bd. 1, S. 77), spricht einerseits das Argument, daß eine solche aufwendige und sicher kostspielige Restaurierung nur denkbar ist, wenn die Handschrift für ihren Besitzer noch einen besonderen, repräsentativen Wert darstellt, andererseits deutet auch der paläographische Befund auf das 14. Jahrhundert, da die restaurierten Textpassagen in der gotischen Buchschrift des späten Mittelalters vorgenommen wurden und kaum von der originalen Schrift zu unterscheiden sind.

19 Dem späteren Schreiber hat also offenbar keine zweite musikalische Quelle zu Verfügung gestanden, nach der er die verlorenen Passagen hätte restaurieren können. Dagegen war es offenbar kein Problem, die meisten Textverluste wieder richtig herzustellen.

beigetragen, daß Liuzzi die Restaurierung im großen und ganzen als zuverlässig angesehen hat.

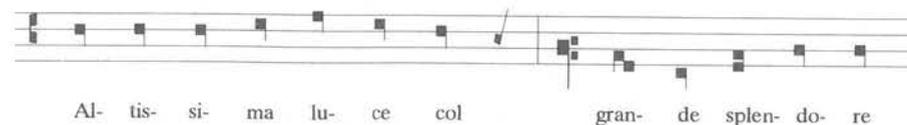
Durch die Kenntlichmachung der Passagen von späterer Hand in den vorliegenden Übertragungen klärt sich im übrigen auch ein Problem, das für einige Spekulationen bei der Beurteilung der Laudenmelodien gesorgt hat, nämlich das Phänomen, daß die teilweise oder auch ganz vertonten zweiten Strophen melodisch oft von der ersten abweichen. Alle diese Abweichungen erklären sich allein durch die Restaurierung und machen die Diskussion um besonderen Variantenreichtum oder sogar Durchkomposition der Lieder hinfällig.

Die oben geschilderte Behandlung des Florentiner Codex ist sicher als die schwerwiegendste Beeinträchtigung der musikalischen Überlieferung anzusehen. Daneben gibt es aber auch im Text von erster Hand zahllose Fehlleistungen zu konstatieren, die man vielleicht im Gegensatz zu denen von späterer Hand als »authentische Fehler« bezeichnen könnte.

Die folgenden Beispiele stellen einen Querschnitt durch die textkritischen Probleme der Laudenmelodien dar und können auf diesem Gebiet zugleich als Einführung in die Übertragungsprinzipien der vorliegenden Edition dienen.

Eine erste Gruppe von Irrtümern wurde bereits oben unter dem Stichwort »Falsche Textverteilung« (S. 54) mit einigen Beispielen illustriert. Es handelt sich hierbei meistens um Verschiebungen, die aufgrund der metrischen Gegebenheiten (Hiatbehandlung, schwankende Silbenzahl) zustande kommen. Solche Passagen wurden in den Übertragungen nach Möglichkeit durch die spatiale Anordnung kenntlich gemacht und im kritischen Apparat näher kommentiert.

Die weitaus meisten Versehen in der Notation beruhen auf Schlüsselfehlern, wobei vor allem falsch positionierte Schlüssel auftreten. Es gibt aber auch einzelne Lauden, bei denen der Schreiber einen Schlüssel zwar richtig positioniert, aber F- und C-Schlüssel dabei verwechselt hat. In den meisten Fällen sind Schlüsselfehler an den Kustoden²⁰ zu erkennen, die im allgemeinen die richtige Tonhöhe sehr zuverlässig angeben. In den Übertragungen des Notenteils wurden solche Passagen grundsätzlich nur dann korrigiert, wenn durch einen Kustos bzw. melodische Parallelstellen innerhalb des Stückes selbst der Fehler sicher nachweisbar ist. In jedem Fall sind die Abschnitte gekennzeichnet und im Anmerkungsenteil kommentiert. Ein Beispiel für Schlüsselverwechslung zeigt die *ripresa* des Liedes »Altissima luce« (Mgl¹ 27)²¹:



NB 1 Mgl¹ 27, Z. 1

Nicht nur der Kustos, sondern auch die Melodieparallele der *volta* sowie drei weitere Versionen der Melodie zeigen hier eindeutig, daß dem ersten System eigentlich ein F-Schlüssel an gleicher Position vorzuzeichnen ist. Sehr viel schwieriger stellt sich die Situation in dem folgenden Beispiel aus dem Lied »Laudamo la resurrectione« (Cort 27) dar:



NB 2 Cort 27, Z. 1-2

Der Widerspruch ergibt sich hier ebenfalls zwischen dem ersten und dem zweiten System der Aufzeichnung, wo gleichzeitig der Übergang von *recto* auf *verso* des *folio* 60 liegt: beide Kustoden stehen nicht im Einklang mit dem Fortgang der Melodie. Die Vermutung, daß der F-Schlüssel des ersten Systems falsch ist, läßt sich nicht nur damit begründen, daß der Rest der Melodie im C-Schlüssel notiert ist, sondern wichtiger ist es hier, ein Versehen des Textschreibers zu beachten, der den Anfang des zweiten Verses »et la« sowohl am Ende des *recto* als auch am Anfang des *verso* notiert hat. Beide Textstellen sind mit Noten versehen, die im Quintverhältnis zueinander stehen (vgl. NB 2). Man darf also mit ziemlicher Sicherheit annehmen, daß auch das erste System im C-Schlüssel zu übertragen ist und damit dann der zweite der beiden Kustoden die richtige Tonhöhe für die Fortsetzung der Melodie anzeigt. Auch die anderen beiden Versionen²², die zwar nicht identisch, aber doch sehr ähnlich sind, beweisen, daß die Melodie auf dem Grundton beginnen soll.

Der Vergleich verschiedener Versionen einer Melodie kann aber auch Widersprüche aufdecken, die nur schwer oder gar nicht aufzulösen sind, wie z. B. im Fall der Laude »Cristo è nato / et humanato« (Cort 18, Mgl¹ 7 und Fragm. 2b). Die Melodie ist in Cort auf der tonalen Basis »G« notiert, die anderen beiden sind eine Quinte tiefer auf »C« notiert. Die Florentiner Handschrift überliefert wegen des Verlustes eines Blattes zwar nur den Schluß der Melodie, aber der Anfang der zweiten Strophe, von der der erste Halbvers noch mit Notation versehen ist, zeigt,

22 Mgl¹ 22 und Fragment 5, vgl. Notenanhang B.

20 Das sind Hinweiszeichen am Ende der Notensysteme, die den Fortgang der Melodie im nächsten Notensystem anzeigen.

21 Der Taktstrich im Notensystem zeigt einen Zeilensprung im Ms. an, der Doppelstrich einen Seitenwechsel (von *recto* auf *verso* oder vom *verso* auf das nächste *recto*).

daß die erste Melodiereihe der Strophe auf der Quinte beginnt, während die gleiche Phrase in Cort vom Grundton ausgeht, also keinen Quintsprung zwischen *ripresa* und Strophe aufweist. Welche der beiden Versionen fehlerhaft notiert ist, kann letztendlich nicht entschieden werden.

Die *ripresa*-Melodie der Laude »Vergine donçella da Dio amata« (Cort 16) erscheint, wenn auch mit einigen Varianten, eine Quinte höher notiert in der *volta* wieder. Da keinerlei Hinweis auf ein Versehen des Notenschreibers vorliegt, wird man wohl zumindest in dieser Version der Laude von einer beabsichtigten Transposition ausgehen müssen. Dafür spricht vielleicht auch die unterschiedliche Kadenzierung von *ripresa*- und *volta*-Melodie²³. Interessant ist auch wieder der Vergleich mit der Florentiner Fassung der Laude (Nr. 84), deren Strophenmelodie fast notengetreu mit der Cortoneser Version übereinstimmt, die aber scheinbar eine andere *ripresa*-Melodie aufweist. Eine genauere Untersuchung zeigt, wie diese Abweichung zustande gekommen ist: der Beginn der *ripresa* steht unten auf fol. 128 r. (»Vergine donçel«), wodurch der Notenschreiber das Stück offenbar aufgrund der gleichen Textincipits mit der Laude »Vergine donçella imperadrice« (Mgl¹ 34) verwechselt hat und den Melodieanfang dieses Liedes eingetragen hat, allerdings eine Terz tiefer auf der Basis »D« (?) notiert; dann folgt auf dem *verso* eine restaurierte Passage, die mit beiden Melodien nichts zu hat. Erst im zweiten System folgt der Rest der originalen *ripresa*-Melodie, hier wie die Strophe auf der Basis »F« notiert.

Bei dem Lied »Vergine sancta Maria« (Mgl¹ 74) ist die *ripresa* gegenüber den Melodieparallelen in der Strophe ebenfalls eine Quinte tiefer notiert; hier liegt allerdings eindeutig ein Schlüsselfehler vor: Die *ripresa* auf fol. 113 v. ist im F-Schlüssel notiert, die Strophe auf fol. 114 r. im C-Schlüssel. Der Kustos am Ende der *ripresa* beweist aber, daß das Stück durchgängig in einem der beiden Schlüssel zu übertragen ist. In der hier vorliegenden Übertragung des Notenteils wurde ganz im F-Schlüssel transkribiert gemäß dem Melodiebruchstück dieser Laude, das Ziino ausfindig gemacht hat²⁴.

Am häufigsten tritt das Problem der falsch gesetzten Schlüssel auf, was zu Terztranspositionen einzelner Passagen oder auch größerer Abschnitte führt. Bei den Cortoneser Lauden »Altissima luce« (Cort 7) und »Regina sovrana« (Cort 10), die sich der gleichen Melodie bedienen, ist die *ripresa* auf der tonalen Basis »F«, die ganze Strophe aber eine Terz tiefer auf »D« notiert, wie man aus der mit der *ripresa* melodisch identischen *volta* leicht ersehen kann. Da dieses Phänomen in beiden Stücken auftritt, könnte man fast annehmen, daß die Transposition hier beabsichtigt ist²⁵, aber die Florentiner Versionen der Melodie, die durchgängig in »F« notiert sind,

23 Quinttransposition von Melodien ist im übrigen bei Wechselgesängen verschiedener Stimmgruppen (antiphonal oder responsorial) keine Seltenheit.

24 A. Ziino, *Miniature*, Fragm. 1a/b; Übertragung auch im Notenanhang B der vorliegenden Arbeit. Liuzzi wählt für seine Transkription den C-Schlüssel.

25 Zwischen *ripresa* und Strophe fehlen die Kustoden, die einen Irrtum anzeigen könnten.

zeigen, daß in Cort offensichtlich ein Notationsfehler vorliegt. Der gleiche tonale Unterschied – nach heutigem Empfinden mit dem Dur-Moll-Unterschied vergleichbar – zeigt sich auch bei der Laude »Ciascun che fede sente«, die in Cort (Nr. 38) auf der Basis »D«, in Mgl¹ (Nr. 69) aber in »F« notiert ist (ebenso die Kontrafakta Mgl¹ 65 »Sancto Agostin doctore« und Luc¹ »A tutt' or dobbiam laudare«).

Bei der Laude »Nova stella apparita« (Mgl¹ 11) ist der ganze erste *piede* eine Terz zu tief notiert. Der Anfang des identischen zweiten *piede* ist zwar durch die Restaurierung der Handschrift (1. System auf fol. 18 r.) verlorengegangen, da aber der komplette erste *piede* der zweiten Strophe auch noch mit Notation versehen ist, läßt sich der Fehler hier sicher nachweisen und entsprechend korrigieren²⁶. Auch der Kustos am Ende des ersten *piede* zeigt deutlich an, daß beide *pedi* auf der gleichen Tonstufe stehen sollen.

Ganz ausnotiert ist die zweite Strophe des Liedes »Spirito sancto glorioso« (Mgl¹ 1), wobei allerdings die ersten beiden melodischen Distinktionen gegenüber der ersten Strophe eine Terz zu tief notiert sind. Der Irrtum wird auch durch den Widerspruch zwischen Kustos und Fortsetzung am Ende des dritten Notensystems auf fol. 3 v. bestätigt. Der Irrtum geht hier auf einen infolge der Restaurierung falsch gesetzten Schlüssel zurück und wurde daher entsprechend korrigiert.

Das gleiche Problem ergibt sich auch bei dem Lied »Laude novella sia cantata« (Cort 2), bei dem offensichtlich die letzte Melodiereihe, die der zweiten *ripresa*-Reihe entspricht, eine Terz zu tief notiert ist. Es gibt aber hier auch Grund zu der Annahme, daß die Melodie schon von der Mitte der vierten Distinktion an zu tief liegt (vgl. die Kadenzformeln der 4. bzw. 1./3. Reihe, die 5. Reihe ist substantiell mit der 2. identisch, liegt aber eine Terz tiefer). Diese Art der Terztransposition durch falsch gesetzte Schlüssel ist unter dem Aspekt der musikalischen Textkritik der am häufigsten auftretende Fehler, der sich noch an zahlreichen Beispielen darstellen ließe.

Ein weiteres Problem sind fehlende Schlüssel. Im Fall der Laude »Venite a laudare« (Cort 1) fehlen z. B. sämtliche Schlüssel, und nur ein Kustos am Ende des ersten Systems zeigt den Fortgang der Melodie an. Liuzzis Annahme eines C-Schlüssels auf der Mittellinie des ersten Systems ist sicher die wahrscheinlichste Lösung, da das hier verwendete zur Septe aufsteigende Melodiemodell aufgrund der Intervallstruktur typisch für »D«- oder »G«-Melodien ist (kleine Septe als leitereigener Ton). Der erste Ton der Melodie (zwischen den Linien!) muß folglich ein »g« sein. Damit steht mit Hilfe des Kustos der diastematische Verlauf und die absolute Tonhöhe der *ripresa*-Melodie fest. Ein weiterer Anhaltspunkt ist durch den Schluß der Strophenmelodie gegeben, der melodisches Material aus der *ripresa* wieder aufgreift und damit die Übertragung des letzten Notensystems ermöglicht. Für die ersten beiden Systeme der Strophe fehlen dagegen jegliche Hinweise; als Intervallsprung zwischen *ripresa*-Schluß und Strophenbeginn kommt nach der Notation jedoch nur eine Sext oder die Oktave in Frage. Für die hier vorliegende Übertragung im Notenteil wurde nach dem

26 Vgl. dazu das NB 21 auf S. 55.

Vorbild vieler anderer Lauden ein Oktavsprung zwischen *ripresa* und Strophe angenommen und daraus die Tonhöhe der Strophenmelodie gefolgert. Der von Liuzzi vermutete Sextsprung nähert zwar den Strophen-schluß melodisch etwas mehr an die *ripresa* an, kann aber klanglich-tonal nicht überzeugen. Zum Vergleich kann hier die Laude Cort 43 »Ogn'om canti novel canto« herangezogen werden, die einen ganz ähnlichen Melodieverlauf aufweist. (Die beiden Stücke sind in NB 17 des folgenden Kapitels gegenübergestellt.) Ein Sextsprung wäre im übrigen ganz ungewöhnlich im Laudenrepertoire, wo Einklang, Quint und Oktave die typischen Intervalle zwischen *ripresa* und Strophe sind.

Im Falle der Laude »De la crudel morte de Cristo« (Cort 23) sind nur die beiden Notensysteme der *ripresa* mit Schlüsseln versehen, die drei Systeme der Strophe sind ohne Schlüssel, zudem fehlt dem letzten Vers die musikalische Notation (leer gebliebene Notenlinien). Hinweise zur richtigen Übertragung lassen sich aber aus der Melodie des ersten *volta*-Verses ziehen, die offenbar identisch mit dem Beginn der *ripresa* ist. Diese Annahme einmal vorausgesetzt, läßt sich die Tonhöhe der *piedi* quasi von rückwärts bestimmen und auch das fehlende Melodieglied am Ende der Strophe ergänzen, das melodisch höchstwahrscheinlich dem zweiten *ripresa*-Vers entsprechen soll. Die rezitativartigen Tonrepetitionen der *piedi*-Melodie fallen durch diese Annahme auf die Quinte, d. h. also den Reperkussionston im Sinne der Psalmodie, was als weiteres Argument für die Richtigkeit dieser Annahme gelten mag (vgl. dazu die Übertragung).

Am Schluß sei noch auf einige interessante Kopistenfehler verschiedener Art hingewiesen, die im Florentiner Laudario vorliegen. So ist z. B. dem Notenschreiber bei der am Ende des Manuskripts nachgetragenen Laude »Da l'alta luce fu dato sovente« (Mgl¹ 89) offensichtlich durch Mißverständnis der Versordnung am Beginn der zweiten Strophe, der auch noch mit Notation versehen ist, die Zuordnung von Text und Noten völlig durcheinander geraten: Auf den ersten Vers der zweiten Strophe ist – stark zusammengedrängt – die Melodie des ganzen ersten *piede* verteilt. (In der Übertragung ist das durch die räumliche Anordnung kenntlich gemacht.)

Im Fall der *lauda* »A sancto Iacobo [maggiore]« (Mgl¹ 70) kommt die verkehrte Zuordnung von Text und Melodie durch einen Fehler des Textschreibers zustande, der am Ende des ersten Verses das Reimwort »maggiore« ausgelassen hat. Der Notenkopist hat dann die Noten bzw. Ligaturen der Melodie ganz mechanisch auf die vorhandenen Silben verteilt, so daß Text und Melodie vom zweiten Vers an um zwei bis drei Silben gegeneinander versetzt sind. Eine Rekonstruktion des Liedes war hier mit Hilfe der melodisch gleichen Laude »Altissima stella lucente« (Mgl¹ 29) leicht möglich, die wohl auch dem Notenschreiber als Vorlage diente²⁷, d. h. Mgl¹ 70 ist sehr wahrscheinlich Kontrafakt von Mgl¹ 29.

27 Eine Vorlage mit einem anderen Text würde auch erklären, warum der Kopist den Fehler nicht bemerkte.

IV. Musikalische Analyse

a) Einführung

Unter dem Oberbegriff »Musikalische Analyse« sollen in diesem Kapitel einige der rein musikalischen Aspekte der Laudenmelodien angesprochen werden. Den Schwerpunkt bildet dabei die vergleichende Melodieanalyse der einzelnen melodischen Distinktionen, die das Repertoire auf bestimmte wiederkehrende Melodietypen untersucht. Einige Melodiereihen aus dem Laudenrepertoire sind schon von Walter Wiora bei seiner Aufstellung von 12 »elementaren« Melodietypen, die als Bausteine internationaler mittelalterlicher Liedweisen auftreten, berücksichtigt worden¹. Dabei hat Wiora auch den Begriff des Melodietypus näher definiert:

»Im folgenden bezeichnen wir mit diesem Terminus nur Melodiegestalten, die nicht in Einzelheiten festliegen, aber als ein Gerüst wesentlicher Merkmale bestimmt und begrenzt sind. Merkmale sind: Ton- und Zeitumfang, Tonart, Kadenztöne, Buchstabenform, Kurve oder Profil der Tonfolge. Die melodische 'Linie' ist mithin nur eine Komponente der Gestalt unter anderen; sie ist oft wichtiger, manchmal aber auch unwichtiger als die rhythmische und tonale Komponente«².

Der Melodietypus als eine Form der Einbeziehung melodischen Allgemeinguts, die ja gerade das Mittelalter kennzeichnet, steht damit zwischen der Kontrafaktur, d. h. der vollständigen Übernahme einer präexistierenden Melodie für einen neuen Text, und der melodischen Floskel (etwa Eingangs- und Kadenzformeln, Ornamente). Herauszuheben aus den von Wiora genannten konstituierenden Parametern ist besonders die Tonalität, die aufgrund der individuellen Strukturierung der mittelalterlichen Skalen für die Klassifizierung von Melodiemodellen sehr viel größere Bedeutung besitzt als etwa im System der Dur-Moll-Tonalität, d. h. die Modelle sind

- 1 W. Wiora, *Elementare Melodietypen als Abschnitte mittelalterlicher Liedweisen*, in: *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, 2 Bde., Barcelona 1958-1961; hier Bd. 2, S. 993-1009. Die Beispiele, die Wiora gegenüberstellt, stammen neben dem Laudenrepertoire aus deutschen, französischen, provenzalischen und galizischen (Cantigas) Liedern des Mittelalters. Ähnliche vergleichende Aufstellungen vom gleichen Autor (auch einige Lauden) bieten die Melodietafeln in: *Europäischer Volksliedgesang. Gemeinsame Formen in charakteristischen Abwandlungen*, Köln 1952 (Das Musikwerk, 4), sowie: *Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst*, Kassel 1957. Ein der mittelalterlichen Musik gewidmetes Kapitel enthält auch der historische Überblick von B. Szabolcsi, *Bausteine zu einer Geschichte der Melodie*, Budapest 1959. Im Bereich der Choralforschung ist 1934 von E. Ferretti der Begriff »cento« eingeführt worden, der die Komposition mit Hilfe von präexistierenden Melodiemodellen bezeichnet. Diese Art der Analyse, die zwischen formelhafter Komposition und Originalkomposition unterscheidet, ist bis heute umstritten, besonders dann, wenn aus einer solchen Unterscheidung ein ästhetisches Werturteil abgeleitet wird. Siehe G. Chew, Artikel *Centonization*, in: *GroveD 4* (1980), S. 56.
- 2 W. Wiora, *Melodietypen*, S. 994.



häufig an die verschiedenen Grundtöne geknüpft und nicht in jede andere Skala zu versetzen.

Bei den Laudenmelodien bereitet gerade die Frage der Tonalität einige Schwierigkeiten, da einerseits unklar ist, inwiefern die außerliturgische Musik überhaupt auf dem in der Tonuslehre beschriebenen System basiert. Häufig zitiert wird in diesem Zusammenhang die Aussage des Theoretiker Johannes de Grocheo (um 1300), daß die Volksmusik nicht mit der Tonuslehre zu erfassen sei: »Denn durch den Tonus erkennen wir nicht den volkstümlichen Gesang, zum Beispiel die cantilena, ductia, die stantipes, wie oben gesagt wurde«³. Andererseits sind die unterschiedliche Entstehungszeit (ca. 1250-1330?) und die möglichen verschiedenen Herkunftsbereiche des in den Laudarien gesammelten Melodienguts zu berücksichtigen. Erschwert wird die Tonalitätsfrage vor allem dadurch, daß beide Laudarien keinerlei Akzidentien verzeichnen, was besonders die Alteration der Stufe »h/b« in den Melodien in »D« und »F« betrifft und die mögliche Leittonerhöhung bei »G«-Melodien.

Unmittelbar mit den Beobachtungen zur Melodiebildung ist das Problem der Transposition verknüpft. So sind z. B. einige der im Cortoneser Laudario in »G« notierten Melodien in der Florentiner Version eine Quinte tiefer in »C« notiert. Bei anderen Melodien ergibt sich aus ihrer Strukturierung selbst der Verdacht, daß sie aus einem anderen Tonus transponiert wurden. Das betrifft einerseits die beiden »Dur-ähnlichen« Leitern auf »F« und »G«, andererseits die Möglichkeit, »D«-Melodien auf der Stufe »G« zu notieren (transponierter *protus*). Aufgrund der fehlenden Vorzeichen sind Aussagen zu diesem Thema natürlich schwierig und bewegen sich schon im Bereich der Interpretation.

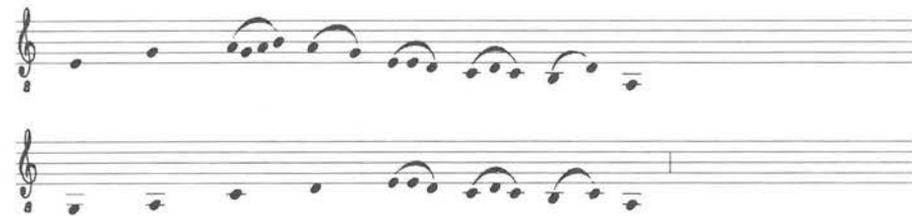
Schließlich werden die komplexer strukturierten und melismenreichen Lauden aus Mgl¹ in einem separaten Abschnitt hinsichtlich ihres melodischen Aufbaus untersucht, da sich diese Lieder als stilistisch einheitliche Gruppe vom sonstigen Repertoire abheben.

b) Tonalität und Melodietypen

Bis auf ganz wenige Ausnahmen läßt sich bei allen Laudenmelodien ein deutliches tonales Zentrum bestimmen, auf dem die Melodie in den meisten Fällen auch endet. Die tonartliche Zusammensetzung des Repertoires ist in beiden Handschriften in

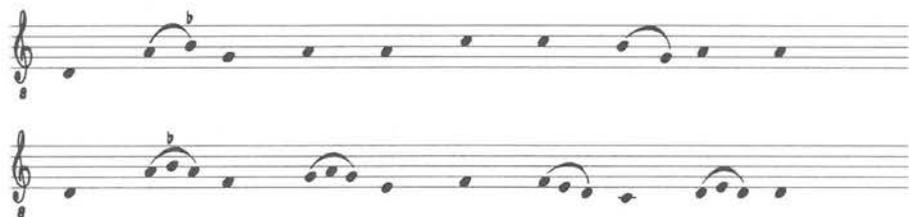
3 E. Rohloff, *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo*, Leipzig 1943, S. 153. Der gleiche Traktat ist auch in Bezug auf die Rhythmisierungsprobleme der mittelalterlichen Monodie von Bedeutung, da Grocheo der einzige Theoretiker ist, der sich näher zur volkstümlichen einstimmigen Musik äußert. Diese wird als »non praecise mensurata« bezeichnet. Grocheos Dreiteilung der Musik in »musica vulgaris«, »musica mensurata« und »musica ecclesiastica« ist jüngst dargestellt worden von D. Hoffmann-Axthelm, *Musikleben und Musikanschauung*, in: *Die Musik des Mittelalters*, Laaber 1991 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 2), S. 335-351.

etwa gleich: Cort weist eine ungefähre Drittelung in »D«-, »F«- und »G«-Melodien auf; eine Melodie (Nr. 31) ist in »C« notiert, bei einer weiteren wechselt das tonale Zentrum nach dem Refrain von »C« nach »G« (Nr. 9). Im Florentiner Laudario ist das Verhältnis etwas zugunsten der »F«-Melodien verschoben durch die Gruppe der jüngeren *laude-ballate mezzane* und *grande*, die größtenteils in dieser Tonart notiert sind. Das Verhältnis von »C«- und »G«-Melodien ist hier umgekehrt (16 gegen 4), da viele »G«-Melodien offenbar eine Quinte heruntertransponiert wurden. Nachweisbar ist das bei den melodischen Dubletten, die in Cort auf »G« (Nr. 18 / 26 / 37 / 41 / 44) und in Mgl¹ auf »C« (Nr. 7 / 20 / 78 / 87 / 5) notiert sind. Nur eine Melodie (Nr. 16) weist die tonale Basis E auf. Ganz aus dem Rahmen des Repertoires fällt die Melodie, die die Lauden Nr. 19 und 41 gemeinsam haben: Zum einen wegen des tonalen Zentrums auf A, zum anderen wegen der pentatonischen Einschläge der Melodiebildung (siehe NB 1). Im Gesamtbild ergibt sich also eine Verteilung von rund zwei Dritteln der Lauden auf die »F«- und »G/C«-Melodien (große Terz, Dur-ähnlich) und etwa ein Drittel auf die »D«-Melodien (kleine Terz, Moll-ähnlich).

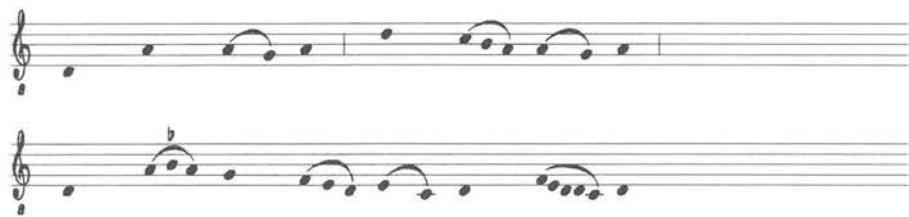


Mgl¹ 19, Z. 1-2

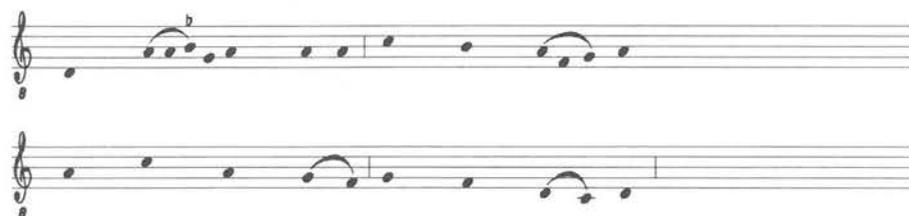
Am deutlichsten lassen sich wiederkehrende Melodiemuster bei den »D«-Melodien ausmachen, die hier zuerst behandelt werden sollen. Fraglich ist bei dieser Tonalität – wie schon angedeutet –, nach welchen Regeln die Alterierung der Stufe »h/b« zu handhaben ist. Die mittelalterlichen Theoretiker der Tonuslehre sind sich in dieser Frage nicht einig; ebensowenig bieten die praktischen Denkmäler der monodischen Repertorien ein einheitliches Bild, aus dem sich irgendwelche Regeln abstrahieren ließen. Das hat in der wissenschaftlichen Diskussion zur Herausbildung gegensätzlicher Positionen geführt. So wird einerseits der gegebenen Handschriftenlesart der Vorrang gegenüber theoretischen, aus der Tonuslehre abgeleiteten Interpretationen gegeben (Van der Werf); andererseits wird das Fehlen oder der sparsame Einsatz von Vorzeichnungen in den Handschriften damit erklärt, daß in der



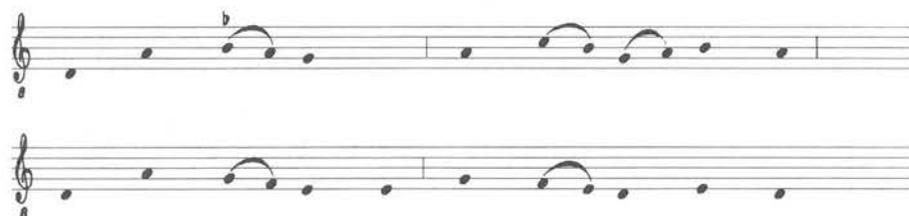
Cort 2, Z. 1-2



Cort 3, Z. 1-2



Cort 45, Z. 5-6



Mgl¹ 15, Z. 1-2

NB 2

Praxis eine spontane Alterierung der entsprechenden Stufe vorgenommen wurde, die folglich auch nicht unbedingt notiert werden mußte.

Als Regeln für eine solche Stegreif-Alterierung werden die bekannten Merksprüche »mi contra fa – diabolus in musica« und »nota super la – semper est canendum fa« angeführt. Der erste beschreibt die Notwendigkeit einer Erniedrigung des »h« zur Vermeidung von Tritonusdurchgängen; die zweite Regel kommt zur Anwendung, wenn das »h« Spitzenton einer melodischen Bewegung ist bzw. eine Melodie nicht den vollen Ambitus ausschöpft. Die beiden oft zitierten Sprüche sind allerdings in der oben wiedergegebenen Form im mittelalterlichen Musikschrifttum gar nicht nachweisbar, sondern stammen wohl erst aus späterer Zeit⁴. Dennoch wird z. B. die zweite Regel durch die Tonuslehre des Theoretikers Marchetto von Padua (»Lucidarium musicae planae«, 1309-18) bestätigt: Marchetto rechtfertigt den Gebrauch des »b« bei Nichtausschöpfung des Ambitus damit, daß der erste *tonus* in solchen Passagen mit dem sechsten vermischt sei⁵. Es läßt sich also das Fazit ziehen, daß es keine absolut gesicherten Regeln – zumal im Bereich der außerliturgischen Musik – zur Erniedrigung des »h« gibt. Die in den Übertragungen oberhalb der Notensysteme angebrachten Vorzeichen sind daher auch als bloße Vorschläge zu verstehen.

Die Frage der Alterierung stellt sich z. B. bei dem folgenden Melodiemodell, das mit dem bei »D«-Melodien häufig anzutreffenden Quintinitium beginnt, die Quinte umspielt, zur Septe aufsteigt, und schließlich zum Halbschluß auf der fünften Stufe führt; die zweite Distinktion führt dann von der Quinte über die Stufen »g« und »f« zum Ganzschluß, wobei auch hier wieder drei der angeführten Melodien mit einem Quintsprung beginnen (siehe NB 2). Typisch bei Halb- und Ganzschluß ist die Kadenzierung über die Untersekunde, seltener über die Obersekunde wie in den beiden Reihen aus Mgl¹ 15. Weitere Beispiele mit Quintsprung-Initium – auch differenziert nach Halb- und Ganzschluß – lassen sich anführen⁶.

Drei der eben dargestellten Beispiele sind Refrainmelodien des einfachen ersten Strophentypus. Auch für die Vertonung der *piedi* dieses Typus ist ein bestimmtes Melodiemodell mehrfach verwendet worden (siehe NB 3)⁷. Die Melodie steigt hier von der Quinte über »c« zum Spitzenton »d«, um dann wieder über »c« zum Halbschluß auf der fünften Stufe zu führen. Schon Liuzzi hatte darauf aufmerksam gemacht, daß dieses Modell häufig in Sequenzen gebraucht wird, z. B. in den beiden

4 A. Hughes, *Style and symbol. Medieval music 800-1453*, The Institute of Medieval Music Ottawa, Canada, 1989 (Musicological Studies, 51), S. 504: »Neither phrase can be found in medieval theory or literature. Nevertheless, both are founded on good sense«.

5 Die Beschreibung der acht Kirchentöne (*modi*) mit Kommentierungen nach Marchetto ist knapp zusammengefaßt bei H. S. Powers, Artikel *Mode II. Medieval modal theory*, in: *GroveD 12* (1980), S. 378-397; hier S. 395. Siehe auch ebd., S. 394, Ex. 13, das die Vermischung des ersten und sechsten Tonus (»commixtus«) nach einem Beispiel Marchettos zeigt.

6 Quintinitium mit Halbschluß weisen auf Cort 32, Z. 3 und Cort 45, Z. 3; Quintinitium mit Ganzschluß der Reihe bei Cort 5, Z. 2; Cort 36, Z. 1 / 5 und Mgl¹ 55, Z. 12.

7 Das Beispiel gibt jeweils den ersten der beiden identisch vertonten *piedi* wieder!



Cort 23, Z. 3



Cort 36, Z. 3



Mgl¹ 28, Z. 3



Mgl¹ 38, Z. 3



Mgl¹ 85, Z. 3

NB 3



Mgl¹ 40, Z. 5



Mgl¹ 71, Z. 1



Mgl¹ 58, Z. 3

NB 4



Mgl¹ 6, Z. 2



Mgl¹ 28, Z. 2

NB 5

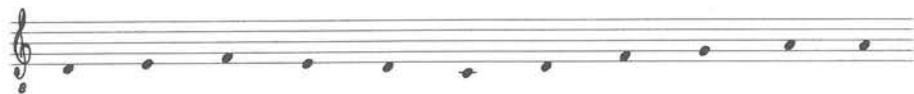
ohne die Einleitungsfigur, zeigen die beiden im NB 5 dargestellten Melodieabschnitte⁹.

9 Ähnliche Modelle werden auch als Versikelabschluss in Sequenzen verwendet, vgl. z. B. den jeweils ersten Versikel der Sequenzen »Hodiernae lux diei« und »Cor angustum dilatemus« in: Dom Hesbert (Hg.), *Le Prosaire d'Aix-la-Chapelle*, Manuscrit 13 du Chapitre d'Aix-la-Chapelle (XIII^e siècle, début), Rouen 1961 (Monumenta Musicae Sacrae, 3), S. 53 und 54.

bekannten Ostersequenzen »Victimae paschali« und »O dulcis fons letitiae«, die im übrigen auch in dem den Lauden folgenden Faszikel mit Sequenzen in Mgl¹ überliefert sind⁸.

Ein weiteres Modell der »D«-Melodien beginnt mit der viertönigen Einleitungsfigur »d-f-e-d«, führt über die Untersekunde »c«, den Grundton und einen erneuten Terzsprung zum Spitzton »g«; die anschließende Kadenzformel leitet zum Ganzschluß über die Untersekunde (vgl. NB 4). Einen ganz ähnlichen Verlauf, allerdings

8 Mgl¹, fol. 138 v. - 140 v. bzw. 140 v. - 142 r.; vgl. die Notenbeispiele bei Liuzzi, Bd. 1, S. 170, Anm. 13.



Cort 32, Z. 1



Cort 5, Z. 3



Cort 45, Z. 1



Cort 32, Z. 8



Cort 39, Z. 4

NB 6

Die zentrale Rolle der Terz »f« verbindet die ebenfalls vom Grundton ausgehenden melodischen Distinktionen des nächsten Typus (siehe NB 6) mit den im vierten Beispiel dargestellten; die Bewegung führt hier aber zum Halbschluß auf der Quinte.

Beim letzten hier vorgestellten Modell steigt die Melodie wiederum vom Grundton über einen Terzsprung auf die fünfte Stufe, die repetiert bzw. umspielt wird, um dann zum Halbschluß bzw. zum offenen Schluß zu führen (siehe NB 7).

Bei den obigen Aufstellungen fällt auf, daß die meisten Beispiele den Lauden des einfachsten Typus entstammen, einige sogar mehrfach angeführt werden konnten. Die »D«-Melodien der komplexeren Strophenformen, die wahrscheinlich auch jüngeren Datums sind, zeichnen sich durch eine individuellere Gestaltung aus, nicht



Mgl¹ 58, Z. 4



Cort 34, Z. 2



Cort 6, Z. 1



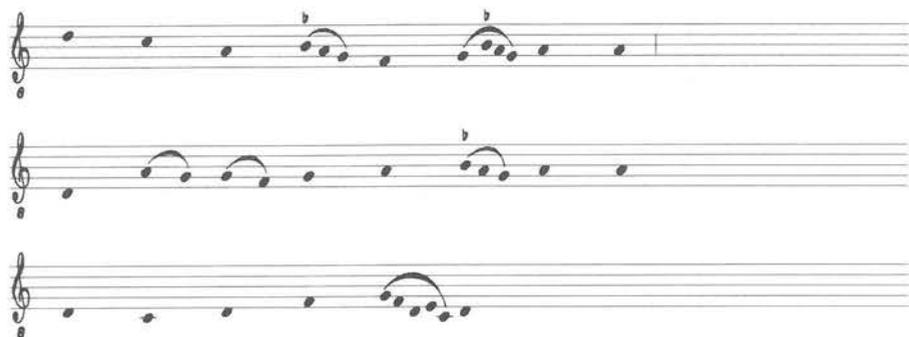
Mgl¹ 85, Z. 5

NB 7

zuletzt wegen ihrer ausgeprägten Melismatik. Dennoch lassen sich zumindest einige typische Züge der »D«-Melodik auch hier feststellen. Das betrifft die verwendeten Einleitungsformeln wie das Quintinitium, die besondere Betonung der dritten, fünften und siebten Stufe bei der Melodiebildung, und schließlich die Kadenzmodelle (vgl. dazu die Lauden Mgl¹ 43, 57, und 63). Ganz aus konventionellen Modellen zusammengesetzt ist dagegen die Laude »San Domenico beato« (Nr. 76). Im Fall des Liedes »Lo Signore ringraçando« (Nr. 55), das aufgrund seiner besonderen metrischen Struktur im Kapitel *Formtypen* schon behandelt wurde, wäre es auch aus musikalischer Sicht denkbar, daß die melodisch schlichtere *ripresa* (bzw. *volta*) an eine präexistierende Kanzenstrophe angesetzt wurden¹⁰, wobei der Verstyp (8/9-Silber) und die Reimordnung aab - ccb von *ripresa* und *volta* sowie die verwendeten musikalischen Modelle an einen Sequenzversikel als Vorbild denken lassen.

Die melodische Struktur der Laude »Sancto Vincentio martire amoroso« legt die Vermutung nahe, daß hier melodische Modelle adaptiert wurden, die ursprünglich

¹⁰ Vgl. S. 18.



Mgl¹ 60, *piedi*-Melodie

NB 8

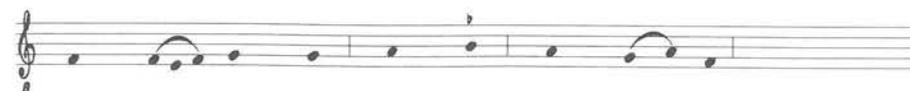
für ganz andere Metren gedacht waren: die metrisch aus jeweils zwei Elfsilbern aufgebauten *piedi* weisen eine dreiteilige melodische Gliederung auf, die über die Versgrenze hinwegläuft. Die vermutlich ursprüngliche Teilung (8+8+7) und die verwendeten Floskeln (vgl. NB 8) sprechen wiederum für einen Ursprung aus dem Sequenzbereich¹¹. Auch die Melodie des Refrains scheint in ähnlicher Weise von einem metrisch anders gebauten Vorbild herzurühren. Die ursprüngliche Untergliederung ist hier aber nicht mehr so deutlich zu erkennen, zum Teil auch bedingt durch die Restaurierung.

Bei den »F«-Melodien stellt sich auch die Frage nach der Alterierung der Stufe »h«. Im Gegensatz zur »D«-Melodik lassen sich aber zwei Lauden mit authentischen Vorzeichnungen anführen. Es handelt sich dabei um das in Mgl¹ nachgetragene Lied »Da l'alto luce fu dato sovente« (Nr. 89) und das Fragment Luc¹ »A tutt'or dobbiam laudare«. In Mgl¹ ist das Be bei Abwärtsbewegungen durch »h« (nicht konsequent) und bei Aufwärtsbewegungen mit »h« als Spitzenton vorgeschrieben. Bei dem Fragment dagegen ist das Be nur am Anfang zweier Notensysteme vorgezeichnet, soll also hier offenbar ständige Gültigkeit haben¹². In den Übertragungen wurde auch von einer ständigen Erniedrigung ausgegangen und das Be entweder über den Notensystemen oder der Einfachheit halber eingeklammert im Schlüssel vorgezeichnet¹³.

