

Marchetus in Padua und die „franco-venetische“ Musik des frühen Trecento

von

F. ALBERTO GALLO

Das erste Dokument der Anstellung des Marchetus bei der Kathedrale in Padua¹ ist eine Kostenzusammenstellung, welche im April 1305 verfaßt wurde. In dieser wird unter anderem aufgeführt:

„Item solidos quatuor causa faciendi portare et figere bancas in scolis apud portam que est uersus episcopatum et pro clavis ibi positis quando marchetus cepit docere scolares cantare.“²

Marchetus scheint also die Unterrichtung der Kinder an der Kathedrale im Frühjahr desselben Jahres 1305 aufgenommen zu haben, und dies kann mit einem wichtigen künstlerischen und religiösen Ereignis Paduas in Verbindung gebracht werden: der Einweihung der im Auftrag Enrico Scrovegnis erbauten und von Giotto mit Fresken ausgemalten Kapelle S. Maria della Carità all’Arena. Die Einweihungsfeier fand am 25. März 1305 statt, am Feste Mariä Verkündigung, und bei dieser Gelegenheit wurde, von den Kathedralsängern ausgeführt, das dramatische Offizium von der Verkündigung dargeboten³. Dieses Offizium war Bestandteil der Liturgie der Kathedrale von Padua und ist bis heute in den Büchern der Kirche erhalten⁴. Auch in Anbetracht dessen,

¹ Die Entdeckung der Dokumente ist Monsignore CLAUDIO BELLINATI, Direktor der Biblioteca Capitolare in Padua, zu verdanken; vgl. CL. BELLINATI, *Un teorico musicale del Trecento. Contributi alla biografia di Marchetto da Padova „Magister Cantus“ nella Cattedrale (1305–1308)*, L’Osservatore Romano, 12. April 1973, S. 3. Ich möchte an dieser Stelle Monsignore BELLINATI dafür danken, daß er so liebenswürdig war, mich auf die Dokumente der Biblioteca Capitolare hinzuweisen und sie mir zur Verfügung zu stellen.

² Padua, Bibl. Capitolare, *Diversa* 10 (41), f. 27 v.

³ R. ZANOCCO, *L’Annunciazione all’Arena di Padova (1305–1309)*, Rivista d’Arte IX, 1937, S. 370–373.

⁴ Padua, Bibl. Capitolare, Ms. C 55, f. 36 v–39 r; Ms. C 56, f. 36 v–39 r. Den Text aller Offizien edierte G. BILLANOVICH, *Uffizi drammatici della Chiesa padovana*, Rivista italiana del dramma IV, 1940, S. 72–100, Text und Musik G. VECCHI, *Uffizi drammatici padovani*, Florenz 1954 (mit Faksimile von Ms. C 56).

was weiter unten über den Text der Motette *Ave regina celorum – Mater innocencie* gesagt werden wird, ist es wahrscheinlich, daß die Aufführung des Offiziums 1305 zur Einweihung der Scrovegnikapelle mit den Fresken Giotto's besonders feierlich und sorgfältig war; vielleicht wurde ein Stück eingefügt, das Marchetus zu dieser Gelegenheit komponiert hatte.

Das zweite Dokument geht auf Juli 1306 zurück; nach einem Jahr Tätigkeit erhält Marchetus seinen Gehalt:

„Item solidos quinque uenetos grossos marcheto pro salare unius anni quo docuit scolares“.⁵

Es scheint demnach, daß Marchetus in dieser Periode an der Kathedrale von Padua die Aufgaben eines *cantor* wahrgenommen hat, eine Stelle, die sowohl in dem nach der Mitte des 13. Jahrhunderts verfaßten *Liber ordinarius* der Kirche als auch in den *Statuta* von 1399 vorgesehen ist und deren Rechte und Pflichten ebendort festgelegt sind.⁶

Das letzte Dokument stammt vom Sommer 1307, als Marchetus der Kathedralverwaltung den Anteil an einer Pfründe übergibt, deren er sich erfreut:

„Inprimis recepi a marcheto meros quatuor olei pro censu ecclesie sancti cassiani“.⁷

Da in der Notiz des Jahres 1308 zur selben Pfründe nicht mehr der Name Marchetus' erscheint, ist es sehr wahrscheinlich, daß er in jener Zeit Padua schon verlassen hatte.

Obschon in ihrer zeitlichen Reichweite und in ihrem Informationsgehalt so begrenzt, lassen diese ersten und bisher einzigen archivalischen Dokumente über die Tätigkeit des Marchetus einige Schlüsse zumindest auf den Anfang seines Lebens zu. Vor allem die Tatsache, daß er in den Paduaner Texten immer mit allein dem Namen *Marchetus* bezeichnet ist, bestätigt indirekt seine dortige Herkunft. Der Name *Marchetus de Padua*, mit welchem er sich selbst in den Widmungsbriefen seiner Traktate bezeichnet⁸, besagt also, daß der Verfasser in Padua geboren worden war. Weiter erlaubt die Tatsache, daß er 1305 auf eine so bedeutende Stelle wie die eines Gesangslehrers der Kathedrale berufen wurde und dies in Verbindung mit einer so wichtigen Gelegenheit wie der Einweihung der Scrovegnikapelle, festzuhalten, daß Marchetus zu jener Zeit schon bemerkenswerte Erfahrung und Bekanntheit erreicht hatte. Als sein Geburtsdatum müßte demnach etwa 1275 angesetzt werden⁹. Es ist weiterhin

⁵ Padua, Bibl. Capitolare, *Diversa* 10 (41), f. 20r.

⁶ Zum *Liber ordinarius* vgl. F. S. DONDI OROLOGIO, *Dissertazione sopra li riti, disciplina, costumanze della Chiesa di Padova sino al XIV secolo*, Padova 1816. Die Verfügungen im *Liber* und in den *Statuta* bezüglich des *cantor* sind herausgegeben von G. VECCHI, a. a. O. S. 163–171.

⁷ Padua, Bibl. Capitolare, *Diversa* 10 (41), f. 33v.

⁸ *Lucidarium*, GS III, 65a; *Pomerium*, CSM VI, S. 35.

⁹ Mit der Angabe „1274“, welche sich am Ende des *Lucidarium* in einer der Haupthandschriften (Mailand, Bibl. Ambrosiana, D 5 Inf., f. 77v) findet und welche

sehr wahrscheinlich, daß auch seine Ausbildung in Padua erfolgte. In bezug auf das, was weiter unten über die „franco-venetische“ Musik des frühen Trecento gesagt werden wird, ist es wichtig zu bemerken, daß zur Zeit des Marchetus musikalische Beziehungen zwischen der Paduaner Kathedrale und Frankreich bestehen. So erhält ein Gerardus de Bononia, *mansionarius* und *custos* der Kathedrale, 1306 Urlaub, da er sich als *cantor* beim Kardinal Guglielmo Ruffati in Bordeaux aufhält¹⁰. Schließlich würde sich das wahrscheinliche Datum des Weggangs von Padua hinreichend gut in die Hypothesen über die Biographie des Marchetus einfügen, die bisher aufgrund der kargen, seinen eigenen Werken zu entnehmenden Hinweise aufgestellt wurden. Nach Verlassen Paduas arbeitet Marchetus 1317–1318 zwischen Cesena und Verona an der Abfassung des *Lucidarium*¹¹; 1324–1326 schreibt er in Cesena das *Pomerium*¹². Obwohl Marchetus nach 1308 wahrscheinlich nicht mehr nach Padua zurückgekehrt ist, hält sich die Erinnerung an seine Tätigkeit noch lange. Ein Inventar der liturgischen Bücher im Besitz der Paduaner Kirche S. Lucia verzeichnet unter anderem:

„Unus liber in quo sunt quatuor passii notati solepniter secundum Marchetum, et sunt arminiati de figuris in principio cuiuslibet passii, in cartis bergamineis.“¹³

Vor allem aber ist eine Komposition von ihm am Ende einer Handschrift eingetragen, die 1325 von einem *custos* der Paduaner Kathedrale, Prosdocimus de Cittadella, redigiert wurde¹⁴. Der Kodex ist in der Literaturgeschichte bekannt, da er in seinem Hauptabschnitt zwei Dichtungen enthält: das *Speculum vite* und den *Liber legum moralium* des Mailänder Dichters Bellino Bissolo, der in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts gelebt hat¹⁵. Im letzten Teil der Hand-

lange Zeit für das Abfassungsdatum dieses Traktates gehalten wurde (den Irrtum hat FR. LUDWIG, *Die Quellen der Motetten ältesten Stils*, AfMw V, 1923, S. 289, Anm. 2, berichtigt) könnte hingegen das Geburtsdatum des Autoren gemeint sein.