11 Vgl. z. B. die Sequenz »Exsultent omnes parvuli«, Anfang des Versikels »Ab immun« (Dom Hesbert, *Prosaire*, S. 85), sowie oben NB 5 bzw. Anm. 9, und besonders Mgl¹ Nr. 6!

12 Bei dem Fragment ist nur dem ersten und dem dritten System auf fol. 54 r. das Be vorgezeichnet, vgl. das Faks. in A. Ziino, *Frammenti*, S. 302. Mgl¹ 89 verzeichnet das Be jeweils vor den betroffenen Tönen. Die dort gebrauchte Form ist die des *Be-quadratum*; gemeint sein kann damit aber nur eine Erniedrigung, vgl. die Übertragung.

13 Nach Marchettos Lehre sind Tritus-Melodien (authentisch oder plagal) aufsteigend mit »h«, absteigend mit »b« zu singen, um den »rauh« Tritonusdurchgang »h - f« zu vermeiden; siehe



Cort 12, Z. 3



Cort 15, Z. 2



Mgl¹ 3, Z. 6

NB 9

Deutliche Melodietypen wie im Bereich der »D«-Melodik lassen sich bei den einfachen »F«-Melodien nicht ausmachen, eher allgemeine Bewegungsmuster was die Ausnutzung des Ambitus anbelangt. So bleiben die meisten vom Grundton ausgehenden Melodiereihen auf den Quintraum, vielfach sogar auf den Quartraum über dem Grundton beschränkt. Am Anfang oder in der Kadenz kann auch die Untersekunde in die Linie miteinbegriffen sein (siehe NB 9). Einige dieser Distinktionen weisen als markantes Merkmal in der Mitte einen aufwärtsgerichteten Quartprung auf (siehe NB 10).



Mgl¹ 3, Z. 1



Mgl¹ 1, Z. 5

H. Powers, S. 395.

Mgl¹ 2, Z. 2

Cort 13, Z. 6

NB 10

Der über der Quinte »c'« liegende Quartraum wird von Melodiereihen genutzt, die entweder aufsteigend von »c'« oder absteigend von der Oktave ausgehen. Erstere bleiben wie die vorher angeführten Notenbeispiele auf den Quartraum beschränkt, ja zeigen zum Teil die gleichen Bewegungsmuster wie die vom Grundton ausgehenden Distinktionen (siehe NB 11). Die von der Oktave absteigenden Melodiereihen bleiben entweder auch auf den oberen Quartraum beschränkt oder nutzen den vollen Ambitus und führen zum Ganzschluß auf dem Grundton.



Cort 12, Z. 1



Cort 12, Z. 5



Cort 33, Z. 6

NB 11



Cort 44, Z. 1

Mgl¹ 5, Z. 1

NB 12



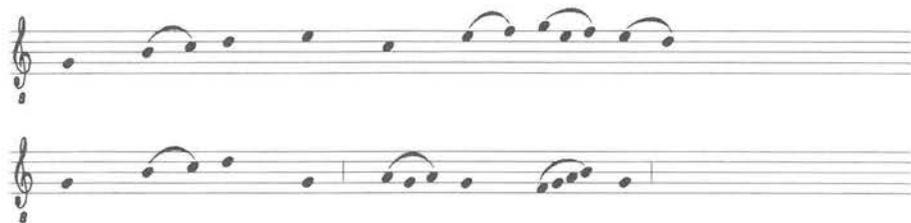
Cort 26, Z. 3

Mgl¹ 20, Z. 11

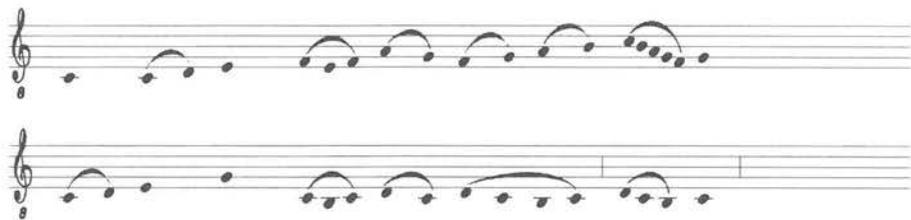
NB 13

Die »C«- und »G«-Melodien stehen durch die auf beiden Stufen überlieferten Stücke in einem besonderen Verhältnis zueinander. Hier stellt sich die Frage, welche Konsequenzen aus der unterschiedlichen Intervallstruktur für die Setzung von Akzidentien zu ziehen sind. Die Überlieferungssituation spricht in allen fünf Fällen für die Ursprünglichkeit der G-Version (alle in Cort). Das wird bei drei der Lauden auch durch die Melodiebildung bestätigt, die – ähnlich vielen »D«-Melodien – die leitereigene kleine Septe als Spitzenton der Bewegung besonders betont. Wird eine solche Melodiereihe heruntertransponiert, muß das »h« als siebte Stufe zur Beibehaltung der Klangcharakteristik erniedrigt werden (siehe NB 12¹⁴ und 13). Bei »C«-Melodien, für die keine Parallelüberlieferung einer älteren G-Fassung vorliegt, ist schwer zu

14 Das im Notenbeispiel 12 mitgeteilte Melodiemodell läßt sich auch in anderen monodischen Repertoires wiederfinden; vgl. die Kommentare zu Cort 2 bzw. Cort 44.



Cort 20, Z. 1-2



Mgl¹ 70, Z. 1-2

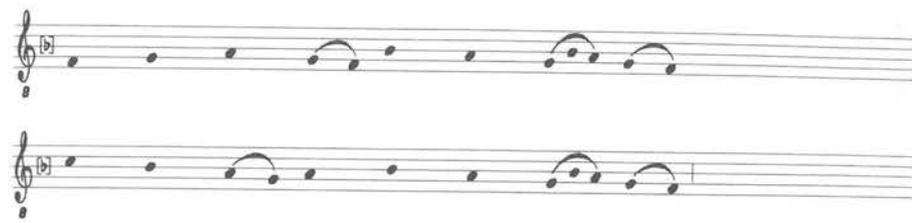
NB 14

entscheiden, ob ein »h« an prominenter Stelle zu erniedrigen ist. Ein gutes Beispiel dafür ist die Laude »Novel canto - dolce sancto« (Mgl¹ 51). Der Strukturunterschied zwischen den beiden Skalen zeigt sich natürlich auch in der Kadenzierung zum Ganzschluß über die Untersekunde. Eine Angleichung durch Akzidentien ist an dieser Position aus tonal-klanglichen Gründen aber nicht notwendig. Die Versetzung von »G« nach »C« ist in den genannten Beispielen also sehr wahrscheinlich nicht als Transposition im modernen Sinne zu interpretieren (dann müßte den C-Versionen durchgehend ein Be vorgezeichnet werden), sondern als Versetzung von einer Dur-ähnlichen Leiter in eine andere¹⁵. Bei den anderen beiden Dubletten (Cort 41 / Mgl¹ 87 und Cort 37 / Mgl¹ 78) und den nur in »C« überlieferten Melodien wäre eine eindeutige Zuordnung in diesem Sinne ohnehin unmöglich.

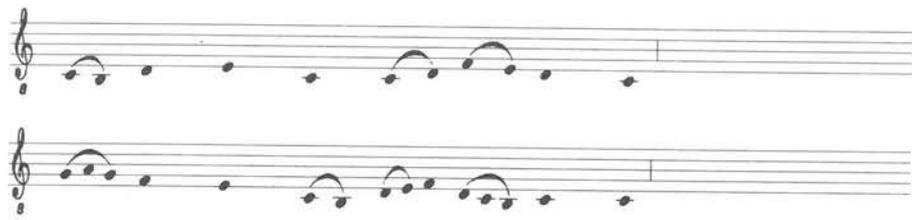
Bei einigen »G«-Melodien ergeben sich in der Kadenz über die Untersekunde Tritonusdurchgänge, wenn die Melodie von »f« zum »h« aufsteigt, bevor sie auf dem Grundton endet (siehe NB 14). Denkbar ist hier eine Erhöhung des Leittons zu »fis«¹⁶, die Erniedrigung des »h« nach der Tritonusregel, oder – was am wahrscheinlichsten ist – gar keine Alterierung¹⁷.

15 In ähnlicher Weise ist die Transposition von Skalen bzw. der sie bildenden Quint- und Quartspezies im mittelalterlichen Tonussystem möglich, vgl. Powers, S. 395.

16 Das schlagen z. B. Ludwig (S. 211) und Liuzzi (Bd. 1., S. 341) in ihren Übertragungen vor.



Cort 13, Z. 1-2



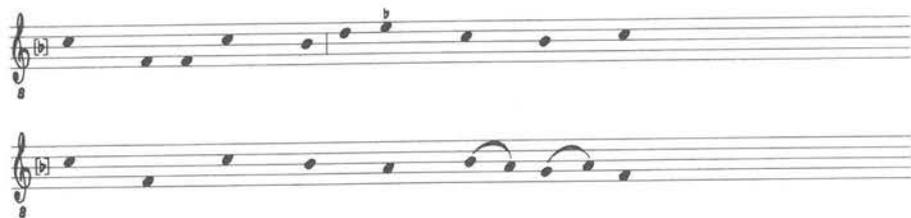
Mgl¹ 54, Z. 5-6

NB 15

Die in NB 14 gegenübergestellten Beispiele zeigen, daß sich außer den Dubletten noch weitere Melodien anführen lassen, die die Verwandtschaft der beiden tonalen Zentren bzw. der darauf basierenden Melodien unterstreichen. Beide Lauden weisen übrigens auch die formale Besonderheit auf, daß die Melodie alle drei Formteile vertont (A B / A B A B), was als weiteres Indiz für die Gleichartigkeit gelten kann.

Andere »C«-Melodien sind dagegen in den Merkmalen ihrer Melodiebildung eher der »F«-Melodik verwandt. Das betrifft z. B. Stücke, deren Melodie vom Grundton aufsteigend auf den Quintraum beschränkt bleibt bzw. den Ambitus erst in absteigenden Linien voll ausschöpft. Ein Beispiel dafür ist die Laude »Sancto Marco glorioso« (Mgl¹ 54; die gleiche Weise benutzt auch »Novel canto tucta gente«, Mgl¹ 72), die derartige Melodietypen verwendet. Notenbeispiel 15 stellt den ersten *piede* von Mgl¹ 54 der *ripresa* von »Ave vergene gaudente« (Cort 13) gegenüber, die ein ganz ähnliches Modell aufweist. Weitere Melodiereihen des auf den Quartraum beschränkten Typus – auch mit der Ausweichung zur Untersekunde – zeigt NB 9. Auch der Ambitus »c - f« von Mgl¹ 54 / 72, der den unter dem Grundton liegenden

17 Vgl. dazu die Ergebnisse von H. Zingerle, *Tonalität und Melodieführung in den Klauseln der Troubadours- und Trouvèrelieder*, Tutzing und München 1958, S. 7., nach denen »G«-Melodien gegenüber den anderen Tonalitäten bei Tritonusdurchgängen offenbar eine Sonderstellung einnehmen.



Cort 19, Z. 1-2

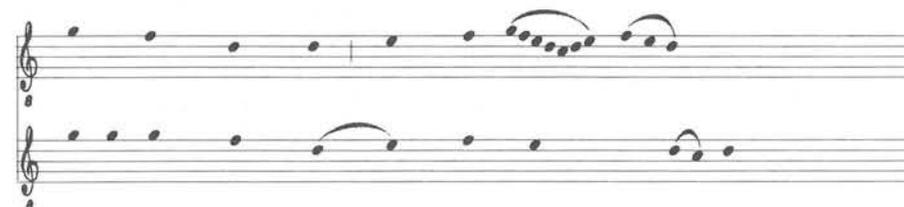
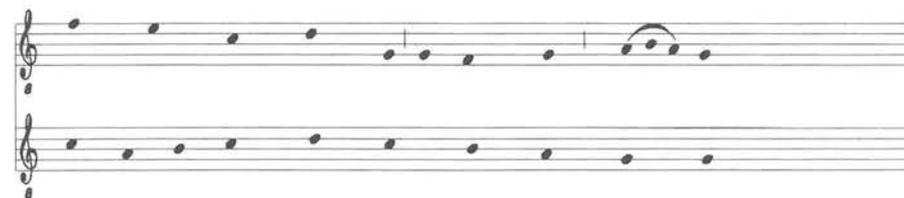
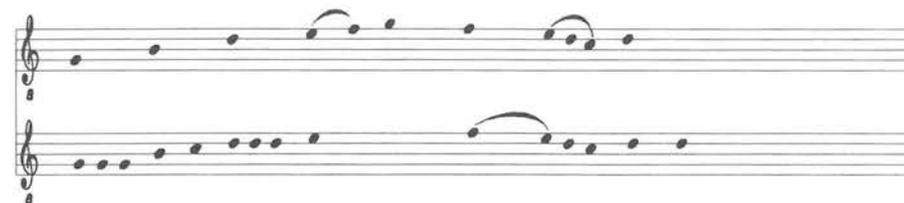
NB 16

Quartraum miteinbezieht, also eine Art »Vermischung« von authentischer und plagaler Skala darstellt, deutet als zusätzliches Merkmal auf »F«-Melodik hin (vgl. Mgl¹ 27 / 36, Cort 33), das »C«-Melodien sonst nicht aufweisen (vgl. aber die »G«-Melodie von Cort 28). Es ist daher nicht auszuschließen, daß Mgl¹ 54 / 72 auf eine ursprüngliche »F«-Version zurückgehen.

Die hier angestellten Überlegungen lassen sich dahingehend zusammenfassen, daß die drei oben schon als »Dur-ähnlich« apostrophierten Skalen deutliche Beziehungen untereinander aufweisen. Anhand der melodischen Dubletten bzw. bestimmter Charakteristika der Melodiebildung lassen sich sowohl Versetzungen von »G«- als auch von »F«-Melodien auf die tiefere Stufe »C« nachweisen oder sind zumindest sehr wahrscheinlich. Diese Transpositionen liegen im übrigen ganz im Rahmen der zeitgenössischen Tonustheorie, wobei die Variabilität der Stufe »h« die Anpassung an Leiter-typische Melodiecharakteristika (kleine Septe als strukturierender Ton) ermöglicht¹⁸. Ob darüber hinausgehende Alterationen – etwa die Erhöhung des Leittons in »G«-Melodien bzw. eine ständige Vorzeichnung des »fis« – möglich sind, muß aufgrund des Fehlens derartiger Vorzeichnungen fraglich bleiben (Cort 37 »Sia laudato San Francesco« wirkt z. B. in der C-Version Mgl¹ 78 überzeugender¹⁹).

Abschließend seien unter dem Aspekt der Transposition noch einige Fälle von möglichen Versetzungen angesprochen, die eine erweiterte Tonalität voraussetzen. Das betrifft vor allem drei auf der Basis »F« notierte Cortoneser Lauden, die in der Melodiebildung bestimmte Kennzeichen der »G«-Melodik aufweisen. Wie schon bei dem Verhältnis der »G«- und »C«-Melodien ist davon vor allem die siebte Stufe als strukturierender Spitzenton der Melodiebewegung betroffen. So verwendet z. B. die erste *ripresa*-Reihe der Laude »Gloria'n Cielo« (Cort 19) eine Variante des in NB 12 gezeigten Modells²⁰ (siehe NB 16). Zur Beibehaltung der Klangcharakteristik ist das

»e'« an dieser Position also sehr wahrscheinlich tief zu alterieren²¹; Gleiches gilt auch für die erste Distinktion des Liedes »Spirito sancto glorioso« (Cort 29), die ein ähnliches Modell wie die beiden »G«-Melodien Cort 1 und 14 an entsprechender Stelle verwendet.

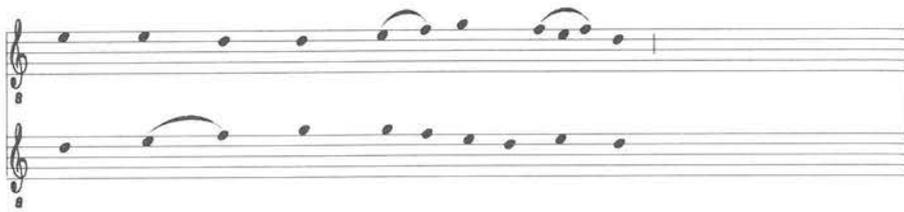


20 Die *ripresa* ist übrigens in der Gesamtanlage vergleichbar mit den in NB 2 aufgelisteten Melodien.

21 Theoretisch ist »es« im Tonussystem erst mit Einführung des *hexachordum molle* »f-g-a-b-c-d« mit dem Halbtonschritt zwischen »a« und »b« (mi-fa) möglich; vgl. H. S. Powers, S. 395 f.

18 Die Skala auf »C« gehört innerhalb der Grenzen des theoretischen Systems nicht zu den selbständigen Leitern, sondern wird aus der Transposition des *tritus* hergeleitet.

19 Liuzzi schreibt der G-Version in Cort ein »fis« im Schlüssel vor, interpretiert die Melodie also als reine Dur-Weise im modernen Sinn; vgl. Bd. 1, S. 243.



Cort 1 / Cort 43 (transponiert)

NB 17

An der Melodie von »Ogn' om canti novel canto« fällt als ein für »F«-Melodik ungewöhnliches Merkmal zunächst die aufsteigende Linie am Anfang der *ripresa* auf, die vom Grundton ausgehend den vollen Ambitus der Oktave ausschöpft und zum Halbschluß auf der fünften Stufe führt. Ein direkt vergleichbares Modell läßt sich aus dem Kreis der »G«-Melodien nicht anführen; dafür zeigt aber das Lied »Venite a laudare« (Cort 1), das auf den ersten Blick wenig mit Cort 43 gemeinsam zu haben scheint, bei genauerem Vergleich klar erkennbare Übereinstimmungen an melodischer Substanz, die auch Cort 43 in die Nähe der »G«-Melodik rücken bzw. eine Interpretation als *tetrardus* auf der Stufe »F« im Sinne des »cantus mollis« ermöglichen²².



Cort 21, Z. 5

NB 18

22 Ebd.

Die gleiche Erweiterung des tonalen Systems setzt die Transposition einer »D«-Melodie auf die Stufe »G« voraus (»G«-*protus*). Einen solchen Fall repräsentiert offenbar die Laude »Plangiamo quel crudel basciare« (Cort 21). Erforderlich ist hier ein ständig vorgeschriebenes (»essentielles«) Be, das der vorliegenden Übertragung des Editionsteil in Klammern vorgezeichnet ist. Ein akzidentielles »es'« ist in der fünften Distinktion möglich, die den in NB 3 dargestellten Melodietypus der »D«-Melodik repräsentiert (siehe NB 18).

c) Die melismenreiche »F«-Melodik

Die hier aufgrund ihrer gemeinsamen Stilmerkmale zusammengefaßten Lauden bilden die jüngste Schicht innerhalb des Gesamtrepertoires und sind nur im Florentiner Manuskript musikalisch überliefert. Diese Melodien sind schon rein äußerlich an ihren zum Teil ausschweifenden Melismen zu erkennen; im einzelnen zählen dazu vom Typus der *lauda-ballata minore* die Lieder Mgl¹ Nr. 8 / 32 / 34 / 83, vom Typus *mezzana* die Nr. 30 / 48 / 64 / 65 bzw. 69 / 77 / 82 / 86, und schließlich vom Typus *grande* die Lauden Nr. 11 / 21 / 24 / 42 / 47 / 61 / 66 / 80 / 89. Nur die drei erstgenannten Stücke repräsentieren den einfachsten Strophentypus, von denen wiederum nur Mgl¹ Nr. 8 den Standardverstypus *ottonario/novenario* dieser Form aufweist. Das Gros macht dagegen die Gruppe der komplexer strukturierten, aus Sieben- und Elfsilbern aufgebauten Strophenformen aus.

Die Melodik ist wie schon bei den einfacheren »F«-Melodien weniger durch klar konturierte Melodietypen geprägt, sondern zeichnet sich mehr durch allgemeine Bewegungsmodelle aus, die sich an bestimmten Fixpunkten festmachen lassen. Weniger charakteristisch sind dabei die *ripresa*, die meist vom Grundton ausgehen und auch wieder zu diesem zurückführen. Es fällt aber auf, daß Melodien, die den vollen Ambitus »c - f« von plagaler und authentischer Skala – sofern man diese Begriffe hier noch verwenden will – ausschöpfen, dies in der *ripresa* tun. Die Melodie kann schon hier den vollen Tonraum ausnutzen (z. B. Nr. 66), oder auf die Oktave »c - c'« (so Nr. 30) bzw. den Quintraum »f - c'« (»d'«) beschränkt sein (Nr. 34). Nur die Melodie der Laude Nr. 47 bewegt sich auch in den *piedi* bis zum tiefen »c« herab.

Das hervorstechendste Merkmal der hier besprochenen Melodien ist sicher der Oktavsprung zwischen *ripresa* und Strophe, der auch schon viele der älteren Stücke kennzeichnete, hier dagegen zum feststehenden Charakteristikum geworden ist. Drei Melodien variieren dieses Merkmal, indem sie auf die Septe »e'« springen, bevor nach dieser Vorhalt-artigen Wendung die Oktave erreicht wird.

Eine Ausnahme bildet die Melodie Mgl¹ 48, bei der die erste Melodiezeile der Strophe auf der Quinte beginnt und dann die zweite Distinktion einen von der Oktave ausgehenden Verlauf aufweist. Möglicherweise sind die Reihen aus irgendeinem Grund auch vertauscht, denn die Laude »O sancto Blasio« (Nr. 61) hat eine

Mgl¹ 48, Z. 4-5Mgl¹ 61, Z. 5-6

NB 19

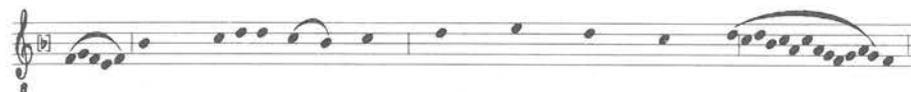
ganz ähnliche *piedi*-Melodie, die die beiden Teilsätze aber in umgekehrter Reihenfolge einsetzt. (siehe NB 19)²³.

Die erste Melodiezeile der *piedi* führt in den meisten Fällen zum Ganzschluß, wobei die fünfte Stufe »c'« oftmals schon in der absteigenden Linie, fast immer aber in der Schlußformel besonders betont wird. Der zweite Melodieteil der *piedi*, der ebenfalls zum Ganzschluß führt, erreicht die Oktave nicht mehr, sondern bleibt oft auf den unteren Quintraum beschränkt (Mgl¹ 30, 65, 21, 42, 47, 66).

Die Melismen sind unregelmäßig verteilt; bevorzugte Positionen sind aber die erste Silbe und die Pänultima des Verses. Besonders am Versende läßt sich eine häufig wiederkehrende Formel ausmachen, die von der fünften Stufe »c'« über »d'« zum Grundton oder der Untersekunde »e« absteigt und über die Formel »g-a-g« zum Ganzschluß führt. Die beiden in NB 19 angeführten *piede*-Melodien bedienen sich dieser Formel; weitere Varianten sind im Notenbeispiel 20 zusammengestellt.

Solche melodischen Gestalten gehören sicher nicht mehr zum Repertoire des allabendlichen Gesangs frommer Laienbrüder, sondern erfordern geschulte Sänger, auch zur Ausführung des Refrains. Die Bezahlung von Sängern (und Instrumentalisten) läßt sich in der Tat vom Anfang des 14. Jahrhunderts an in den Rechnungsbüchern einzelner Florentiner *laudesi*-Gesellschaften nachweisen²⁴. Dort sind auch

23 Die *ripresa* der zitierten Laude Nr. 61 ist der von Nr. 64 sehr ähnlich, vgl. oben S. 54, NB 18.

Mgl¹ 47, Z. 4Mgl¹ 64, Z. 5Mgl¹ 66, Z. 1Mgl¹ 24, Z. 8

NB 20

Vergütungen für das Abhalten der sonntäglichen Singschule verzeichnet²⁵; andere Eintragungen weisen Kosten für Pergament und Schreiber aus, zum Teil mit eindeutigem Bezug auf zu erstellende Musikhandschriften (»iscrivitura« - »notatura«)²⁶. Die Beziehungen der Bruderschaften zu professionellen oder zumindest semiprofessionellen Sängern²⁷ legen auch eine weltliche Herkunft der Lieder nahe. Die verwendeten Versarten und der Strophenbau weisen eindeutig auf das Repertoire der stilnovistischen *ballate* (ca. 1280-1320), ja sind zum Teil mit diesen formal identisch²⁸. Der kunstvolle, schon etwas manirierte anmutende Melodiestil würde jedenfalls gut

24 Siehe F. A. D'Accone, *Le compagnie dei laudesi in Firenze durante l'Ars Nova*, in: *L'Ars Nova italiana del Trecento III*, Certaldo 1970, S. 253-280.

25 Ebd., S. 257 und 263 f.

26 Ebd., S. 261 und 269. Auch von der Eintragung von Motetten und Sequenzen ist die Rede.

27 Namhafte Komponisten der Ars Nova waren Mitglieder von Laienbruderschaften, siehe K. von Fischer, *Quelques remarques sur les relations entre les laudesi et les compositeurs florentins du trecento*, in: *L'Ars Nova italiana del Trecento III*, S. 247-252.

28 Vgl. oben das Kapitel »Ursprungstheorien« und insbesondere bei J. Schulze, *Kontrafakturen*, S. 237-246.

mit der stilisierten literarischen Ausprägung der *ballata*-Form in diesen Werken korrespondieren. Der Überlieferungssituation nach scheint sich die Verbreitung dieser Lauden – sicher nicht zuletzt wegen der hohen musikalischen Anforderungen – auf Florenz beschränkt zu haben (weitere Textversionen in Mgl², Ars und Fior)²⁹. Immerhin 11 der 21 hier aufgeführten Stücke sind auch hinsichtlich der Textüberlieferung Unikate³⁰.

Die rhythmische Gestalt – wie immer sie auch ausgesehen haben mag – läßt sich aus den in Quadratnotation notierten Melodien wohl nicht mehr rekonstruieren. Es fällt aber auf, daß gerade bei einigen der längeren Melismen in der Notation kleine senkrechte Striche eingefügt sind, die den Eindruck einer internen Strukturierung erwecken. Das gilt z. B. für die Pänultima-Melismen von Mgl¹ 48 (siehe NB 19) und Mgl¹ 64 (NB 20). Bei der Laude Mgl¹ 77 ist das erste Melisma der *ripresa*-Melodie durch Striche in den Anfangston und die beiden identischen Viertonfiguren aufgeteilt (vgl. NB 21).



Mgl¹ 77, Z. 1

NB 21

Konkretere Hinweise bietet nur die Notation der am Ende des Manuskripts nachgetragenen Laude »Da l'alto luce fu dato sovente« (Nr. 89). Die überaus häufige Verwendung plizierter Notenformen erinnert an die im *Roman de Fauvel* (1316)³¹ überlieferten Kompositionen. Auch der weitere paläographische Befund weist auf eine mehr zu Anfang des Jahrhunderts gebräuchliche Notation: Die Formen der *plica longa* und *brevis* sind die schon aus dem vorfranconischen System bekannten; auffällig sind die in Ligatur gebundenen, nach unten plizierten Semibreven, die gerade von den italienischen Theoretikern zugelassen werden³²; die Gruppierung der Semibreven basiert auf der Petronischen Lehre, die die Teilung der *brevis* in mehr als drei Teile gestattet (hier bis zu sieben), längere *semibrevis*-Ketten sind durch kleine Strichlein unterteilt, die wohl als Divisionspunkte im Sinne des Petronischen Systems zu verstehen sind. Eine Interpretation ist jedoch schwierig, da der Schreiber z. B. für Hiatpositionen willkürlich Töne verdoppelt hat; auch ist die Textverteilung generell

29 Eine Ausnahme bildet die weitverbreitete Jacopone-Laude Mgl¹ 21.

30 Das sind Mgl¹ Nr. 8 / 32 / 83 / 48 / 77 / 86 / 11 / 24 / 42 / 61 / 80.

31 siehe W. Apel, *Die Notation der polyphonen Musik 900-1600*, Wiesbaden 1981, S. 372 f., und J. Wolf, *Geschichte der Mensuralnotation von 1250-1460*, Leipzig 1904 (ND Hildesheim 1965), S. 48 f.

32 J. Wolf, *Geschichte*, S. 49.

nicht eindeutig. Die kleinen Striche dienen zum Teil wohl auch nur der Textzuordnung, sind also mehr als *divisio syllabarum* zu verstehen, und schließlich ist auch diese Laude durch die Restaurierung beschädigt, so daß Passagen verlorengegangen sind. Als »Minimalerkenntnis« läßt sich aber zumindest ablesen, daß den Melismen kleinere Notenwerte beizumessen sind, und daß auf der Pänultima ein Taktschwerpunkt liegt, hier notationstechnisch ausgedrückt durch die »imperfectio ad partem«³³.

d) Zusammenfassung

Die im Kapitel *Formtypen* vorgenommene Einteilung des Repertoires nach den verwendeten metrischen und musikalischen Bauformen gilt im großen und ganzen auch für die stilistisch-melodische Seite der Lieder. Die einfachen, zum Teil modellhaften »D«-Melodien dienen größtenteils zur Vertonung des ersten Strophentypus. Melodische Beziehungen ließen sich hier besonders zu den in ähnlicher Weise aus wiederkehrenden Melodieformeln aufgebauten *timbres* der lateinischen Sequenzen herstellen. Klar erkennbare Prinzipien der Melodiebildung lassen auch die »F«-Melodien dieser Bauform erkennen. Stark ausgeprägt ist die Bezogenheit auf das tonale Zentrum, was sich auch darin ausdrückt, daß die einzelnen Melodiereihen am Ende zum Halbschluß bzw. offenen Schluß oder zum Ganzschluß auf dem Grundton führen. Die beiden Teile der *ripresa*-Melodie sind in fast allen Fällen entsprechend differenziert.

Die *laude-ballate grandi* aus 8/9-Silbern mit ihren zweizeiligen *piedi* zeigen auch diese Unterscheidung nach Halb- und Ganzschluß. Nur eine Melodie vertritt hier die »D«-Tonalität, alle anderen stehen in den Dur-ähnlichen Tonarten. Für diesen Strophentypus ließen sich auch schon Beispiele in der zeitgenössischen weltlichen italienischen Dichtung nachweisen (*Memoriali*).

Die Gruppe der komplexeren Laudenstrophen verwendet wie die vorigen überwiegend die Dur-ähnlichen Skalen. Wiederkehrende Stilmerkmale sind neben dem Melismenreichtum der Oktavsprung zwischen Refrain und Strophe sowie bestimmte Schlußformeln. Auffällig ist, daß die zweizeiligen *piedi* in ihren Teilsätzen nicht mehr nach Halb- und Ganzschluß differenziert sind, sondern in beiden Reihen meist zum Ganzschluß führen. Der Ursprung dieser Melodien dürfte in der weltlichen Florentiner Gesangkunst des beginnenden 14. Jahrhunderts zu suchen sein, die um die Mitte des Jahrhunderts von der *Ars Nova* verdrängt wurde, und von der sich sonst keine musikalischen Zeugnisse erhalten haben.

33 Das heißt Imperfizierung eines größeren Notenwertes durch den übernächst kleineren.

Kritischer Kommentar zu den Übertragungen

Zu den Cortoneser Lauden

Cort 1 »Venite a laudare«

Form: MR 15. — Die ganze Notation dieses Stücks ist wegen des schlechten Zustands der Handschrift nur schwer leserlich. Außerdem fehlen sämtliche Schlüsseln. Liuzzi setzt im ersten System einen C-Schlüssel auf der Mittellinie an und folgert aus dem Kustos die Tonhöhe des zweiten Systems. Für die folgenden Systeme nimmt Liuzzi einen C-Schlüssel auf der dritten Linie an und überträgt entsprechend. In der vorliegenden Transkription wurde dagegen für das dritte und vierte System ein C-Schlüssel auf der zweiten Linie angesetzt, also eine Terz höher übertragen. Für diese Annahme spricht der Intervallsprung zwischen *ripresa* und Strophe (eine Sexte wäre ganz ungewöhnlich) und der klanglich-tonale Eindruck; gegen diese Annahme könnte der melodische Vergleich von *ripresa* und *volta* sprechen, wenn man nämlich Reihe 6 als verkürzte Variante von Reihe 1 + 2 interpretiert, wie z. B. L. Lucchi, S. 59; vgl. zu dem Problem auch oben, S. 75 f.

Bibliographie:

W. Wiora, *Melodietypen*, S. 997. [Vergleich mit ähnlichen Melodien aus anderen monodischen Liedgattungen des Mittelalters]

Cort 2 »Laude novella sia cantata«

Form: MR 12. — Melodie: einzelne Tonreihen der Laude werden auch in anderen Stücken verwendet: Z. 1, 3 und 4 entsprechen Z. 1, 3 und 4 in Nr. 44 »Amor dolce sença pare«. Vgl. außerdem die erste Reihe mit dem Anfang von Mgl¹ Nr. 5 »Del dolcissimo signore«; als musikalisches Vorbild für diese erste Tonreihe führt Liuzzi, Bd. 1, S. 137, den Hymnus »Ave maris stella« an; ebenso Lucchi, S. 100 (vgl. dazu Hymnenmelodie 67 in den MMMA I). Das gleiche Melodiemodell verwendet auch das lateinische *rondeau* »Procedenti puero«, Nr. 32 der Florentiner Notre-Dame-Handschrift (F, fol. 467 v., ediert bei Anderson, S. 15).

• Z. 4-6: im Ms. offenbar eine Terz zu tief notiert; die Transkription korrigiert entsprechend (Liuzzi korrigiert nur die letzte Reihe; vgl. auch oben, S. 75)

Bibliographie:

H. Anglés, *Notation*, S. 58. [rhythmisierte Übertragung]
E. Jammers, *Rolle*, S. 519. [rhythmisierte Übertragung]
R. H. Hoppin, *Anthology*, S. 103-104. [Übertragung]

Cort 3 »Ave donna santissima«

Form: MR 5. — Melodie: Mgl¹ 31; vgl. auch die Melodie der Z. 5 mit Cort 36 »Laudar vollio per amore«, Z. 3 und 4

• Z. 6: Schlüsselfehler im Ms. (C- statt F-Schlüssel); die Übertragung korrigiert entsprechend

Bibliographie:

A. Ziino, *Strutture*, S. 33.
R. Monterosso, *La tradizione melismatica sino all' Ars Nova*, in: *L' Ars Nova italiana del Trecento III*, Certaldo 1970, S. 29-50; hier S. 45-47. [vergleicht die beiden überlieferten Versionen hinsichtlich ihrer Ornamentik]

Cort 4 »Madonna santa Maria«

Form: MR 18. — Melodische Form: A B C D; nur die ersten vier Verse sind vertont, dann folgen die Verse 5 bis 8 unter leeren Notensystemen. Es handelt sich um ein einfaches Strophelied ohne

Refrain oder um eine *lauda-ballata* mit *ripresa* und Strophe aus jeweils vier Versen, d. h. die erste Strophe ist möglicherweise zum Refrain umfunktioniert worden (vgl. Cort 34). Auch die ganze melodische Struktur des Stücks gibt einige Rätsel auf. Liuzzi glaubt in der Laude einen Prozessionsgesang der ersten Geißler aus Perugia wiederzuerkennen, der in einer mittelalterlichen Chronik beschrieben wird. Liuzzi unterstützt seine These mit einer in Cort fehlenden Strophe des Liedes aus dem *Laudario Udinese*, in der die Flagellanten-Praxis beschrieben wird.

Bibliographie:

F. Liuzzi, Bd. 1, S. 15 f. und S. 246, Anm. 4.

Cort 5 »Ave regina gloriosa«

Form: MR 9. —

• Z. 1-2: Die beiden Systeme der *ripresa* sind ohne Schlüssel, lassen sich aber leicht mit Hilfe der identischen *volta* übertragen

• Z. 6: Ms »alegreça«, der Reim der *ripresa* erfordert hier »alegrança«

Bibliographie:

A. Ziino, *Strutture*, S. 55.

Cort 6 »Da ciel venne messo novello«

Form: MR 3. — Melodie: Mgl¹ 25.

• Z. 5: eine Note fehlt, Liuzzi ergänzt »g«

Cort 7 »Altissima luce col grande splendore«

Form: MR 27. — Melodie: Mgl¹ 27 sowie Cort 10 bzw. Mgl¹ 36 »Regina sovrana« — Auffällig ist der Wechsel des tonalen Zentrums zwischen Refrain und Strophe von F nach D; die beiden Reihen des Refrains sind bei ihrer Wiederkehr in der *volta* also eine Terz tiefer notiert. Das gleiche Phänomen findet sich auch in der verwandten Melodie Cort Nr. 10 »Regina sovrana«, während die beiden Lauden in Mgl¹ durchgängig auf der Basis F notiert sind (vgl. Cort 38). In der Transkription wurde die Strophe entsprechend eine Terz höher übertragen. In der letzten Strophe nennt sich Garço als (mutmaßlicher) Verfasser der Laude (vgl. auch oben, S. 74 f.):

Garço doctore / di voi donna canta Vers 41/42

Virgene sancta / cum tutto honorança

Bibliographie:

A. Ziino, *Strutture*, S. 46.

J. Stevens, W. F. Prizer, Artikel *Lauda (laude) spirituale*, in: *GroveD 10* (1980), S. 538-543, hier S. 539. [Übertragung mit Kommentar]

Cort 8 »Fami cantar l'amor di la beata«

Form: MR 25. — Das Stück ist bezüglich seiner textrhythmischen Struktur und deren musikalischer Behandlung im Textteil ausführlich besprochen, vgl. S. 50-52.

Cort 9 »O Maria d'omelia«

Form: MR 45. — Die Asymmetrie zwischen metrischer und musikalischer Form ist im Textteil dargestellt, vgl. oben S. 17. Die Melodie der *piedi* setzt sich aus dem Anfang der ersten Reihe (eine Oktave herauftransponiert) und der Kadenzformel der zweiten Reihe (eine Quinte höher) zusammen. Die *volta* entspricht melodisch der *ripresa*, ist aber eine Quinte höher notiert (die *ripresa* ist im F-Schlüssel, die Strophe im C-Schlüssel notiert). Das letzte Notensystem ist ohne Schlüssel, die Tonhöhe ist aber leicht an dem vorausgehenden Kustos abzulesen.

- Z. 1: es ist nicht eindeutig erkennbar, ob die beiden Noten über »ome-li-a« *plīcae* sind
- Z. 5: ein Ton fehlt; vgl. die Parallelstelle in der *ripresa*

Bibliographie:

E. Jammers, *Rolle*, S. 517. [rhythmisierte Übertragung, besprochen im Kapitel *Rhythmuskonzepte*, oben S. 62]

Cort 10 »Regina sovrana de gram pietade«

Form: MR 28. — Melodie: Mgl¹ 36 sowie Cort 7 bzw. Mgl¹ 27 »Altissima luce« — Die Strophenmelodie wurde eine Terz höher übertragen (vgl. Cort 7). Von der musikalischen Form her ist Vers 5 der Kurzvers (nur der Anfang der ersten melodischen Reihe), während die zweite Tonreihe vollständig wiederkehrt. Eine weitere mit Melodie versehene Version der Laude überliefert ein zum Fragment Lucca gehöriges *folio*, das heute allerdings verschollen ist; vgl. dazu den Aufsatz von A. M. Terruggia.

- Z. 4: Ms. »smarite«
- dem letzten Notensystem fehlt der Schlüssel

Bibliographie:

A. Ziino, *Strutture*, S. 47.
 P. Damilano, *Musica religiosa popolare agli albori della letteratura italiana*, in: *Musica sacra* 81 (1957) (ser. II,2), S. 99-111.
 A. M. Terruggia, *Aggiunta al laudario frammento dell' Archivio di Stato di Lucca*, in: *SPCT* 12 (1976), S. 5-26.

Cort 11 »Ave Dei genitrix«

Form: MR 10. — Die Melodie der *ripresa* entspricht dem fünften Typus bei Wiora, *Melodietypen*, S. 1001.

- Z. 5/6: ab »beata« ist die Melodie im Ms. eine Quinte zu hoch notiert. Ein später vom Schreiber eingefügtes Korrekturzeichen zeigt hier jedoch die richtige Tonhöhe an. Die Anordnung der beiden Zeilen in der Übertragung soll die melodischen Übereinstimmungen verdeutlichen.

Bibliographie:

H. Anglés, *Cantigas*, Bd. 3, parte musical, S. 67. [Übertragung; Anglés' Methode wird im Kapitel *Rhythmuskonzepte*, oben S. 60 f, angesprochen; vgl. auch das Notenbeispiel S. 65 f.]
 A. Ziino, *Strutture*, S. 40.

Cort 12 »O Maria Dei cella«

Form: MR 9. —

Cort 13 »Ave vergene gaudente«

Form: MR 2. — Die letzte Strophe ist mit dem Namen Garço gezeichnet:

Garço canta con dolçore Vers 87/88
Per te versi cum laudore

Bibliographie:

H. Anglés, *Cantigas*, Bd. 3, parte musical, S. 67.
 Ders., *Notation*, S. 58. [rhythmisierte Übertragungen]

Cort 14 »O divina virgo flore«

Form: MR 2. —

Bibliographie:

J. A. Westrup, S. 268. [rhythmisierte Übertragung]
 A. Ziino, *Strutture*, S. 52.

Cort 15 »Salve salve virgo pia«

Form: MR 2. — Melodie: Liuzzi macht auf melodische Beziehungen zu Cort 29 »Spirito sancto glorioso« aufmerksam.

Bibliographie:

Liuzzi, Bd. 1, S. 135.

Cort 16 »Vergene donçella da Dio amata«

Form: MR 20. — Melodie: Mgl¹ 84. Die Melodie der *volta* entspricht der der *ripresa*, ist aber eine Quinte höher notiert und kadenziert auch anders. Ein Vergleich mit der Version aus Florenz zeigt weitgehende Übereinstimmung, was die Vertonung der Strophe anbelangt; die *ripresa* ist nur im Schlußteil identisch (dort eine Quinte höher notiert), der Anfang weist eine andere, wohl fälschlich dem Stück zugeordnete Melodie auf.

- Z. 1: »donçella« ist im Ms. nachträglich über dem Text eingefügt
- Z. 3: die Strophenmelodie in Mgl¹ beginnt auf »f«
- Z. 6: die Schlußligatur muß wohl richtig »d-c« lauten

Cort 17 »Peccatrice nominata«

Form: MR 3. — Melodie: Mgl¹ 81 hat eine andere Melodie.

- Z. 3: Ms. »stecti«
- Z. 5/6: Die *volta* ist gegenüber der *ripresa* eine Terz höher notiert, was wohl auf eine Versehen des Schreibers zurückzuführen ist, der im 4. System des Ms. einen Schlüsselwechsel vor »Marta« vergessen hat; die Übertragung korrigiert entsprechend

Cort 18 »Cristo è nato et humanato«

Form: MR 75. / *Formtypen*, S. 19 — Melodie: Bruchstück Mgl¹ 7 und Wa (Fragm. 2b). Die beiden Melodiebruchstücke sind eine Quinte tiefer in C notiert. Der in Mgl¹ mit Noten versehene Anfang der zweiten Strophe setzt melodisch auf der Quinte ein, hier dagegen beginnt die Strophe auf dem Grundton (?).

- Z. 10: Ms.: »dei servidori« macht keinen Sinn, Ars/Mgl¹: »diservidori«

Bibliographie:

A. Ziino, *Miniature*, S. 42 f. und 80. [Faks. und Übertragung des Fragments Wa]

Cort 19 »Gloria'n cielo e pace'n terra«

Form: MR 9. — Melodie: Mgl¹ 6 hat eine andere Melodie. — Liuzzi vermutet, daß das vorliegende Lied in einem Werk Jacopones zitiert wird; gemeint ist die Laude »O novo canto - c'ai morto el pianto«, Nr. 64 der Ausgabe von Fr. Ageno (siehe dort Vers 3-6 und 15-20).

- Z. 5: Ein Ton (e') ist überzählig bzw. geht es aus dem Ms. nicht eindeutig hervor, welcher Silbe er zuzuordnen ist

Bibliographie:

F. Ludwig, S. 211. [rhythmisierte Übertragung; vgl. dazu oben, S. 65]
 F. Liuzzi, Bd. 1, S. 148 f.

P. Damilano, *Musica religiosa*, appendice musicale.
C. Barr, *Monophonic lauda*, S. 88 f. [semidipl. Übertragung]

Cort 20 »Stella nuova'n fra la gente«

Form: MR 2. —

- Z. 5: »n« ergänzt nach Mgl²

Bibliographie:

F. Ludwig, S. 211. [rhythmisierte Übertragung]

Cort 21 »Plangiamo quel crudel basciare«

Form: MR 3. — Melodie: es handelt sich offenbar um eine transponierte *protus*-Melodie, der Übertragung ist daher ein Be vorgezeichnet.

- Z. 1: Ms. »basciar«
- Z. 4: die Zuordnung der Noten zu den Textsilben ist nicht eindeutig
- Z. 5: am Reihenschluß fehlt offenbar ein Ton (ergänzt nach Liuzzi)
- Z. 6: Verteilung der Noten über »lui« ist unklar; die letzte Silbe von »penare« ist im Ms. nachgetragen

Bibliographie:

Y. Rokseth, S. 393 f.

J. A. Westrup, S. 269. [rhythmisierte Übertragungen]

A. Ziino, *Strutture*, S. 35.

C. Barr, *Monophonic lauda*, S. 89. [semidipl. Übertragung]

Cort 22 »Ben' è crudele e spietoso«

Form: MR 61. / *Formtypen*, S. 18 f. Auffällig ist der regelmäßige Aufbau der Strophe aus Acht- und Neunsilbern. Diese Ordnung bleibt – mit Ausnahmen – auch in den folgenden Strophen erkennbar. Aufgrund dieser Strukturierung und der ungewöhnlichen musikalischen Formgebung ist in diesem Fall direkter provenzalischer Ursprung denkbar; vgl. dazu im Kapitel *Ursprungstheorien*, S. 37 f.

- Z. 2: im vierten Spatium fehlt offenbar der Ton »f«, wie ein Vergleich mit den Parallelstellen Z. 4, 10 und 12 zeigt.

Bibliographie:

Y. Rokseth, S. 392 f. [rhythmisierte Übertragung]

Cort 23 »De la crudel morte de Cristo«

Form: MR 19. —

- Z. 3-6: Die Melodie der Strophe ist ohne Schlüssel überliefert, zudem fehlt die Notation über dem letzten Vers. Da die *volta* aber offensichtlich die Melodie der *ripresa* wiederholt, wurde die Tonhöhe der *piedi* daraus gefolgert und auch die Melodie des letzten Verses entsprechend ergänzt (vgl. dagegen Liuzzi, der die Strophe eine Quinte tiefer überträgt und für den letzten Vers die Melodie des ersten *piede* ergänzt).

Bibliographie:

Y. Rokseth, S. 392.

H. Anglés, *Cantigas*, Bd. 3, parte musical, S. 67 f.

C. Terni, *Edizione*, S. 117 f. [Übertragungen]

Cort 24 »Dami conforto Dio et alegraça«

Form: MR 23. —

- Z. 6: »me non« ist von späterer Hand geschrieben

Cort 25 »Onne homo ad alta voce«

Form: MR 2. — Melodie: Mgl¹ 14 und Br (Fragm. 3) — Bis zur Mitte von Z. 3 stimmen die drei melodischen Versionen im wesentlichen überein. Die vorliegende Fassung ist ab »da laudare« eine Terz höher notiert als die anderen beiden. Liuzzi korrigiert in seiner Übertragung nur die letzte Zeile! Die vorliegende Transkription korrigiert nach der Parallelüberlieferung. Die Strophen schließen alle mit dem *mot-refranh* »croce«. C. Barr vermutet, daß das Lied sich auf eine von Elias von Cortona aus Konstantinopel (1244) mitgebrachte Kreuzreliquie beziehen könnte.

Bibliographie:

P. Damilano, *Musica religiosa*, Appendice musicale.

A. Ziino, *Strutture*, S. 50.

Ders., *Miniature*, S. 43 f. und 81 [Faks. und Übertragung des Fragments Br]

C. Barr, *Monophonic lauda*, S. 72-73. [mit Übertragung]

Cort 26 »Iesu Cristo glorioso«

Form: MR 60. — Melodie: Mgl¹ 20 (eine Quinte tiefer notiert).

- Z. 7/8: der zweite *piede* ist im Ms. eine Terz zu tief notiert, der Kustos am Ende des sechsten Systems bestätigt diese Annahme; in der Übertragung wurde die Passage entsprechend korrigiert
- Z. 8: Ms. »De lo tuo corporal monimento«; erste Silbe ohne Notation

Bibliographie:

A. Ziino, *Strutture*, S. 60.

C. Barr, *Monophonic lauda*, S. 87.

Cort 27 »Laudamo la resurreccione«

Form: MR 6. — Melodie: Mgl¹ 22 (ähnlich) und W (Fragm. 5).

- Z. 1: der F-Schlüssel vor dem ersten System ist offenbar falsch und muß durch einen C-Schlüssel wie vor den anderen Systemen ersetzt werden. Ein sicheres Indiz für diese Annahme ist der melodische Anfang der zweiten Melodiereihe am Ende des Systems, der am Anfang des nächsten Systems wiederholt wird, jedoch eine Quinte höher (vgl. im Kapitel *Musikalische Textkritik*, S. 73); die Übertragung korrigiert entsprechend! Auch die melodischen Beziehungen mit Reihe 3 (Kadenz) sprechen dafür; als drittes Argument ließe sich anführen, daß auch die anderen beiden (melodisch ähnlichen) Versionen der Laude auf dem Grundton beginnen

Bibliographie:

Y. Rokseth, S. 391. [Übertragung]

A. Ziino, *Miniature*, S. 45 f. und 81. [Faks. des Fragments und Übertragung]

Cort 28 »Spiritu sancto dolce amore«

Form: MR 3. — Die räumliche Anordnung der Übertragung soll die melodischen Entsprechungen verdeutlichen.

- Z. 4: »e« nachträglich eingefügt, stark verblaßt

Cort 29 »Spirito sancto glorioso«

Form: MR 3. — Melodie: Mgl¹ 1 hat eine andere Melodie, der auch das Fragment Luc¹ folgt; Kr

(Fragm. 7) hat eine weitere Melodie, so daß zu diesem Text drei verschiedene Vertonungen nachweisbar sind.

- Z. 2: das Ms. hat zweimal »noi«.
 - Z. 3: die letzte Silbe von »dolçore« ist ohne Ton und auch metrisch überflüssig; die Verteilung des Melismas am Reihenschluß ist unklar
 - Z. 4: von späterer Hand ist »tu« über dem Text vor »conpisti« eingefügt
- Die Laude ist in der letzten Strophe mit dem Namen Garço gezeichnet:

Garço dè la gran speranza Vers 91/92
a te Cristo per pietança

Bibliographie:

- J. A. Westrup, S. 268.
H. Anglés, *Cantigas*, Bd. 3, parte musical, S. 68. [rhythmisierte Übertragungen]
A. Ziino, *Frammenti*, S. 307. [Faks. und Beschreibung von Luc¹]
Ders., *Miniature*, S. 48 f. und 81. [Faks. und Übertragung von Kr]

Cort 30 »Spirito sancto da servire«

- Form: MR 3. — Melodie: Mgl¹ 2 weist eine andere Melodie auf. Die beiden verwendeten melodischen Reihen haben die gleiche Kadenzformel, jedoch tonal differenziert nach *ouvert* und *clos*. Die Anordnung der Übertragung soll die musikalischen Korrespondenzen verdeutlichen.
- Z. 4: die Reihe ist gegenüber Z. 2 und 6 eine Sekunde zu hoch notiert (aller Wahrscheinlichkeit nach ein Notationsfehler)

Bibliographie:

- W. Wiora, *Volksgesang*, Nr. 32b (S. 23). [transponierte Übertragung, Vergleich mit internationalen Melodien]

Cort 31 »Alta trinità beata«

- Form: MR 1. — Melodie: Mgl¹ 3 hat eine andere Melodie, der auch GadM (Übertragung Burney, vgl. Kommentar Mgl¹ 3) und N-Y (Fragm. 9b) folgen.
- Z. 3: die Schlußsilbe von »Trinitade« ist von späterer Hand über dem Text nachgetragen
 - Z. 5: Schluß der Reihe liegt eine Sekunde tiefer als in der *ripresa*
 - Z. 6: der letzte Teil der Reihe und der entsprechende Text sind im Ms. kaum leserlich

Bibliographie:

- W. Wiora, *Volksgesang*, Nr. 87 (S. 60). [transponierte Übertragung, Vergleich mit intern. Melodien]
A. Ziino, *Struture*, S. 49.

Cort 32 »Troppo perde'l tempo ki ben non t'ama«

- Form: MR 44. / *Formtypen*, S. 16 — Die Laude wird in einigen Hss. Jacopone zugeschrieben (vgl. A. Tenneroni, *Inizii di antiche poesie religiose e morali*, Firenze 1909, S. 249).
- Das 3. Notensystem (fol. 72 r.) hat keinen Schlüssel.
 - Z. 2: »O« ergänzt nach Ars, vgl. auch Vers 14! Der entsprechende Ton wurde nach den Parallelstellen eingefügt

Bibliographie:

- J. Handschin, *Laude*, S. 21-23. [diskutiert Rhythmisierungsprobleme]
A. Ziino, *Struture*, S. 37 f.
E. Jammers, *Rolle*, S. 519. [rhythmisierte Übertragung]

J. Schulze, *Kontrafakturen*, S. 241 f. [zeigt formale Verwandtschaft dieser Laude mit einer Ballata von Bonagiunta Orbicciani]

Cort 33 »Stomme allegro et latioso«

Form: MR 60. / *Formtypen*, S. 18. —

- Z. 4: Notenverteilung unklar; in der Übertragung wurde für »pauroso« Diärese angenommen, wie im folgenden Vers

Bibliographie:

- Y. Rokseth, S. 392. [rhythmisierte Übertragung]

Cort 34 »Oimè lasso e freddo lo mio core«

Form: MR 34. / *Formtypen*, S. 12 f. — Die vorliegende *lauda-ballata*-Form ist eine Bearbeitung der ursprünglichen *Serventesen*-Form, wie F. Mancini durch einen neuen Textfund nachweisen konnte: Die *ripresa* ist ganz einfach die um den zweiten Vers gekürzte erste Strophe des *Serventesen*; auch die melodische Struktur ist an gleicher Stelle gekürzt, was darauf hindeutet, daß es sich um die originale Melodie handelt. Die vollständige erste Strophe nach Handschrift Nap² lautet:

»Oy me lascio e friddu lu meu core
che in pigritia stane et non more
che sci[i]o suspiro tanto per amore
che tu mmorisci«

Bibliographie:

- H. Anglés, *Cantigas*, Bd. 3, parte musical, S. 68. [Übertragung]
A. Ziino, *Struture*, S. 56.
F. Mancini, *Attestazione*.
A. Ziino, *Sequenza*. [diskutiert Ableitung der ital. *Serventesen*-form aus der mittellat. Sequenz und Beeinflussung der Laude]

Cort 35 »Chi vol lo mondo disprezzare«

Form: MR 3. — Melodie: Mgl¹ 88 hat eine andere Melodie. Die beiden melodischen Kadenzformeln des Stücks sind sehr ähnlich (*ouvert* - *clos*). Die Anordnung der Übertragung soll verdeutlichen, daß die musikalischen Reihen je nach Silbenzahl am Anfang gekürzt bzw. erweitert sind. Die Achtsilber der vorliegenden Laude zeigen überwiegend trochäischen Grundrhythmus, während die Neunsilber jambisch sind, d. h. mit einer unbetonten Auftaktsilbe ausgestattet sind. Ein solcher Zusammenhang zwischen Versrhythmus und musikalischer Behandlung läßt sich auch bei einigen anderen Lauden feststellen, vgl. dazu oben, S. 47 ff.

- Z. 1: »vole« ist nur mit einem Ton versehen
- Z. 5: Ms. »Ella ene si«
- Z. 5/6: im Ms. eine Terz zu hoch notiert, wie der Kustos und ein Vergleich mit der *ripresa* zeigt; in der Übertragung wurde entsprechend korrigiert
- Z. 6: »neuno« ist nur mit zwei Noten versehen

Bibliographie:

- A. Ziino, *Struture*, S. 53.

Cort 36 »Laudar vollio per amore«

Form: MR 4. — Der Teil des Liedes auf dem unteren Teil von fol. 90 v. ist nur schwer leserlich. Dem vierten System fehlt der Schlüssel.

- Z. 1: über »vollio« fehlt ein Ton; die Übertragung ergänzt nach der Parallelstelle in der *volta*
- Z. 4: der eingeklammerte Ton (erschlossen aus *Kustos*) ist nicht mehr zu erkennen

Bibliographie:

W. Wiora, *Melodietypen*, S. 998.

Cort 37 »Sia laudato san Francesco«

Form: MR 16. — Melodie: Mgl¹ 78 (eine Quinte tiefer notiert); die erste melodische Reihe entspricht der ersten in Cort 31 »Alta trinità beata«.

- Z. 5: ab »piaghe« ist die Zuordnung der Noten zu den Silben offenbar falsch, wie auch ein Vergleich mit der Version aus Mgl¹ zeigt

Cort 38 »Ciascun che fede sente«

Form: MR 52. — Melodie: Mgl¹ 69 sowie Mgl¹ 65 »Sancto Agostin doctore« und Luc¹ »A tutt' or dobbiam laudare«. In den anderen Quellen ist die Melodie eine Terz höher auf der tonalen Basis F notiert. Probleme bereitet die metrische Gliederung des jeweils ersten *piede*-Verses. Die musikalische Überlieferung und die anderen Texte sprechen für die Gliederung (5 + 4), die folgenden Strophen der Version Cortona haben jedoch überwiegend die Gliederung (5+3), einige auch (6+3).

- Z. 5: der eingeklammerte Ton ist im Ms. nicht mehr zu erkennen
- Z. 8: »ore« ist überzählig und auch nicht vertont; Ms. »formare«, Mgl¹ »e'nformare«, Ars »et formare«
- Z. 9-12: im Ms. eine Terz zu hoch notiert, wie der *Kustos* des vorangehenden Notensystems und die Parallelstellen beweisen. Die Passage wurde in der Übertragung entsprechend korrigiert. Eine andere Lösung wäre es, daß Stück wie in den anderen Quellen ganz auf der Basis F zu übertragen (vgl. Cort 7 und 10)
- Z. 11: Ms. »Si parte se consuma«

Bibliographie:

F. Liuzzi, *Una Lauda dugentesca per S. Antonio*, in: *Studi francescani* 4 (1932), S. 497-501.

A. Ziino, *Frammenti*, S. 310. [Faks. von Luc¹]

A. Ziino, *Osservazioni sulla melodia 39a lauda cortonese in onore di Sant' Antonio*, Anhang zu: G. Varanini, *La più antica lauda volgare in onore di Sant' Antonio*, in: *Storia e Cultura a Padova nell' età di Sant' Antonio* (Atti del convegno di studi, 1-4 ott. 1981), Padova 1985, S. 425-456.

Cort 39 »Magdalena degna da laudare«

Form: MR 22. — Die beiden verwendeten Kadenzformeln sind tonal differenziert nach *ouvert* und *clos* (sind die ersten beiden Strophenreihen vertauscht?).

Bibliographie:

A. Ziino, *Strutture*, S. 43.

Cort 40 »L'alto prence archangelo lucente«

Form: MR 24. — Melodie: Auffällig ist die enge Verwandtschaft der einzelnen Tonreihen.

- Z. 2: eine Silbe fehlt am Versende; Triv hat hier »sovente« (vgl. Anfang Vers 3). Eine derartige Anbindung der Strophe an die *ripresa* findet sich in vielen *Lauden* mit *coblas capfinidas*, spricht also für diese Textvariante

Cort 41 »Facciamo laude a tutt'i sancti«

Form: MR 74. / *Formtypen*, S. 19 — Melodie: Mgl¹ 87 und Wa^a (Fragm. 14b), sowie Mgl¹ 39 und

Fragm. 10 »Exultando in Ieso Cristo«

- Z. 1: Mgl¹ und Ars »Facciam«

- Z. 3: Ms. »cant«, letzter Buchstabe (verm. »o«) ausradiert, aber nicht korrigiert

Bibliographie:

J. Schulze, *Kontrafakturen*, S. 242. [verweist auf die metrisch identische *ballata* »Mamma, lo temp' è venuto« als mögliches weltliches Vorbild]

A. Ziino, *Miniature*, S. 55 f. und 83. [Faks. und Übertragung von Fragm. 14b]

Cort 42 »San Iovanni al mond' è nato«

Form: MR 9. —

- Z. 1: Nach der Verteilung der Hs. fehlt über der Endsilbe von »Iovanni« eine Note
- Z. 2: der erste Teil ist kaum lesbar wegen Beschädigung der Hs. (letztes System auf fol. 114 v.)
- Z. 6: der letzte Teil ist kaum zu entziffern

Cort 43 »Ogn'om canti novel canto«

Form: MR 9. — Mgl¹ 73 hat eine andere Melodie.

- Z. 3: die Verteilung des *Melismas* am Reihenschluß ist nicht eindeutig
- Z. 4: Mgl¹ »garçon«
- Z. 6: offenbar falsche Verteilung durch die Abbriviativ »aplo«

Bibliographie:

H. Anglés, *Cantigas*, Bd. 3, parte musical, S. 69. [rhythmisierte Übertragung]

A. Ziino, *Strutture*, S. 41.

Cort 44 »Amor dolçe sença pare«

Form: MR 2. — Melodie: Teile sind verwendet für Mgl¹ 5 »Del dolcissimo signore«, vgl. auch den Kommentar Cort Nr. 2 »Laude novella sia cantata«. — Die letzte Strophe ist wiederum mit dem Namen Garço gezeichnet (vgl. Nr. 7, 13 und 29);

- Z. 4: Liuzzi deutet die Abbriviativ »sba« als »sembiança«, aber Aret liest »substantia«

Bibliographie:

A. Ziino, *Strutture*, S. 51.

Cort 45 »Benedicti e laudati«

Form: MR 63. —

- Z. 1-5: der Teil des Liedes auf fol. 123 v. ist nur schwer leserlich
- Z. 7: offenbar falsche Verteilung
- Z. 7/8: die Passage ist gegenüber dem ersten *piede* eine Terz zu tief notiert. Am Ende des zweiten Notensystems auf fol. 123 v. befinden sich zwei widersprüchliche *Kustoden*, die hier die Annahme eines Schreibfehlers wahrscheinlich machen. Erschwert wird die Situation noch dadurch, daß die beiden letzten Notensysteme keine Schlüssel haben. In der Übertragung wurde die Stelle eine Terz höher notiert nach dem Vorbild des ersten *piede*
- Z. 8: die Finalis hat *Maxima*-Form, als ob die Komposition hier enden würde. Die *volta* ist nicht vertont und auch nicht mit Notensystemem ausgestattet. Es ist sicher anzunehmen, daß die *volta* auf die Melodie der *ripresa* zu singen ist, wie bei den anderen Stücken des *ballata grande*-Typus.
- Die erste Melodiereihe findet sich auch in liturgischen Quellen (vgl. unten).

Bibliographie:

F. Liuzzi, Bd. 1, S. 228. [führt den Hymnus »Conditur alme siderum« an (vgl. in den *MMMA* Bd. I,

S. 3, Hymnenmelodie 41]]

C. Barr, *Laude francescane*, S. 77. [verweist auf die Prozessionsantiphon »Pueri haebrorum« (vgl. MMA Bd. II, *Die altrömischen Graduale-Gesänge*, S. 511)]
L. Lucchi, S. 271. [zitiert den Anfang einer Antiphon »Sacerdos in aeternum« aus dem *Vesperale romanum cum cantu gregoriano*, Tournai 1955, S. 238.]
J. Schulze, *Kontrafakturen*, S. 240. [untersucht formale und textliche Beziehungen zur weltlichen Ballata »Sovrana ballata placente«]

Cort 46 »Salutiam divotamente«

Form: MR 72. — Das Lied ist in zwei Versionen im Ms. überliefert: Einmal nur die *ripresa* und die erste Strophe mit der musikalischen Notation, dann eine reine Textfassung mit den weiteren Strophen; vgl. den Kommentar in den LC.

- Z. 2: Ms »vervegene«
- Z. 6: auf fol. 132 v. fehlen sämtliche Schlüssel
- Z. 10: der eingeklammerte Teil ist im Ms. völlig unleserlich. Die Noten sind nach der Parallelstelle in der *ripresa* ergänzt

Bibliographie:

A. Ziino, *Strutture*, S. 58.

Zu den Florentiner Lauden

Mgl¹ 1 »Spirito sancto glorioso«

Form: MR 3. — Melodie: Luc¹ (stimmt mit den Teilen in Originalnotation überein); Cort 29 hat eine andere Melodie; eine dritte Melodie überliefert Kr (Fragm. 7).

- Z. 1: Initiale fehlt; die Notation auf fol. 2 v. stammt nicht vom Hauptschreiber; es ist überhaupt zweifelhaft, ob dieses Blatt zum ursprünglichen Bestand gehört (vgl. dazu oben, S. 70)
- Z. 2-3: restauriert (1. und 2. System auf fol. 3 r.), nur die tiefen Töne über »gratioso« sind wahrscheinlich nachgezogene Reste der ansonsten verlorenen Originalnotation.
- Z. 5: Kein »Et« in Cort und Luc¹ am Versbeginn
- Z. 6: restauriert (1. System auf fol. 3 v.), nicht authentisch
- Z. 7/8: restauriert (2. System auf fol. 3 v.), zum Teil wohl nachgezogene Originalnotation, durch falsch gesetzten neuen Schlüssel aber eine Terz zu tief notiert; dies bestätigt auch der Kustos Anfang Z. 9; die Übertragung korrigiert die Tonhöhe entsprechend
- Z. 8: Cort »Del gran sono ke fo repente«
- Z. 9: Kein »Et« in Cort am Versbeginn
- Z. 10: restauriert (fol. 4 r.), nicht authentisch; Liuzzi interpretiert diese unsinnige Notation als instrumentales Nachspiel (vgl. auch Mgl¹ 66)

Bibliographie:

F. Liuzzi, Bd. 1, S. 94 ff.

A. Ziino, *Frammenti*, S. 299 f. und 307. [Faks. und Übertragung des Fragments Luc¹]
Ders., *Miniature*, S. 48 f. und 81. [Faks. und Übertragung des Fragments Kr]

E. Jammers, *Rolle*, S. 518. [rhythmisierte Übertragung]

C. Barr, *Monophonic lauda*, S. 113 f. [semidiplomatische Übertragung, vergleicht beide Strophen]

Mgl¹ 2 »Spirito sancto da servire«

Form: MR 3. — Melodie: Cort 30 hat eine andere Melodie.

- Z. 1: restauriert (fol. 4 v.); nicht authentisch
- Z. 6/7: restauriert (fol. 5 r.); nicht authentisch

Mgl¹ 3 »Alta trinità beata«

Form: MR 1. — Melodie: GadM (Übertragung Burney) und N-Y (Fragm. 9b); Cort 31 hat eine andere Melodie.

- Z. 2: Cort »Da noi sempre si' adorata« (durch die Umstellung ergibt sich in Mgl¹ die überzählige Silbe); Burney »Da noi sempre adorata«
- Z. 3: Liuzzi ändert zu »Trinitade«
- Z. 3/4: Widerspruch Kustos - Fortsetzung; nach Kustos und Parallelüberlieferung eine Terz höher übertragen
- Z. 4: »Unità« im Ms. irrtümlich wiederholt (ohne Notation)
- Z. 4/5: restauriert (fol. 6 r.), nicht authentisch

Bibliographie:

Ch. Burney, *A General History of Music from the earliest ages to the Present*, 5 Bde., London 1/1776-89, 2/1935 (Reprint New York 1957, Baden Baden 1958); hier Bd. 2, S. 631 (die Seitenzahl bezieht sich auf den Nachdruck); die Version der Laude aus dem seit 1883 verschollenen Laudario Mgl Cl.XXXVI, 28 wird von Burney in semidiplomatischer Wiedergabe und in einer zweistimmig ausgesetzten Version überliefert; die Übertragung von Burney findet sich auch in: A. W. Ambros, *Geschichte der Musik*, 5 Bde., Leipzig 1862 ff., dritte und verbesserte Auflage von H. Reimann, Leipzig 1891; hier Bd. 2, S. 322. Nur die *ripresa* der Laude findet sich vierstimmig ausgesetzt in: F. J. Fétis, *Histoire générale de la musique*, Bd. 5, Paris 1876, S. 282. Die Version von Burney und die aus Mgl¹ stellt gegenüber: E. Bernoulli, *Choralnotenschrift*, S. 38 ff. und Anhang: Notenbeilage I; zuletzt in moderner, halbdiplomatischer Übertragung auch in: A. Ziino, *Miniature*, S. 83, vgl. dort auch S. 68 f.)

H. Anglés, *Cantigas*, Bd. 3, parte musical, S. 67. [rhythmisierte Übertragung]

A. Ziino, *Miniature*, S. 50 und 82. [Faks. und Übertragung Fragm. N-Y]

Mgl¹ 4 »A voi gente facciam prego«

Form: MR 81. — Melodische Form: A B C D E F G. Das Stück hat keine *ballata*-Form, sondern ist ein einfaches Strophenlied ohne Refrain. Der Textschreiber hat jeweils zwei Verse zu einem Langvers zusammengefaßt, wie die am Versende gesetzten Punkte zeigen.

- Z. 1: restauriert (fol. 6 v.), nicht authentisch
- Z. 5/6: restauriert (fol. 7 r.), nicht authentisch
- Z. 6: Ms. verteilt »Fara nella sententia«
- Z. 8: Ars »Secondo che lo sole«
- Z. 11: Ars »Apparra manifestamente«
- Z. 12/13: restauriert (fol. 7 v.), nicht authentisch; in der ersten Strophe ist fast genau die gleiche Stelle restauriert, so daß eine Wiederherstellung nicht möglich ist.

Mgl¹ 5 »Del dolcissimo signore«

Form: MR 1. — Melodie: vgl. den Kommentar Cort Nr. 2. Die Verteilung der Melismen auf die Textsilben ist häufig nicht eindeutig.

- Z. 5/6: Mgl² und Fior lesen »te«

- Z. 5/6: restauriert (fol. 8 v.), nicht authentisch
- Z. 7: Initiale fehlt

Mgl¹ 6 »Gloria in cielo e pace'n terra«

Form: MR 8. — Cort 19 hat eine andere Melodie; originale Bauform wohl A B / A A A B.

- Z. 1: restauriert (fol. 9 r.) nicht authentisch
- Z. 4/5: restauriert (fol. 9 v.), nicht authentisch

Bibliographie:

F. Ludwig, S. 211.

A. T. Davison, W. Apel, *Anthology*, S. 19 f.

H. Anglés, *Notation*, S. 58 f.

E. Jammers, *Aufzeichnungsweisen*, S. 4.90. [rhythmisierte Übertragungen; vgl. das Notenbeispiel auf S. 65 f]

Mgl¹ 7 »[Cristo è nato e humanato]«

Form: MR 75. / *Fomtypen*, S. 19 — Melodie: Cort 18 (eine Quinte höher notiert) und Wa (Fragm. 2b). Der größte Teil der ersten Strophe ist mit fol. 10 verlorengegangen. Die zweite Strophe beginnt auf der Quinte, in Cort dagegen beginnt die Strophenmelodie auf dem Grundton (?). Bis auf den restaurierten Teil und die unterschiedliche Tonhöhe des Strophenanfangs sind die Melodieversionen aus Cort und Mgl¹ aber substantiell gleich!

- Z. 8/9: restauriert (fol. 11 r.); nicht authentisch
- Z. 6: Cort »In Belleem nat'è«; die Umstellung erzeugt die überzählige Silbe

Bibliographie:

A. Ziino, *Miniature*, S. 42 f. und 80. [Faks. und Übertragung von Fragment Wa]

Mgl¹ 8 »Sovrana si' ne' sembianti«

Form: MR 9. — Melodie: Die zweite Strophe ist komplett ausnotiert. Ein Vergleich der beiden Strophen unter Berücksichtigung der restaurierten Passagen zeigt, daß beide *piedi* ursprünglich gleich vertont waren (nur leichte Varianten und unterschiedliche Textverteilung); das beweist auch der Kustos am Ende der zweiten Strophe. Die originale melodische Bauform lautet also sehr wahrscheinlich: AB / CCAB CCAB.

- Z. 2/3: restauriert (fol. 12 r.), nicht authentisch
- Z. 5: dem Reimschema nach müßte es »partorisce« heißen
- Z. 8: restauriert (fol. 12 v.), nicht authentisch.

Bibliographie:

H. Anglés, *Cantigas*, Bd. 3, parte musical, S. 70. [rhythmisierte Übertragung]

Mgl¹ 9 »Lamentomi e sospiro«

Form: MR 31. — Melodie: sehr wahrscheinlich waren ursprünglich alle drei Formteile gleich vertont, also etwa AB / AB AB. Das Füllwort »et« am Beginn von Z. 5 wiederholt den Schlußton der vorhergehenden Reihe (vgl. Mgl¹ 1, Z. 5 und 9).

- Z. 1: Dem ersten System auf fol. 13 r. fehlt der Schlüssel, die Tonhöhe läßt sich aber aus dem Kustos am Ende ableiten
- Z. 2: restauriert (fol. 13 v.), nicht authentisch
- Z. 5: restauriert (fol. 14 r.), nicht authentisch

Bibliographie:

J. Handschin, *Laude*, S. 24 f. [diskutiert möglichen Zusammenhang mit Nr. 10]

Mgl¹ 10 »Tutor dicendo«

Form: MR 80. Das Stück hat keine *ballata*-Form, sondern besteht aus kurzen Strophen mit einem nachgestellten Refrain, der in der Hs. jeweils mit dem Textanfang »Iesu« zwischen den Strophen angezeigt wird. — Melodie: die erste Reihe (d. h. die Strophenmelodie Z. 1 und 2) ist eine Erweiterung der ersten Tonreihe aus Nr. 9 (vgl. dazu das NB auf S. 53), die Melodie des Refrains verwendet sehr wahrscheinlich die Melodiereihe B aus Mgl¹ 9; das bestätigt auch der erhaltene Schluß der Refrainmelodie zwischen Strophe 1 und 2 sowie der Anfang des Refrains zwischen Strophe 2 und 3 (vgl. auch Kommentar Nr. 9).

- Z. 2/3: restauriert (fol. 16 r.), leer geblieben
- Z. 3: Liuzzi überträgt nur drei von den vier »Iesu« des Ms., Ars hat fünfmal »Iesu«

Bibliographie:

J. Handschin, *Laude*, S. 24 f.

F. Liuzzi, Bd. 1, S. 152, S. 170, Anm. 24, S. 171 Anm. 27.

Mgl¹ 11 »Nova stella apparita«

Form: MR 64. — Melodie: aufgrund der Restaurierung ist nicht sicher, in welchem Maße *ripresa*- und *volta*-Melodie ursprünglich übereinstimmten. Die Anordnung der *piedi* in der Übertragung soll die melodischen Entsprechungen hervorheben.

- Z. 2/3: restauriert (fol. 17 v.), nicht authentisch
- Z. 5/6: eine Terz höher übertragen nach dem zweiten *piede* und dem Anfang der zweiten Strophe; die Korrektur wird auch durch den Kustos am Ende des ersten *piede* bestätigt
- Z. 7: restauriert (fol. 18 r.), leer geblieben
- Z. 11/12: restauriert (fol. 18 v.), nicht authentisch
- Z. 13: die gekennzeichnete Passage ist gemäß dem Korrekturzeichen im Ms. eine Terz tiefer übertragen

Mgl¹ 12 »Piange Maria cum dolore«

Form: MR 1. — Melodie: der Anfang der zweiten Strophe zeigt, daß ursprünglich beide *piedi* gleich vertont waren.

- Z. 2/3: restauriert (fol. 23 r.), nicht authentisch
- Z. 5: eine Silbe bzw. ein Ton fehlen, Ars »Di te son sola«

Mgl¹ 13 »Iesu Cristo redemptore«

Form: MR 1. — Melodie: noch schwach erkennbare Schatten der originalen Notation im Pergament zeigen, daß Z. 2 ursprünglich wie Z. 4 und 6 vertont war. Der authentische Anfang der Strophenmelodie läßt sich aus dem Beginn der 2. Strophe ersehen.

- Z. 2/3: restauriert (fol. 24 r.), nicht authentisch
- Z. 7: offensichtlich falsche Textverteilung

Bibliographie:

W. Wiora, *Melodietypen*, S. 1001. [vergleichende Gegenüberstellung mit anderen monodischen Liedern des Mittelalters]

Mgl¹ 14 »Ogne homo ad alta boce«

Form: MR 1. — Melodie: Cort 25 und Br (Frgm. 3).

- Z. 1: restauriert (fol. 25 r.), nicht authentisch

Bibliographie:

A. Ziino, *Miniature*, S. 43 f. und 81. [Faks. und Übertragung des Fragments]

Mgl¹ 15 »Voi ch'amate lo criatore«

Form: MR 21. Das Schema im MR gilt nur für die erste Strophe. In den folgenden Strophen verlieren sich die Binnenreime und auch die Silbenzahl ist instabil (9-12). Dieser Tatbestand könnte auf die Adaption eines nach diesem Schema gebauten Vorbildes hindeuten. — Melodie: ursprünglich stimmten offenbar jeweils *ripresa* und *volta* sowie die *piede* untereinander überein.

- Z. 4/5: restauriert (fol. 26 r.), nicht authentisch

Mgl¹ 16 »Or piangiamo che piange Maria«

Form: MR 38. —

- Z. 1: eine Silbe fehlt; Ars: »Ora piangiamo«
- Z. 2/3: restauriert (fol. 27 r.), nicht authentisch
- Z. 3: eine Silbe fehlt, Ars »Si dolorosa / alla croce piange«
- Z. 6/7: restauriert (fol. 27 v.), leer geblieben; Melodie ließe sich nach den Parallelstellen ergänzen

Mgl¹ 17 »Davanti a una colonna«

Form: MR 79. / *Formtypen*, S. 19; die verschiedenen erhaltenen Versionen der Dichtung weisen zum Teil erhebliche Unterschiede auf, vgl. z. B. Ars — Melodie: ab Vers 8 (Beginn des zweiten *piede*) fehlt die Notation, ließe sich aber - bis auf die zweifelhafte restaurierte Passage - ergänzen.

- Z. 3/4: restauriert (fol. 28 v.), vermutlich nicht authentisch bis auf die tiefsten Töne über »discesse«, die nur nachgezogen sind
- Z. 3: dem Reimschema nach müßte es »piangesse« heißen

Mgl¹ 18 »Alleluya alleluya - alto re di gloria«

Form: MR 82. / vgl. im Kapitel *Ursprungstheorien*, S. 28. — Melodie: die Langverse sind jeweils auf die gleiche Melodie zu singen. Die Frage ist allerdings, wie diese auf die dreiteiligen Schlußabschnitte zu verteilen ist (?).

- Z. 4: restauriert (fol. 29 v.), nicht authentisch

Bibliographie:

W. Wiora, *Melodietypen*, S. 1003. [Vergleich mit intern. Melodien]

Mgl¹ 19 »Co la madre del beato«

Form: MR 1. — Melodie: Cam (Fragm. 4) sowie Mgl¹ 41 »Pastore principe beato«.

- Z. 1: der vorletzte Ton ist offensichtlich falsch (»d« statt richtig: »c«)!
- Z. 3-5: restauriert (fol. 31 r.), nicht authentisch; die Parallelüberlieferung der Melodie (Mgl¹ 41) ist zufällig an fast gleicher Position (Z. 4) restauriert, so daß nur der Beginn der zweiten Strophe diese Melodiereihe - allerdings unvollständig - überliefert

Bibliographie:

A. Ziino, *Miniature*, S. 44 f. und S. 81. [Faks. und Übertragung von Fragn. 4]

A. Ziino, *Adattamenti*, S. 654 f. und S. 664. [Vergleich beider Melodieversionen]

Mgl¹ 20 »Geso Cristo glorioso«

Form: MR 60. — Melodie: Cort 26 (eine Quinte höher notiert).

- Z. 1: restauriert (fol. 31 v.); das System ist nur im oberen Teil leicht beeinträchtigt; Notation authentisch, zum Teil nachgezogen
- Z. 3/4: im Ms. offensichtlich eine Terz zu tief notiert, wie ein Vergleich mit der *volta* bzw. der Version Cortona zeigt; in der Transkription wurde entsprechend korrigiert
- Z. 6: der Anfang ist gegenüber dem zweiten *piede* (Z. 8) eine Terz zu hoch notiert; die Übertragung korrigiert entsprechend
- Z. 6/7: restauriert (fol. 32 r.), nicht authentisch
- Z. 10: Ms. »qui«, Cort und Ars »quie«
- Z. 12: die Restaurierung hat nur den oberen Teil des ersten Notensystems auf fol. 32 v. beeinträchtigt (der eingeklammerte Ton ist verloren gegangen), Notation ansonsten authentisch

Mgl¹ 21 »O Cristo 'nipotente«

Form: MR 73. — Das Lied ist die einzige authentische Laude von Jacopone da Todi im vertonten Laudenrepertoire (vgl. die kritischen Ausgaben von F. Ageno, Nr. 41, und F. Mancini, Nr. 50).

- Z. 1: restauriert (fol. 35 v.), nicht authentisch
- Z. 5/6: die Notenverteilung am Reihenschluß ist nicht eindeutig.
- Z. 7: der Anfang von Z. 7 ist offensichtlich eine Terz zu tief notiert bzw. fehlt hier ein Schlüsselwechsel im System; übertragen mit Hilfe der Kustoden
- Z. 7: das erste System auf fol. 36 r. ist kaum beeinträchtigt; Notation authentisch

Mgl¹ 22 »Laudate la surrectione«

Form: MR 6. — Melodie: W (Fragm. 5) sowie Cort 27 (nur der Anfang der *ripresa* ist ähnlich).

- Z. 1: Cort »Laudamo la resurrectione«
- Z. 2/3: restauriert (fol. 37 r.), nicht authentisch
- Z. 7: der Anfang der zweiten Strophe gibt die authentische Melodie wieder (vgl. Z. 3)

Bibliographie:

A. Ziino, *Miniature*, S. 45 f. und 81. [Faks. und Übertragung des Fragments]

Mgl¹ 23 »Ave Maria stella diana«

Form: MR 13. — Melodie: Die Überlieferung bietet hier einige Probleme: Die *ripresa* und der Anfang der Strophe sind im F-Schlüssel notiert, der Rest der Strophe im C-Schlüssel. Liuzzi setzt die Gültigkeit des C-Schlüssels mit dem Beginn der Strophe an, so auch die vorliegende Übertragung, d. h. der Strophenbeginn wurde eine Quinte höher übertragen.