¹⁰ Padua, Bibl. Capitolare, *Mansionarii, custodes, capellani* 20, Mansionari, pergamena 12: „Guilelmus miseratione diuina ecclesie sancte Potentiane presbyter Cardinalis... Cum igitur Gerardus de Bononia mansionarius sive custos ecclesie paduane, sit clericus cantor familiaris noster et domesticus ac continus commensalis... Acta lecta et publicata sunt hec omnia ac data Burdegali in hospicio habitationis dicti domini Cardinalis... Sub anno domini Millesimo Trecentesimo Sexto. Indictione quarta. Die vigesimo nono maij pontificatus sanctissimi patris et domini nostri domini Clementis diuina prudencia pape quinti anno primo.“

¹¹ O. STRUNK, *Intorno a Marchetto da Padova*, La rassegna musicale XX, 1950, S. 313.

¹² N. PIRROTTA, *Marchettus de Padua and the Italian Ars Nova*, MD IX, 1955, S. 60–63.

¹³ R. ZANOCCHI, *Gli antichi libri liturgici delle nostre chiese*, Bollettino diocesano di Padova XVIII, 1933, S. 237. Das Inventar ist mit 30. Okt. 1443 datiert.

¹⁴ Oxford, Bodleian Library, Can. Class. Lat. 112, f. 58 v: „Prosdocimus de cittadella custos maioris ecclesie paduane in nomine felix millesimo CCC^o XXV indictione viij.“

¹⁵ G. TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, IV, Modena 1788, S. 453;

schrift finden sich außer ein paar weiteren Texten verschiedenen Inhalts einige Melodien aus dem Ordinarium und dem Proprium der Messe und eine dreistimmige Motette *Ave regina celorum – Mater innocencie*, die der Musikgeschichte bekannt ist, aber noch nicht näher untersucht wurde¹⁶. Die Komposition füllt ganz die Blätter 61 v–62 r und den Anfang von 62 v aus (siehe das hier beigegefügte Faksimile) und scheint, zumindest was den Text betrifft, von der Hand desselben Prodocimus de Cittadella geschrieben zu sein, auf den der Hauptteil der Handschrift zurückgeht und der als *mansionarius* und *custos* der Kathedrale sowie als Notar bezeugt ist; sein Name erscheint in Paduaner Dokumenten von 1312–1340¹⁷. Die Anordnung der Musik ist recht ungewöhnlich. Das *triplum* beginnt auf den ersten fünf Systemen von f. 61 v, setzt sich im fünften System von f. 62 r, dann im sechsten System von f. 61 v, dann im sechsten System von f. 62 r fort und endet im ersten System von f. 62 v. Das *duplum* füllt die ersten drei Systeme und die erste Hälfte des vierten auf f. 62 r und endet im zweiten System von f. 62 v. Der *tenor* füllt die zweite Hälfte des vierten Systems auf f. 62 r; seine Melodie ist dieselbe, die in der Motette *Se grace – Cum venerint* mit der Bezeichnung *Ite missa est* verwendet wird¹⁸. Die Schrift ist im allgemeinen korrekt, aber einige Nachlässigkeiten, vor allem in *tenor*, erlauben wohl festzustellen, daß die Abschrift nicht der Aufführung dienen sollte, sondern nur der Erhaltung des Werkes; die Feuchtigkeitseinwirkungen auf den inneren Rändern von f. 61 v–62 r machen die Lesung einiger Mensuren des *triplum* und vor allem des *duplum* unmöglich¹⁹.

R. WEISS, *Bellino Bissolo, poeta milanese del duecento*, Archivio storico lombardo, N. S. X, 1947, S. 33–47.

¹⁶ W. H. FRERE, *Bibliotheca Musico-Liturgica*, London 1901, S. 136 Nr. 406; U. CHEVALIER, *Repertorium Hymnologicum*, Löwen 1892–1921, Nr. 2074; G. REANEY, *Oxford Handwritten*, MGG X, 514; F. A. GALLO-G. VECCHI, *I più antichi monumenti sacri italiani*, Bologna 1968, Tafeln XCVIII–XCIX (photographische Reproduktion); RISM, B IV⁴, 666.

¹⁷ Zu den Archividokumenten, die sich auf PRODOCIMUS DE CITTADILLA beziehen, vgl. R. WEISS, a. a. O. S. 38.

¹⁸ Tournai, Bibl. Capitulaire, 476, f. 33 v; Ivrea, Bibl. Capitolare, 115, f. 21 v. Vgl. RISM, B IV², 51, 293.