- Z. 1: der Schlußton der vorletzten Ligatur und die letzte Ligatur sind am Rand von späterer Hand nachgetragen; ebenso die Schlußsilbe von »diana«
- Z. 2: restauriert (fol. 38 r.), nicht authentisch

Mgl¹ 24 »Nat' è in questo mondo«

Form: MR 78. —

- Z. 4: restauriert (fol. 39 v.), nicht authentisch
- Z. 10/11: restauriert (fol. 40 r.), nicht authentisch

Bibliographie:

J. Stevens, W. F. Prizer, Artikel *Lauda (laude) spirituale*, in: *GroveD 10* (1980), S. 538-543; hier S. 540. [semidipl. Übertragung]

Mgl¹ 25 »Da ciel venne messo novello«

Form: MR 3. — Melodie: Cort 6.

- Z. 1/2: restauriert (fol. 41 r.), zum Teil authentisch oder nachgezeichnet, aber eine Terz zu tief notiert durch einen falsch gesetzten neuen Schlüssel

Mgl¹ 26 »Ave Maria gratia plena«

Form: MR 33. —

- Z. 1: restauriert (fol. 42 r.), nicht authentisch
- Z. 4: Ms. »Virginità et«
- Z. 5: Textverteilung problematisch durch überzählige Silbe im 2. Halbvers; die Verteilung des Ms. legt Synaphie zwischen Vers 4 und 5 nahe
- Z. 6/7: restauriert (fol. 42 v.), nicht authentisch

Mgl¹ 27 »Altissima luce col grande splendore«

Form: MR 27. — Melodie: Cort 7 sowie Cort 10 und Mgl¹ 36 »Regina sovrana«.

- Z. 1: Schlüssel korrigiert von C- in F-Schlüssel nach Kustos und Parallelstellen
- Z. 1/2: restauriert (fol. 43 v.), zum Teil authentisch oder nachgezeichnet
- Z. 2: Schlußton der *ripresa* muß wohl »f« sein, vgl. dazu die anderen drei Versionen; auch der charakteristische Oktavsprung zwischen *ripresa* und Strophe würde sonst verlorengehen
- Z. 5/6: restauriert (fol. 44 r.), teilweise (tiefere Töne) wohl authentisch

Mgl¹ 28 »Sancto Symeom beato«

MR 3. —

- Z. 1/2: restauriert (fol. 45 r.), Notation original oder nachgezeichnet
- Z. 5: Ms. »Tuo«; die Textverteilung des Ms. wurde beibehalten
- Z. 6: der Schluß der *volta* ist eine Terz zu hoch notiert, die Übertragung korrigiert entsprechend

Bibliographie:

W. Wiora, *Melodietypen*, S. 1001 f. [Vergleich mit ähnlichen Melodiemodellen]

J. Schulze, *Kontrafakturen*, S. 238. [zeigt melodische Beziehungen zu einem französischen geistlichen Lied auf]

Mgl¹ 29 »Altissima stella lucente«

Form: MR 3. — Melodie: »A sancto Iacobo [maggiore]« Mgl¹ 70.

- Z. 1/2: restauriert (fol. 46 r.), nicht authentisch

Bibliographie:

A. Ziino, *Adattamenti*, S. 655 f. und S. 667. [Vergleich beider Versionen]

Mgl¹ 30 »Con umil core salutiamo cantando«

Form: MR 50. —

- Z. 1: restauriert (fol. 47 r.), die tiefen Töne (»f«) sind wohl authentisch, die andern zweifelhaft
- Z. 5: ergänzt nach Ars »Et ringratiamo dicend' ad ogn' ora«
- Z. 5/6: restauriert (47 v.), nicht authentisch
- Z. 10: restauriert (fol. 48 r.), nicht authentisch
- Z. 10: Ars »In cui sguardare li angeli disia«
- Z. 13: die zweite Strophe beginnt melodisch wohl irrtümlich wie die *volta* (bzw. *ripresa*?)

Bibliographie:

J. Schulze, *Kontrafakturen*, S. 245. [weist auf formale Parallelen der Laude mit zwei Ballaten von Guido Cavalcanti bzw. Gianni Alfani hin]

Mgl¹ 31 »Ave donna sanctissima«

Form: MR 5. — Melodie: Cort 3.

- Z. 1: eine Terz höher übertragen gemäß dem Kustos
- Z. 4/5: restauriert (fol. 49 r.), nicht authentisch

Bibliographie:

R. Monterosso, *Tradizione*, S. 45-47. [vergleicht beide Melodieversionen hinsichtlich der Ornamentik]

Mgl¹ 32 »O humil dongella che'n ciel se' portata«

Form: MR 29. —

- Z. 1: restauriert (fol. 50 r.), teilweise authentisch oder nachgezogen
- Z. 2: Ms. »Vocasti tu«, korrigiert nach Liuzzi
- Z. 4/5: restauriert (fol. 50 v.), nicht authentisch

Mgl¹ 33 »Regina pretiosa«

Form: MR 48. —

- Z. 3: Ms. »vin cheram«
- Z. 4: Ms. »pregiero«; der Reim erfordert »preghiera«
- Z. 4/5: restauriert (fol. 51 v.), Notation aber authentisch oder nachgezeichnet
- Z. 7: Mgl²/Fior »'Ve son li vangelisti e Marco e Luca«
- Z. 9/10: restauriert (fol. 52 r.), teilweise authentisch oder nachgezeichnet

Bibliographie:

H. Anglés, *Cantigas*, Bd. 3, parte musical, S. 71. [rhythmisierte Übertragung]

Mgl¹ 34 »Vergine dongella imperadrice«

Form: MR 42. —

- Z. 2: Ars: »Salve nodrice«
- Z. 3/4: restauriert (fol. 53 r.), teilweise (tiefere Töne) authentisch
- Z. 6: Ars »Nel qual venn' abitare lo redentore«; durch die überzähligen Silben der vorliegenden Version erklären sich die melodischen Erweiterungen in der Mitte von Z. 6
- Z. 7: »Fosti« mit großer Initiale geschrieben, als ob hier eine neue Strophe beginnen würde; durch diesen Irrtum ist der Rest der Strophe nicht notiert, läßt sich aber aus dem vorliegenden Material ergänzen

Bibliographie:

J. Schulze, *Kontrafakturen*, S. 242. [weist auf eine formal identische Ballata von Puccianone Martelli hin]

Mgl¹ 35 »Die ti salvi regina«

Form: MR 56. —

- Z. 3/4: restauriert (fol. 55 r.), Notation kaum beeinträchtigt
- Z. 4/7: Textverteilung beim Schlußmelisma unklar
- Z. 6: dem Reimschema nach müßte es »peccati« heißen

- Z. 8: Ms. »siamo«, korr. nach Liuzzi
- Z. 9: Ms. »fragostati« (?), Liuzzi: »frangosciati«
- Z. 9/10: restauriert (fol. 55 v.), teilweise authentisch oder nachgezeichnet
- Z. 11: Ms. »tornare a«, korr. nach Liuzzi
- Z. 12: Ms. »Et dando al loro«; bemerkenswert ist hier auch, daß der Vers nicht an die *ripresa* anreimt

Bibliographie:

J. Schulze, *Kontrafakturen*, S. 246. [verweist auf ein formal vergleichbares Marienlied von Guittone d' Arrezzo]

Mgl¹ 36 »Regina sovrana di grande pietade«

Form: MR 28. — Melodie: Cort 10 sowie Cort 7 und Mgl¹ 27 »Altissima luce«.

- Z. 1: Cort »gram«
- Z. 2: Cort »agiam«
- Z. 2: restauriert (fol. 56 r.), teilweise authentisch oder nachgezeichnet; Schlüsselfehler (F- statt C-Schlüssel), in der Übertragung korrigiert
- Z. 6: Cort »Si ch'a tutte l' ore / reserviam leança«, Ars »Si c'a tutte l' ore / ti serviam con leansa«
- Z. 6/7: restauriert (fol. 56 v.), teilweise authentisch oder nachgezeichnet

Mgl¹ 37 »Dolce vergine Maria«

Form: MR 14. —

- Z. 1: restauriert (fol. 57 r.), Notation nicht beeinträchtigt
- Z. 6/7: restauriert (fol. 57 v.), nicht authentisch

Mgl¹ 38 »Vergen pulçella per mercé«

Form: MR 32. —

- Z. 1: restauriert (fol. 60 v.), nicht authentisch
- Z. 3: Text unleserlich, ergänzt nach Liuzzi
- Z. 4: Text z. T. unleserlich
- Z. 6: letztes Wort unklar: »aulo« oder »aule«? Liuzzi: »audi me«
- Z. 6/7: restauriert (fol. 61 r.), zum Teil authentisch oder nachgezeichnet
- Z. 7: eine Terz höher übertragen nach den Parallelstellen

Mgl¹ 39 »Exultando in Ieso Cristo«

Form: MR 62. / *Formtypen*, S. 19 — Melodie: Fragm. 10 sowie Cort 41, Mgl¹ 87 und Wa^a (Fragm. 14b) »Facciam laude a tutt'i sancti«.

- Z. 3/4: restauriert (fol. 62 r.), nicht authentisch
- Z. 4: Ms. »ageli«
- Z. 9/10: restauriert (fol. 62 v.), nicht authentisch
- Z. 12: Ars »Cantian di lor ordonati«

Bibliographie:

A. Ziino, *Miniature*, S. 51 f. und S. 82; S. 55 f. und S. 83. [Faks. und Übertragungen der Fragmente]
Ders., *Adattamenti*, S. 654 f., Anm. 2. [Frage der Kontrafaktur]

Mgl¹ 40 »Sancto Iovanni baptista exemplo della gente«

Form: MR 17. —

- Z. 1: Ms. »exempro«

- Z. 1-3: restauriert (fol. 63 v.), nicht authentisch
- Z. 6/7: restauriert (fol. 64 r.), zum Teil authentisch oder nachgezeichnet

Mgl¹ 41 »Pastore principe beato«

Form: MR 3. — Melodie: Mgl¹ 19 und Cam (Fragm. 4) »Co la madre del beato«.

- Z. 1: eine Silbe ist überzählig bzw. fehlt ein Ton
- Z. 2: Ars »San Pier da Cristo molto amato«
- Z. 4: restauriert (fol. 64 bis r.), nicht authentisch

Bibliographie:

A. Ziino, *Miniature*, S. 44 f. und S. 81. [Faks. und Übertragung des Fragments]
Ders., *Adattamenti*, S. 654 f. und 663 f. [Aspekte der Kontrafaktur]

Mgl¹ 42 »Con umiltà di core«

Form unklar, vermutlich versuchte Adaption eines metrisch-musikalischen Vorbildes (vgl. MR 70.). Die zweite Strophe ist noch konfuser als die erste. Aus dem überlieferten Material geht nicht eindeutig hervor, ob die *pedi* des Modells nur aus Elfsilbern gebaut waren oder aus Elf- und Siebensilbern. Textlich wie metrisch läßt sich die *ripresa* mit der von Nr. 45 vergleichen, gewisse melodische Ähnlichkeiten zeigt z. B. die Laude Mgl¹ 52.

- Z. 4/5: restauriert (fol. 65 r.), Notation authentisch, aber die höheren Töne am Anfang von Z. 5 sind dadurch verlorengegangen
- Z. 10/11: restauriert (fol. 65 v.), teilweise authentisch oder nachgezeichnet

Bibliographie:

A. Ziino, *Con humiltà di core: Ipotesi su un caso di adattamento musicale*, in: *Quadrivium* 12 (1971), S. 71-79.

Mgl¹ 43 »Andrea beato laudi tutta la gente«

Form: MR 40. — Melodie: Fragm. 1b.

- Z. 5: Ms. »dricura«
- Z. 5: restauriert (fol. 66 v.), Notation kaum beeinträchtigt
- Z. 6: textliche Wiederholung von Z. 4 (?)
- Z. 7/8: die Leerfelder wurden eingeschoben, um die melodische Übereinstimmung mit der *ripresa* hervorzuheben

Bibliographie:

A. Ziino, *Miniature*, S. 40-42 und 80. [Faks. und Übertragung des Fragments]

Mgl¹ 44 »San Giovanni amoroso«

Form: MR 1. — Melodie: Mgl¹ 71 »Sancto Bernardo amoroso«.

- Z. 2: eine überzählige Silbe
- Z. 3/4: restauriert (fol. 67 v.), teilweise authentisch oder nachgezeichnet
- Z. 6/7: wurde eine Terz tiefer übertragen nach Kustos und Parallelstelle
- Z. 7: ein Wort fehlt offenbar am Versende; Liuzzi ergänzt »seco«

Bibliographie:

A. Ziino, *Adattamenti*, S. 655 und 665 f. [Aspekte der Kontrafaktur]

Mgl¹ 45 »Di tutto nostro core«

Form: MR 71.; Melodie: Mgl¹ 46 und Fragm. 12 »Apostolo beato« (in dem Fragment ist die

Melodie einen Ton höher auf der Basis D notiert!

- Z. 4/5: restauriert (fol. 68 v.), nicht authentisch
- Z. 8/9: restauriert (fol. 69 r.), teilweise authentisch oder nachgezeichnet
- Z. 12: eine Silbe fehlt, Mgl²: »a sè«

Bibliographie:

A. Ziino, *Adattamenti*, S. 656 f. und 668 f. [Aspekte der Kontrafaktur]

Mgl¹ 46 »Apostolo beato«

Form: MR 71. — Melodie: Fragm. 12 sowie Mgl¹ 45 »Di tutto nostro core«.

- Z. 2: gemäß Korrekturzeichen im Ms. eine Terz höher übertragen
- Z. 3: eine Silbe ist überzählig
- Z. 3/4: restauriert (fol. 70 r.), teilweise authentisch oder nachgezeichnet
- Z. 7/8: restauriert (fol. 70 v.), Notation authentisch oder nachgezeichnet
- Z. 10: Ms. »giettam«, korrigiert zu »giettan«, Mgl² und Fior »gittan«
- Z. 12: restauriert (fol. 71 r.), teilweise authentisch oder nachgezeichnet

Bibliographie:

A. Ziino, *Adattamenti*, S. 656 f. und 662 f. [Aspekte der Kontrafaktur]

A. Ziino, *Miniature*, S. 53 f. und 82. [Faks. und Übertragung des Fragments]

Mgl¹ 47 »Ciascuna gente canti cum fervore«

Form: MR 68. —

- Z. 1/2: restauriert (fol. 71 v.), nicht authentisch
- Z. 5/6: restauriert (fol. 72 r.), nicht authentisch
- Z. 7: der erste Ton der Reihe ist im Ms. eine Terz zu tief notiert (in der Übertragung korrigiert gemäß dem Kustos)
- Z. 7: Liuzzi »cantico cantare«, Ars »nuovi canti concantare«
- Z. 8: Ms. »Di«, korrigiert nach Ars zu »De'«
- Z. 9: Ms. »Perciò ch' egli«, Ars: »Perch' elli«
- Z. 9: restauriert (fol. 72 v.), nicht authentisch
- Z. 10: »Io« überflüssig (?)
- Z. 12: Ms. »nel modo del salvatore«, Mgl² »nel mondo il creatore«, Ars »nel mondo il salvatore«

Mgl¹ 48 »Apostol glorioso«

Form: MR 54. —

- Z. 3: restauriert (fol. 73 v.), authentisch oder nachgezeichnet
- Z. 4: Anfang der Reihe wurde eine Terz höher übertragen gemäß dem Korrekturzeichen im Ms.
- Z. 6/7: restauriert (fol. 74 r.), nicht authentisch
- Z. 7: der Reihenschluß ist im Ms. eine Terz zu hoch notiert; wurde in der Übertragung korrigiert mit Hilfe des Kustos, vgl. auch Z. 5 und 9
- Z. 9: eine Silbe fehlt (»tuo visagio«?)
- Z. 10: die markierte Passage ist eine Quinte höher notiert als in der *ripresa*, das zeigt auch der Kustos am Ende der Reihe; offenbar fehlt ein Schlüsselwechsel vor »de - siderança«; die Übertragung korrigiert entsprechend
- Z. 10/12: restauriert (fol. 74 v.), teilweise authentisch oder nachgezeichnet (vgl. Z. 2!)
- Z. 12: hier fehlen wohl zwei Silben nach »tuo«

Mgl¹ 49 »O alta compagna«

Die Form der Laude ist unklar und läßt sich auch aus den anderen Strophen nicht eindeutig erschließen. Es handelt sich wahrscheinlich um die Adaption eines Vorbildes, das ganz anders gebaut war. Die Melodie der drei *volta*-Verse entspricht der des ersten *piede*

- Z. 1: restauriert (fol. 75 r.), nicht authentisch
- Z. 6/7: restauriert (fol. 75 v.), nicht authentisch

Mgl¹ 50 »Di Iesu Cristo dolce glorioso«

Form: MR 36. —

- Z. 1-3: gemäß Kustos eine Terz tiefer übertragen
- Z. 3/4: restauriert (fol. 76 v.), nicht authentisch
- Z. 7: ist bis »con« (Zeilensprung im Ms.) eine Terz zu hoch notiert, die Übertragung korrigiert entsprechend
- Z. 7/8: restauriert (fol. 77 r.), teilweise (tiefere Töne) authentisch oder nachgezeichnet

Bibliographie:

J. Schulze, *Kontrafakturen*, S. 245. [Vergleich dreier Lauden mit einer Ballata Guido Cavalcantis hinsichtlich der Strophenform]

Mgl¹ 51 »Novel canto dolce sancto«

Form: MR 41. / vgl. auch Kapitel *Ursprungstheorien*, S. 35.

- Z. 4/5: restauriert (fol. 78 r.), nicht authentisch
- Z. 6: der Vers ist unklar, Liuzzi »Le sue virtudi ringratiando« oder »Per sue virtù Dio ringratiando«; das Reimschema erfordert aber eigentlich »ringratiato« (?)
- Z. 10/11: restauriert (fol. 78 v.), Notation kaum beeinträchtigt

Bibliographie:

F. Liuzzi, Bd. 1, S. 92. [weist auf melodische Beziehungen zu Nr. 52 hin]

A. Ziino, *Adattamenti*, S. 657. [Aspekte der Kontrafaktur]

Mgl¹ 52 »(A) sancto Mathia apostolo benigno«

Form: Die metrische Struktur ist unklar, während die musikalische Überlieferung recht zuverlässig zu sein scheint. Handelt es sich um die Adaption einer präexistenten Melodie, ähnlich wie bei Nr. 42 »Con humiltà di core« (?). Die Leerstellen in der Übertragung wurden eingefügt, um die melodischen Entsprechungen deutlicher hervorzuheben. Auffallend ist, daß die *volta* die Reime der *ripresa* wieder aufnimmt (französisch oder provenzalischer Ursprung?).

- Z. 1/2: Schlüsselfehler (im Ms. eine Terz zu tief), korrigiert nach Kustos und der *volta*
- Z. 2: restauriert (fol. 79 r.), teilweise authentisch oder nachgezeichnet, aber falscher Schlüssel vorgezeichnet (F statt C); die Tonhöhe der Passage wurde entsprechend korrigiert (vgl. auch den Original-Kustos am Systemende)
- Z. 6/7: restauriert (fol. 79 v.), teilweise authentisch oder nachgezeichnet
- Z. 11/12: restauriert (fol. 80 r.), nicht authentisch

Bibliographie:

J. Schulze, *Kontrafakturen*, S. 218, Note 14.

Mgl¹ 53 »Sancto Luca da Dio amato«

Form: MR 3. —

- Z. 1/2: Verteilung der Melodie am Versende/-anfang unklar: vgl. Z. 5/6

- Z. 3/4: restauriert (fol. 80 v.), nicht authentisch
- Z. 3/7: der Anfang der 2. Strophe liegt gegenüber der 1. eine Terz höher; vermutlich richtig die Version der 2. Strophe, vgl. dazu das gleiche Melodiemodell in Mgl¹ 6 und 60 sowie oben, S. 86
- Z. 4: die Verteilung des Melismas über »ncarnation« ist unklar

Bibliographie:

H. Anglés, *Cantigas*, Bd. 3, parte musical, S. 71 f. [rhythmisierte Übertragung]

Mgl¹ 54 »Sancto Marco glorioso«

Form: MR 59. — Melodie: Mgl¹ 72 »Novel canto tucta gente«.

- Z. 3/4: restauriert (fol. 81 v.), nicht authentisch
- Z. 7: »Novo canticon cantare« oder »Novi canti concantare«? Vgl. Nr. 47, Z. 7
- Z. 9-11: restauriert (fol. 82 r.), nicht authentisch

Bibliographie:

A. Ziino, *Adattamenti*, S. 653 und 661 f. [Aspekte der Kontrafaktur]

Mgl¹ 55 »Lo signore ringraçando«

Form: MR 58. —

- Z. 1: restauriert (fol. 82 v.), nicht authentisch
- Z. 5: restauriert (fol. 83 r.), nicht authentisch
- Z. 9: die zweite Silbe von »Giacomo« ist auf dem *verso* wiederholt; die letzte Silbe von »maggiore« fehlt
- Z. 9/10: restauriert (fol. 83 v.), nicht authentisch
- Z. 11: eine Terz tiefer übertragen; das offenbar falsch gesetzte Korrekturzeichen fordert dagegen, eine Terz höher zu lesen; möglicherweise ist auch der Anfang der Melodiereihe eine Terz tiefer zu setzen (?)
- Z. 11: Text Mgl² »nome sacrato«; Fior »numer sagrato«
- Z. 14: restauriert (fol. 84 r.), nicht authentisch

Mgl¹ 56 »Stephano sancto exemplo se' lucente«

Form: MR 26. — Der Beginn der zweiten Strophe ist im Ms. nicht besonders gekennzeichnet.

- Z. 1-3: eine Terz höher übertragen gemäß dem Kustos
- Z. 3/4: restauriert (fol. 84 v.), nicht authentisch
- Z. 6: Ms. »di spiro sancto«
- Z. 8: restauriert (fol. 85 r.)
- Z. 9: Liuzzi »schifasti pena«, Ars »scifasti cena di fare in profundo«

Mgl¹ 57 »Sancto Lorenzo martyr d'amore«

Form: MR 39. —

- Z. 1: restauriert (fol. 85 v.), Notation kaum beeinträchtigt
- Z. 1: Ars »martire«
- Z. 3/4: restauriert (fol. 86 r.), teilweise (tiefe Töne) authentisch oder nachgezeichnet
- Z. 7: Ms. »valente«, Fior »piacente«, Ars »piangente«
- Z. 8: restauriert (fol. 86 v.), nicht authentisch

Bibliographie:

F. Ludwig, S. 211 f.

H. Anglés, *Cantigas*, Bd. 3, parte musical, S. 72.

Ders., *Notation*, S. 59.

W. Apel, A. T. Davison, *Anthology*, S. 19 f.

E. Jammers, *Aufzeichnungsweisen*, S. 4.92.

[alles rhythmisierte Übertragungen, vgl. das Notenbeispiel auf S. 66]

Mgl¹ 58 »Martyr glorioso aulente flore«

MR 24. —

- Z. 2: restauriert (fol. 87 r.), nicht authentisch
- Z. 6/7: restauriert (fol. 87 v.), nicht authentisch

Mgl¹ 59 »Martyr valente san Piero da mare«

Form: MR 30. —

- Z. 1: Im ersten Halbvers fehlt eine Silbe bzw. ein Ton; Textaufteilung am Ende nach Liuzzi (oder »d' amare«?); Mgl² »Sam Piero ad amare«
- Z. 1/2: Ende der Melodie von Z. 1 und Anfang von Z. 2 sind erst eine Terz, dann eine Sekund zu tief notiert (?)
- Z. 4/5: restauriert (fol. 88 v.), nicht authentisch
- Z. 6: Ms. »ricevesti« wie in Z. 5; Fior »ridicesti«, Mgl² »per lo qual ritenesti«

Mgl¹ 60 »Sancto Vincentio martire amoroso«

Form: MR 51. — Melodie: Sowohl die Melodie des Refrains als auch die der *piedi* sind wahrscheinlich ursprünglich für andere Metren gedacht gewesen, vgl. dazu oben, S. 85 f.

- Z. 1: restauriert (fol. 89 r.), teilweise authentisch oder nachgezeichnet
- Z. 1: Ms. »amoro«
- Z. 3: Ms. »sovrente«
- Z. 4/5: restauriert (fol. 89 v.), teilweise authentisch oder nachgezeichnet
- Z. 9/10: restauriert (fol. 90 r.), nicht authentisch

Bibliographie:

J. Schulze, *Kontrafakturen*, S. 243 f. [verweist auf eine Ballata Cavalcantis als mögliches Vorbild der Laude]

Mgl¹ 61 »O sancto Blasio martyre beato«

Form: MR 69. —

- Z. 3/4: restauriert (fol. 91 r.), nicht authentisch
- Z. 4/5: die Verteilung des Schlußmelismas ist nicht eindeutig
- Z. 7/8: restauriert (fol. 91 v.), nicht authentisch
- Z. 12: durch die Restaurierung der Handschrift (fol. 92 r.) sind Notation und Text verloren gegangen; Liuzzi ergänzt »Continuamente fosti servidore« nach dem Anfang der zweiten Strophe (*coblas capfinidas* ?)

Mgl¹ 62 »Sancto Giorgio martyr amoroso«

Form: MR 20. —

- Z. 4/5: restauriert (fol. 93 r.), nicht authentisch
- Z. 7/8: der Anfang der zweiten Strophe zeigt, daß die *piedi* identisch sind

Mgl¹ 63 »Laudia' Ili gloriosi«

Form: MR 77. —

- Z. 1: restauriert (fol. 94 v.), teilweise authentisch oder nachgezeichnet

- Z. 3/4: der Schluß von Z. 3 und Anfang von Z. 4 sind offensichtlich eine Terz zu hoch notiert (vgl. die *volta*); die Übertragung korrigiert entsprechend
- Z. 5/6: restauriert (fol. 95 r.), nicht authentisch
- Z. 11/12: restauriert (fol. 95 v.), nicht authentisch
- Z. 13: das Ms. wiederholt »sofrire« aus Z. 10, Ars: »guarire«
- Z. 14: Schlußton muß wohl d sein (im Ms. e)

Bibliographie:

J. Schulze, »*Laudia'lli gloriosi*« - eine *Lauda* mit *Kanzonenmelodie*? in: *Romanische Forschungen* 103 (1991), S. 425-433. [untersucht die Frage, ob sich in der vorliegenden Laude vielleicht die Melodie einer *Kanzone* von Paganino da Serzana bzw. von Guittone d'Arezzo erhalten hat]

Mgl¹ 64 »Gaudiamo tucti quanti«

Form: MR 49. —

- Z. 3: restauriert (fol. 97 r.), nicht authentisch
- Z. 4/6: die Reime sind latinisierend geschrieben und entsprechend dreisilbig behandelt (*-enza* oder *enti a* ?)
- Z. 6/7: restauriert (fol. 97 v.), nicht authentisch
- Z. 10: eine Silbe fehlt (»fervore«?); es fällt auf, daß der letzte Vers nicht an die *ripresa* anreimt

Bibliographie:

H. Anglés, *Cantigas*, Bd. 3, parte musical S. 73. [rhythmisierter Übertragung]

A. Ziino, *Adattamenti*, S. 657. [Aspekte der Kontrafaktur]

J. Schulze, *Kontrafakturen*, S. 244. [weist zwei formal verwandte Ballaten nach; bei einer besteht Kontrafakturverdacht]

Mgl¹ 65 »Sancto Agostin doctore«

Form: MR 53. — Melodie: Cort 38 und Mgl¹ 69 »Ciascun che fede sente« sowie Luc¹ »A tutt' or dobbiam laudare« (in Cort eine Terz tiefer notiert).

- Z. 1: restauriert (fol. 98 r.), nicht authentisch
- Z. 1: Ms. »doctore«
- Z. 2/3: offensichtlicher Schlüsselfehler; in der Transkription ist die Passage eine Quinte höher übertragen nach den anderen Melodieversionen
- Z. 5: Ms. »della fe' divina«, eine Silbe fehlt
- Z. 6/7: restauriert (fol. 98 v.), teilweise authentisch oder nachgezeichnet; außerdem falsch gesetzter neuer Schlüssel: die ganze Passage wurde gegenüber dem Ms. eine Terz tiefer übertragen; der Schlußton von Z. 6 »c'« fehlt
- Z. 11/12: ab »facciam« ist die Melodie eine Terz zu tief notiert, wie der Vergleich mit der *ripresa* zeigt; die Übertragung korrigiert entsprechend
- Z. 12: restauriert (fol. 99 r.), nicht authentisch

Bibliographie:

A. Ziino, *Adattamenti*, S. 657. [Fragen der Kontrafaktur]

A. Ziino, *Frammenti*, S. 308-312 [Faks. und Übertragung des Fragments Luc¹]

Mgl¹ 66 »A la grande valença«

Form: MR 66. —

- Z. 1: restauriert (fol. 99 v.), Notation aber kaum beeinträchtigt
- Z. 2: Ars »Ch'a sancto«
- Z. 3/11: die Verteilung des Schlußmelismas ist nicht eindeutig

- Z. 4: eine Terz höher übertragen nach Kustos und Parallelstelle
- Z. 6: Verteilung der Melismen am Anfang der Reihe (ebenso Z. 8) ist nicht eindeutig!
- Z. 6/7: restauriert (fol. 100 r.), teilweise authentisch oder nachgezeichnet
- Z. 9: Ms. »sermontato«, korrigiert nach Ars
- Z. 12/13: restauriert (fol. 100 v.), nicht authentisch; in dem untextierten Melisma sieht Liuzzi ein instrumentales Nachspiel (»modus strumentale«), ähnlich wie bei Mgl¹ 1.

Bibliographie:

F. Liuzzi, Bd. 1, S. 94 f.

Mgl¹ 67 »Alla regina divota o servente«

Form: MR 43. —

- Z. 1: Widerspruch Kustos - Fortsetzung
- Z. 3/4: restauriert (fol. 101 r.), teilweise authentisch oder nachgezeichnet
- Z. 6: Ms. »stato et«
- Z. 8: restauriert (fol. 101 v.), neue Notensysteme sind leer geblieben
- Z. 10: Ms. »ella«, Liuzzi »ello«

Mgl¹ 68 »Da tucta gente laudato«

Form: MR 59. —

- Z. 2/3: restauriert (fol. 102 r.), teilweise authentisch oder nachgezeichnet
- Z. 4: eine Terz tiefer übertragen nach der Parallelstelle
- Z. 7: eine Terz höher übertragen nach der Parallelstelle
- Z. 8/9: restauriert (fol. 102 v.), teilweise authentisch oder nachgezeichnet
- Z. 9: eine Silbe bzw. ein Ton fehlt
- Z. 10: Mgl² »Cristo« (erfüllt das Reimschema)
- Z. 11/12: eine Terz tiefer notiert mit Hilfe des Kustos

Mgl¹ 69 »Ciascun che fede sente«

Form: MR 52. — Melodie: Cort 38 (eine Terz tiefer notiert), sowie Mgl¹ 65 »Sancto Agostin doctore« und Luc¹ »A tutt' or dobbiam laudare«.

- Z. 1: »et« und die entsprechenden Töne sind überflüssig
- Z. 2: Ms. »sovrente«
- Z. 4: restauriert (fol. 106 v.), nicht authentisch
- Z. 6: Ms. »isfore«
- Z. 10/11: restauriert (fol. 107 r.), nicht authentisch

Bibliographie:

siehe Nr. 65.

Mgl¹ 70 »A sancto Iacobo [maggiore]«

Form: 3. — Melodie: Mgl¹ 29 »Altissima stella lucente«.

- Z. 5/6: restauriert (fol. 109 v.), die eingeklammerten hohen Töne sind dadurch verlorengegangen. Die Melodie entspricht fast notengetreu der von Nr. 29, jedoch sind die Strophen der vorliegenden Laude überwiegend aus Neunsilbern gebaut, weshalb die Übertragung gegenüber Nr. 29 anders angeordnet wurde. Der Textschreiber hat in Z. 1 das Versende »maggiore« (ergänzt nach Liuzzi) vergessen, wodurch im gesamten Stück die Zuordnung von Text und Musik durcheinander gerät. Die letzte musikalische Reihe ist im Ms. verdoppelt, um den durch die falsche Zuordnung übriggebliebenen Text unterzubringen. Darüber hinaus hat der Textschreiber versehentlich zwei

Verse aus der zweiten Strophe in der ersten vorweggenommen. Die vorliegende Übertragung versucht, die ursprüngliche Form zu rekonstruieren, wobei der Melodie die zweite Strophe unterlegt wurde, um einen zusammenhängenden Text mit dem richtigen Reimschema zu bieten.

Bibliographie:

A. Ziino, *Adattamenti*, S. 655 f. und 666. [Aspekte der Kontrafaktur]

Mgl¹ 71 »Sancto Bernardo amoroso«

Form: MR 7. (Das Ende der Strophe reimt nicht an die *ripresa* an, der letzte Vers der zweiten Strophe weist aber den gleichen Reim auf wie die erste) — Melodie: Mgl¹ 44 »San Giovanni amoroso«.

- Z. 1: Ms. »amoroso«
- Z. 3: Ms. »tuo«
- Z. 3-5: restauriert (fol. 110 v.), nicht authentisch

Bibliographie:

A. Ziino, *Adattamenti*, S. 655 und 665. [Zur Kontrafaktur]

Mgl¹ 72 »Novel canto tucta gente«

Form: MR 59. — Melodie: Mgl¹ 54 »Sancto Marco glorioso«.

- Z. 1: restauriert (fol. 111 r.), Notation aber kaum beeinträchtigt
- Z. 6/7: restauriert (fol. 111 v.), teilweise authentisch oder nachgezeichnet
- Z. 9: gemäß dem Kustos eine Terz höher übertragen
- Z. 12: eine Terz höher übertragen gemäß dem Korrekturzeichen
- Z. 12/13: restauriert (fol. 112 r.), teilweise authentisch oder nachgezeichnet
- Z. 13/14: falsche Textverteilung

Bibliographie:

A. Ziino, *Adattamenti*, S. 653 und 662.

Mgl¹ 73 »Ogn'omo canti novel canto«

Form: MR 9. — Cort 43 weist eine andere Melodie auf.

- Z. 1: restauriert (fol. 112 v.), nicht authentisch
- Z. 4: Verteilung unklar
- Z. 5-7: restauriert (fol. 113 r.), nicht authentisch; auch der hintere Teil des zweiten Systems ist restauriert und nicht authentisch
- Z. 7: Initiale »O« ergänzt

Mgl¹ 74 »Vergine sancta Maria«

Form: MR 35. / *Formtypen*, S. 16 — vgl. zur Melodie oben, S. 52 f.

- Z. 1/2: Der Kustos am Ende der *ripresa* steht im Widerspruch zum Beginn der ersten Strophe (die *ripresa* ist im C-Schlüssel, die Strophe im F-Schlüssel notiert!), woraus Liuzzi schon gefolgert hatte, daß die Melodie höchstwahrscheinlich durchgängig in einem der beiden Schlüssel zu lesen ist. Für die vorliegende Übertragung wurde der F-Schlüssel der Strophe (ebenso das Fragm.!) auch für die *ripresa* angesetzt
- Z. 4-6: restauriert (fol. 114 r.), Notation aber kaum beeinträchtigt
- Z. 8: Fior »Agiate«, Fragm. 1a »Udite«

Bibliographie:

A. Ziino, *Miniature*, S. 40 f. und 80. [Faks. und Übertragung des Fragments]

Mgl¹ 75 »Salve virgo pretiosa«

Form: MR 11. — Melodie: Im Ms. Chig wird darauf verwiesen, daß das Stück dieselbe Melodie hat wie die Laude »Senno mi pare e cortesia« von Jacopone da Todi; Text bei F. Ageno, S. 341 (vgl. dazu auch oben, S. 30)

- Z. 3: restauriert (fol. 115 r.), teilweise authentisch oder nachgezeichnet
- Z. 5: Ms. »piato«

Bibliographie:

W. Wiora, *Melodietypen*, S. 997 f. [Vergleich mit ähnlichen Melodiemodellen]

Mgl¹ 76 »(San) Domenico beato«

Form: MR 46. (Bemerkenswert ist, daß die *volta* in allen drei Strophen die gleichen Reime aufweist: französischer oder provenzalischer Ursprung?).

- Z. 1/4: »San« fehlt in Ars und anderen Quellen!
- Z. 1-3: restauriert (116 r.), Notation nicht beeinträchtigt
- Z. 3: der Reihenanfang wurde eine Terz tiefer übertragen gemäß dem Korrekturzeichen
- Z. 3: Ms. »vangeli che«
- Z. 7: Ms. »sen incoronato«
- Z. 6/7: restauriert (fol. 117 r.), Notation kaum beeinträchtigt

Mgl¹ 77 »Allegro canto popol cristiano«

Form: MR 55. — Die Silbenzuordnung der Töne ist bei dieser melismenreichen Melodie nicht immer eindeutig.

- Z. 3: restauriert (fol. 118 r.), Notation aber kaum beeinträchtigt
- Z. 6/7: restauriert (fol. 118 v.), teilweise authentisch oder nachgezeichnet
- Z. 10/11: restauriert (fol. 119 r.), teilweise authentisch oder nachgezeichnet
- Z. 12: eine Terz höher übertragen mit Hilfe des Kustos

Bibliographie:

H. Anglés, *Cantigas*, Bd. 3, parte musical, S. 74. [rhythmisierte Übertragung]

J. Schulze, *Kontrafakturen*, S. 245 f. [verweist auf vergleichbare Formen bei weltlichen Ballaten (Cino da Pistoia)]

C. Barr, *Monophonic lauda*, S. 120-123. [stellt Liuzzis Rhythmisierung einer diplomatischen Übertragung gegenüber]

Mgl¹ 78 »Sia laudato san Francesco«

Form: MR 16. — Melodie: Cort 37 (eine Quinte höher notiert).

- Z. 2/3: restauriert (fol. 119 v.), Notation nicht beeinträchtigt
- Z. 5/6: eine Terz tiefer übertragen nach der Parallelstelle sowie der Version Cort
- Z. 6: offenbar falsche Textverteilung

Mgl¹ 79 »Radiante lumera«

Form: MR 65. — Die Zuordnung von Text und Melodie ist bei diesem melismenreichen Stück oft problematisch.

- Z. 4/5: restauriert (fol. 121 r.), teilweise authentisch oder nachgezeichnet
- Z. 5: die Passage ist offenbar eine Terz zu tief notiert, aber Schlußton der Reihe stimmt (?)
- Z. 7: Ms. »Che nai riera levata«, korrigiert nach Liuzzi

- Z. 8/9: restauriert (fol. 121 v.) die höchsten Töne sind dadurch verlorengegangen; Notation ansonsten authentisch

Mgl¹ 80 »Lo'ntellecto divino«

Form: MR 76. —

- Z. 1: restauriert (fol. 122 r.), Notation aber kaum beeinträchtigt; von dem eingeklammerten Ton ist nur noch die Kauda erhalten
- Z. 4/5: restauriert (fol. 122 v.); nur die tiefen Töne sind authentisch oder nachgezeichnet (Schluß von Reihe 4); der Anfang von Z. 5 ist ganz neu
- Z. 5/6: eine Terz tiefer übertragen gemäß Kustos und Parallelstelle
- Z. 8: Liuzzi korrigiert zu »Cum«
- Z. 9/10: restauriert (fol. 123 r.), nicht authentisch, außerdem Schlüsselfehler
- Z. 14: restauriert (fol. 123 v.), die höchsten Töne sind verlorengegangen; Notation ansonsten authentisch, aber falsch gesetzter Schlüssel: die Passage wurde eine Terz höher übertragen gemäß Kustos und Parallelstelle in der *ripresa*

Bibliographie:

W. T. Marrocco, N. Sandon, *Medieval Music*, New York 1977 (The Oxford Anthology of Music, I), S. 76-77. [Übertragung]

Mgl¹ 81 »Peccatrice nominata«

Form: MR 3. — Cort 17 hat eine andere Melodie.

- Z. 1/2: restauriert (fol. 125 r.), teilweise authentisch oder nachgezeichnet

Mgl¹ 82 »A sancta Reparata«

Form: MR 47. —

- Z. 5: restauriert (fol. 126 r.), Notation kaum beeinträchtigt
- Z. 9: restauriert (fol. 126 v.), teilweise authentisch oder nachgezeichnet

Mgl¹ 83 »A tutta gente faccio prego e dico«

Form: MR 37. (in den Strophen finden sich Spuren von Binnenreimen)

- Z. 3/4: restauriert (fol. 127 r.), Notation kaum beeinträchtigt
- Z. 8: restauriert (fol. 127 v.), Notation nicht beeinträchtigt

Bibliographie:

W. Apel, A. T. Davison, *Anthology*, S. 19 f. [rhythmisierte Übertragung]
J. Schulze, *Kontrafakturen*, S. 245. [stellt formale Beziehungen zu einer Ballata Cavalcantis her]

Mgl¹ 84 »Vergine donçella da Dio amata«

Form: MR 20. — Melodie: Cort 16.

- Z. 1: der Notenschreiber hat offenbar aufgrund des gleichen Textincipits auf fol. 127 v. versehentlich zunächst den Beginn der Melodie des Liedes »Vergine donçella imperadrice« (vgl. Nr. 34) eingetragen, allerdings eine Terz tiefer auf der Basis D (?)
- Z. 1/2: restauriert (fol. 128 v.), nicht authentisch
- Z. 6/7: restauriert (fol. 129 r.), Notation kaum beeinträchtigt; von dem eingeklammerten Ton ist nur noch die Kauda zu erkennen

Mgl¹ 85 »Sancta Agnesa da Dio amata«

Form: MR 3. — Melodie: BL (Fragment 13).