¹⁹ Die in Zusammenarbeit mit KURT VON FISCHER ausgeführte im Anhang dieses Aufsatzes veröffentlichte Übertragung weicht an folgenden Stellen von der Handschrift ab. *Triplum*, Mensur 36, Anfang: die erste semibrevis wurde in Analogie zum *duplum* als artificialis betrachtet, obwohl in der Handschrift die abwärts gerichtete cauda fehlt. *Duplum*, Mensur 8, Ende: als letzte Note hat die Handschrift statt *d* ein *f* mit nachfolgendem *custos*, der ein *d* anzeigt. *Tenor*, Mensur 19: in der Handschrift fehlt die longa perfecta-Pause; Mensur 37–39: anstelle der drei longae *d-c-d* wiederholt die Handschrift die ganze Gruppe von Pausen und Noten der Mensuren 1–6 und 19–24. Die leeren Mensuren der Übertragung entsprechen den nunmehr unlesbaren Stellen der Handschrift. Der Versuch einer Rekonstruktion der ganzen Komposition für Aufführungszwecke wurde veröffentlicht in *Italian Sacred Music*, hg. von K. v. FISCHER und F. A. GALLO, = Polyphonic Music of the Fourteenth Century XII, Monaco (im Druck).

Der Text des *triplum* besteht aus einer Reihe von fünfzehn Distichen, die sich alle aus einem achtsilbigen Vers mit Reim auf *orum* und einem siebensilbigen Vers mit Reim auf *ella* zusammensetzen:

[A]VE, regina celorum,
pia virgo tenella.

MARIA, candens flos florum,
Christi clausa cella.

GRACIA, que peccatorum
dira abstulit bella.

PLENA odore unguentorum,
stirpis David puella.

DOMINUS, rex angelorum
te gignit, lucens stella.

TECUM manens, ut nostrorum
tolleret seva tela.

BENEDICTA mater morum,
nostre mortis medela.

TU signatus fons ortorum,
ma ... [... ella]

[IN] ... lux cunctorum,
quo promo de te niella.

MULIERIBUS tu chorum
regis dulci viella.

ET vincula delictorum
frangis nobis rebella.

BENE[DICTUS] ... [... orum]
... potatus fella.

FRUCTUS dulcis, quo iustorum
clare sonat cimella.

VENTRIS sibi parat thorum,
nec in te corruptella.

TUI celo fabris horum
languescat animella.

Wie man sieht, liegt ein Akrostichon vor: die Anfangswörter aller Distichen zusammengenommen ergeben den Text *Ave Maria, gracia plena, Dominus tecum, benedicta tu in mulieribus et benedictus fructus ventris tui*. Dieser Text, der durch die Kombination der Grußformeln entsteht, die nach dem Bericht

des Evangelisten Lukas der Erzengel Gabriel und Elisabeth Maria gegenüber verwenden²⁰, wird in der Liturgie häufig gebraucht, um Maria zu ehren. Daß eine Antiphon *Ave Maria gratia plena* und eine Antiphon *Benedicta tu in mulieribus* im Paduaner Offizium des Verkündigungsfestes enthalten sind²¹, würde die Hypothese stützen, daß die Motette für die Feierlichkeiten vom 25. März 1305 komponiert worden ist, welche den Beginn der Paduaner Tätigkeit von Marchetus bezeichnen.

Der Text des *duplum* besteht aus einer Reihe von sieben Distichen, die sich alle aus einem siebensilbigen Gleitvers mit Reim auf *cie* und einem sechssilbigen Vers mit Reim auf *atis* zusammensetzen:

[M] ater innocencie,
 A ula venustatis.
 R osa pudicie,
 C ella deitatis.
 V era lux mundicie,
 M anna probitatis.

P orta obediencie,
 A rca pietatis.
 D atrix indulgencie,
 V irga puritatis.
 A rbor fructus gracie
 N ostre pravitatis.
 V irtus tue clemencie
 M e solvat a peccatis.

Wie man sieht, liegt auch in diesem Fall ein Akrostichon vor: die Anfangsbuchstaben der vierzehn Verse setzen sich zum Namen *Marcum Paduanum* zusammen. Es kann wohl kein Zweifel darüber bestehen, daß dieser Name den gemeinhin unter dem Diminutiv *Marchetus de Padua* bekannten Theoretiker bezeichnet, welchen aber zwei venezianische Codices auch *Marcus de Padua* nennen²²; diese Angabe wäre somit eine zusätzliche Bestätigung für die Paduaner Herkunft des Verfassers. Es ist wohl auch nicht daran zu zweifeln, daß der dem Akrostichon zu entnehmende Name den Verfasser der Komposition, d. h. auch des Textes, bezeichnet: es war dies eine verbreitete Gewohnheit im Mittelalter²³. Aber es muß hinzugefügt werden, daß in diesem Fall die Nennung des eigenen Namens nicht so sehr eine Bestätigung der Persönlichkeit des Musikers, ein Hinweis auf die Verfasserschaft des Werkes sein soll, als vielmehr ein Akt der Bitte, eine persönliche Teilnahme des Musikers an der religiösen Bedeutung

²⁰ Luk. 1, 28 u. 42.