- Z. 1: restauriert (fol. 129 v.), Notation kaum beeinträchtigt
- Z. 6: restauriert (fol. 130 v.), teilweise authentisch oder nachgezeichnet

Bibliographie:

A. Ziino, *Miniature*, S. 54 und 83. [Faks. und Übertragung des Fragments]

Mgl¹ 86 »Canto novello et versi co' laudore«

Form: MR 57. —

- Z. 3: restauriert (fol. 131 r.), nicht authentisch
- Z. 7/8: die Passage liegt gegenüber dem ersten *pede* eine Terz tiefer; die Übertragung korrigiert entsprechend
- Z. 8/9: restauriert (fol. 131 v.), die Notation ist größtenteils verlorengegangen; die eingeklammerten Töne sind nur noch als Schatten zu erkennen
- Z. 10: Ms. »che lo cor mente«, korrigiert nach Liuzzi
- Z. 11/12: die ganze Passage ist offenbar eine Terz zu tief notiert; die Übertragung korrigiert entsprechend
- Z. 11/12: falsche Textverteilung zwischen Z. 11 und 12

Mgl¹ 87 »Facciam laude ac tuct'i sancti«

Form: MR 74. — Melodie: Cort 41 und Wa^a (Fragm. 14b), sowie Mgl¹ 39 und Fragm. 10 »Exultando in Gesu Cristo«.

- Z. 3/4: restauriert (fol. 133 r.), die höheren Töne sind verloren gegangen; Notation authentisch
- Z. 10/11: restauriert (fol. 134 r.), Notation etwas beeinträchtigt

Bibliographie:

siehe Cort 41 und Mgl¹ 39.

Mgl¹ 88 »Chi vuol lo mondo dispreçare«

Form: MR 3. — Cort 35 hat eine andere Melodie.

- Z. 4/5: restauriert (fol. 135 r.), nicht authentisch
- Z. 6: Ms. und Ars »verun«, Cort »neuno«

Zum Notenanhang A

Mgl¹ 89 »Da l'alta luce fu dato sovente«

Form: MR 67. — Melodie: Wa^a (Fragm. 14a) weist eine andere Melodie auf.

Die Laude ist von späterer Hand am Ende des Ms. nachgetragen. Sie unterscheidet sich dadurch von dem sonstigen Lauden-Repertoire, daß ihre Notation zumindest mensural intendiert zu sein scheint. Die Übertragung bedient sich daher der originalen Notenformen; behält aber das spatial-silbenzählende Prinzip der sonstigen Übertragungen bei.

- Z. 5: die Melodie des Strophenbeginns ist durch die Restaurierung verlorengegangen (fol. 152 v.)
- Z. 9: die eingeklammerten Töne sind durch die Restaurierung verlorengegangen (fol. 153 r.)
- Z. 13/14: der Notenschreiber hat hier offensichtlich die Versordnung mißverstanden und das melodische Material entsprechend falsch verteilt. Die Anordnung der Übertragung soll die musikalischen Konkordanzen mit der ersten Strophe verdeutlichen.

Bibliographie:

A. Ziino, *Miniature*, S. 55 f. und 83. [Faks. und Übertragung des Fragments]

Faksimile auch in:

F. A. Gallo, G. Vecchi, *Monumenta monodica lyrica medii aevi italica*, Bologna 1968 ff., Bd. 1, Tav. 74-76.

Zum Notenanhang B

Fragmente

Die Übertragung von Burney (GadM) wird im Kommentar zu Mgl¹ 3 besprochen. Die sonstigen Laudenfragmente sind im Faksimile herausgegeben und ausführlich kommentiert von A. Ziino, *Frammenti*, und Ders., *Laudi e miniature*. Zu dem Fragm. 8b / 9a ist folgendes ergänzend anzumerken:

Agostino Ziino hat in seiner Studie über die Laudenfragmente festgestellt, daß die beiden vorliegenden Bruchstücke wohl aus ein und demselben Laudario stammen, und dort — wie die Foliierung zeigt — auch nahe beieinander liegen: Fragm. 8 trägt nach der originalen Zählung die Nr. LXXXV, Fragm. 9 die Nr. LXXXVII (vgl. A. Ziino, S. 48-50 und 81 f.). Betrachtet man die musikalisch-metrische Struktur des Laudenfragments auf dem *recto* von Fragm. 9, so drängt sich der Verdacht auf, daß es sich nicht um den Schluß einer unbekannteren Laude handelt, wie Ziino vermutet, sondern um den Schluß der auf dem *verso* von Fragm. 8 beginnenden Laude »Con riverença et ...«. Dafür spricht, daß der vermeintliche Beginn der zweiten Strophe der unbekannteren *lauda* musikalisch exakt dem Beginn der *ripresa* von »Con riverença et ...« entspricht, hier also höchstwahrscheinlich die *volta* beginnt, wofür auch die metrische Struktur der folgenden Verse spricht. Die mit einer kleineren Majuskel beginnenden drei *endecasillabi*, die weder untereinander, noch mit den vorausgehenden Versen reimen, wären dann als der erste *piede* der zweiten Strophe zu betrachten. Folgt man dieser Hypothese, dann wäre der letzte Vers des zweiten *piede* der ersten Strophe (»In tale ...«) allerdings unvollständig.

Auf dem verlorengegangenen *folio* LXXXVI müßte man dann den größten Teil der *ripresa*, den ersten *piede* und den Anfang des zweiten *piede* vermuten, was bei fünf Notensystemen pro Seite auch räumlich etwa hinkommen könnte. Das sich aus diesen Überlegungen ergebende metrische Schema des Strophenbaus wäre wie folgt darzustellen:

11x y 7y 11z // 11 a b c a b c / 11 c d 7 d 11z

Alphabetisches Konkordanzverzeichnis

Lauda	Cort	Mgl ¹	Fragmente
<i>A la grande valença</i>		66	
<i>Alla regina divota o servente</i>		67	
<i>Allegro canto popol cristiano</i>		77	
<i>Allehuya allehuya</i>		18	
<i>Alta trinità beata</i>	31	3	Nr. 9b; GadM
<i>Altissima luce col grande splendore</i>	7	27	
<i>Altissima stella lucente</i>		29	
<i>Amor dolçe sença pare</i>	44		
<i>Andrea beato laudi tutta la gente</i>	43		Nr. 1b
<i>Apostol glorioso fratel del salvatore</i>	48		
<i>Apostolo beato</i>	46		Nr. 12
<i>A sancta Reparata</i>		82	
<i>A sancto Iacobo [maggiore]</i>		70	
<i>(A) sancto Mathia apostolo benigno</i>		52	
<i>A tutta gente faccio prego e dico</i>		83	
<i>A tutt'or dobbiam laudare</i>			Luc ¹
<i>Ave Dei genitrix</i>	11		
<i>Ave donna santissima</i>	3	31	
<i>Ave Maria gratia plena</i>		26	
<i>Ave Maria stella diana</i>		23	
<i>Ave regina gloriosa</i>	5		
<i>Ave vergene gaudente</i>	13		
<i>A voi gente facciam prego</i>		4	
<i>Ben è crudele e spietoso</i>		22	
<i>Benedicti e laudati</i>		45	
<i>Canto novello et versi co' laudore</i>		86	
<i>Chi vuol lo mondo dispreçare</i>	35	88	
<i>Ciascuna gente canti cum fervore</i>		47	
<i>Ciascun che fede sente</i>	38	69	
<i>Co la madre del beato</i>		19	Nr. 4
<i>Con humiltà di core</i>		42	

Lauda	Cort	Mgl ¹	Fragmente
<i>Con rriverença et [...?]</i>			Nr. 8b + 9a
<i>Con umil core salutiamo cantando</i>		30	
<i>Cristo è nato et humanato</i>	18	7	Nr. 2b
<i>Da ciel venne messo novello</i>	6	25	
<i>Da l'alta luce fu dato sovente</i>		89	Nr. 14a
<i>Dami conforto Dio et alegrança</i>	24		
<i>Da tucta gente laudato</i>		68	
<i>Davanti a una colonna</i>		17	
<i>De la crudel morte di Cristo</i>	23		
<i>Del dolcissimo signore</i>		5	
<i>Die ti salvi regina</i>		35	
<i>Di Ieso Cristo dolce glorioso</i>		50	
<i>Di tutto nostro core</i>		45	
<i>Dolce vergine Maria</i>		37	
<i>Exultando in Ieso Cristo</i>	39		Nr. 10
<i>Facciam(o) laude a tuct'i sancti</i>	41	87	Nr. 14b
<i>Fami cantar l'amor di la beata</i>	8		
<i>Gaudiamo tucti quanti</i>		64	
<i>Geso ... siehe: Iesu ...</i>			
<i>Gloria in cielo e pace'n terra</i>	19	6	
<i>Iesu Cristo glorioso</i>	26	20	
<i>Iesu Cristo redemptore</i>		13	
<i>L'alto prençe archangelo lucente</i>	40		
<i>Lamentomi et sospiro</i>		9	
<i>Laudamo la resurrectione</i>	27	22	Nr. 5
<i>Laudar vollo per amore</i>	36		
<i>Laude novella sia cantata</i>	2		
<i>Laudia' lli gloriosi martyri valenti</i>		63	
<i>Lo'ntellecto divino</i>		80	
<i>Lo signore ringraçando</i>		55	
<i>Madonna sancta Maria</i>	4		

Lauda	Cort	Mgl ¹	Fragmente
<i>Magdalena degna da laudare</i>	39		
<i>Martyr glorioso aulente flore</i>		58	
<i>Martyr valente san Piero da mare</i>		59	
<i>Nat'è in questo mondo</i>		24	
<i>Nova stella apparita</i>		11	
<i>Novel canto dolce sancto</i>		51	
<i>Novel canto tucta gente</i>		72	
<i>O alta compagnia</i>		49	
<i>O Cristo 'nipotente</i>		21	
<i>O divina virgo flore</i>	14		
<i>Ogn' om(o) canti novel canto</i>	43	73	
<i>Ogn' om si sforçi d'ordinare</i>			Nr. 2a
<i>O humil donçella che 'n ciel se' portata</i>		32	
<i>Oimè lasso e freddo lo mio core</i>	34		
<i>Onne homo ad alta voce</i>	25	14	Nr. 3
<i>O Maria Dei cella</i>	12		
<i>O Maria d'omelia</i>	9		
<i>Or piangiamo che piange Maria</i>		16	
<i>O sancto Blasio martyre beato</i>		61	
<i>Pastore principe beato</i>		41	
<i>Peccatrice nominata</i>	17	81	
<i>Piange Maria cum dolore</i>		12	
<i>Plangiamo quel crudel basciare</i>	21		
<i>Radiante lumera</i>		79	
<i>Regina pretiosa</i>		33	
<i>Regina sovrana di grande pietade</i>	10	36	
<i>Salutiam divotamente</i>	46		
<i>Salve salve virgo pia</i>	15		
<i>Salve virgo pretiosa</i>		75	
<i>Sancta Agnesa da Dio amata</i>		85	Nr. 13
<i>Sancto Agostin doctore</i>		65	
<i>Sancto Bernardo amoroso</i>		71	
<i>Sancto Giorgio martyre amoroso</i>		62	

<i>Sancto Iovanni Baptista</i>	40		
<i>Sancto Lorengo martyr d'amore</i>	57		
<i>Sancto Luca da Dio amato</i>	53		
<i>Sancto Marco glorioso</i>	54		
<i>Sancto Pancraço martir glorioso</i>			Nr. 11
<i>Sancto Symeom beato</i>	28		
<i>Sancto Vincentio martyre amoroso</i>	60		
<i>(San) Domenico beato</i>	76		
<i>San Giovanni amoroso</i>	44		
<i>San Iovanni al mond'è nato</i>	42		
<i>Sia laudato san Francesco</i>	37	78	
<i>Sovrana si' ne' sembianti</i>	8		
<i>Spirito sancto da servire</i>	30	2	
<i>Spirito sancto dolçe amore</i>	28		
<i>Spirito sancto glorioso</i>	29	1	Luc ¹ ; Nr. 7
<i>Stella nuova 'n fra la gente</i>	20		
<i>Stomme allegro et latioso</i>	33		
<i>Tropo perde'l tempo ki ben non t'ama</i>	32		
<i>Tutor dicendo di lui non tacendo</i>	10		
<i>Venite a laudare</i>	1		
<i>Vergine donçella da Dio amata</i>	16	84	
<i>Vergine donçella imperadrice</i>	34		
<i>Vergine sancta Maria</i>	74		Nr. 1a
<i>Vergine pulcella per mercé</i>	38		
<i>Voi ch'amate lo criatore</i>	15		

Vorbemerkung

Das vorliegende metrische Repertoire erfaßt bis auf zwei Ausnahmen (Mgl¹ 49 und 52) sämtliche einstimmig vertonten Lauden. Die nur unvollständig erhaltenen Fragmente wurden dabei nicht berücksichtigt. Zur besseren Übersichtlichkeit ist der Refrain durch doppelten Schrägstrich von der Strophe abgesetzt. Bei den komplexeren Formen ist zusätzlich die *volta* durch einfachen Schrägstrich von den *piedi* getrennt. Verse mit Binnenstruktur stehen in runden Klammern.

Die Anordnung erfolgt - wie im Kapitel Formtypen erläutert - systematisch nach der metrischen Struktur der *ripresa* (*lauda-ballata minore, mezzana, grande* und *stravaganza*). Eine Ausnahme bilden die Lauden in der Form der *strofa zagialesca*, die dreizeilige Ripresen aufweisen. Diese Stücke wurden aufgrund der Strophenform dem ersten Formtypus zugerechnet. Die *laude-ballate minore* sind noch einmal in Stücke mit einzeiligen *piedi* (d. h. erster Formtyp) und solchen mit zweizeiligen *piedi* untergliedert. Diese Einteilung ist auch durch die musikalische Formgebung gerechtfertigt. Die Strophenformen ohne Refrain sind am Schluß aufgeführt. Die systematische Anordnung schien dem Verfasser bei einem Repertoire von Stücken, die alle mehr oder weniger dem gleichen Formprinzip folgen, übersichtlicher als die sonst bei solchen Repertorien übliche Gliederung nach dem Reimschema¹.

1 Vgl. zur grundsätzlichen Problematik des Aufbaus metrischer Repertorien: J. Schulze, *Contextus carminum - rithimorum relatio: Zum Aufbau unserer metrischen Repertorien*, in: *Studi medievali* 3^a ser., 29 (1988), S. 771-784.

I. Lauda-Ballata minore

1. Quartinen (vierzeilige Strophen)

a) Refrain und Strophe aus *ottonari/novenari*

1. **8 x x // a a a x**
Cort 31
Mgl¹ 3; 5; 12; 13; 14; 19; 44
2. **8* x x // a a a x** * überwiegend *ottonari*
Cort 13; 14; 15; 20; 25; 44
3. **8-9 x x // a a a x**
Cort 6; 17; 21; 28; 29; 30; 35
Mgl¹ 1; 2; 25; 28; 29; 41; 53; 70; 81; 85; 88
4. **8 x x // 8-9 a a a x**
Cort 36
5. **7* x x // 8-9 a a a 7* x** * *settenari sdrucchioli*
Cort 3
Mgl¹ 31
6. **8-10 x x // a a a x**
Cort 27
Mgl¹ 22
7. **8 x x // a a a y**
Mgl¹ 71
8. **8 x y // a a a y**
Mgl¹ 6
9. **8-9 x y // a a a y**
Cort 5; 12; 19; 42; 43
Mgl¹ 8; 73

b) Strophe aus *ottonari/novenari* mit unregelmäßigem Refrain

10. **6*x 7y // 8-9 a a a y** * *senario sdrucchiolo*
Cort 11
11. **8x 7y // 8-10 a a a y**
Mgl¹ 75
12. **(5+5) x x // 8 a a a x**
Cort 2
13. **(5+5) x x // 8-9 a a a x**
Mgl¹ 23
14. **8-9 x x x // a a a x**
Mgl¹ 37
15. **7 x x 10y // 8-9 a a a y**
Cort 1
16. **8 x x 6y // 8-9 a a a y**
Cort 37
Mgl¹ 78
17. **7 x y (5y+6)z // 8-9 a a a z**
Mgl¹ 40
18. **8 w x y z // a a a z (?)**
Cort 4

c) Refrain und Strophe aus *novenari* und/oder *decasillabi*

19. **9-10* x y // a a a y** *Basis: *novenario*
Cort 23
20. **10 x x // a a a x**
Cort 16
Mgl¹ 62; 84

21. $(5+5) x x // (5a+5)b (5a+5)b (5a+5)b (5b+5)x$
Mgl¹ 15

22. $10-11^* x x // a a a x$ * Basis: *decasillabo*
Cort 39

d) Refrain und Strophe aus *endecasillabi*

23. $11^* x x // a a a x$ * mit Unregelmäßigkeiten
Cort 24

24. $11 x x // a a a x$
Cort 40
Mgl¹ 58

25. $11^* x y // a a a y$ * mit Unregelmäßigkeiten
Cort 8

26. $(5x+6)y (5y+6)x // (5a+6)b (5a+6)b (5a+6)b (5b+6)x$
Mgl¹ 56

e) Refrain und Strophe aus *endecasillabi* und *senari doppi*

27. $(6x+6)y (6y+6)z // (5a+6)b (5a+6)b (5a+6)b (6^*b+6)z$ *auch (5+6)
Cort 7
Mgl¹ 27

28. $(6x+6)y (6y+6)z // (5a+6)b (5a+6)b (5a+6)b 6z^*$
* musikalisch gehören in der *volta* (6b+6)z zusammen
Cort 10
Mgl¹ 36

29. $(6x+6)y (6x+6)z // (6+6) a a a 11y$
Mgl¹ 32

30. $(6x+6)y (6x+6)y // (6a+6)b (6a+6)b (6a+6)b (6b+6)y$
Mgl¹ 59

f) Refrain und Strophe aus *alessandrini*

31. $(7+7) x x // a a a x$
Mgl¹ 9

g) Verschiedene Versarten

32. $9^* x x // 7 a a a 9^*x$ * *versi tronchi*
Mgl¹ 38

33. $(5+5)x 8y // (5a+5)b (5a+5)b (5a+5)b 8-9y$
Mgl¹ 26

34. $11 x x 5y // 11 a a a 5y$
Cort 34

2.) Lauden mit zweizeiligen *piedi*

a) mit zwei *piedi*

35. $8 x y // 5a 8b 5a 8b / 6 b y$
Mgl¹ 74

36. $11^* x y // a b a b / c y$
Mgl¹ 50

37. $11x (5x+6)y // 11 a b a b / 11c (5c+6)y$
Mgl¹ 83

38. $11x (5x+6)y // (5a+6)b (5b+6)c (5a+6)b (5b+6)c / (5c+6)d (5d+6)y$
Mgl¹ 16

39. $11 x x // (5a+5)a 6-7b (5a+5)a 6-7 b / 11 x x$
Mgl¹ 57

40. $(5x+7)y (5y+7)z // 11a 7b 11a 7b / (7b+4)c (4c+7)z$
Mgl¹ 43

b) mit drei *piedi*

41. $(4x+4)x 8y // 8 a b a b a b / (4c+4)c 8y$
Mgl¹ 51
42. $11x (5x+6)y // 11 a b a b a b / 11c (5c+6)y$
Mgl¹ 34
43. $11x (5x+6)y // (5a+6)b (5b+6)c (5a+6)b (5b+6)c (5a+6)b (5b+6)c / (5c+6)d (5d+6)y$
Mgl¹ 67

c) Sonstige

44. $11 x y // a b a b a b (b^*)y$ *unregelmäßiger Binnenreim
Cort 32

II. Lauda-Ballata mezzana

a) zwei *piedi*, einzeilig

45. $(4x+4)x (4y+4)y 8z // (4a+4a+4)b (4a+4a+4)b / (4b+4)b (4c+4)c 8z^*$
* musikalisch sind *ripresa* und *volta* zweiteilig angelegt
Cort 9

b) drei *piedi*, einzeilig

46. $7 x y 11z // 11 a a a / 7 x y 11z$
Mgl¹ 76
47. $7 x x 11y // 11 a a a / 7 b b 11y$
Mgl¹ 82

c) zwei *piedi*, zweizeilig

48. $7 x x 11y // 7a 11b 7a 11b / 7 c c 11y$
Mgl¹ 33
49. $7 x x 11y // 11 a b a c^* / 7 c^* b 11d$ * Ass. zu b
Mgl¹ 64
50. $11x 7x 11y // (5a+6)b (5b+6)c (5a+6)b (5b+6)c / (5c+6)d 7d 11y$
Mgl¹ 30
51. $11x (5x+6)y (7y+4)z // 11 ab ab / (5b+6)c (7c+4)d (7d+4)z$
Mgl¹ 60

d) drei *piedi*, zweizeilig

52. $7 x x 10y // (5a+4^*)a 7b (5a+4^*)a 7b (5a+4^*)a 7b / 7 c c 10/11y$
* auch (5+3) und (6+3)
Cort 38
Mgl¹ 69

53. $7 x x 11y // (5a+4)b 7b (5a+4)b 7b (5a+5)b 7b / 7 c c 11y$
Mgl¹ 65

54. $7 x y (7y+4)z // 11 a b a b a b / 7 b c (7c+4)z$
Mgl¹ 48

e) zwei *piedi*, dreizeilig

55. $11x 7^*y 11x // 11a 7b 11c 11a 7b 11c / 11c 7^*y 11x$ * *settenari sdrucchioli*
Mgl¹ 77
56. $7 x y 11z // 7 a b 11b 7 a b 11b / 7 c c 11d$
Mgl¹ 35
57. $11x (7x+4)y (5y^*+6)z // 7 a a b a a b / (7b+4)c (7c+4)d (5d+6)z$
Mgl¹ 86

f) Sonstige

58. $8xxy // 11ababbccy / 9ddy$
Mgl¹ 55

III. Lauda-Ballata grande

a) zwei *pedi*, zweizeilig

59. $8xyyx // abab/bccx$
Mgl¹ 54; 68; 72
60. $8-9xyyx / abab/bccx$
Cort 26; 33
Mgl¹ 20
61. $9^*xyyx // 8^*abab / 9^*bccx$ * Basisstruktur
Cort 22
62. $8-9xyyz // abab/bccz$
Mgl¹ 39
63. $8-9xyxy // abab/bccy$
Cort 45
64. $7-8xyyz // 10-11abab / 7-8bccz$
Mgl¹ 11
65. $7xyyx // 7a11b 7a11b / 7bccx$
Mgl¹ 79
66. $7xyy11x // 7abab / 7bcc11x$
Mgl¹ 66
67. $11x7yy11x // 11abab / 11b7cc11x$
Mgl¹ 89

68. $11xy7y11z // 11abab / 11bce7c11x$
Mgl¹ 47

69. $11x(5x+6)y7y11z // 11abab / 11b(5b+6)c7c11z$
Mgl¹ 61

70. $7xx11y(5y+6)z // 7a11b 7a11b / 7ccc11d(5d+6)z^*$
(* mögliches Modell von Mgl¹ 42)

71. $7xx11y(5y+6)z // 11abab / 7ccc11d(5d+6)z$
Mgl¹ 45; 46

b) zwei *pedi*, verkürzte *volta*

72. $8^*xyzy // abab/by$ * vorwiegend *ottonari*
Cort 46
73. $7xyxy // abab/by$
Mgl¹ 21

c) drei *pedi*, verkürzte *volta*

74. $8xyxy // ababab/by$
Cort 41
Mgl¹ 87

d) verschieden gereimte *pedi*

75. $(5x+5)x6y(5z+5)z6y // (5a+5)a6b(5c+5)c6b / (5d+5)d6b(5e+5)e6y$
Cort 18
Mgl¹ 7

e) zwei *pedi*, dreizeilig

76. $7x11y7y11x // 11a7a11b 11a7a11b / 7b11c7c11b$
Mgl¹ 80

77. 7x 6y (5y+6)x (5x+6)y // 7 a a (5a+6)b 7 a a (5a+6)b / 7b 6c (5c+6)h(5b+6)y
Mgl¹ 63

f) zwei *piedi*, vierzeilig

78. 7 x y y z // a b b a a b b a / a c c z
Mgl¹ 24

IV. Lauda-Ballata stravagante

79. 7 x x 11y 7y 11z // 11 a b a b / 7 c c 11d 7d 11z
Mgl¹ 17

V. Andere Formen mit Refrain

80. (5a+6)a 7x // Refrain: 14(?)x
Mgl¹ 10

VI. Formen ohne Refrain

81. 7-8 a b a b a b a
Mgl¹ 4

82. (8 + 6*) a a a a a a a (8 + 8 + 6*)a a **senari sdrucchioli*
Mgl¹ 18

Literaturverzeichnis

I. Musikalische Ausgaben

1. Laudenhandschriften

Barr, Cyrilla M., *The laude francescane and the disciplinati of thirteenth-century Umbria and Tuscany: A critical study of the Cortona Codex 91*, 2 Bde., Diss. The Catholic University of America, Washington D. C. 1965 (Film).

Canuto, G., N. Praglia (Hg.), *42 Laudi Francescane dal laudario cortonese [del] XIII secolo*, trascritte da G. Canuto, armonizzate da N. Praglia, Roma [1957].

Grossi, Henry John, *The fourteenth century florentine laudario Magliabechiano II, I, 122 (B.R. 18): A transcription and study*, Diss. The Catholic University of America, Washington D. C. 1979 (Film).

Liuzzi, Fernando (Hg.), *La lauda e i primordi della melodia italiana*, 2 Bde., Rom 1935 (Reprint New York 1980).

Lucchi, Luigi (Hg.), *Il Laudario di Cortona, versione ritmica delle melodie, nota introduttiva e apparato critico*, Vicenza 1987.

Terni, Clemente (Hg.), *Laudario di Cortona*, Testi musicati e poetici contenuti nel cod. n. 91 della Biblioteca Comunale di Cortona, Studio introduttivo, trascrizione e versione attuale, Firenze, Regione dell'Umbria - «La nuova Italia» Editrice 1988 (Quaderni del «Centro per il collegamento degli Studi medievali e umanistici nell'Università di Perugia», 20).

2. Sonstige Ausgaben:

Anderson, Gordon A., *Notre-Dame and related conductus*, Opera omnia, pars octava: *Ipt. Conductus -- The latin Rondeau-Répertoire*, Institute of Medieval Music; Henryville, Ottawa, Binningen 1978 (= The Institute of Medieval Music, Collected Works Vol. X, 8).

Anglés, Higiní (Hg.), *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, 3 Bde., Barcelona 1943-1959.

Aubry, Pierre (Hg.), *Le roman de Fauvel*. Manuscrit inédit de la Bibliothèque

- Nationale (français 146) reproduit par un procédé photographique inaltérable avec une table des interpolations musicales, Paris 1907.
- Beck, Johann Baptist** (Hg.), *Le manuscrit du Roi, fonds français 844 de la Bibliothèque Nationale de Paris*, 2 Bde., London, Philadelphia 1938 (Reprint Genf 1976) (Corpus cantilenarum medii aevi, II).
- Cattin, Giulio, Francesco Facchin** (Hg.), *French Sacred Music*, Monaco 1991 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, 23 B).
- Davison, Archibald T., Willi Apel** (Hg.), *Historical Anthology of Music*, 2 Bde., Cambridge (Mass.), Harvard University Press, London und Oxford 1946.
- Dittmer, Luther** (Hg.), *Facsimile reproduction of the manuscript Firenze, Biblioteca-Mediceo-Laurenziana, Pluteo 29.1*, 2 Bde., Brooklyn 1966-67 (Publications of medieval musical manuscripts, 10-11).
- Gallo, F. Alberto, Giuseppe Vecchi** (Hg.), *Monumenta monodica lyrica medii aevi italica*, 2 Bde., Bologna 1968 f.
- Gennrich, Friedrich** (Hg.), *Der musikalische Nachlaß der Troubadours*, 3 Bde., Darmstadt 1958 und 1960, Langen bei Frankfurt 1965 (Summa Musicae Medii Aevi, 3, 4, und 15).
- (Hg.), *Rondeaux, Virelais und Balladen*, 3 Bde., Dresden 1921, Göttingen 1927 (Gesellschaft für romanische Literatur, Bd. 43 und 47) und Langen 1963.
- Gillingham, Bryan** (Hg.), *Facsimile reproduction of the manuscript Paris, Bibliothèque Nationale, Fonds latin 1139*, Ottawa 1987 (Publications of medieval musical manuscripts, 14).
- Dom Hesbert** (Hg.), *Le Prosaire d'Aix-La-Chapelle*, Manuscrit 13 du Chapitre d'Aix-la-Chapelle (XIII^e siècle, début), Rouen 1961 (Monumenta Musicae Sacrae, 3).
- Hoppin, Richard H.** (Hg.), *Anthology of medieval music*, New York 1978.
- Holz, Georg, Franz Saran, Eduard Bernoulli** (Hg.), *Die Jenaer Liederhandschrift*, 2 Bde., Leipzig 1901.
- Marrocco, Thomas W., N. Sandon** (Hg.), *Medieval Music*, New York 1977 (The Oxford Anthology of Music, I).
- Misset, L'Abbé E. et Pierre Aubry**, *Les Proses d'Adam de Saint-Victor*, Texte et Musique, précédés d'une étude critique, Paris 1900, Reprint New York 1969 (Mélanges de musicologie critique, II).
- Ribera, Julián**, *La música andaluza medieval en las canciones de trovadores, troveros y minnesinger*, 3 Bde., Madrid 1923-25.
- Sesini, Ugo** (Hg.), *Le melodie trobadoriche nel canzoniere provenzale della Biblioteca*

Ambrosiana R. 71 sup., in: *Studi medievali*, N.S., 12 (1939), S. 1-103, 13 (1940), S. 1-107; 14 (1941), S. 31-109 und 15 (1942), S. 189-291; auch Turin 1942.

I. Literatur (auch Textausgaben und Anthologien)

- Agricola, Johann Friedrich**, *Anleitung zur Singkunst (1757)*, zusammen mit dem italienischen Original von Pier Francesco Tosi, *Opinioni de' cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato (1723)*, neu herausgegeben, mit einem Vorwort und einem Anhang von **E. R. Jacobi**, Celle 1966.
- Ambros, August Wilhelm**, *Geschichte der Musik*, 5 Bde., Leipzig 1862ff., dritte und verbesserte Auflage von H. Reimann, Leipzig 1891.
- Anglés, Higiní**, *The musical notation and rythm of the italian laude*, in: *Essays in musicology: A birthday offering to Willi Apel*, Bloomington (Indiana), 1968, S. 51-60.
- Apel, Willi**, *Die Notation der polyphonen Musik 900/1600*, Wiesbaden 1981.
- Baehr, Rudolf**, *Spanische Verslehre auf historischer Grundlage*, Tübingen 1962.
- (Hg.), *Der provenzalische Minnesang. Ein Querschnitt durch die neuere Forschungsdiskussion*, Darmstadt 1967.
- *Einführung in die französische Verslehre*, München 1970.
- Baldelli, Ignazio**, *Medioevo volgare da Montecassino all' Umbria*, Bari ²/1983 (¹/1971).
- Barr, Cyrilla M.**, *The monophonic lauda and the lay religious confraternities of Tuscany and Umbria in the late middle ages*, Medieval Institute Publications, Western Michigan University Kalamazoo (Michigan) 1988 (Early Drama, Art and Music Monograph Series, 10).
- Bartholomaeis, Vincenzo de** (Hg.), *Rime giullaresche e popolari d'Italia*, Bologna 1926.
- Bartsch, Karl** (Hg.), *Chrétomathie provençale (X^e - XV^e siècles)*, Marburg ⁶/1904 (Reprint Hildesheim 1971).
- Beccherini, Bianca**, *Catalogo dei manoscritti musicati della Biblioteca Nazionale di Firenze*, Kassel 1959.
- Bernoulli, Eduard**, *Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen im späten Mittelalter*, Leipzig 1898.
- Bettarini, Rosanna**, *Notizia di un laudario*, in: SFI 28 (1971), S. 55-66.
- Bittinger, Werner**, *Studien zur musikalischen Textkritik des mittelalterlichen Liedes*, Würzburg 1953 (Literarhistorisch-Musikwissenschaftliche Abhandlungen, 9).

- Bologna, Carlo**, *Il laudario di Cortona: Musica e poesia*, in: *Italianistica* 17 (1988), S. 313-314.
- Burney, Charles**, *A General History of Music from the earliest ages to the present*, 5 Bde., London 1776-89, ²/1935 (Reprint New York 1957, Baden Baden 1958).
- Burstyn, Shai**, *The »Arabian influence« Thesis revisited*, in: *Current musicology* 45-47 (1990) (Studies in Medieval Music, Festschrift for Ernest H. Sanders), S. 119-146.
- Capovilla, Guido**, *Note sulla tecnica della ballata trecentesca*, in: *L'Arts Nova italiana del Trecento IV*, Certaldo 1978, S. 107-147.
- Cattin, G.**, *Le Melodie Cortonesi: Acquisizioni critiche e problemi aperti*, in: *Laude Cortonesi*, Bd. I**, S. 481-516.
- Cecconi, Emilio** (Hg.), *Laudi di una compagnia fiorentina del sec. XIV*, Firenze 1870.
- Chew, Geoffrey**, Artikel *Centonization*, in: *GroveD* 4 (1980), S. 56-57.
- Contini, Gianfranco** (Hg.), *Poeti del Duecento*, 2 Bde., Milano, Napoli 1960.
- Corsi, Giuseppe** (Hg.), *Rimatori del Trecento*, Torino 1969 (Classici italiani, 15).
- D'Accone, Frank A.**, *Le compagnie dei laudesi in Firenze durante l'Arts Nova*, in: *L'Arts Nova italiana del Trecento III*, Certaldo 1970, S. 253-280.
- Damilano, Piero**, *Musica religiosa agli albori della letteratura italiana*, in: *Musica sacra* 81 (1957) (ser. II, 2), S. 99-111.
- (Hg.), *Laudi latine in un antifonario bobbiese del Trecento*, in: *CHM* 3 (1963), S. 15-57.
- Del Popolo, Concetto** (Hg.), *Laude Fiorentine I: Il laudario della compagnia di San Gilio*, Firenze 1990 (Biblioteca della «Rivista di Storia et letteratura religiosa», 10).
- Diederichs, Elisabeth**, *Die Anfänge der mehrstimmigen Lauda vom Ende des 14. bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts*, Tutzing 1986.
- Dreves, Guido Maria** (Hg.), *Lieder und Motetten des Mittelalters I.*, Leipzig 1895 (Reprint Frankfurt a. M. 1961) (Analecta Hymnica Medii Aevi, 20).
- Elwert, Wilhelm Theodor**, *Die italienische Literatur des Mittelalters*, München 1980 (UTB 1035).
- *Italienische Metrik*, ²/Wiesbaden 1984.
- Fétis, François-Joseph**, *Histoire générale de la musique*, 5 Bde., Paris 1876.
- Fischer, Kurt von**, *Quelques remarques sur les relations entre les laudesi et les compositeurs florentins du trecento*, in: *L'Arts Nova Italiana del Trecento II*, Certaldo 1970, S. 247-252.
- Frank, István**, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 Bde., Paris 1953-57.

- Gallo, F. Alberto**, Artikel *Ballata (Trecento)*, in: *HmT* (1980).
- Gennrich, Friedrich**, *Musikwissenschaft und romanische Philologie*, Halle 1918.
- *Internationale mittelalterliche Melodien*, in: *ZMw* 11 (1929), S. 259-296, 321-348.
- *Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes als Grundlage einer musikalischen Formenlehre des Liedes*, Halle a. d. Saale 1932 (²/Tübingen 1970).
- Artikel *Troubadours, Trouvères*, in: *MGG* 13 (1966), Sp. 829-845.
- Girolamo, Costanzo di**, *Regole dell'anisosilabismo: Il caso dell'ottonario/novenario nella poesia italiana del Duecento*, in: *MedR* 2 (1975), S. 254-272.
- Greene, Richard Leighton** (Hg.), *The early english carols*, Oxford 1935.
- Handschin, Jacques**, *Über die Laude - »à propos d'un livre récent«*, in: *AcM* 10 (1938), S. 14-31.
- Heger, Klaus**, *Die bisher veröffentlichten Hargas und ihre Deutungen*, Tübingen 1960 (Beihefte zur ZRPh, 101).
- Hoepffner, Ernest**, *Virelais et ballades dans le Chansonnier d'Oxford*, in: *AR* 4 (1920), S. 20-40.
- Hoffmann-Axthelm, Dagmar**, *Musikleben und Musikanschauung*, in: *Die Musik des Mittelalters*, Laaber 1991 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 2).
- Hughes, Andrew**, *Style and Symbol. Medieval Music 800-1453*, The Institute of Medieval Music Ottawa, Canada, 1989 (Musicological Studies, 51).
- Iacopone da Todi**, *Laude*, a cura di **Franco Mancini**, Roma - Bari 1974 (Scrittori d'Italia, 257).
- Iacopone da Todi**, *Laudi, Trattato e Detti*, a cura di **Francesca Ageno**, Firenze 1953.
- Jammers, Ewald**, Artikel *Cantio*, in: *MGG* 2 (1952), Sp. 778-781.
- *Die Rolle der Musik im Rahmen der romanischen Dichtung des XII. und XIII. Jahrhunderts*, in: *GRLMA* I., Heidelberg 1968, S. 483-537.
- *Aufzeichnungsweisen der einstimmigen außerliturgischen Musik des Mittelalters*, Köln 1975 (Paläographie der Musik, Bd. 1: *Die einstimmige Musik des Mittelalters*, Fasz. 4).
- Jeppesen, Knud**, Artikel *Laude*, in: *MGG* 8 (1960), Sp. 313-323.
- Kippenberg, Burkhard**, *Der Rhythmus im Minnesang. Eine Kritik der literar- und musikhistorischen Forschung*, München 1962 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, 3).
- Le Gentil, Pierre**, *Le virelai et le villancico. Le problème des origines arabes*, Paris 1954 (Collection Portugaise, 9).
- Levi, Emil**, *Lirica italiana antica*, Firenze 1904.

- Liuzzi, Fernando**, *Una Lauda dugentesca per S. Antonio*, in: *Studi Francescani* 4 (1932), S. 497-501.
- Ludwig, Friedrich**, *Die geistliche nichtliturgische/weltliche einstimmige und mehrstimmige Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts*, in: *AdlerHdb* (Berlin ²/1930, Reprint München: DTV 1975), S. 157-295.
- Mancini, Franco**, *Un'attestazione mediana di Cortonese XXXIV*, in: *GIF n.s.* 7 (1976), S. 241-266.
- Meersseman, Gilles-Gérard**, *Nota sull'origine delle compagnie dei laudesi (Siena 1267)*, in: *RSCI* 17 (1963), S. 395-405.
- Menéndez-Pidal, Ramon**, *Poesía árabe y poesía europea*, in: *Bulletin hispanique* 40 (1938), S. 337-423.
- Mölk, Ulrich, Friedrich Wolfzettel**, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München 1972.
- Mölk, Ulrich**, *Trobadorlyrik*, München 1982 (Artemis Einführungen, 2)
- Moleta, Vincent**, *The illuminated Laudari Mgl¹ and Mgl²*, in: *Scriptorium* 32 (1978), S. 29-50.
- Monterosso, Raffaello**, *Il linguaggio musicale della lauda dugentesca*, in: *Il movimento dei disciplinati nel settimo centenario del loro inizio (Perugia 1260)*, in appendice al Bollettino della Deputazione di Storia patria per l'Umbria 9, Perugia 1962, S. 476-494.
- *La tradizione melismatica sino all'Ars Nova*, in: *L'Ars Nova italiana del Trecento III*, Certaldo 1970, S. 29-50.
- Orlando, Sandro** (Hg.), *Rime dei Memoriali Bolognesi 1279-1300*, Turin 1981.
- Pillet, Alfred, Henry Carstens**, *Bibliographie der Troubadours*, Halle 1933 (Reprint New York 1968) (Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft, Sonderreihe 3).
- Plenckers, Leo**, *Les rapports entre le muwashshah algérien et le virelai du moyen âge*, in: *The challenge of the middle east*, hrsg. von J. A. El-Sheik, Amsterdam 1982, S. 99-111.
- Powers, Harold S.**, Artikel *Mode*, §II *Medieval modal theory*, in: *GroveD* 12 (1980), S. 378-397.
- Raynaud, Gaston / Hans Spanke**, *Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, neu bearbeitet und ergänzt von H. Spanke, Bd. 1, Leiden 1955 [postum, keine weiteren Bände erschienen].
- Ribera, Julián**, *Music in ancient Arabia and Spain* (being *La música de las Cantigas*),

translated and abridged by E. Hague and M. Leffingwell, Stanford University Press 1929 (Reprint New York 1970).

- Rieger, Dietmar**, *Die altprovenzalische Lyrik*, in: *Lyrik des Mittelalters I, Probleme und Interpretationen*, hrsg. von H. Bergner, Stuttgart 1983 (Reclam UB Nr. 7896), S. 197-390.
- Riquer, Martín de**, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 Bde., Barcelona 1975.
- Rohloff, Ernst**, *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo*, Leipzig 1943.
- Rokseth, Yvonne**, *Les Laude et leur édition par M. Liuzzi*, in: *Romania* 65 (1939), S. 383-394.
- Roncaglia, Aurelio**, *Laisat estar lo gazel (Contributo alla discussione sui rapporti fra lo zagial e la ritmica romanza)*, in: *CN* 9 (1949), S. 67-99.
- *La lirica arabo-ispánica e il sorgere della lirica romanza fuori della penisola iberica*, in: *Accademia Nazionale dei Lincei, Fondazione A. Volta, Atti dei convegni 12: Oriente e occidente nel medioevo*, Roma 1957, S. 321-343. Deutsche Übersetzung in: R. Baehr (Hg.), *Der provenzalische Minnesang*, Darmstadt 1967, S. 231-262.
- *Nella preistoria della lauda: Ballata e strofa zagialesca*, in: *Il movimento dei disciplinati nel settimo centenario del loro inizio (Perugia 1260)*, Perugia 1962, S. 460-475.
- Rosenstein, Roy**, *Andalusian and Troubadour love-lyric: From source-seeking to comparative analysis*, in: *ZRPh* 106 (1990), S. 338-353.
- Runge, Paul**, *Die Lieder und Melodien der Geißler des Jahres 1349 nach der Aufzeichnung Hugos' von Reutlingen*, Leipzig 1900 (Reprint Hildesheim 1969).
- Sage, Jack**, Artikel *Cantiga*, in: *GroveD* 3 (1980), S. 726-729.
- Salimbene de Adam**, *Cronica*, hrsg. von Ferdinando Bernini, 2 Bde., Bari 1942 (Scrittori d'Italia, 187/188).
- Schulze, Joachim**, *Contextus carminum - rithimorum relatio: Zum Aufbau unserer metrischen Repertorien*, in: *Studi medievali* 3^a ser., 29 (1988), S. 771-784.
- *Sizilianische Kontrafakturen, Versuch zur Frage der Einheit von Musik und Dichtung in der sizilianischen und sikulo-toskanischen Lyrik des 13. Jahrhunderts*, Tübingen 1989 (Beihefte zur ZRPh, 230).
- *»Laudia' lli gloriosi«- eine Lauda mit Kanzonenmelodie?*, in: *Romanische Forschungen* 103 (1991), S. 425-433.
- Sesini, Ugo**, *Il verso neolatino nella ritmica musicale*, in: *Convivium* 5 (1938), S. 481-502; auch in: U. Sesini, *Musicologia e Filologia: Raccolta di studi sul ritmo e sulla melica del medio evo*, Bologna 1970, S. 13-34.
- Spanke, Hans**, *Das öftere Auftreten von Strophenformen und Melodien in der altfranzösischen Lyrik*, in: *ZFSL* 51 (1928), S. 73-117 [Studien, S. 279-323].