²¹ Padua, Bibl. Capitolare, Ms. C 55, f. 36 v u. 38 r; Ms. C 56, f. 37 r u. 38 r.

²² Pavia, Bibl. Universitaria, Aldini 361, f. 28 v; Aldini 450, f. 10 r. Vgl. Anm. 30 u. 31.

²³ Man braucht nur an die Anfangsverse des *Micrologus* mit dem Akrostichon „Guido“ zu denken (CSM IV, 80).

seines Werkes. Der Name im Akrostichon steht tatsächlich im Akkusativ und stimmt somit mit dem *me* des letzten Verses überein und erläutert es; der Sinn ist also: *Virtus tue clemencie me [= Marcum Paduanum] solvat a peccatis*²⁴.

Lassen wir die drei letzten Messuren beiseite, die, von der offenkundigen Ungenauigkeit der Abschrift abgesehen, als eine Art abschließender Anhang betrachtet werden können, hat der *tenor* eine Struktur, die absichtlich symmetrisch ist und genau auf Verhältnissen der Zahlen Zwei und Drei basiert. Er setzt sich nämlich aus zwei gleichen Abschnitten zusammen: Messuren 1–18 und 19–36, von denen jeder seinerseits aus drei Unterabschnitten besteht: Messuren 1–6, 7–12, 13–18 und 19–24, 25–30, 31–36. Alle Unterabschnitte setzen sich aus sechs Messuren zusammen, die auf folgendem rhythmischen Schema gründen: *longa perfecta*-Pause, *brevis* und *longa imperfecta*, *longa perfecta*, *longa perfecta*, *longa imperfecta* und *brevis*-Pause, *longa perfecta*-Pause. Die ganze Motette steht sodann durchweg im *modus perfectus*: jede der 39 *longa*-Messuren enthält drei *breves*. Jede *brevis*-Messur umfaßt mindestens zwei und höchstens sechs unkaudierte *semibreves*; in einigen Messuren erscheint eine nach unten kaudierte *semibrevis*. Dieser Typ von Notation setzt nur eine noch ziemlich einfache und daher wohl historisch frühe Theorie von der *tempus*-Teilung voraus. In der Tat scheinen die *figure* dieser Motetten genau den *regule* zu entsprechen, die im *Capitulum de semibrevis* enthalten sind, einem Text, der in einer venezianischen Handschrift erhalten ist²⁵; dieser könnte demnach die Anfänge der Mensuraltheorie des Marchetus repräsentieren. Da für jenes *Capitulum* schon die Datierung 1305–1310 vorgeschlagen wurde²⁶, würde seine vollkommene Übereinstimmung mit *Ave regine celorum – Mater innocencie* bestätigen, daß das letztere Werk, auch unabhängig von seiner Verbindung mit der Einweihung der Scrovegnikapelle, der Paduaner Zeit 1305–1307 des Marchetus angehört.

Dies alles ist Anlaß, die Theoretikertätigkeit des Paduaner Autoren einer Neubetrachtung zu unterziehen. Wenn solcherart der Stand der Notationstheorie und -praxis des Marchetus in den ersten Jahren des Trecento war, dann muß man das *Pomerium* (1324–1326) und die *Brevis compilatio* (nach 1326) als letzte und reifste Phase in einer zwanzig Jahre währenden Ausarbeitung der Mensuraltheorie betrachten. Dann kann auch angenommen werden, daß Theo-

²⁴ Anderthalb Jahrhunderte nach diesem von MARCHETUS komponierten Gebet an die Jungfrau in der Kathedrale von Padua wird DUFAY sehr ähnlich in der Kathedrale von Cambrai beten: „Ave regina celorum, ave domina angelorum, miserere tui labentis Dufay...“ (CMM 1/V, S. 124–130).