- *Die Theorie Riberas über Zusammenhänge zwischen frühromanischen Strophenformen und andalusisch-arabischer Lyrik des Mittelalters*, in: VKR 3 (1930), S. 258-278.
- *Das lateinische rondeau*, in: ZFSL 53 (1930), S. 113-148 [Studien, S. 154-189].
- *Tanzmusik in der Kirche des Mittelalters*, in: NM 31 (1930), S. 143-170 [Studien, S. 104-131].
- *Das Mosburger Graduale*, in: ZRPh 50 (1933), S. 582-595.
- *St. Martial-Studien. Ein Beitrag zur frühromanischen Metrik*, in: ZFSL 54 (1931), S. 282-317, 385-422, 56 (1932), S. 450-478 [Studien, S. 1-103].
- *Zum Thema »Mittelalterliche Tanzlieder«*, in: NM 33 (1932), S. 122 [Studien, S. 132-153].
- *Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik, mit besonderer Berücksichtigung der Metrik und Musik*, Berlin 1936 (Abhandlungen der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-historische Klasse, 3. Folge Nr. 18).
- *Der Chansonnier du Roi*, in: RF 57 (1943), S. 38-104.
- *Studien zur lateinischen und romanischen Lyrik des Mittelalters*, hrsg. und mit einem Vorwort versehen von Ulrich Mölk, Hildesheim 1983 (Collectanea, 31).
- Staaff, Erik** (Hg.), *Le laudario de Pise du ms. 8521*, Uppsala - Leipzig 1931 (Skrifter utgivna av kungl. Humanistiska Vetenskaps-Samfundet i Uppsala, 27).
- Stäblein, Bruno**, Artikel *Laudes*, in: MGG 8 (1960), Sp. 323-324.
- , Artikel *Choral*, in: *Musikalische Gattungen in Einzeldarstellungen* (»edition MGG«), Bd. 2: *Die Messe*, München, Kassel 1975, S. 107-140.
- Steffens, Georg** (Hg.), *Die altfranzösische Liederhandschrift der Bodleiana in Oxford, Douce 308*, in: ASNSL 97 (1896), S. 283-308, 98 (1897), S. 59-80 und 343-382, 99 (1897), S. 77-100, 339-388, 104 (1900), S. 331-354.
- Stevens, John, Theodore Karp**, Artikel *Troubadours, trouvères*, in: GroveD 19 (1980), S. 189-208.
- Stevens, John, William F. Prizer**, Artikel *Lauda (laude) spirituale*, in: GroveD 10 (1980), S. 538-543.
- Stevens, John, Dennis Libby**, Artikel *Carol*, in: GroveD 3 (1980), S. 802-813.
- Stichtenoth, Friedrich**, *Die Melodien der Laudenhandschriften Cortona, Libr. publ. 91 und Florenz Magl II, I, 122*, Diss. Göttingen 1923 (maschr.).
- Suchla, Beate Regina**, *Studien zur Provenienz der Trecento-Ballata*, Göttingen 1976 (Göttinger musikwissenschaftliche Arbeiten, 6).
- Szabolcsi, Bence**, *Bausteine zu einer Geschichte der Melodie*, Budapest 1959.

- Tavani, Giuseppe**, *Repertorio metrico della lirica Gallego-Portoghese*, Roma 1967.
- Tenneroni, Annibale**, *Inizii di antiche poesie religiose e morali, con prospetto dei codici che le contengono e introduzione alle »laudi spirituali«*, Firenze 1909.
- Terni, Clemente**, *Per una edizione critica del »Laudario di Cortona«*, in: Chigiana 21 (1964), S. 111-129.
- Terrugia, Angela Maria**, *Aggiunta al laudario frammento dell'Archivio di Stato di Lucca*, in: SPCT 12 (1976), S. 5-26.
- Toscani, Bernd**, *Contributi alla storia musicale delle laude dei Bianchi*, in: Studi musicali 9 (1980), S. 161-170.
- Treitler, Leo**, *Mündliche und Schriftliche Überlieferung: Anfänge der Musikalischen Notation*, in: *Die Musik des Mittelalters*, Laaber 1991 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 2), S. 54-93.
- Van der Werf, Hendrik**, *Deklamatorischer Rhythmus in den Chansons der Trouvères*, in: Mf 20 (1967), S. 122-144.
- Varanini, Giorgio, Luigi Banfi, Anna Ceruti Burgio** (Hg.), *Laude Cortonesi dal secolo XIII al XV*, 4 Bde., Firenze 1981-85.
- Varanini, Giorgio**, *La più antica lauda in volgare in onore di Sant'Antonio, Artificio retorico toscano-aretino, Contenuti agiografici patavini*, in: *Storia e Cultura a Padova nell'età di Sant'Antonio*, Padova 1985, S. 425-456.
- Vecchi, Giuseppe**, *Tra monodia e polifonia, appunti da servire alla storia della melica sacra in Italia nel secolo XIII e al principio del XIV*, in: CHM 2 (1957), S. 447-464.
- Véber, Gyula**, *Überlegungen zum Ursprung der Zagal-Struktur*, in: SM 21 (1979), S. 267-276.
- Verrier, Paul**, *Le vers français*, 3 Bde., Paris 1931.
- Westrup, Jack Allan**, *Medieval song*, in: *Early medieval music up to 1300*, London 1954 (NOHM, 2), S. 220-269.
- Wiora, Walter**, *Elementare Melodietypen als Abschnitte mittelalterlicher Liedweisen*, in: *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, 2 Bde., Barcelona 1958-1961, hier Bd. 2, S. 993-1009.
- *Europäischer Volkslied. Gemeinsame Formen in charakteristischen Abwandlungen*, Köln 1952 (Das Musikwerk, 4).
- *Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst*, Kassel 1957.
- Wolf, Johannes**, *Geschichte der Mensuralnotation von 1250 bis 1460*, 3 Bde., Leipzig 1904 (Reprint Hildesheim 1965).
- *Handbuch der Notationskunde*, 2 Bde., Leipzig 1913-19.

Zanon, Antonio, *Un'altra trascrizione del Laudario di Cortona*, in: *Italianistica* 18 (1989), S. 333-340.

Ziino, Agostino, *Strutture strofiche nel laudario di Cortona*, Palermo 1968.

— *Con umiltà di core: Ipotesi su un caso di adattamento musicale*, in: *Quadrivium* 12 (1971), S. 71-79.

— *Frammenti di laudi nell'Archivio di Stato di Lucca*, in: *CN* 31 (1971), S. 295-312.

— *Adattamenti musicali e tradizione manoscritta nel repertorio laudistico del Duecento*, in: *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Milano, Napoli 1973, S. 653-669.

— *Laudi e miniature del primo trecento*, in: *Studi musicali* 7 (1978), S. 39-83.

— *Testi religiosi in notazione mensurale*, in: *L'ars Nova italiana del Trecento IV*, Certaldo 1978, S. 447-491.

— *Osservazioni sulla melodia 39a lauda cortonese in onore di Sant' Antonio*, Anhang zu: G. Varanini, *La più antica lauda volgare in onore di Sant' Antonio*, in: *Storia e Cultura a Padova nell'età di Sant' Antonio* (Atti del convegno di studi, 1-4 ott. 1981), Padova 1985, S. 425-456.

— *Sequenza, sirventese e laude a proposito di »Oimè lasso e freddo lo mio core«*, in: *Musicologie médiévale, Notations et séquences, Actes de la table ronde du C. N. R. S. à l'Institut de Recherche et d'Histoire des textes*, 67 sept. 1982, études rassemblées par Michel Huglo, Paris 1987, S. 247-257.

Zingerle, Hans, *Tonalität und Melodieführung in den Klauseln der Troubadours und Trouvèreslieder*, Tutzing und München 1958.

Nachtrag

Folgende Titel konnten für die Darstellung nicht mehr genutzt werden:

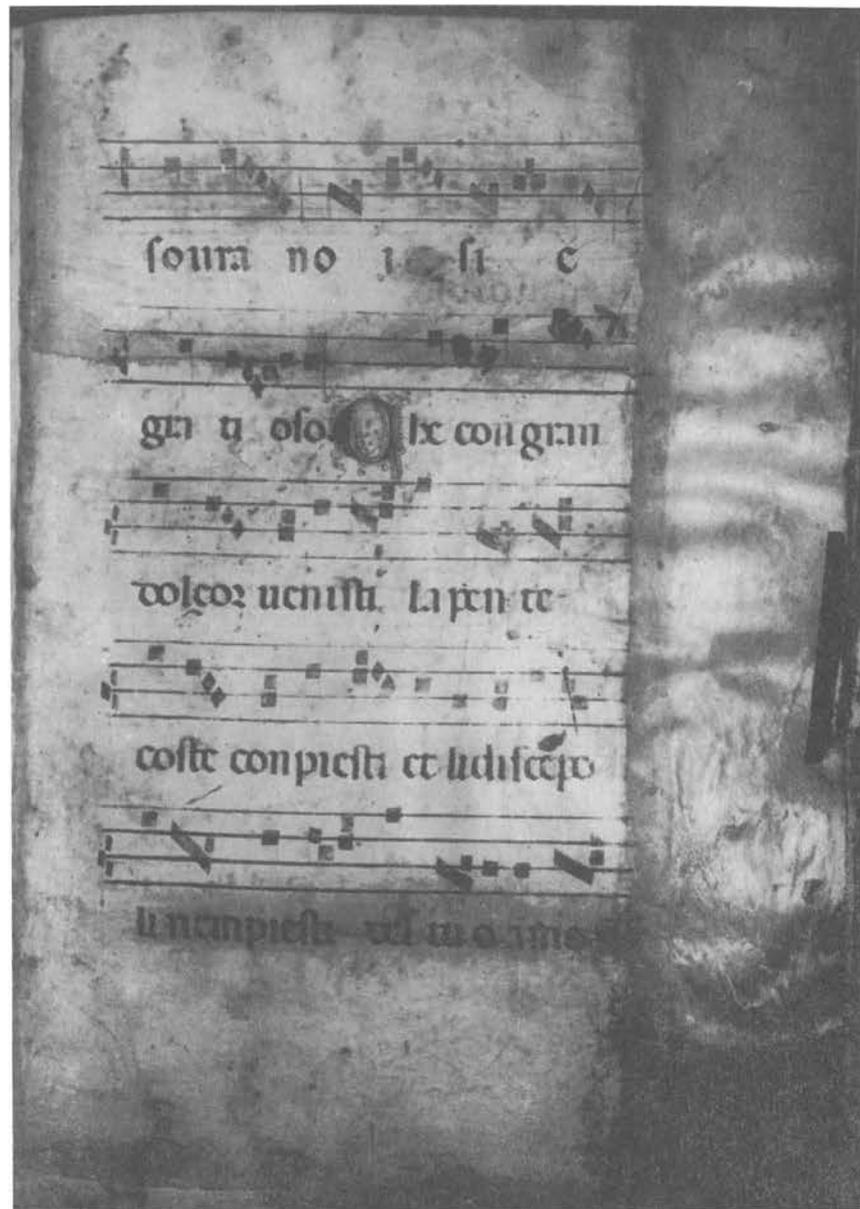
Wilson, Blake, *Music and Merchants: The Laudesi Companies of Republican Florence*, Oxford 1992.

Ziino, Agostino, *La laude musicale del Due-Trecento: nuove fonti scritte e tradizione orale*, in: *Miscellanea di Studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, 4 Bde., Modena 1989, Bd. 4, S. 1465-1502.

Abbildungen



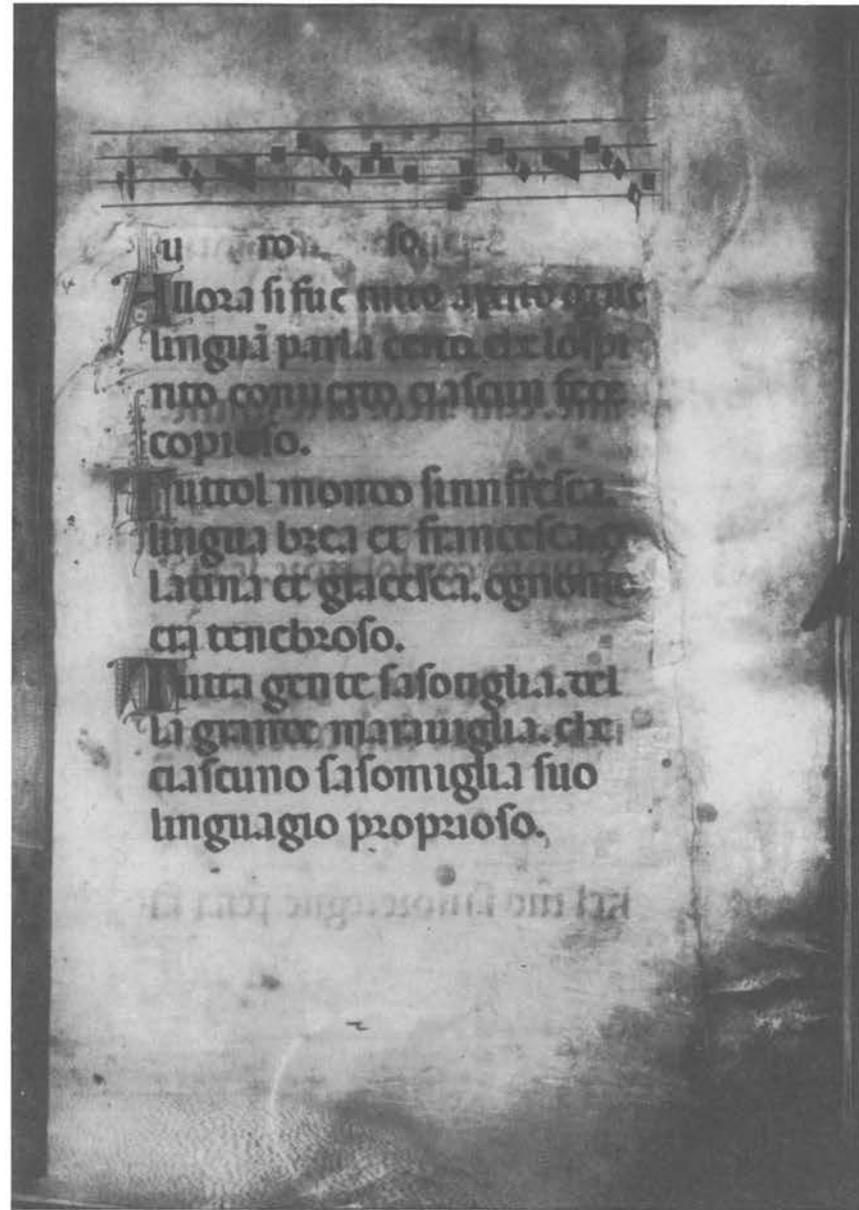
»Spirito sancto glorioso« Mgl¹, fol. 2 v.



»Spirito sancto glorioso« Mgl¹, fol. 3 r.



»Spirito sancto glorioso« Mgl¹, fol. 3 v.



»Spirito sancto glorioso« Mgl¹, fol. 4 r.



»A voi gente facciam prego« Mgl¹, fol. 6 v.

A manuscript page with six staves of musical notation. The text is written in a Gothic script. The first line begins with a large decorated initial 'D' containing a face. The text reads: 'dio del cielo fam nella sen / tentia. la oue mti sermo. / Secundo kel sole apate in / oriente. cosi il nostro segnore / apate ueracemete. uera'. The page is decorated with a floral border at the bottom.

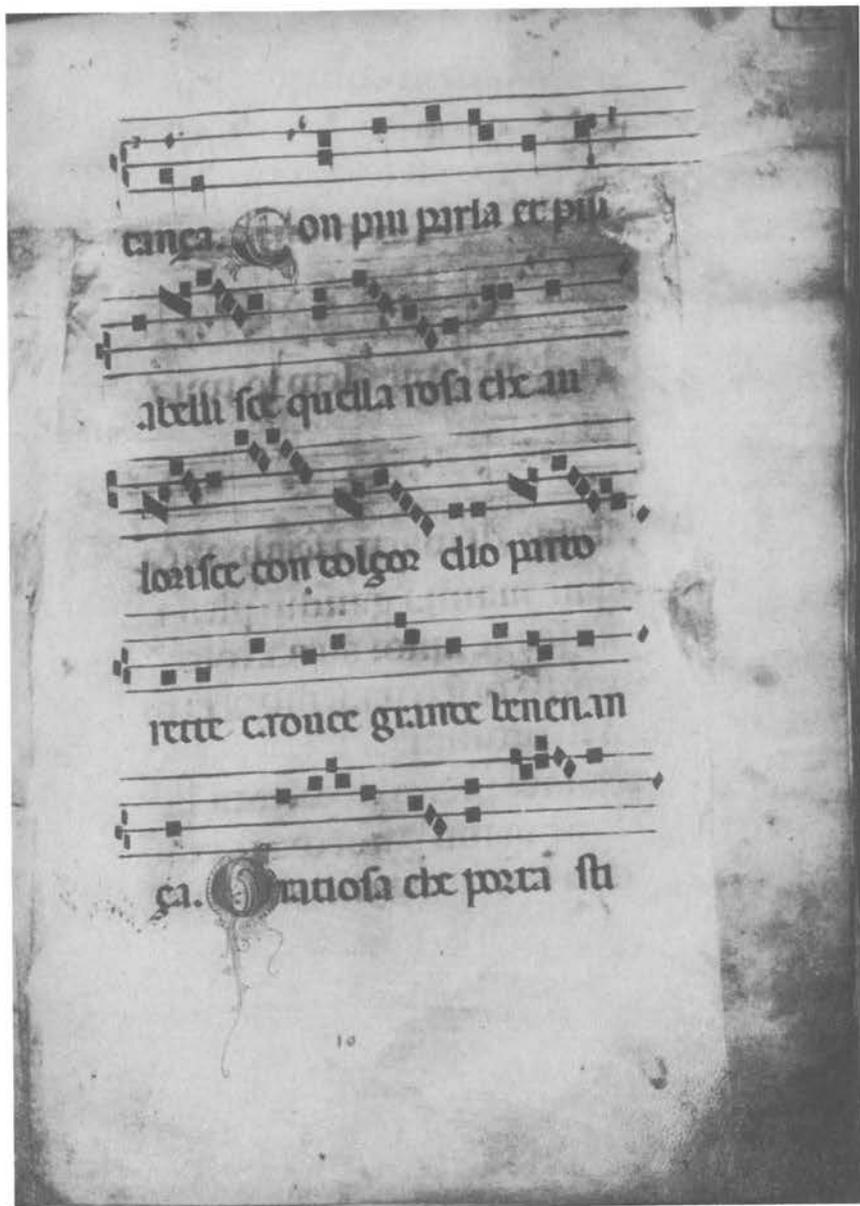
»A voi gente facciam prego« Mgl¹, fol. 7 r.

contal splendore chei uera
 tuca gente. cia sem nauera
 tremere. Per rannata ato
 no lamme. aquatro uenti,
 quanto okio da un crollo fier
 in tutte genti. quelle di tut
 tol mondo.
 S'illi apparia sul trono tella
 maestate. p' iudicare coloro
 kem fece in uitate quanto u

»A voi gente facciam prego« Mgl¹, fol. 7 v.

pace. cacia scun piace. chi a
 uera mente.
 ofresco gillio. bianco e uer
 miglio nato e in questo modo
 per consiglio di fugir pulio.
 di quel gran profunco. regno
 uure p' noi soffire la morte
 dannosa. la qual gloriosa. era
 grauosa. anoi primierante.
S uera na fine
 sem bianci thesoz piendi pie

»Sovrana si' ne' sembianti« Mgl¹, fol. 11 v.



»Sovrana si' ne' sembianti Spirito« Mgl¹, fol. 12 r.

A manuscript page with six staves of musical notation. The text is written in a Gothic script. The first line begins with a large decorated initial 'C' for 'cho'. The text continues down the page, ending with a large decorated initial 'D' for 'Domer'. The paper shows signs of age and wear.

»Sovrana si' ne' sembianti« Mgl¹, fol. 12 v.

Bochumer Arbeiten zur Musikwissenschaft

herausgegeben von
Werner Breig

Band 3



Bärenreiter
Kassel · Basel · London · New York · Prag

Ⓟ

Altitalienische Laudenmelodien

Das einstimmige Repertoire der Handschriften
Cortona und Florenz

von Martin Dürrer

Band 2: Notenteil

BIBLIOTECA	
ScolMon	
120	
2	
E DELLA MUSICA	
DIPARTIMENTO DI STORIA DELLE ARTI E LETTERE	
DATI SBN	
ORD	215-99
INV	11589
CFI	033/1507
PWQ	712987
UNIVERSITÀ DI PADOVA	



Bärenreiter
Kassel · Basel · London · New York · Prag

Die Deutsche Bibliothek – CIP- Einheitsaufnahme

Dürrer, Martin:

Altitalienische Laudenmelodien : Das einstimmige Repertoire
der Handschriften Cortona und Florenz / von Martin Dürrer. –
Kassel ; Basel ; London ; New York ; Prag : Bärenreiter.

(Bochumer Arbeiten zur Musikwissenschaft ; Bd. 3)

(Bärenreiter-Hochschulschriften)

Zugl.: Bochum, Univ. Diss., 1993

ISBN 3-7618-1297-3

NE: 1. GT

Bd. 2. Notenteil. - 1996

Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel 1996

© 1996 Martin Dürrer

Umschlaggestaltung: Jörg Richter, Bad Emstal

Druck und Bindung: Weihert-Druck, Darmstadt

Printed in Germany

ISBN 3-7618-1297-3

ISMN M-006-31576-5

Inhalt Band 2

Übertragungsprinzipien 2

Übertragung der Lauden Cort 1-46

1. <i>Venite a laudare</i>	7
2. <i>Laude novella sia cantata</i>	8
3. <i>Ave donna santissima</i>	9
4. <i>Madonna santa Maria</i>	10
5. <i>Ave regina gloriosa</i>	11
6. <i>Da ciel venne messo novello</i>	12
7. <i>Altissima luce col grande splendore</i>	13
8. <i>Fami cantar l'amor di la beata</i>	14
9. <i>O Maria d'omelia</i>	15
10. <i>Regina sovrana de gram pietade</i>	16
11. <i>Ave Dei genitrix</i>	17
12. <i>O Maria Dei cella</i>	18
13. <i>Ave vergene gaudente</i>	19
14. <i>O divina virgo flore</i>	20
15. <i>Salve salve virgo pia</i>	21
16. <i>Vergene donçella da Dio amata</i>	22
17. <i>Peccatrice nominata</i>	23
18. <i>Cristo è nato et humanato</i>	24
19. <i>Gloria'n cielo e pace'n terra</i>	26
20. <i>Stella nuova'n fra la gente</i>	27
21. <i>Plangiamo quel crudel basciare</i>	28
22. <i>Ben' è crudele e spietoso</i>	29
23. <i>De la crudel morte de Cristo</i>	31
24. <i>Dami conforto Dio et alegrança</i>	32
25. <i>Onne homo ad alta voce</i>	33
26. <i>Iesu Cristo glorioso</i>	34
27. <i>Laudamo la resurrectione</i>	36
28. <i>Spiritu sancto dolçe amore</i>	37
29. <i>Spirito sancto glorioso</i>	38
30. <i>Spirito sancto da servire</i>	39

31.	<i>Alta trinità beata</i>	40
32.	<i>Troppo perde'l tempo ki ben non t'ama</i>	41
33.	<i>Stomme allegro et latioso</i>	42
34.	<i>Oimè lasso e freddo lo mio core</i>	44
35.	<i>Chi vol lo mondo despreççare</i>	45
36.	<i>Laudar vollio per amore</i>	46
37.	<i>Sia laudato san Francesco</i>	47
38.	<i>Ciascun ke fede sente</i>	48
39.	<i>Magdalena degna da laudare</i>	50
40.	<i>L'alto prence archangelo lucente</i>	51
41.	<i>Facciamo laude a tutt'i sancti</i>	52
42.	<i>San Iovanni al mond' è nato</i>	54
43.	<i>Ogn'om canti novel canto</i>	55
44.	<i>Amor dolçe sença pare</i>	56
45.	<i>Benedicti e llaudati</i>	57
46.	<i>Salutiam divotamente</i>	58

Übertragung der Lauden Mgl¹ 1-88

1.	<i>Spirito sancto glorioso</i>	62
2.	<i>Spirito sancto da servire</i>	64
3.	<i>Alta trinità beata</i>	65
4.	<i>A voi gente facciam prego</i>	66
5.	<i>Del dolcissimo signore</i>	68
6.	<i>Gloria in cielo e pace'n terra</i>	69
7.	<i>[Cristo è nato e humanato]</i>	70
8.	<i>Sovrana si' ne' sembianti</i>	72
9.	<i>Lamentomi e sospiro</i>	74
10.	<i>Tutor dicendo</i>	75
11.	<i>Nova stella apparita</i>	76
12.	<i>Piange Maria cum dolore</i>	78
13.	<i>Iesu Cristo redemptore</i>	79
14.	<i>Ogne homo ad alta boce</i>	80
15.	<i>Voi ch'amate lo criatore</i>	81
16.	<i>Or piangiamo che piange Maria</i>	82
17.	<i>Davanti a una colonna</i>	83
18.	<i>Alleluya alleluya - alto re di gloria</i>	84
19.	<i>Co la madre del beato</i>	84

20.	<i>Geso Cristo glorioso</i>	86
21.	<i>O Cristo 'nipotente</i>	88
22.	<i>Laudate la surrectione</i>	90
23.	<i>Ave Maria stella diana</i>	91
24.	<i>Nat' è in questo mondo</i>	92
25.	<i>Da ciel venne messo novello</i>	94
26.	<i>Ave Maria gratia plena</i>	95
27.	<i>Altissima luce col grande splendore</i>	97
28.	<i>Sancto Symeom beato</i>	98
29.	<i>Altissima stella lucente</i>	99
30.	<i>Con umil core salutiamo cantando</i>	100
31.	<i>Ave donna sanctissima</i>	102
32.	<i>O humil donçella che'n ciel se' portata</i>	103
33.	<i>Regina pretiosa</i>	104
34.	<i>Vergine donçella imperadrice</i>	106
35.	<i>Die ti salvi regina</i>	108
36.	<i>Regina sovrana di grande pietade</i>	110
37.	<i>Dolce vergine Maria</i>	111
38.	<i>Vergen pulçella per mercé</i>	112
39.	<i>Exultando in Ieso Cristo</i>	114
40.	<i>Sancto Iovanni baptista exemplo della gente</i>	116
41.	<i>Pastore principe beato</i>	117
42.	<i>Con umiltà di core</i>	118
43.	<i>Andrea beato laudi tutta la gente</i>	120
44.	<i>San Giovanni amoroso</i>	122
45.	<i>Di tutto nostro core</i>	124
46.	<i>Apostolo beato</i>	126
47.	<i>Ciascuna gente canti cum fervore</i>	128
48.	<i>Apostol glorioso</i>	130
49.	<i>O alta compagnia</i>	132
50.	<i>Di Iesu Cristo dolce glorioso</i>	134
51.	<i>Novel canto dolce sancto</i>	136
52.	<i>(A) sancto Mathia apostolo benigno</i>	138
53.	<i>Sancto Luca da Dio amato</i>	140
54.	<i>Sancto Marco glorioso</i>	142
55.	<i>Lo signore ringraçando</i>	144
56.	<i>Stephano sancto exemplo se' lucente</i>	146
57.	<i>Sancto Lorenço martyr d'amore</i>	148
58.	<i>Martyr glorioso aulente flore</i>	150
59.	<i>Martyr valente san Piero da mare</i>	151
60.	<i>Sancto Vincentio martire amoroso</i>	152

61.	<i>O sancto Blasio martyre beato</i>	154
62.	<i>Sancto Giorgio martyr amoroso</i>	156
63.	<i>Laudia' lli gloriosi</i>	158
64.	<i>Gaudiamo tucti quanti</i>	160
65.	<i>Sancto Agostin doctore</i>	162
66.	<i>A la grande valença</i>	164
67.	<i>Alla regina divota o servente</i>	166
68.	<i>Da tucta gente laudato</i>	168
69.	<i>Ciascun che fede sente</i>	170
70.	<i>A sancto Iacobo [maggiore]</i>	172
71.	<i>Sancto Bernardo amoroso</i>	173
72.	<i>Novel canto tucta gente</i>	174
73.	<i>Ogn'omo canti novel canto</i>	176
74.	<i>Vergine sancta Maria</i>	177
75.	<i>Salve virgo pretiosa</i>	178
76.	<i>(San) Domenico beato</i>	179
77.	<i>Allegro canto popol cristiano</i>	180
78.	<i>Sia laudato san Francesco</i>	182
79.	<i>Radiante lumera</i>	184
80.	<i>Lo'ntellecto divino</i>	186
81.	<i>Peccatrice nominata</i>	183
82.	<i>A sancta Reparata</i>	188
83.	<i>A tutta gente faccio prego e dico</i>	189
84.	<i>Vergine donçella da Dio amata</i>	190
85.	<i>Sancta Agnesa da Dio amata</i>	191
86.	<i>Canto novello et versi co' laudore</i>	192
87.	<i>Facciam laude ac tuct'i sancti</i>	194
88.	<i>Chi vuol lo mondo dispreçare</i>	196

Notenanhang A

89.	<i>Da l'alta luce fu dato sovente</i>	198
-----	---------------------------------------	-----

Notenanhang B: Übertragung der Laudenfragmente

<i>Alla trinità beata (GadM)</i>	202
<i>[Spirito sancto glorioso] (Luc¹)</i>	203
<i>[A tutt'or dobbiam laudare] (Luc¹)</i>	204
<i>[Vergine sancta Maria] (Fragm. 1a/b)</i>	206
<i>Andrea beato laudi tucta la gente (Fragm. 1b)</i>	206
<i>[Ogn'uom si sforçi d'ordinare] (Fragm. 2a)</i>	207
<i>Cristo è nato [et] hu[manato] (Fragm. 2b)</i>	207
<i>Ogn'uomo ad alta boce (Fragm. 3)</i>	208
<i>Colla madre del be[ato] (Fragm. 4)</i>	208
<i>Laudate la surrectio[ne] (Fragm. 5)</i>	209
<i>Spirito sancto glorio[so] (Fragm. 7)</i>	209
<i>Con rriverença et [...?] (Fragm. 8b/9a)</i>	209
<i>Alta trinità beata (Fragm. 9b)</i>	210
<i>Exultando in Gesu [Cristo] (Fragm. 10)</i>	210
<i>Sancto Pancraço martir glorioso (Fragm. 11)</i>	210
<i>Appostolo beato (Fragm. 12)</i>	210
<i>Sancta Agnesa da Dio [amata] (Fragm. 13)</i>	211
<i>[Da l'alta luce fu dato sovente] (Fragm. 14a)</i>	211
<i>Facciam laude a tutt'i [sancti] (Fragm. 14b)</i>	211

Übertragungen

Übertragungsprinzipien

Die wesentlichen Beweggründe, die zu der vorliegenden Transkription geführt haben, wurden schon in der Einleitung erläutert. Sie seien hier um die technischen Details und die Prinzipien ihrer Anwendung ergänzt. Zur Restaurierung des Florentiner Laudarios siehe auch Teil III. »Musikalische Textkritik«.

Zählleiste

Die Verteilung der Silben auf die durch die Zählleiste bezeichneten Spatien erfolgt in der Regel nach der metrischen Silbenzählung. Abweichungen können sich durch Zusammenziehungen von selbständigen Silben auf ein Spatium oder die Einschaltung von Leerfeldern ergeben, um z. B. musikalische Parallelen bzw. eine offenbar falsche Textverteilung hervorzuheben. Einige Stücke, die keinen klaren Strophenbau aufweisen, wie z. B. Mgl¹ 42 und 52, wurden dagegen ganz nach der musikalischen Struktur angeordnet. Anfangserweiterungen von Tonreihen in Verbindung mit unbetonten Auftaktsilben wurden in der Zählleiste als »0«-Spalte definiert (z. B. Cort 7, vgl. Kapitel II. 3).

Musikalische Zeichen und Symbole

Die Übertragungen sind alle im oktavierten Violinschlüssel vorgenommen. Die entweder über den Notenzeilen oder aber in eckigen Klammern im Schlüssel vorgegebenen Vorzeichen sind als Ergänzungen bzw. Vorschläge zu verstehen. Einzig die auf den letzten Seiten von Mgl¹ nachgetragene Laude (Nr. 89) und das zweite Fragment aus Lucca weisen – wenn auch nur sporadisch und inkonsequent – ein im Original vorgezeichnetes »Be« auf.

Die auf eine Silbe zu singenden Töne (Ligaturen bzw. Ligaturengruppen) sind in der Transkription unter einem Bogen zusammengefaßt, wobei zu bemerken ist, daß die Silbenzuordnung bei den melismenreichen Melodien nicht immer eindeutig ist. Auch war bei längeren Melismen aufgrund der textorientierten spatialen Anordnung nicht immer ein exakter Silbenuntersatz zu Anfang der Notengruppe erreichbar.

Die *plicae* sind durch ein aufwärts oder abwärts gerichtetes Häkchen gekennzeichnet. Die kleinen senkrechten Striche im Notentext entsprechen denen der Originalnotation. Ihre Funktion, sofern sie überhaupt eine haben, ist nicht bekannt; meist stehen sie am Ende der metrisch-musikalischen Distinktionen. Die in den

Manuskripten jeweils am Ende der Notensysteme gesetzten Kustoden sind dann in die Übertragung übernommen worden, wenn sie im Widerspruch zur Fortsetzung im nächsten System stehen. Sie werden auch dort in der Übertragung wiedergegeben, wo sie den Fortgang einer unvollständig aufgezeichneten (oder unvollständig erhaltenen) Melodie anzeigen.

Musikalische Textkritik

Der am häufigsten zu konstatierende Fehler in der musikalischen Aufzeichnung ist die Fehlsetzung von Schlüsseln, was die Terzverlagerung einzelner Abschnitte (bzw. Quintverlagerung bei Schlüsselverwechslung) zur Folge hat. In den Transkriptionen wurde dieser Irrtum des Notenschreibers grundsätzlich korrigiert, wenn durch die Kustoden bzw. durch musikalische Parallelglieder innerhalb des Liedes die Annahme eines Fehlers bestätigt wird. In Ausnahmefällen wurde aber auch die musikalische Parallelüberlieferung (andere Quellen bzw. Kontrafaktur) herangezogen. Zum Teil sind solche Irrtümer schon vom Schreiber selbst bemerkt worden, der dann Korrekturzeichen in die Notensysteme eingefügt hat, die die eigentlich richtige Lage der folgenden Töne anzeigen. In jedem Fall sind die entsprechenden Passagen durch kleine Pfeile über den Notensystemen gekennzeichnet und im Kommentar besprochen. Ansonsten wurde der musikalische Text jedoch vollständig erhalten, d. h. auch z. B. durch Textfehler wie überflüssige Wörter oder Silben bedingte, eigentlich auch überflüssige Töne werden wiedergegeben.

Ein besonderes editionsphilologisches Problem stellen die durch die Restaurierung beeinträchtigten Melodieteile der Florentiner Handschrift dar. Betroffen ist immer der obere Teil des Blattes und damit das jeweils oberste Notensystem auf *recto* und *verso*. Zur besseren Orientierung wurden deshalb bei den Florentiner Lauden auch die Seitenumbrüche des Manuskripts durch *folio*-Angaben über den Notensystemen kenntlich gemacht. Die gar nicht oder nur wenig beeinträchtigten Systeme mit Originalnotation wurden im normalen Notendruck wiedergegeben, während die ganz oder teilweise von späterer Hand stammenden Notenzeilen durch Graustufen-druck hervorgehoben sind. Im kritischen Kommentar werden letztere noch einmal differenziert in Passagen, die sowohl dem Schriftbild als auch dem analytischen Befund nach sicher »nicht authentisch« sind, und solchen, die zumindest in Teilen noch original sind oder die originale Notation repräsentieren, d. h. der spätere Schreiber hat offenbar noch erkennbare Reste der Originalnotation nachgezeichnet, und nur die durch vollständigen Verlust entstandenen Lücken mit seiner unsinnigen Phantasienotation aufgefüllt. Auf eine graphische Differenzierung – etwa in authentische, wahrscheinlich authentische und nicht authentische Noten – wurde allerdings verzichtet, da diese Unterscheidung auch nach Konsultierung des Manuskripts meist

nur auf dem analytischen Befund beruhen könnte und damit nicht zweifelsfrei feststeht.

Das ist im übrigen neben grundsätzlichen editionsphilologischen Erwägungen ein weiterer Grund dafür, daß in der vorliegenden Ausgabe auf den Versuch einer Rekonstruktion der restaurierten Passagen verzichtet wurde.

Im Rahmen einer Interpretation, etwa als Grundlage für eine praktische Aufführung der Lieder, müsste hingegen eine solche Rekonstruktion auf analytischer Basis versucht werden, die dann aber auch vor den »authentischen Fehlern« der Handschrift, wie z. B. verderbten Textstellen oder offenbar falscher Textverteilung, nicht haltmachen dürfte.

Liedtexte

Der Liedtext wurde möglichst getreu wiedergegeben, wobei die häufig verwendeten Abkürzungen stillschweigend aufgelöst wurden. Zum Teil wurden Akzente ergänzt, auf Interpunktion wurde dagegen ganz verzichtet. Überflüssige oder unsinnige Textteile wurden in runde Klammern gesetzt, Ergänzungen stehen in eckigen Klammern. Im kritischen Apparat sind alle Eingriffe kommentiert und zum Teil auch Varianten aus anderen Quellen angegeben. Im übrigen sei hinsichtlich des Textes neben Liuzzis Edition vor allem auf die *Laude Cortonesi* (LC) und die von Del Popolo herausgegebenen *Laude Fiorentine I* (Text Mgl²) verwiesen.

»Venite a laudare« Cort Nr. 1

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Refrain

Ve- ni- te a lau- da- re
Per a- mo- re can- ta- re
L' a- mo- ro- sa ver- ge- ne Ma- ri- a

Strophe

Ma- ri- a glo- ri- o- sa bi- a- ta
Sem- pre si' mol- to lau- da- ta
Pre- ghi-am ke ne* si' a- vo- ca- ta
Al tuo fi- liol vir- go pi- a

»Laude novella sia cantata« Cort Nr. 2

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Refrain

Laude novella sia cantata
 A l'alta donna encoronata

Strophe

Fresca ver-gene don-cella
 Pri-mo fior ro-sa no-vel-la
 Tut-to'l mon-do a te s'a-pel-la
 Nel-la bon' or' fo-sti na-ta

»Ave donna santissima« Cort Nr. 3

1 2 3 4 5 6 7 8

Refrain

A-ve don-na san-tis-si-ma
 Re-gi-na po-ten-tis-si-ma

Strophe

La-ver-tù ce-le-sti-a-le
 Col-la gra-ti-a su-per-na-le
 En-te vir-go vir-gi-na-le
 Di-sce-se be-ni-gnis-si-ma

»Madonna santa Maria« Cort Nr. 4

1 2 3 4 5 6 7 8

Strophe [?]

Ma- don- na san- ta Ma- ri- a
 Mer- çé de noi pec- ca- to- ri
 Fai- te pre- go al dol- çe Cri- sto
 Ke ne de- gia per- do- na- re

»Ave regina gloriosa« Cort Nr. 5

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Refrain

A- ve re- gi- na glo- ri- o- sa
 Ple- na d'o- gne con- so- lan- ça

Strophe

A- ve pul- cra mar- ga- ri- ta
 Splen- di- da lu- ce cla- ri- ta
 Fre- sca ro- sa et au- lo- ri- ta
 No- stro gau- di- o et a- le- gre- ça*

»Da ciel venne messo novello« Cort Nr. 6

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Refrain

Da ciel ven- ne mes- so no- vel- lo
 Ciò fo l'an- gel Ga- bri- el- lo

Strophe

Nel- la ci- tà di Ga- li- le- a
 Là 'v'e- ra la gen- te iu- de- a
 Fa- vel- la- va- no in len- gua e- bre- a
 In ci- tà et in ca- stel- lo

»Altissima luce col grande splendore« Cort Nr. 7

0* 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Refrain

Al- tis- si- ma lu- ce / col gran- de splen- do- re
 In voi dol- çe a- mo- re / a- giam con- so- lan- ça

Strophe

A- ve re- gi- na / pul- çel- l'a- mo- ro- sa
 Stel- la ma- ri- na / ke non stai na- sco- sa
 Lu- ce di- vi- na / vir- tù gra- ti- o- sa
 Bel- le- ça for- mo- sa / di Dio se' sem- blan- ça

»Fami cantar l'amor di la beata« Cort Nr. 8

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Refrain

Fa- mi can- tar l'a- mor di la be- a- ta
 Quel- la ke de Cri- sto sta gau- den- te

Strophe

Da- mi con- for- to ma- dre de l'a- mo- re
 Et met- te fuo- co et fiam- ba nel mio co- re
 K'i' t'a- mas- se tan- to a tut- te l'o- re
 K'io ne trans- mor- tis- se spes- sa- men- te

»O Maria d'omelia« Cort Nr. 9

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Refrain

O Ma- ri- a / d'o- me- li- a / se' fon- ta- na
 Fior e gra- na / de me a- ia pi- e- tan- ça

Strophe

Gram re- i- n'a / chi in- chi- na / cia- scun re- gno
 Si m'af- fi- na / la cu- ri- na / quan- do se- gno
 l'ò non de- gno / 'n co- re te- gno / tuo fi- gu- ra
 Chiar' e pu- ra / ch'o- gne mal m'è 'n o- bli- an- ça

»Regina sovrana de gram pietade« Cort Nr. 10

0* 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Refrain

Re- gi- na so- vra- na / de gram pi- e- ta- de
En te dol- çe ma- dre / a- giam re- po- san- ça

Strophe

Stel- la chia- ri- ta / col gran- de splen- do- re
Gen- te sma- ri- ta* / tra- he- ste d'er- ro- re
Reg- gi la vi- ta
Si ch'a tut- te l'o- re / re- ser- viam le- an- ça

»Ave Dei genitrix« Cort Nr. 11

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Refrain

A- ve De- i ge- ni- trix
Fon- ta- na d'a- le- gran- ça

Strophe

A- ve fon- te con- si- gna- ta
De- la stir- pe Da- vid na- ta
Più de null' al- tra se' be- a- ta
A- ve- sti'n De- o ve- ra- ce a- man- ça

»O Maria Dei cella« Cort Nr. 12

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Refrain

O Ma- ri- a De- i cel- la
Sia a voi lu- ce sem- pi- ter- na

Strophe

O Ma- ri- a sa- via d'a- mo- re
Si fort' a- ma- sti Di- o si- gno- re
Ke de te fe- ci sua ma- scio- ne
Al- lor ke pre- se al- ber- go'n ter- ra

»Ave vergene gaudente« Cort Nr. 13

1 2 3 4 5 6 7 8

Refrain

A- ve ver- ge- ne gau- den- te
Ma- dre de l'on- ni- po- ten- te

Strophe

Lo si- gnor per ma- ra- ve- gla
De te fei- ce ma- dre e fi- lia
Ro- sa bi- am- ch'e ver- me- gla
So- vr'o- gl'al- tro fio- re au- len- te

»O divina virgo flore« Cort Nr. 14

1 2 3 4 5 6 7 8

Refrain

O di- vi- na vir- go flo- re
 Au- lo- ri- ta d'o- gne au- lo- re

Strophe

Tu se' flor ke sem- pre gra- ne
 Mol- ta gra- tia in te per- ma- ne
 Tu por- ta- sti'l vi- no e pa- ne
 Cio- è'l no- stro re- dem- pto- re

»Salve salve virgo pia« Cort Nr. 15

1 2 3 4 5 6 7 8

Refrain

Sal- ve sal- ve vir- go pi- a
 Ge- ma splen- di- da Ma- ri- a

Strophe

Or can- tiam cum gram di- lec- to
 De l'a- mor no- stro per- fec- to
 Ke pre- chi pro no- bis Cri- sto
 Ke si- a no- stra lux et vi- a

»Vergene donçella da Dio amata« Cort Nr. 16

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Refrain

Ver- ge- ne don- çel- la da Di- o a- ma- ta
 Ka- ta- ri- na mar- ti- re be- a- ta

Strophe

Tu fo- sti be- a- ta da fan- ti- na
 Per- kè fo'n te la gra- ti- a di- vi- na
 Na- ta fo- sti in ter- ra a- le- xan- dri- na
 In om- gni sci- en- ti- a col- lau- da- ta

»Peccatrice nominata« Cort Nr. 17

1 2 3 4 5 6 7 8

Refrain

Pec- ca- tri- ce no- mi- na- ta
 Ma- da- le- na da Dio a- ma- ta

Strophe

Mag- da- le- na dec- ta ste- sti*
 Dal ca- stel nel qual na- sce- sti
 Mar- ta per so- ro- re a- ve- sti
 Nel van- ge- lio a- sai lo- da- ta

»Cristo è nato et humanato« Cort Nr. 18

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Refrain

Cri- sto è na- to / et hu- ma- na- to
Per sal- var la gen- te
K'e- ra per- du- ta / e de- sca- du- ta
Nel pri- mer pa- ren- te

Strophe

Na- to è Cri- sto / per fa- re a- qui- sto
De noi pec- ca- to- ri
K'e- ram par- ti- ti / e di- spar- ti- ti
Dai suoi ser- vi- do- ri

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Per- kè fal- len- ti / e non ser- ven- ti
Ma de- ser- vi- do- ri*
E- ra- mo fac- ti / da cu- lui trac- ti
K'è tu- tor fal- len- te

»Gloria 'n cielo e pace 'n terra« Cort Nr. 19

1 2 3 4 5 6 7 8

Refrain

Glo- ri-a 'n cie- lo e pa- ce 'n ter- ra

Na- t'è'l no- stro sal- va- to- re

Strophe

Na- t'è Cri- sto glo- ri- o- so

L'al- to Di- o ma- ra- vel- lio- so

Fac- t'è hom de- si- de- ro- so

Lo be- ni- gno cre- a- to- re

»Stella nuova 'n fra la gente« Cort Nr. 20

1 2 3 4 5 6 7 8

Refrain

Stel- la nuo- va 'n fra la gen- te

K'a- pa- rui- sti no- va- men- te

Strophe

Stel- la k'a- pa- ri- st' al mun- do

Quan- do naq- que'l re io- con- do

Stet- t'e[n] meç- ço a tut- to'l mon- do

Per a- lu- mi- nar la gen- te

»Plangiamo quel crudel basciare« Cort Nr. 21

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Refrain

Plan- già- mo quel cru- del ba- scia- r[e]
 Ke fe' per no- i De- o cru- ci- a- re

Strophe

Ven- ne Iu- da tra- di- to- re
 Ba- scio li di- e- d'e gran do- lo- re
 Lo qual fa- ciam noi per a- mo- re
 A lu-i fo si- gno di pe- na- re*

»Ben' è crudele e spietoso« Cort Nr. 22

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Refrain

Ben' è cru- de- le e spi- e- to- so
 Ki non si mo- ve a gran do- lo- re
 De la pe- na del sal- va- to- re
 Che di noi fo si a- mo- ro- so

Strophe

A- mo- ro- so ve- ra- men- te
 Fo di noi cum gram pie- tan- ça
 Poi ke d'al to'n- ni- po- ten- te
 Di- sce- se ad no- stra sem- blan- ça

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Or non fo gran- de di- si- an- ça
Per noi pren- der hu- ma- ni- ta- te
Et dar- si in al- trui po- de- sta- de
Quei ke so- vr'o- gn'è po- de- ro- so

»De la crudel morte de Cristo« Cort Nr. 23

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Refrain

De la cru- del mor- te de Cri- sto
O- n'hom pian- ga a- ma- ra- men- te

Strophe

Quan- do iu- de- ri Cri- sto pil- lia- ro
D'o- gne par- te lo cir- cun- da- ro
Le sue ma- ne strec- to le- ga- ro
Co- mo la- dro vil- la- na- men- te

»Dami conforto Dio et alegria« Cort Nr. 24

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Refrain

Da- mi con- for- to Di- o et a- le- gran- ça
Et ca- ri- tà per- fec- ta et a- mo- ran- ça

Strophe

Da- mi con- for- to Di- o et ar- do- re
A ca- ri- ta- de le- ga lo mio co- re
Ke non mi sia ve- ta- to lo tuo a- mo- re
In me non* pos- sa nul- la ria in- di- gnan- ça

»Onne homo ad alta voce« Cort Nr. 25

1 2 3 4 5 6 7 8

Refrain

On- ne ho- mo ad al- ta vo- ce
Lau- di la ve- ra- ce cro- ce

Strophe

Quan- to è di- gna da lau- da- re
Co- re no lo pò pen- sa- re
Len- gua no lo pò con- ta- re
La ve- ra- ce san- cta cro- ce

»Iesu Cristo glorioso« Cort Nr. 26

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Refrain

Ie- su Cri- sto glo- ri- o- so
 A te sia lau- de e ce- chi- men- to
 Ke per no- i sur- re- xi- men- to
 Fa- ce- sti vic- to- ri- o- so

Strophe

Vic- to- ri- o- so el ter- ço di- e
 Fa- ce- sti sur- re- xi- men- to
 Per un- ger le tre Ma- ri- e
 Lo tu- o cor- po al * mo- ni- men- to

1 2 3 4 5 6 7 8 9 *

An- dar cum pre- ti- o- s'un- guen- to
 L'an- gel di- xe: Nonn è qui- e
 In Ga- li- le- a kè sur- re- xi- o
 Vo- i pre- ce- de- rà gra- ti- o- so

»Laudamo la resurrezione« Cort Nr. 27

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Refrain

Lau- da- mo la re- sur- rec- ti- o- ne
E l'a- mi- ra- bi- le a- scen- sio- ne

Strophe

Di Ie- su Cri- sto fi- liol de Di- o
Ch'al suo pa- dre se ne gi- o
E'n co- tal di en ci- el sa- li- o
San Mar- co'l di- ce in su- o ser- mo- ne

»Spiritu sancto dolçe amore« Cort Nr. 28

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Refrain

Spi- ri- tu san- cto dol- çe a- mo- re
Tu se' no- stro gui- da- to- re

Strophe

Lo Spi- ri- tu san- cto è fo- co ar- den- te
Lo cor a- lu- mi- na e* la men- te
Ch'el- li è l'al- to a- mor po- ten- te
Lo qual pas- sa om- gne dol- ço- re

»Spirito sancto glorioso« Cort Nr. 29

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Refrain

Spi- ri- to san- cto glo- ri- o so
So- vra noi* sia gra- ti- o- so

Strophe

Ke con gran dol- çor(e)* ve- ni- sti
La pen- te- co- ste* con- pi- sti
Li di- sci- pu- li rin- pi- sti
Del tuo a- mo- re gau- di- o- so

»Spirito sancto da servire« Cort Nr. 30

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Refrain

Spi- ri- to san- cto da ser- vi- re
Dann' al co- re de te sen- ti- re

Strophe

Spi- ri- tu di ve- ri- ta- de
E fon- ta- na de bo- ni- ta- de
Per la tu- a be- ni- gni ta- de
La tu- a vi- a ne fa se- gui- re

»Alta trinità beata« Cort Nr. 31

1 2 3 4 5 6 7 8

Refrain

Al- ta tri- ni- tà be- a- ta
Da noi sem- pre si' a- do- ra- ta

Strophe

Tri- ni- ta- de* glo- ri- o- sa
U- ni- tà ma- ra- vil- lio- sa
Tu se' man- na sa- vo- ro- sa
A tut' or de- si- de- ra- ta

»Tropo perde'l tempo ki ben non t'ama« Cort Nr. 32

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Refrain

Trop- po per- de'l tem- po ki ben non t'a- ma
O dol- ç'a- mor le- su so- vr'o- gn'a- mo- re

Strophe

A- mor ki t'a- ma non sta o- ti- o- so
Tan- to li par dol- çe de te gu- sta- re
Ma tut- ta- sor vi- ve de- si- de- ro- so
Co- me te pos- sa strec- to più a- ma- re
Ke tan- to sta per te lo cor gio- iò- sò
Ki nol sen- tis- se nol sa- prie par- la- re
Quan- t'è dol- ç'a gu- star / * lo tuo sa- vo- re

»Stomme allegro et latioso« Cort Nr. 33

1 2 3 4 5 6 7 8

Refrain

Stom- me al- le- gro et la- ti- o- so
 Que- sto mon- do de- lec- tan- do
 Ma'l iu- di- cio ri- men- bran- do
 Sto do- len- te e pa- u- ro- so

Strophe

Pa- u- ro- so è di fal- lan- ça
 Que- sto mon- do pien d'er- ro- re
 Si- gnor fai- te pe- ni- ten- tia
 Ke s'a- proc- cia'l gran- de er- ro- re

1 2 3 4 5 6 7 8

Ke'l ni- mi- co a-rà'l va- lo- re
 Ciò fie a la fi- ne del mon- do
 Ke cia- scun si- rà re- mon- do
 D'e- sto di- lec- to fe- to- ro- so

»Oimè lasso e freddo lo mio core« Cort Nr. 34

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Refrain

Oi- mè las- so e fred- do lo mi- o co- re
 Ke non so- spi- ri tan- to per a- mo- re
 Ke tu mo- ris- se

Strophe

Mo- ri- re do- va- re- sti fal- so sco- no- scen- te
 Vil- la- no cie- co pi- gro e ne- gli- gen- te
 Ke per a- mor non vi- vi fer- ven- te
 Si ke lan- gui- se

»Chi vol lo mondo dispreggare« Cort Nr. 35

0* 1 2 3 4 5 6 7 8

Refrain

Chi vol(e)* lo mon- do de- spreç- ça- re
 Sem- pre la mor- te dea pen- sa- re

Strophe

La mor- te è fe- ra e du- ra e for- te
 Run- pe mu- re e pas- sa por- te
 El- la è* sì co- mu- ne sor- te
 Ke ne- un(o)* ne pò cam- pa- re

»Laudar vollio per amore« Cort Nr. 36

1 2 3 4 5 6 7 8

Refrain

Lau- dar vol- lio per a- mo- re
Lo pri- mer fra- te mi- no- re

Strophe

San Fran- ci- sco a- mor di- lec- to
Cri- sto t' à nel suo co- spec- to
Per- hò ke fo- sti ben per- fec- to
È suo di- ric- to ser- vi- do- re

»Sia laudato San Francesco« Cort Nr. 37

1 2 3 4 5 6 7 8

Refrain

Si- a lau- da- to san Fran- ce- sco
Quel* c'a- par- ve en cro- ce fi- xo
Co- mo re- dem- pto- re

Strophe

A Cri- sto fo con- fi- gu- ra- to
De le pia- ghe fo si- gna- to
Em- per- ciò k'a- ve- a por- ta- to
Scri- pto in co- re lu suo a- mo- re

»Ciascun ke fede sente« Cort Nr. 38

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Refrain

Cia- scun ke fe- de sen- te
 Ve- gn'a lau- dar so- ven- te
 L'al- to sant' An- to- ni- o be- a- to

Strophe

Cia- scun lau- da- re / et a- ma- re
 Lo dea de buon co- ra- gio
 Ke de ben fa- re / sè* for- ça- re
 Vol- se [n] pic- co- lo e- ta- gio
 Tut- t'or(e)* pen- sa- re / for- ma- re*

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Com' a Dio fa- re hu- ma- gio
 Po- tes- se d'U- lis- bo- na
 Si par- te- se con' su- na*
 La le- gen- da là un- de fo na- to

»Magdalena degna da laudare« Cort Nr. 39

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Refrain

Mag- da- le- na de- gna da lau- da- re
 Sem- pre deg- ge Di- o per noi pre- ga- re

Strophe

Ben è de- gna d'es- sa- re lau- da- ta
 Ké fo- e pec- ca- tri- ce no- mi- na- ta
 Per ser- vi- re fo ben me- ri- ta- ta
 Ie- su Cri- sto vol- se se- qui- ta- re

»L'alto prence archangelo lucente« Cort Nr. 40

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Refrain

L'al- to pren- çe ar- chan- ge- lo lu- cen- te
 San- cto Mi- chel lau- di ci- a- scun scen- te*

Strophe

So- ven- te lo lau- dia- mo et u- bi- den- ça
 Cia- scun li fa- cia cum gram re- ve- ren- ça
 K'el- l'è mi- ni- stro de l'om- ni- po- ten- ça
 Per l'a- ni- me re- ce- per da la gen- te

»Facciamo laude a tutt'i sancti« Cort Nr. 41

1 2 3 4 5 6 7 8

Refrain

Fa- cia- mo* lau- de a tut- t'i san- cti
Col- la ver- ge- ne mag- giu- re
De buon co- re cum dol- çe can- ti*
Per a- mor del cre- a- to- re

Strophe

Per a- mor del cre- a- to- re
Cum ti- mor e re- ve- ren- ça
E- xul- tan- do cum bal- do- re
Per di- vi- na pro- vi- den- ça

1 2 3 4 5 6 7 8

Tut- t'i san- cti per a- mo- re
In- ten- di- am cum ex- cel- len- ça
De far fe- sta a lor pi- a- gen- ça
Cum gran- dis- si- mo fer- vo- re

»San Iovanni al mond'è nato« Cort Nr. 42

1 2 3 4 5 6 7 8

Refrain

San Io- van- ni al mon- d'è na- to
O- gn'om lau- di Dio pi- e- to- so

Strophe

Di- o per sua gran cor- te- si- a
Ga- bri- el cum pro- phe- ti- a
Man- dò a san Ça- cha- ri- a
K'a- va- rea fi- liol gra- ti- o- so

»Ogn'om canti novel canto« Cort Nr. 43

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Refrain

O- gn'om can- ti no- vel can- to
A san Io- van- ni au- len- te fio- re

Strophe

O Io- van- ni fre- sc'au- ro- ra
Mol- t'e- ra gar- ço- ne* a- lo- ra
Quan- do Cri- sto cum gran cu- ra
A- po- stolo* te fe- ce e pa- sto- re

»Amor dolçe sença pare« Cort Nr. 44

1 2 3 4 5 6 7 8

Refrain

A- mor dol- çe sen- ça pa- re
 Se' tu Cri- sto per a- ma- re

Strophe

A- mor sen- ça co- min- cian- ça
 Se' tu pa- dre in sub- stan- ça*
 In tri- ni- tà per a- man- ça
 Fil- lio et spi- ri- tu re- gna- re

»Benedicti e llaudati« Cort Nr. 45

1 2 3 4 5 6 7 8

Refrain

Be- ne- dic- ti e lla- da- ti
 Sem- pre si- a- te a tut- te l'o- re
 San- cti a- po- sto- li be- a- ti
 Ser- vi del no- stro se- gno- re

Strophe

San- cti a- po- sto- li voi lau- da- mo
 De bon co- re noc- te et di- a
 Et a vo- i ra- co- man- da- mo
 Tut- ta no- stra con- pa- gni- a [...]

»Salutiam divotamente« Cort Nr. 46

1 2 3 4 5 6 7 8

Refrain

Sa- lu- ti- am di- vo- ta- men- te
 L'al- ta ver- ge- ne * be- a- ta
 Et di- ci- mo: A- ve Ma- ri- a
 Sem- pre sia da- nu- i lau- da- ta

Strophe

Sa- lu- ti- al- la dul- ce- men- te
 Et cum gram so- len- ni- ta- te
 Ki- sa- pem ve- ra- ce- men- te
 Ke- per la sua u- mi- li- ta- de

1 2 3 4 5 6 7 8

La di- vi- na ma- ie- sta- de
 Fo di [lei in-] na- mo- ra- ta

Übertragung der Lauden Mgl¹ 1 - 88

»Spirito sancto glorioso« Mgl¹ Nr. 1

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Refrain

2 v.
[S]pi-ri-to san-cto glo-ri-o-so

3 r.
So-vra-no-i si-e gra-ti-o-so

Strophe

Che con gran dol-çor ve-ni-sti

La pen-te-co-ste con-pie-sti

Et li di-sce-po-li riem-pie-sti

3 v.
Del tu-o a-mo-re gau-di-o-so

1 2 3 4 5 6 7 8

2. Strophe

Co-la tu-a vir-tù po-ten-te

Dal gran suon che re-pen-te

Et lo splen-dor che ven-ne ar-den-te

4 r.
Che fu-e mol-to pa(u)-u-ro-so

»Spirito sancto da servire« Mgl¹ Nr. 2

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Refrain

4 v.
Spi- ri- to san- cto da ser- vi- re
Dan' al cor di te sen- ti- re

Strophe

Spi- ri- to con- so- la- to- re
Se' kia- ma- to nel- le scri- ptu- re
In per- ciò ke'l tu- o sa- vo- re
O- gne pe- na fa pa- ti- re 5 r.

Anfang 2. Strophe

Spi- ri- to di ve- ri- ta- de

»Alta trinità beata« Mgl¹ Nr. 3

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Refrain

Al- ta tri- ni- tà be- a- ta
Da nu- i si- a sem- pre a- do- ra- ta

Strophe

Tri- ni- tà glo- ri- o- sa
U- ni- tà ma- ra- vil- lio- sa 6 r.
Tu se' man- na sa- vo- ro- sa
A tut- t'or de- si- de- ra- ta

»A voi gente facciam prego« Mgl¹ Nr. 4

1 2 3 4 5 6 7 8

Strophe

6 v.

A voi gen- te fac- ciam pre- go

Ke stia- te in pe- ni- ten- ti- a

Del for- te rin- pro- ve- ri- o

A- gia- te- ne te- men- ça

7 v.

Ke l'al- to Di- o del cie- lo

Fa- rà- ne lla* sen- ten- tia

Là o- ve tuc- ti se- re- mo

1 2 3 4 5 6 7 8

2. Strophe

Se- cun- do ke'l so- le

A- pa- re in o- ri- en- te

Co- sì il no- stro se- gno- re

A- pa- re- rà ve- ra- ce- men- te

7 v.

Ver- rà con tal splen- do- re

Che'l ve- drà tut- ta gen- te

Cia- scun n'a- ve- rà tre- mo- re

Anfang 3. Strophe

Fier ra- u- na- ti a- tor- no

»Del dolcissimo signore« Mgl¹ Nr. 5

1 2 3 4 5 6 7 8

Refrain

Del dol- cis- si- mo si- gno- re
Tut- to'l mon- do fa lau- do- re

Strophe

Ché cia- scu- na cri- a- tu- ra
Si co- gno- sce per na- tu- ra
Tu* fac- to- re d'o- gni fac- tu- ra
Tu* prin- ci- pi- o cre- a- to- re

Anfang 2. Strophe

[L'] a- ni- ma che in cie- lo [...]

»Gloria in cielo e pace'n terra« Mgl¹ Nr. 6

1 2 3 4 5 6 7 8

Refrain

Glo- ri-a in cie- lo e pa- ce'n (in) ter- ra
Na- t'è'l no- stro sal- va- to- re

Strophe

Na- t'è Cri- sto glo- ri- o- so
L'al- to Di- o ma- ra- vi- glio- so
Fac- to è om de- si- de- ro- so
Lo be- ni- gno cre- a- to- re

Anfang 2. Strophe

Del- la vir- gi- ne so- vra- na

»[Cristo è nato et umanato]« Mgl¹ Nr. 7 (Fragment)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Refrain

[Cri- sto è na- to / et hu- ma- na- to
 Per sal- var la gen- te
 K'e- ra per- du- ta / e de- sca- du- ta
 Nel pri- mer pa- ren- te

Strophe

Na- to è Cri- sto / per fa- re a- qui- sto
 De noi pec- ca- to- ri
 K'e- ram par- ti- ti / e di- spar- ti- ti
 Dai suoi ser- vi-] do- ri

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Per ché fal- len- ti / et non ser- ven- ti
 Ma di- ser- vi- do- ri
 E- ra- mo fac- ti / da co- lu- i trac- ti
 Ch'è tu- tor fal- len- te

Anfang 2. Strophe

In Bel- leem è na- to* [...]



»Sovrana si' ne' sembianti« Mgl¹ Nr. 8

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Refrain

So- vra- na si' ne' sem- bian- ti
The- sor pi- en di pi- e- tan- ça

1. Strophe

Con più par- la et più a- bel- li- sce
Quel- la ro- sa che au- lo- ri- sce
Con dol- çor Di- o par- to- ret- te*
C'a- du- ce gran- de be- ne- nan- ça

1 2 3 4 5 6 7 8 9

2. Strophe

Gra- ti- o- sa che por- ta- sti
Di- o et ho- mo tu la- ta- sti
Et nel pre- se- po lo por- ta- sti
Fu- e di po- ver- tà sem- bran- ça

»Lamentomi et sospiro« Mgl¹ Nr. 9

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

Refrain

La- men- to- mi et so- spi- ro / per più po- te- re a- ma- re
 13 v
 Con gran- de de- si- de- ri- o / l'a- mor vor- rei gri- da- re

Strophe

Vor- rei gri- dar tan- t'al- to / tut- to'l mon- do m'au- dis- se
 Et den- tro'n pa- ra- di- so / o- gnesan- cto ri- spon- des- se
 14 r
 Et al mi' gran- de a- mo- re / pi- e- tà li ne ve- nis- se
 La su- a be- ni- gna fac- cia / mi de- gni ri- schia- ra- re

»Tutor dicendo« Mgl¹ Nr. 10

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

Strophe

Tu- tor di- cen- do / di lu- i non ta- cen- do
 16 r
 Lau- dan- do'l cum can- ta- re

Refrain

Ie- su Ie- su Ie- su Ie- su* dol- ce ad a- ma- re

2. Strophe

Sem- pre l'a- ten- do / col mio cor gau- den- do
 Fa- mi ral- le- gra- re Ie- su [...]

Anfang 3. Strophe

Non mi ri- te- gno / de mi' gran so- ste- gno

»Nova stella apparita« Mgl¹ Nr. 11

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Refrain

No- va stel- la ap- pa- ri- ta
 Ne le par- ti d'o- ri- en- te
 Per mo- strar [a] tut- ta gen- te
 Lo sal- va- tor ch'è na- to

Strophe

No- va stel- la in par- te d'o- ri- en- te
 Et ap- pa- ri- ta con* gran- de splen- do- re
 E lu- me per mo- stra- re al- la gen- te
 K'e- ra na- to Ie- su lo sal- va- to- re

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Di- sce- se per no- stro a- mo- re
 Vol- le- si hu- mi- li- a- re
 La no- stra car- ne pi- gla- re
 Di quel ven- tre be- a- to

Anfang 2. Strophe

Li Ma- gi si le- va- ro per u- bi-di-re
 A la stel- la c'a- ve- an ve- du- ta

»Piange Maria cum dolore« Mgl¹ Nr. 12

1 2 3 4 5 6 7 8

Refrain

Pian- ge Ma- ri- a cum do- lo- re
Ché l'è tol- to lo su- o a- mo- re

23 r.

Strophe

Fu- e cum gau- di- o sa- lu- ta- ta
Or so- no tri- sta et scon- so- la- ta
Di te so- la ri- ma- sa
Las- sa con mol- to do- lo- re

Anfang 2. Strophe

Ri- ce- vet- ti la [...]

»Iesu Cristo redemptore« Mgl¹ Nr. 13

1 2 3 4 5 6 7 8

Refrain

Ie- su Cri- sto re- dem- pto- re
Glo- ri- o- so sal- va- to- re

24 r.

Strophe

Che per noi de- gnò sof- fri- re
For- te pe- na da mo- ri- re
Non la vol- se un- que dis- di- re
Per noi trar di te- ne- bro- re

Anfang 2. Strophe

Per in- vi- dia fue tra- du- to

»Ogne homo ad alta boce« Mgl¹ Nr. 14

1 2 3 4 5 6 7 8

Refrain

25 r.

O- gne ho- mo ad al- ta bo- ce
 Lau- di la ve- ra- ce cro- ce

Strophe

Quan- t'è de- gna da lau- da- re
 Co- re nol- lo può pen- sa- re
 Lin- gua nol- lo può con- ta- re
 La ve- ra- ce san- cta cro- ce

»Voi ch'amate lo criatore« Mgl¹ Nr. 15

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Refrain

Voi ch'a- ma- te lo cri- a- to- re
 Po- ne- te men- te a lo meo do- lo- re

Strophe

Ch'i-o son Ma- ri- a co lo cor tri- sto
 26 r.
 La qua- le a- ve- a per fi- gliu- ol Cri- sto
 La spe- me mi- a et dol- ce a- qui- sto
 Fu- e cro- ci- fi- xo per li pec- ca- to- ri

Anfang 2. Strophe

Fi gliuo- lo [...]

»Or piangiamo che piange Maria« Mgl¹ Nr. 16

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Refrain

Or* pian- gia- mo che pian- ge Ma- ri- a
 In que- sta di- a / so- vr'o- gna do- len- te

Strophe

Si do- lo- ro- sa / * la cro- ce pi-an- ge
 Tut- ta s'in- fran- ge / guar- dan- do lo suo a- mo- re
 E tem- pe- sto- sa / bat- ta- glia la tan- ge
 Ben mil- le lan- ce / pa- re che sen- ta al co- re
 Con grande do- lo- re / l'al- ta im- pe- ra- dri- ce
 Pian- gen- do di- ce / lui co- si ve- gen- te

»Davanti a una colonna« Mgl¹ Nr. 17

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Refrain

Da- van- ti a u- na co- lon- na
 Vi- di sta- re u- na don- na
 Et con gran- de do- lo- re ve pi- an- ge*
 Et nel pian- to di- sces- se:
 Oi- me fi- gliuo- lo chi mi t'à le- ga- to

Strophe (1. piede)

Co- me la- dro- ne ve- gio se' le- ga- to
 Oi- me do- len- te et o- gnum ti con- dan- na

»Alleluya Alleluya« Mgl¹ Nr. 18

1 2 3 4 5 6 7 8

Versus 1

Al- le- lu- ya al- le- lu- ya
Al- to re di glo- ri- a

Versus 2

Che ve- ni- sti et de- scen- di- sti
A- no- i per tu- a gra- ti- a

»Co la madre del beato« Mgl¹ Nr. 19

1 2 3 4 5 6 7 8

Refrain

Co la ma- dre del be- a- to
Gau- diam k'è re- su- sci- ta- to

1 2 3 4 5 6 7 8

Strophe

Su- sci- ta- t'è l'al- ta vi- ta
Ie- su man- na sa- vo- ri- ta
Al- la gem- ma ro- sa au- li- ta
Ap- pa- ri glo- ri- fi- ca- to

Anfang 2. Strophe

Su- sci- ta- t'è'l sal- va- to- re
Che mo- ri-ò per no- stro a- mo- re

»Geso Cristo glorioso« Mgl¹ Nr. 20

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Refrain

31 v.

Ge- so Cri- sto glo- ri- o- so
 A te si- a lau- de e gi- ec- chi- men- to
 Che per no- i sur- res- si- men- to
 Fa- ce- sti vic- to- ri- o- so

Strophe

Vec- to- ri- o- so al ter- zo di- e
 Fa- ce- sti sur- re- xi- men- to
 Per un- ger le tre Ma- ri- e
 Lo tu- o cor- po al mo- ni- men- to

1 2 3 4 5 6 7 8 9

An- dar con pre- ti- o- so un- guen- to
 L'an- gel dis- se: Non è qui [-e]
 In Ga- li- le- a ché sur- re- xi- o
 32 v.
 Voi pro- ce- da'l gra- ti- o- so

»O Cristo 'nipotente« Mgl¹ Nr. 21

1 2 3 4 5 6 7

Refrain

35 v.

O Cri- sto 'ni- po- ten- te
Do- ve sie- te in- vi- a- to
Che si po- ve- ra- men- te
Gi- te pel- le- gri- na- to

Strophe

U- na spo- sa pi- gla- i
Che da- tol' il mio co- re
Di gio- ie l'a- dor- na- i
Per a- ver- ne ho- no- re

1 2 3 4 5 6 7

La- sciom- mi a di- sno- re
Fa- mi gi- re pe- na- to

»Laudate la surrectione« Mgl¹ Nr. 22

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Refrain

Lau- da- te la sur- rec- ti- o- ne
 Et l'a- mi- ra- bi- le a- scen- si- o- ne

37 z

Strophe

Di Ge- so Cri- sto fi- gluol di Di- o
 C'al suo pa- dre si ne gi- o
 In co- tal di- e in ciel sa- li- o
 San Mar- co'l di- ce in su- o ser- mo- ne

Anfang 2. Strophe

A vo- i [...]

»Ave Maria stella diana« Mgl¹ Nr. 23

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Refrain

A- ve Ma- ri- a stel- la di- a- na*
 Che sem- pre il tu- o fi- or fruc- ta et gra- na

38 v

Strophe

Be- ne- dic- ta si' e lau- da- ta
 Dol- ce ver- gi- ne be- a- ta
 Che tu fo- sti in gra- ti- a- ta
 So- vr'o- gn'al- tra cri- sti- a- na

»Nat'è in questo mondo« Mgl¹ Nr. 24

1 2 3 4 5 6 7

Refrain

Na- t'è in que- sto mon- do
 L'al- tis- si- ma re- gi- na
 Per dar a no- i doc- tri- na
 Di no- stro sal- va- men- to

Strophe

La vir- go in- pe- ri- a- le
 In que- sto mon- do è na- ta
 Pri- ma san- cti- fi- ca- ta
 Da re ce- le- sti- a- le

1 2 3 4 5 6 7

Dal- le pen- ne in- fer- na- le
 La gien- t' à li- be- ra- ta
 La qual fu e pro- fe- ta- ta
 Per lun- go tem- po- ra- le
 Che l'al- to die e- ter- na- le
 L'a- ve- a pro- ve- du- to
 Di man- dar- ci sa- lu- to
 Al no- stro per- di- men- to

»Da ciel venne messo novello« Mgl¹ Nr. 25

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Refrain

41 r.

Da ciel ven- ne mes- so no- vel- lo

Ciò fu l'an- gel Ga- bri- el- lo

Strophe

L'an- ge- lo fu e mes- sag- gi-o a Di- o

Ben co- min- ciò- e et ben fi- ni- o

Sa- via- men- te sen- ça ri- o

A- nun- ti- ò quel fior no- vel- lo

»Ave Maria gratia plena« Mgl¹ Nr. 26

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Refrain

42 r.

A- ve Ma- ri- a gra- ti- a ple- na

Ver- gi- ne ma- dre be- a- ta

Strophe

Per hu- mil- ta- de / che'n se a- ve- a

Vir- gi- ni- ta- de* / pu- ra te- ne- a / In

ve- ri- ta- de / le ven- ne Mes- si- a

42 v.

Stan- do a Io- sep- po spo- sa- ta

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Anfang 2. Strophe

Mes-so le man- do- e / lo cre- a- to- re
L'an- gel [...]

»Altissima luce col grande splendore« Mgl¹ Nr. 27

0* 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Refrain

Al- tis- si- ma lu- ce / col gran- de splen- do- re
In te dol- ce a- mo- re / a- bi- am con- so- lan- ça

Strophe

A- ve re- gi- na / pul- çel- l'a- mo- ro- sa
Stel- la ma- ri- na / che no sta- i na- sco- sa
Lu- ce di- vi- na / vir- tù gra- ti- o- sa
Bel- le- ça for- mo- sa / di Dio se' sem- bran- ça

Anfang 2. Strophe

Tem- plo sa- cra- to [...]

»Sancto Symeom beato« Mgl¹ Nr. 28

1 2 3 4 5 6 7 8

Refrain

San-cto Sy-me-om be-a-to
Cri-sto ti fu-e a-pre-sen-ta-to

Strophe

Ri-ce-ve-sti pro-mes-si-o-ne
Dal-lo mi-ra-bi-le si-gno-re
Tu* non mor-ra-i Sy-me-o-ne
Che tu ve-dra-i Cri-sto na-to

Anfang 2. Strophe

Ven-ne [...]

»Altissima stella lucente« Mgl¹ Nr. 29

0* 1 2 3 4 5 6 7 8

Refrain

Al-tis-si-ma stel-la lu-cen-te
Di-no-i sem-pre vi-ste-a a men-te

Strophe

I-stel-la chi-a-ra ma-tu-ti-na
Che ri-splen-de-pi-ù che di-a
So-vr'o-gn'al-tra se'-re-gi-na
Ma-dre di Dio o-ni-po-ten-te

»Con umil core salutiamo cantando« Mgl¹ Nr. 30

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Refrain

47 r.

Con u- mil co- re sa- lu- ti- a- mo can- tan- do

Et no- i ra- co- man- dan- do

A l'al- ta dol- ce ver- gi- ne Ma- ri- a

Strophe

Con u- mil co- re / si la sa- lu- ti- a- mo

E rin- gra- ti- a- mo / [di- cen- do]* ad o- gn'o- ra

O fi- no a- mo- re / dol- ce in cu- i spe- ria- mo

Et ri- tro- vi- a- mo / si bu- na di- mo- ra

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Per no- i a- do- ra / al tu- o gen- til fi- glo

Au- len- te più che gi- glio

In cu- i sguar- da- r'è ne- gli an- ge- li di- si- o*

Anfang 2. Strophe

Con u- mil co- re can- ti [...]

»Ave donna sanctissima« Mgl¹ Nr. 31

1 2 3 4 5 6 7 8

Refrain

48 v.

A- ve don- na san- ctis- si- ma
 Re- gi- na po- ten- tis- si- ma

Strophe

La vir- tù ce- le- sti- a- le
 Co la gra- tia su- per- na- le
 In te vir- go vir- gi- na- le
 Di- sce- se be- ni- gnis- si- ma

49 r.

Anfang 2. Strophe

La no- stra re- dem- pti- o- ne

»O humil donçella che'n ciel se' portata« Mgl¹ Nr. 32

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Refrain

50 r.

O hu- mil don- çel- la / che'n ciel se' por- ta- ta
 Vo- ca- sti te* an- cel- la / per te hu- mi- li- a- re

Strophe

An- ti che tran- si- sti / o vir- go be- a- ta
 Gra- ti- a ri- ce- ve- sti / in tu- a men- te or- na- ta
 Dal- li san- cti a- po- sto- li / fo- sti vi- si- ta- ta
 Cri- sto lo fe- ce per te e- xul- ta- re

50 v.

»Regina pretiosa« Mgl¹ Nr. 33

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Refrain

Re- gi- na pre- ti- o- sa
 Ma- dre del glo- ri- o- so
 No' vi che- ram* mer- çe- de con pie- tan- ça

Strophe

No' vi fac- ciam pre- gie- ro*
 All' al- to re del cie- lo che nne chon- du- ca
 A que- sta lu- ce chie- ra
 Là 've son- no li van- ge- li- sta* e Mar- co e Lu- ca

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Et sonn- vi tut- t'i san- cti
 Che fan- no i dol- çì can- ti
 Da- van- ti al- la re- gi- na fan- no dan- ça

Anfang 2. Strophe

Nel- la [...]

»Vergine donçella imperadrice« Mgl¹ Nr. 34

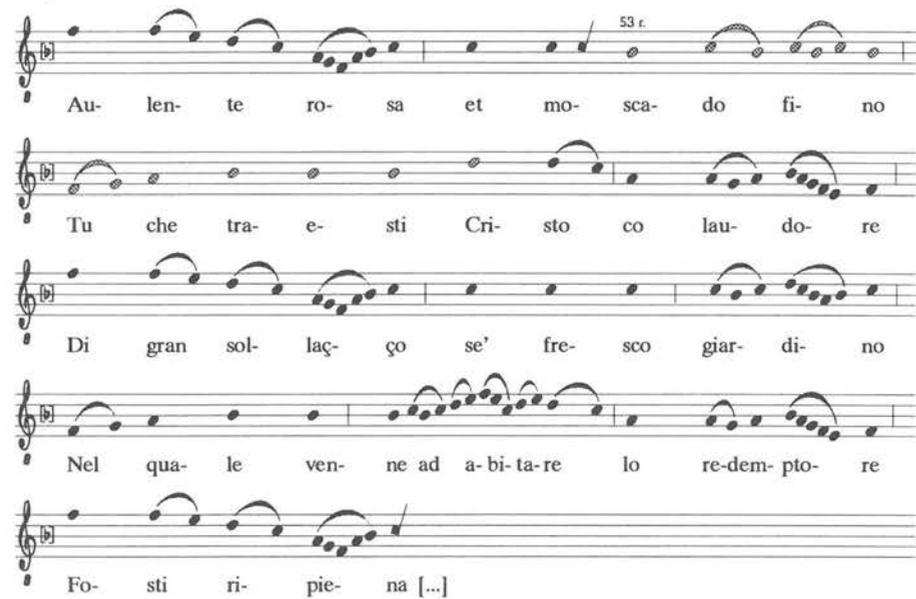
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Refrain



Ver- gi- ne don- çel- la im- pe- ra- dri- ce
Sal- ve (et) no- dri- ce / di Cri- sto a- mo- ro- so

Strophe



Au- len- te ro- sa et mo- sca- do fi- no
Tu che tra- e- sti Cri- sto co lau- do- re
Di gran sol- laç- ço se' fre- sco giar- di- no
Nel qua- le ven- ne ad a- bi- ta- re lo re- dem- pto- re
Fo- sti ri- pie- na [...]

»Die ti salvi regina« Mgl¹ Nr. 35

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Refrain

Die ti sal- vi re- gi- na
 Mi- se- ri- cor- di- o- sa
 Et a- vo- ca- ta del- li pec- ca- to- ri

Strophe

Tu se' lu- mi- na- tri- ce
 Del- li in- te- ne- bra- ti
 Sol per la scu- ri- ta- de del pec- ca- to*
 O ve- ra ge- ni- tri- ce
 Per te sian* ri- vo- ca- ti

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
 Tut- ti gli er- ran- ti ch'e- ra- no fra- go- sta- ti*
 Sol per la lor fal- len- ça
 Tor- na- li* a pe- ne- ten- ça
 Et dan- do a llor(o)* co- gno- scen- ça / di ben fa- re

»Regina sovrana di grande pietade« Mgl¹ Nr. 36

0* 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Refrain

Re- gi- na so- vra- na / di gran-de*pi- e- ta- de
 In te dol- ce ma- dre / a- ge* ri- po- san- ça

Strophe

I- stel- la chia- ri- ta / con gran- de i- splen- do- re
 Gien- te i- smar- ri- ta / tra- ie- sti d'er- ro- re
 Re- gi la vi- ta
 Si c'a (tte) tut- te l'o- re / ti ser- ra- ve le- an- ça*

Anfang 2. Strophe

O so- le lu- cen- te / [...]

»Dolce vergine Maria« Mgl¹ Nr. 37

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Refrain

Dol- ce ver- gi- ne Ma- ri- a
 Che ài lo tu- o fi- gluo- lo in ba- li- a
 Do- nal- ci per cor- te- si- a

Strophe

Per cor- te- si- a lo tuo fi- glio
 Can- di- do e so- vr'o- gne gi- glio
 Più che la ro- sa è ver mi- glio
 Fa- ci- ne buo- na com- pa- gni- a

Anfang 2. Strophe

La com- pa- gni- a [...]

»Vergen pulçella per merçé« Mgl¹ Nr. 38

1 2 3 4 5 6 7 8

Refrain

60 v.

Ver- gen pul- çel- la per mer- çé

Mer- çé vos cher c' ag- giai di me

Strophe

Ver- gen cor- te- [se e bel-] la

[Ma- dre di] Di- o don- çel- la

Pie- na lu- na no- vel- la

61 r.

No- va don- na no- vel au- le*

1 2 3 4 5 6 7

Anfang 2. Strophe

A vo- i fon- ta- na vi- va

Fruc- ti- fe- ro- sa u- li- va

Dol- çé [...]

»Exultando in Ieso Cristo« Mgl¹ Nr. 39

1 2 3 4 5 6 7 8

Refrain

E- xul- tan- do in Ie- so Cri- sto
 Fi- glol del pa- dr'e splen- do- re
 62 r. Can- ti- an lau- de di bon co- re
 A' san- t'an- ge- li* be- a- ti

Strophe

Can- tiam cum gran- de de-si- de- rio
 A tut- ti li an- ge- li be- a- ti
 Per- c'al no- stro mi- ni- ste- ro
 Dal- l'al- to Di- o so- no man- da- ti

1 2 3 4 5 6 7 8

62 v. Et li ar- chan- ge- li be- a- ti
 Sian co- gl'al- tri set- te co- ri
 Per sen- tir del- li lor dol- ço- ri
 Can- ti di lo- ro or- di- na- ti

»Sancto Iovanni baptista exemplo della gente« Mgl¹ Nr. 40

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Refrain

San-cto Io-van-ni bap-ti-sta
 E-xem-plo* del-la gen-te
 Lu-cier-na ar-den-te / del-di-vi-no a-mo-re

Strophe

Mol-to i-nan-çi pro-phe-ta-to
 Fo-sti che tu fos-si na-to
 Da l'ar-chan-gel an-nun-ti-a-to
 Ga-bri-el con-so-la-to-re

»Pastore principe beato« Mgl¹ Nr. 41

i ii iii 1 2 3 4 5 6 7 8

Refrain

Pa-store prin-ci-pe be-a-to
 San-cto Pie-ro da Cri-sto mol-to a-ma-to

Strophe

Lun-go'l mar di Ga-li-le-a
 Pe-scan-do con san-cto An-dre-a
 Gie-su pas-sò per la ri-ve-ra
 Do-po ssé sì t'à vo-ca-to

Anfang 2. Strophe

Con fer-vo-re lo [...]

»Con humiltà di core« Mgl¹ Nr. 42

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Refrain

Con hu- mil- tà di co- re
Et con gran- de fer- vo- re
L'a- po- stol san- cto Pau- lo si- a lau- da- to
Che i- lu- mi- na- to / fu da Cri- sto po- ten- te

Strophe

La di- vi- na sa- pi- en- tia
O- nor di lu- ce si co- me lu- me- ra
Fe- de spe- ra ca- ri- tà ad- du- ce
Pro- du- ce chi non si di- spe- ra

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

So- lar che tan- to lu- ce
Guar- dan- do nel- la cro- ce
Lu- me di cla- ri- ta- de pro- fon- da
Nel co- re a- bon- da / e llin- gua fer- ven- te

»Andrea beato laudi tutta la gente« Mgl¹ Nr. 43

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Refrain

^{66 r.}

An- dre-a be- a- to lau- di tut- ta la gen- te
 Stel- la lu- cen- te / che'l mon- do à llu- mi- na- to

Strophe

Fu- e pri- vi- le- gi- a- to ol- tre mi- su- ra
 Per- fec- to fu- e in a- mo- re
^{66 v.}
 Tuc- te vir- tu- de e- be con di- ric- tu- ra*
 Per- fec- to fu- e inn a- mo- re
 No- i con gran- de fer- vo- re / n'al- le- gri- a- mo
 Et can- tia- mo / di lu- i no- vo tro- va- to

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Anfang 2. Strophe

Hu- ma- na lin- gua [...]

»San Giovanni amoroso« Mgl¹ Nr. 44

1 2 3 4 5 6 7 8

Refrain

San Gio- van- ni a- mo- ro- so
E- van- ge- li- sta gra- ti- o- so

Strophe

Stan- do te al- la ri- ve- ra
Co- me l'o- mo a la pe- sche- ra
Ta- lor più che non i- spe- ra
Di- vien ric- co et a- bon- do- so

1 2 3 4 5 6 7 8

Anfang 2. Strophe

Cri- sto si tti e- les- se / Et
si tti dis- se: Vien- de [...]

»Di tutto nostro core« Mgl¹ Nr. 45

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Refrain

Di tut- to no- stro co- re
 Lau- diam con gran fer- vo- re
 L'a- po- stol san- cto Ia- co- bo cle- men- te
 Cor- po- ral- men- te / di Ce- be- de- o na- to

Strophe

Di- vo- ta- men- te cum lau- de can- ta- re
 A san- cto Ia- co- bo ben si con- ve- ne
 Ma quan- t'è de- gno da ma- gni- fi- ca- re
 Hu- ma- na lin- gua dir nol po- ri- a be- ne

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Chè ll'al to Di- o si- gno- re
 Poi che per no- stro a- mo- re
 Li piac- que pren- de- re hu- ma- na na- tu- ra
 Con gran- de cu- ra l'eb- be vo- ca- to

»Apostolo beato« Mgl¹ Nr. 46

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Refrain

A-po-sto-lo be-a-to
 Da Gie-so Cri-sto a-ma-to
 Bar-tho-lo-me-o te lau-diam di bon-co-re
 Dan-ne va-lor / che tti pos-si-am se-gui-re

Strophe

Dan-ne va-lor che ssi-an vit-to-ri-o-si
 Ver' li no-stri ne-mi-ci si sot-ti-li
 Li qua-li fe-ron di gla-di ve-le-no-si
 Quel-li che nel com-bat-te-re son vi-li

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Tre son que-sti ne-mi-ci
 Che giet-tan* co' di-fi-ci
 All' a-ni-ma che da llor fa clau-su-ra
 Sem-pre àn-no cu-ra / di far-la pe-ri-re

Anfang 2. Strophe

L'un di que-sti ne-mi-ci s'in-gen-gno-si

»Ciascuna gente canti cum fervore« Mgl¹ Nr. 47

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Refrain

Cia- scu- na gen- te can- ti cum fer- vo- re
 Al glo- ri- o- so ap- po- sto- lo be- a- to
 Da Di- o se- gno- re a- ma- to
 San- cto Phy- lip- po de- gno di lau- do- re

Strophe

Da tut- ta gen- te si con- ven lau- da- re
 San- cto Phy- lip- po con gran- de fer- vo- re
 Di lu- i nuo- vo can- to con*- can- ta- re
 De'* cia- scu- no ho- mo con de- vo- to co- re

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

72 v.
 Per- ciò ch'el- gli e-ra* de- gno di tan- to ho- no- re
 Che lin- gua d'o- mo nol lo* po- ri- a con- ta- re
 Da poi che con- ver- sa- re
 Vol- se co llu- i nel mon- do il sal- va- to- re*

Anfang 2. Strophe

Col [...]

»Apostol glorioso« Mgl¹ Nr. 48

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Refrain

A- po- stol glo- ri- o- so
 Fra- tel del sal- va- to- re
 San- cto Ia- co- bo mi- no- re / se' chia- ma- to

Strophe

Chia- ma- to se' fra- tel- lo del sal- va- to- re
 Per- ché a- ve- sti co llu- i la si- mi- glan- ça
 Di lu- i tu fo- sti bu- on se- gui- ta- to- re
 Per che ri- ce- ve- sti gran- de a- man- ça
 Por- ta- sti- lo in men- te et ne lo co- re

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Et nel- lo vi- sa- gio per sen- bran- ça
 Per gran de- si- de- ran- ça
 C'a- vea di lu- i ser- vi- re
 Col tu- o po- de- re / l'ài a- ma- to

Anfang 2. Strophe

E dec- to san- cto Ia- co- bo [...]

»O alta compagna« Mgl¹ Nr. 49

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Refrain

75 r.
O al- ta com- pa- gni- a
Di gran- de si- gno- ri- a
A- po- sto- li be- a- ti

Strophe

Com- pa- gni- a di- gran- de a- mo- re
Fo- ste in- sie- me e- xul- ta- ti
San- cto Tha- de- o et san- cto Sy- mo- ne
In ciel sie- te glo- ri- fi- ca- ti

1 2 3 4 5 6 7 8

L'al- to re Mes- si- a
In ci- el fe- ce la vi- a
Vo- i à san- cti- fi- ca- ti

»Di Iesu Cristo dolce glorioso« Mgl¹ Nr. 50

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Refrain

Di Ie- su Cri- sto dol- ce glo- ri- o- so
L'a- po- sto- lo lau- di-am Ma- the- o be- a- to

Strophe

Al the- lo- ne- o con gran cu- ra sta- va
La su- a cu- ra al mon- do tut- tu da- to
Ie- su pas- san- do per la su- a con- tra- da
Veg- gien- dol di po' sse si l'à vo- ca- to
Et se- gui- tol- lo con gran- de fer- vo- re
Al- su- o al- ber- go si ll'à con- vi- ta- to

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Anfang 2. Strophe

Tut- to'l mon- do [...]

»Novel canto dolce sancto« Mgl¹ Nr. 51

1 2 3 4 5 6 7 8

Refrain

No-vel can-to / dol-ce san-cto
Di-te Tho-me vo' can-ta-re

Strophe

Can-tar vo-glio et te lau-dan-do
San-cto a-po-sto-lo be-a-to
Di-Cri-sto fo-sti in er-ran-do
Le-tu-e vir-tù Di-o rin-gra-ti-an-do*
Per lo mon-do pre-di-can-do
Con-ver-tien-do in o-gne la-to

1 2 3 4 5 6 7 8

Mol-ta gen-te / che fal-len-te*
Sem-pre sta-va-no in pec-ca-re

Anfang 2. Strophe

Al-lo-ra [...]

»(A) Sancto Mathia apostolo benigno« Mgl¹ Nr. 52

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

Refrain

(A) san-cto Ma-thi-a / ap-po-sto-lo be-ni-gno
 Fu in i-scam-bi-o del ma-lin-gno
 Lo san-cto spi-ri-to lo fe' de-gno
 Cia-scu-na gen-te'l de' lau-da-re

Strophe

Lau-dar lo de-e ben-tuc-ta gen-te
 Che'l san-cto spi-ri-to l'à ho-no-ra-to
 No-ve-ro com-pie di quel-la gen-te
 Che tut-to'l mon-do à 'llu-mi-na-to

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

O gran cor-te-si-a / che mo-ri-sti sul le-gno
 Di tal vir-tù il fa-ce-sti de-gno
 Nel-la lec-ti-o-ne fa-ce-sti se-gno
 Che llui do-ves-se-ro pur chia-ma-re

»Sancto Luca da Dio amato« Mgl¹ Nr. 53

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Refrain

San- cto Lu- ca da Di- o a- ma- to
E- van- ge- li- sta se' be- a- to

Strophe

Di- vo- ta- men- te van- ge- li- ça- sti
La' n- car- nati- on par- la- sti
No- stra don- na se- gui- ta- sti
Da lle- i fo- sti am- ma- e- stra- to

Anfang 2. Strophe

Ver- gi- ne san- cto [...]

»Sancto Marco glorioso« Mgl¹ Nr. 54

1 2 3 4 5 6 7 8

Refrain

San-cto Mar-co glo-ri-o-so
 Van-ge-li-sta da Di-o a-ma-to
 Cia-scun ho-mo te be-a-to
 Lau-di di cor a-mo-ro-so

Strophe

D'a-mo-ro-so cor lau-da-re
 Cia-scun de-e te ve-ra-men-te
 No-vo can-ti con* can-ta-re
 Di te de-e tuc-ta gen-te

1 2 3 4 5 6 7 8

Che tu fo-sti de-gna-men-te
 Van-ge-li-sta del si-gno-re
 Di-stru-ge-sti no-stro er-ro-re
 Col van-ge-li-o lu-mi-no-so

Anfang 2. Strophe

Lu-mi-no-so [...]

»Lo signore ringraçando« Mgl¹ Nr. 55

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Refrain

82 v

Lo si- gno- re rin- gra- çan- do
 Col- li a- po- sto- li lau- dan- do
 Cia- scu- no can- ti no- vel can- to

Strophe

No- vel can- to del- li a- po- sto- li san- cti
 83 r
 Pe- trum Pau- lo Sy- mo- ne et Tha- de- o
 Di bon co- re fac- cia- mo tut- ti quan- ti
 Van- ge- li- sta Io- van- ni et Ma- the- o
 San- cto An- dre- a con Bar- tho- lo- me- o

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

83 v

San- cto Phy- lip- po Gia- co- (co) mo* mag- gio- [re]*
 San- cto Tho- ma- so et Ia- co- mo mi- no- re
 Nu- me-ro* sa- cra- to per i-spi- ri- to san- cto
 Bar- na- ba con san- cto Ma- thi- a
 Quel- li che l'or- di- ne com- pi- o
 84 r
 Poi che Giu- da fal- li- o tan- to

»Stephano sancto exemplo se' lucente« Mgl¹ Nr. 56

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Refrain

Ste- pha- no san- cto / e- xem- plo se' lu- cen- te

Per cui la gen- te / de' far no- vo can- to

Strophe

No- vel can- ta- re / tut- ta l'u- ma- na gen- te

Sem- pre de' fa- re / a Di- o'm- ni- po- ten- te

Lui rin- gra- ti- a- re / per te flo- re au- len- te

Fo- sti fer- ven- te / di spi- ri- to* san- cto

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

2. Strophe

Con for- te pe- na / so- ste- ne- sti al mon- do

Lu- ce se- re- na / di gau- di- o gio- con- do

Schi- fa- sti ce- na* / d'an- da- re in pro- fon- do

Non ti fu- e pon- do / sof- frir do- lor tan- to

»Sancto Lorenzo martyr d'amore« Mgl¹ Nr. 57

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Refrain

85 v.

San- cto Lo- ren- ço mar- tyr d'a- mo- re
A Cri- sto fo- sti gran- de ser- vi- do- re

Strophe

86 r.

Con hu- mil- ta- de / al san- cto pa- dre
Fo- sti u- bi- dien- te
Per- ciò lau- da- re / sem- pre de' fa- re
Tut- ta l'u- ma- na gien- te
Per te mar- tir va- len- te* et di va- lo- re
86 v.
Al 'ni- po- ten- te se' au- len- te flo- re

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Anfang 2. Strophe

Cri- sto be- a- to [...]

»Martyr glorioso aulente flore« Mgl¹ Nr. 58

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Refrain

Mar- tyr glo- ri- o- so au- len- te flo- re
 San- cto Lau- ren- ti- o pien di gran- de ar- do- re

Strophe

I- spa- no fo- sti per na- ti- vi- ta- te
 Sanc' Sy- sto pre- sul di no- bi- li- ta- de
 Ti vi- de et con- tem- plò nel- la cit- ta- de
 A ssé t'a- com- pa- gnò per gran- de a- mo- re

Anfang 2. Strophe

San- cto [...]

»Martyr valente san Piero da mare« Mgl¹ Nr. 59

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Refrain

Mar- tyr va- len- te / san Pie- ro da ma- re*
 A- iu- ta la gen- te / che tti vuo' lau- da- re

Strophe

Tu di spi- na na- to / ne- en- te pun- ge- sti
 Per- c'or- di- ne a- ma- to / et (d') al- to pren- de- sti
 O- ve'l don ce- la- to / dal ciel ri- ce- ve- sti
 Col qual ri- di- ce- sti* / la for- ça del ma- re

Anfang 2. Strophe

Tu gi- glio [...]

»Sancto Vincentio martire amoroso« Mgl¹ Nr. 60

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Refrain

89 r.

San-cto Vin-cen-ti-o mar-ti-re a-mo-ro-ro- [so]
 D'af-fec-tu-o-so / co-re tut-ta gen-te
 Ad te can-tin so-ven-te */ cum lau-do-re

Strophe

89 v.

Ben-ti de-ve tut-ta gen-te lau-da-re
 O glo-ri-o-so mar-ty-re va-len-te
 Ad al-ta vo-ce cum fer-vo-re can-ta-re
 Ben-si con-ve-ne-di-te flo-re au-len-te

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Per-ché vin-cen-te / del mar-ty-ri-o ste-ti
 Per la fe-de che a-ve-sti / in Gie-su Cri-sto
 Tut-t'o-ra fer-mo et fre-sco / fo'l tu-o co-re

»O Sancto Blasio martyre beato« Mgl¹ Nr. 61

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Refrain

O San-cto Bla-si-o mar-ty-re be-a-to
 D'es-ser lau-da-to / da tut-ta la gen-te
 De-gno se' ve-ra-men-te
 Pe-rò no' ti lau-diam di pu-ro co-re

Strophe

No-i ti lau-di-am per tu-a gran san-cti-ta-de
 Be-a-to mar-ti-re di Di-o si-gno-re
 Per tu-a gran-dis-si-ma be-ni-gni-ta-de
 A-iu-ta cia-scun ch'a te fa lau-do-re

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Ro-sa ver-mi-glia et au-len-te flo-re
 Gran-de a-ma-do-re / del ve-ra-ce Di-o
 Al qual san-ça dis-vi-o
 Con-ti-nu-a- [men-te fo-sti ser-vi-do-re]

»Sancto Giorgio martyr amoroso« Mgl¹ Nr. 62

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Refrain

San-cto Gior-gi-o mar-tyr a-mo-ro-so
Ca-va-ler di Di-o vic-to-ri-o-so

Strophe

A-mo-ro-so del di-vi-no a-mo-re
Ces-sa-sti da-te o-gne lai-do-re
Di ver-tu-di t'a-dor-na-sti'l co-re
Si che a Di-o se' tuc-to di-lec-to-so

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Anfang 2. Strophe

Tu del-li pec-ca-ti fo-sti mon-do
Et del-le ver-tu-di tan-t'a-bon-do

»Laudia' lli gloriosi« Mgl¹ Nr. 63

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Refrain

94 v.

Lau- dia' lli glo- ri- o- si
 Mar- ty- ri va- len- ti
 A Di- o pi- a- cen- ti / et tut- t'a- mo- ro- si
 Vit- to- ri- o- si / nel- li gran- di tor- men- ti

Strophe

95 r.

Ben for vic- to- ri- o- si
 Li mar- tyr gra- ti- o- si
 Tan- t'a- mo- ro- si / e- ra- no a Di- o sy- re

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Com' più e- ran gra- vo- si
 Li tor- men- ti pe- no- si
 Vi- a più for- ço- si / e- ra- no a so- fri- re
 95 v.
 Già non vol- ler dis- di- re
 Lo no- me di Cri- sto
 Che cro- ci- fis- so / fu- e per no- i so- fri- re*
 'Nan- ti mo- ri- re / vo- ler con- fi- ten- ti

»Gaudiamo tucti quanti« Mgl¹ Nr. 64

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Refrain

Gau- di- a- mo tuc- ti quan- ti
 Et fac- ciam dol- çì can- ti
 Al be- a- to A- gu- stin som- mo doc- to- re

Strophe

O al- ta et pro- fun- da sa- pi- en- ti- a
 O spec- chi- o et lu- me del- la no- stra men- te
 O tu che se' doc- tor per ex- cel- len- ti- a
 Dan- ne lu- me- ra che siam ca- no- scen- ti

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Ac- ciò che siam fer- ven- ti
 Ad te pa- dre po- ten- te
 Al cui fer- vor* sia- mo ra- gu- na- ti

»Sancto Agostin doctore« Mgl¹ Nr. 65

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Refrain

98 r.

San-cto A-go-stin doc-to-r[e]
 Con-fes-sor et pa-sto-re
 Et pien di sa-pi-en-ti-a si' lau-da-to'

Strophe

Lu-mi-na-to-re / et doc-to-re
 Del-la fe [-de] di-vi-na
 Di-fen-di-tor' e / guar-da-to-re
 Col-la san-cta doc-tri-na
 Di-stru-gi-to-re / d'o-gne er-ro-re'

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Fa-ce-sti gran ru-i-na
 Tut-ti di si-gram san-cto
 No-vel or-fac-ci-am can-to
 Che nne sie-de-gno et à lo-ben-me-ri-ta-to*

Anfang 2. Strophe

Tal don [...]



»A la grande valença« Mgl¹ Nr. 66

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Refrain

99 v.
A la gran- de va- len- ça
Che* san- cto Am-bruo- sci-o lu- ce
che da lu- ce con- du- ce
San- ça fi- na- re den- gi-am fa- re ri- ve- ren- ça

Strophe

Ri- ve- ren- ça con lau- de
100 r.
Al doc- to- re sag- gi-o et san- cto
Ne- mi- co d'o- gne frau- de
Fac- cia- mo no- stro can- to

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Ché sor- mon- ta- to* è tan- to
Lo su- o pre- gio e'l va- lo- re
C'a lon- ta- no sin- to- re
100 v.
E cia- scu- no gior- no cre- s[c]e su- a po- ten- ça

»Alla regina divota o servente» Mgl¹ Nr. 67

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Refrain

Al- la re- gi- na di- vo- ta o* ser- ven- te
 Lau- di la gen- te / san- to Pie- ro no- vel- lo

Strophe

No- vel- la- men- te / et con gau- den- te co- re
 Al cri- a- to- re / lau- de et gra- ti- a si- a
 Di tal pre- sen- te / (et)c'a nno' per a- mo- re
 Sta- to è* da- to- re / (di) Di-o di cor- te- si- a
 Di star fer- ven- te / et san- cto con- fes- so- re
 Fruc- to del flo- re / c'a la ma- dre au- li- a

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Vir- go Ma- ri- a / che tan- to l'a- ma- sti
 Poi ci'l do- na- sti / gra- tia fa' per el- la*

»Da tucta gente laudato« Mgl¹ Nr. 68

1 2 3 4 5 6 7 8

Refrain

Da tuc- ta gen- te lau- da- to
 Con af- fec- to et gran fer- vo- re
 Si- a sem- pre di pu- ro co- re
 San- cto Ni- co- la- o be- a- to

Strophe

Di cia- scun di- vo- ta- men- te
 De' tut- t'or es- ser lau- da- to
 Ni- co- la- o stel- la lu- cen- te
 Da di- vin so- le il- lu- stra- to

1 2 3 4 5 6 7 8

Di no- bil gen- te na- to
 Per pi- e- tà da- to da Di- o*
 Fre- sco flo- re et a- ma- ti- sto
 Di tut- te vir- tù or- na- to

»Ciascun che fede sente« Mgl¹ Nr. 69

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Refrain

Cia- scun che fe- de (et) sen- te
 Ve- gna a lau- dar so- ven- te*
 L'al- to san- cto An- to- ni- o be- a- to

Strophe

^{106 v.}
 Cia- scu- no lau- da- re / ed a- ma- re
 Lo de' di bon co- rag- gi- o
 Che di ben fa- re / i- sfor- ça- re*
 Vol- se'n pic- ciol e- tag- gio
 Tut- t'or pen- sa- re / e'n- for- ma- re

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Com- me a Di- o fa- re hu- mag- gio
^{107 r.}
 Po- tes- se d'U- lix- bo- na
 Si par- ti- o si con- so- na
 La le- gen- da là on- de fo na- to

Anfang 2. Strophe

La- sciò ric- cheç- ça [...]

»A sancto Iacobo [maggiore]« Mgl¹ Nr. 70

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Refrain

A san-cto Ia-co-bo [mag-gio-re]*
Can-tiam lau-de con-dol-ço-re

Strophe

In-man-te-nen-te a llui an-da-ro
Le-re-ti e'l pa-dre ab-ban-do-na-ro
Con gran fer-vo-re lui se-gui-ta-ro
Per ca-ri-ta-de et gran-de a-mo-re

»Sancto Bernardo amoroso« Mgl¹ Nr. 71

1 2 3 4 5 6 7 8

Refrain

San-cto Ber-nar-do a-mo-ro-so
Gi-glio au-len-te di-lecto-so

Strophe

An-çi che tu (-o) fo-sti na-to
Si fo-sti pre-fi-gu-ra-to
D'a-mo-re pri-vi-le-gi-a-to
No-bi-le pre-di-ca-to-re

Anfang 2. Strophe

O Ber-nar-do fre-sc'u-li-va
A-qui-la con-tem-pla-ti-va

»Novel canto tucta gente« Mgl¹ Nr. 72

1 2 3 4 5 6 7 8

Refrain

111 r.

No- vel can- to tuc- ta gen- te
 Can- ti cum di- vo- to co- re
 Al be- a- to con- fes- so- re
 San Çe- no- bi- o flor au- len- te

Strophe

111 v.

De- gna- men- te è da lau- da- re
 Co- sì san- cto con- fes- so- re
 Di lui ci- a- scum de' can- ta- re
 No- vel can- to so- ven- t'o- re

1 2 3 4 5 6 7 8

Che di Cri- sto ser- vi- do- re
 Fu- e del- la su- a pu- e- ri- ti- a
 Va- sel pie- no di iu- sti- ti- a
 Cla- ra stel- la ri- lu- cen- te

112 r.

Anfang 2. Strophe

Stel- la cla- ra ri- lu- cen- te
 A la no- stra te- ne- bri- a

»Ogn'omo canti novel canto« Mgl¹ Nr. 73

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Refrain

112 v.

Ogn' o- mo can- ti no- vel can- to
 A san Gio- van- ni au- len- te flo- re

Strophe

O Gio- van- ni fre- sca au- ro- ra
 Mol- to e- ri gar- çon a- lo- ra
 113 r.
 Quan- do Cri- sto con gran cu- ra
 A- po- stol ti fe- ce et pa- sto- re

Anfang 2. Strophe

[O]* Gio- van- ni a- mor [...]

»Vergine sancta Maria« Mgl¹ Nr. 74

1 2 3 4 5 6 7 8

Refrain

Ver- gi- ne san- cta Ma- ri- a
 Di no- i a- gie guar- dia et cu- ra

Strophe

Vir- go be- a- ta
 114 r.
 Ma- dre del giu- sto se- gno- re
 Glo- ri- fi- ca- ta
 Fu- sti dal an- gel mag- gio- re
 Per nu- i pec- ca- to- ri
 A- ve di te* gran cu- ra

»Salve virgo pretiosa« Mgl¹ Nr. 75

0* 1 2 3 4 5 6 7 8

Refrain

Sal- ve vir- go pre- ti- o- sa
Ma- dre di pi- e- tan- ça

Strophe

115 *l.*
Au- di- te gen- ti un dol- çe can- to
Che fe- ce san Ber- nar- do san- cto
De la ver- gi- ne con pian- to*
Co- me pian- ge- a la no- stra a- man- ça

»(San) Domenico beato« Mgl¹ Nr. 76

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Refrain

116 *v.*
San*Do- me- ni- co be- a- to
Lu- cer- na ri- lu- cen- te
D'an- ge- li- ch'e* d'ap- po- sto- li- ca vi- ta

Strophe

San Do- men- ni- co be- a- to cio- è a di- re
Ho- mo san- cti- fi- ca- to di Di- o si- re
117 *l.*
A lo qual sem- pre ti pia- que'l ser- vi- re
La- on- de se' in- co- ro na- to*
Nel re- gno per- ma- nen- te
In e- ter- no cio- è sen- ça fi- ni- ta

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Anfang 2. Strophe

Ho- mo di Di- o fo- st' in tuc- te [...]

»Allegro canto popol cristiano« Mgl¹ Nr. 77

Refrain

Al- le- gro can- to po- pol cri- sti- a- no
 Del gran- de san Do- me- ni- co
 Di tan- ti va- lo- ro- so ca- pi- ta- no

Strophe

Ca- pi- ta- no di mol- ti ca- va- lie- ri
 Fu san- cto pre- ti- o- so
 Che do- po Cri- sto l'àn- no se- gui- ta- to

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

E fu de li mi- glior gon- fa- lo- nie- ri
 Quel fiu- me gra- ti- o- so
 Che do- po Cri- sto si- a sta- to tro- va- to
 Per lui è su- to sper- to et ri- pro- va- to
 O- gni per- ver- so he- re- ti- co
 Che nel- la fe- de tro- vas- se lon- ta- no

»Sia laudato san Francesco« Mgl¹ Nr. 78

1 2 3 4 5 6 7 8

Refrain

Sia lau- da- to san Fran- ce- sco
 Que' che a- par- ve cru- ci- fi- xo
 Co- me re- dem- pto- re

119 v.

Strophe

A Cri- sto con- fi- gu- ra- to
 De le pi- a- che fue si- gna- to
 In- per- ci-ò che a- ve- a por- ta- to
 Scrip- to in co- re lo suo a- mo- re

»Peccatrice nominata« Mgl¹ Nr. 81

1 2 3 4 5 6 7 8

Refrain

Pec- ca- tri- ce no- mi- na- ta
 Mag- da- le- na da Di- o a- ma- ta

125 r.

Strophe

Mag- da- le- na dec- ta ste- sti
 Nel ca- stel- lo in qual na- sce- sti
 Mar- tha per so- ra a- ve- sti
 Nel van- ge- li- o a- sa- i lau- da- ta

Anfang 2. Strophe

La- ça- ro ti [...]

»Radiante lumera« Mgl¹ Nr. 79

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Refrain

Ra- di- an- te lu- me- ra
 For- t'ed a- man- do fre- sco
 Sem- pre san- cto Fran- ce- sco
 Fo- sti di gram ma- ne- ra

121 r [7]

Strophe

Ma- ne- ra an- ge- li- ca- ta
 Fu tan- ta nel- lo tu- o con- tem- pla- men- to
 Che mai* n'e- ra le- va- ta
 La tu- a per- so- na da lo'n- ten- di- men- to

121 v

1 2 3 4 5 6 7

De- gna- sti e- xal- ta- men- to
 Per- çò c'u- mi- li- an- ça
 Por- ta- sti in a- bun- dan- ça
 E'n ca- ri- ta- te ve- ra

»Lo 'ntellecto divino« Mgl¹ Nr. 80

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Refrain

122 r.

Lo 'n- tel- lec- to di- vi- no

De l'al- to lu- me con gran- de splen- do- re

Rag- gio de- gno d'o- no- re

122 v.

A Sie- n'à da- to'l no- vel A- gu- sti- no

Strophe

De no- bel- tà et gen- til na- ti- o- ne

A la re- li- gi- o- ne

Mi- ra- cu- lo- sa- men- te fu do- na- to

Cu- i* san- cti- tà et rec- ta 'n- ten- ti- o- ne

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

123 r.

Fu- gi pre- la- ti- o- ne

D'ap- pe- ti- to d'o- nor sem- pre spo- lia- to

Chi è l'al- bor guar- da- to

Nel pa- ra- di- so da quel che- ru- bi- no

Se no'l nuov' A- gu- sti- no

123 v.

Ch'eb- be nel mon- do sin- gu- la- re sta- to

»A sancta Reparata« Mgl¹ Nr. 82

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Refrain

A san-cta Re-pa-ra-ta
 A Cri-sto di-spo-sa-ta
 Co-lau-de can-ti-la cri-sti-a-na gen-te

Strophe

A san-cta Re-pa-ra-ta ro-sa au-len-te
 Ho-no-re si con-ve-ne-de-gna-men-te
 Di-le-i no-vel-la lau-de tut-ta gen-te
 So-ven-te de' can-ta-re
 Sì pie-na-men-te fa-re
 Vol-le la vo-lon-tà di Di-o vi-ven-te

»A tutta gente faccio prego e dico« Mgl¹ Nr. 83

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Refrain

A tut-ta gen-te fac-cio pre-go e di-co
 Che lau-di me-co / Mar-ga-ri-ta au-len-te

Strophe

O ver-gi-ne che'n pic-co-la e-ta-de
 A Di-o vi de-ste e fe-ce-vi su-a spo-sa
 Et non vo-le-ste per no-bi-li-ta-de
 Che fos-se'n vo-i es-ser del mon-do ro-sa
 An-çi pren-de-ste la fe-de cri-sti-a-na
 Che scac-cia va-na / et fa a Dio ser-ven-te

»Vergine donçella da Dio amata« Mgl¹ Nr. 84

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Refrain

Ver-gi-ne don-çel-la da Dio a-ma-ta
Ka-the-ri-na mar-ty-re be-a-ta

Strophe

Tu fo-sti be-a-ta da fan-ti-na
Per-ché fu'n te la gra-ti-a di-vi-na
Na-ta fo-sti'n ter-ra a-le-xan-dri-na
In om-ni sci-en-ti-a col-lau-da-ta

Anfang 2. Strophe

Fi-glia fu di [...]

»Sancta Agnesa da Dio amata« Mgl¹ Nr. 85

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Refrain

San-cta A-gne-sa da Dio a-ma-ta
I-spon-sa et mar-ty-re be-a-ta

Strophe

De la cit-ta-de 'n-pe-ri-a-le
Di Ro-ma gran no-bi-li-ta-de
Fu-e la tu-a na-ti-vi-ta-de
Di gen-til pro-ge-ni-e na-ta

»Canto novello et versi co laudore« Mgl¹ 86

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Refrain

Can- to no- vel- lo et ver- si co lau- do- re
 Can- tiam di pu- ro co- re / a l'a- mo- ro- se
 Di Cri- sto spo- se / ver- gi- ne be- a- te

Strophe

Ben son de- gne d'o- no- re
 E di lau- dar tuc- t'o- re
 Le ver- gi- ne sa- cra- te
 Pe- rò che per a- mo- re
 Di Cri- sto re- dem- pto- re

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Ser- var ver- gi- ni- ta- te
 Con si gran pu- ri- ta- te / che la men- te*
 Fu stra- na cer- ta- men- te / et a- li- e- na
 D'o- gne ter- re- na / e car- nal vo- lon- ta- te

»Facciam laude ac tuct' i sancti« Mgl¹ Nr. 87

1 2 3 4 5 6 7 8

Refrain

Fac- ciam lau- de ac tuc- t' i san- cti
 Col- la ver- gi- ne ma- gio- re
 Di bon co- re con dol- çi can- ti
 Per a- mor del cri- a- to- re

Strophe

Per a- mor del cri- a- to- re
 Con ti- mo- re et re- ve- ren- ça
 E- xul- tan- do con bal- do- re
 Per di- vi- na pro- ve- den- ça

1 2 3 4 5 6 7 8

Tut- t' i san- cti per a- mo- re
 In- ten- di- am con ec- cel- len- ça
 Di far fe- sta a llor pi- a- cen- ça
 Con gran- dis- si- mo fer- vo- re

»Chi vuol lo mondo dispreçare« Mgl¹ Nr. 88

0* 1 2 3 4 5 6 7 8

Refrain

Chi vuol lo mon- do di- spre- ça- re
Sem- pre la mor- te de' pen- sa- re

Strophe

La mor- te è fie- ra e du- ra e for- te
Rom- pe mu- ra e pas- sa por- te
El- l'è sì co- mu- ne sor- te
Che ve- run* ne può cam- pa- re

Notenanhang A

»Da l'alta luce fu dato sovente» Mgl¹ Nr. 89

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Refrain

152 r.

Da l'al- ta lu- ce fu da- to so- ven- te

A la no- bi- le cit- tà- de

Di tut- ta pu- ri- ta- de

San Mi- ni- a- to per l'u- ma- na gen- te

Strophe

152 v.

Per no- bil vi- ta al- ta re- li- gi- o- ne

Do- na Fi- ren- çe di fe- d'e dot- tri- na

E chi com- pren- de la for- te ra- gio- ne

Ch'é fe- ce a De- ci- o di ca- ri- tà pie- na

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

153 r.

Co- m'è ver- tù quel- la che cia- scun me- na

A ve- de- re in- car- nà- to

I- di- o com' fu me- nà- to

Pren- da di- let- to e can- ti al- le- gra- men- te

Anfang 2. Strophe

153 v.

Can- ti cia- scu- no con vo- ce

et me- lo- di- a

Per re- ve- ren- ça di tan- to [...]

Notenanhang B

Übertragung der Fragmente

»Alla trinità beata« (GadM)

1 2 3 4 5 6 7 8

Refrain

Al- la tri- ni- tà be- a- ta
Da noi sem- pre a- do- ra- ta

Strophe

Tri- ni- tà glo- ri- o- sa
U- ni- tà me- ra- vi- glio- sa
Tu sei man- na sa- po- ro- sa
E tut- t'or de- si- de- ra- ta

»[Spirito sancto glorioso]« (Luc¹)

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Refrain

[Spi- ri- to san- cto glo- ri- o- so
So- pra noi sii] gra- ti- o- so

Strophe

Che con gran dol- cior ve- ni- sti
Et la pen- te- co- ste com- pie- sti
Li di- sce- pu- li ri- em pie- sti
Del tuo a- mo- re gau- di- o- so

»[A tutt'or dobbiam laudare]« (Luc¹)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Refrain

[A tut- t'or dob- biam lau- da- re
Et sem- pre] ve- ne- ra- re
L'a- po- sto- lo An- drea glo- ri- fi- ca- to

Strophe

Djo se- gui- ta- sti / et a- ma- sti
Con tuc- to lo tuo co- re
Et non tar- da- sti / et an- da- sti
A llui per gran- de a- mo- re
Per- chè'l tro- va- sti / te is- for- sa- sti

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

D'es- ser su ser- vi- do- re
Non te vol- le par- ti- re
Dal- lo su ser- vi- re
Per- ciò ne fu- sti [sì] ben [me- ri- ta- to]

»[Vergine sancta Maria]« (Fragm. 1a/b)

1 2 3 4 5 6 7 8

[An-] nun- ti- a- ta*

Fo- sti dall' an- gel mag- gio- re

Per no-i pec- ca- to- ri

U- di- te gran cu- ra

»Andrea beato laudi tucta la gente« (Fragm. 1 b)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

An- dre-a be- a- to / la- u- di tuc- ta la gen- te

Stel- la lu- cen- te / che'l mon- do à llu- mi- na- to

Fu-e pri- vi- le- gi-a- to ol- tre [...]

»[Ogn'uom si sforçi d'ordinare]« (Fragm. 2 a)

1 2 3 4 5 6 7 8

[...] si ll'à chi-a- ma- to

Fi- gli- uol di Di- o

E- gli è lo si- gno- r[e] mi- o

Che'n su- a ma- no mi te- ne

»Cristo è nato [et] humanato« (Fragm. 2 b)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Cri- sto è na- to / [et] hu- [ma- na- to]

»Ogn'uomo ad alta voce« (Fragm. 3)

1 2 3 4 5 6 7 8

Refrain

O- gn'uo- mo ad al- ta bo- ce
 Lau- di la ve- ra- ce cro- ce

Strophe

Quan- t'è de- gna da lau- da- re
 Co- re no- lo può pen- sa- re
 Lin- gua no- lo pu- ò [con- ta- re
 La ve- ra- ce san- cta cro- ce]

»Colla madre del beato« (Fragm. 4)

Col- la ma- dre del be- [a- to]

»Laudate la surrectione« (Fragm. 5)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Lau- da- te la sur- rec- tio- [ne]

»Spirito sancto glorioso« (Fragm. 7)

Spi- ri- to san- cto glo- ri- o- [so]

»Con rriverença et [...]« (Fragm. 8 b/9 a)

Co rri- ve- ren- ça et [...]
 [1 Blatt fehlt] [...] [san-] gue et car- ne pu- ra
 In ta- le spe- ci- e a- ven- gna [...?]
 Per- chè si- cu- ri li tu-oi ser- vi- do- ri
 Cia- scun ci pren- [d]a a lli- be- rar la men- te
 Fo- sti a- mo- ro- sa- men- te
 Non te mo- stran- do di te lar- gi- to- re

2. Strophe Anfang

Tu quan- to non se- con- do quan- ti- ta- de
 Non fuor di luo- go non co- me lo- ca- to
 Ma sem- pre un cor po- se in luo- ghi di- ver- si

»Alta trinità beata« (Fragm. 9 b)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Al- ta tri- ni- tà be- a- ta

»Exultando in Gesu [Cristo]« (Fragm. 10)

E- xul- tan- do in Ge- su [Cri- sto]

»Sancto Pancraço martir glorioso« (Fragm. 11)

San- cto Pan- cra- ço mar- tir glo- ri- o- so

Da Cri- sto

»Appostolo beato« (Fragm. 12)

Ap- po- sto- lo be- a- to

Da Ge- su

»Sancta Agnesa da Dio [amata]« (Fragm. 13)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

San- cta A- gne- sa da Dio [a- ma- ta]

»[Da l'alta luce fu dato sovente]« (Fragm. 14 a)

[Per no- bil vi- ta al- ta re- li-] gi- o- ne

Do- na Fi- ren- ce di fe- del doc- tri- na

Et chi com- pren- de la for- te ra- gi- o- ne

Che fe- ce a De- ci- o di ca- ri- tà pi- e- na

»Facciam laude a tutt'i [sancti]« (Fragm. 14 b)

Fac- ciam lau- de a tut- t'i [san- cti]