²⁵ *Capitulum de semibrevis*, hg. von F. A. GALLO in: *Mensurabilis musicae tractatuli*, Bologna 1966, S. 15. Es ist allein in der Handschrift Pavia, Bibl. Universitaria, Aldini 361, f. 70rv, erhalten. Zur venezianischen Herkunft dieser Handschrift und zu einem anderen in ihr enthaltenen Marchetus-Text vgl. Anm. 30.

²⁶ F. A. GALLO, *La teoria della notazione in Italia della fine del XIII all'inizio del XV secolo*, Bologna 1966, S. 22.

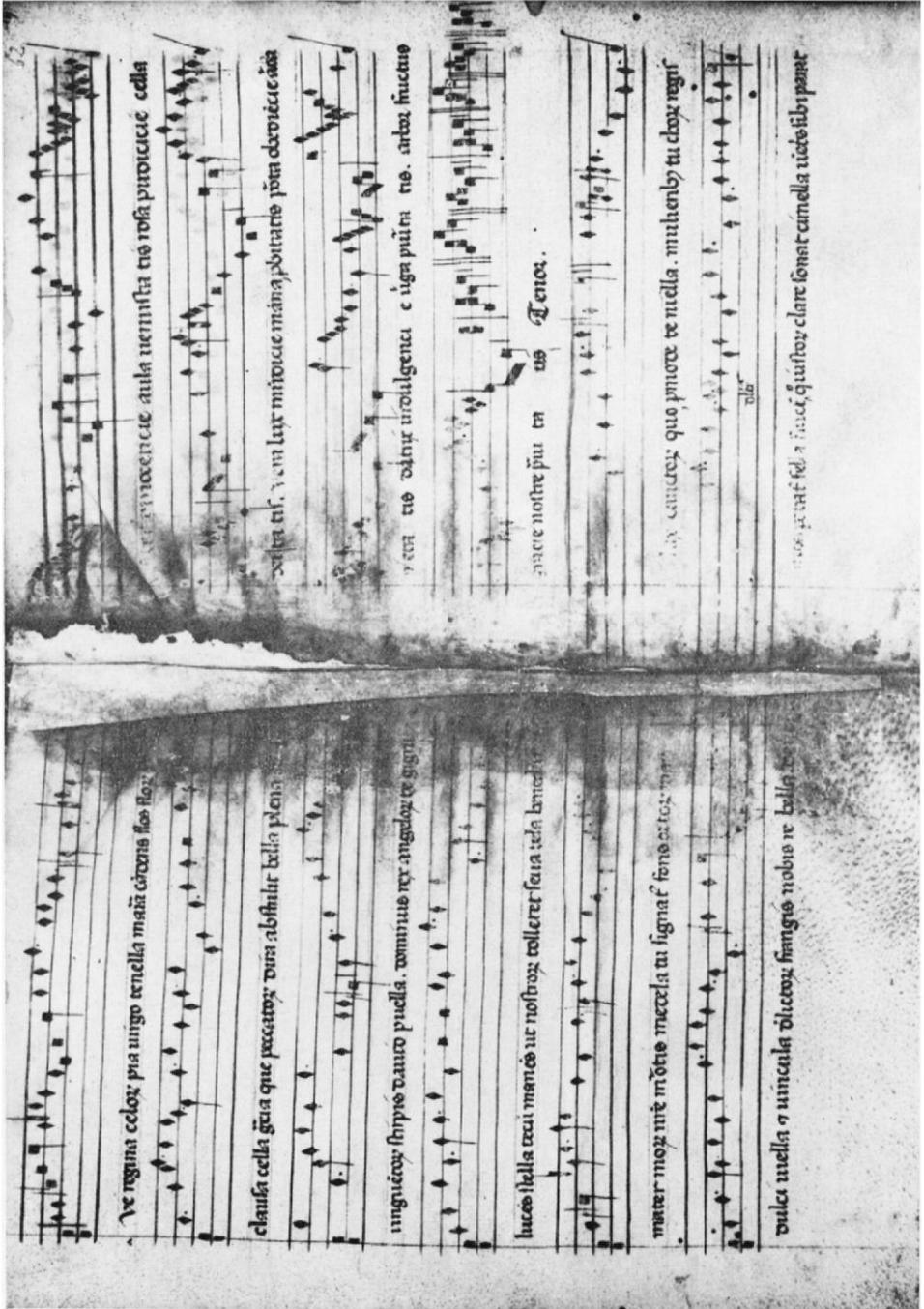


Abb. 1. Oxford, Bodleian Library, Can. Class. Lat. 112, fol. 61v–62r

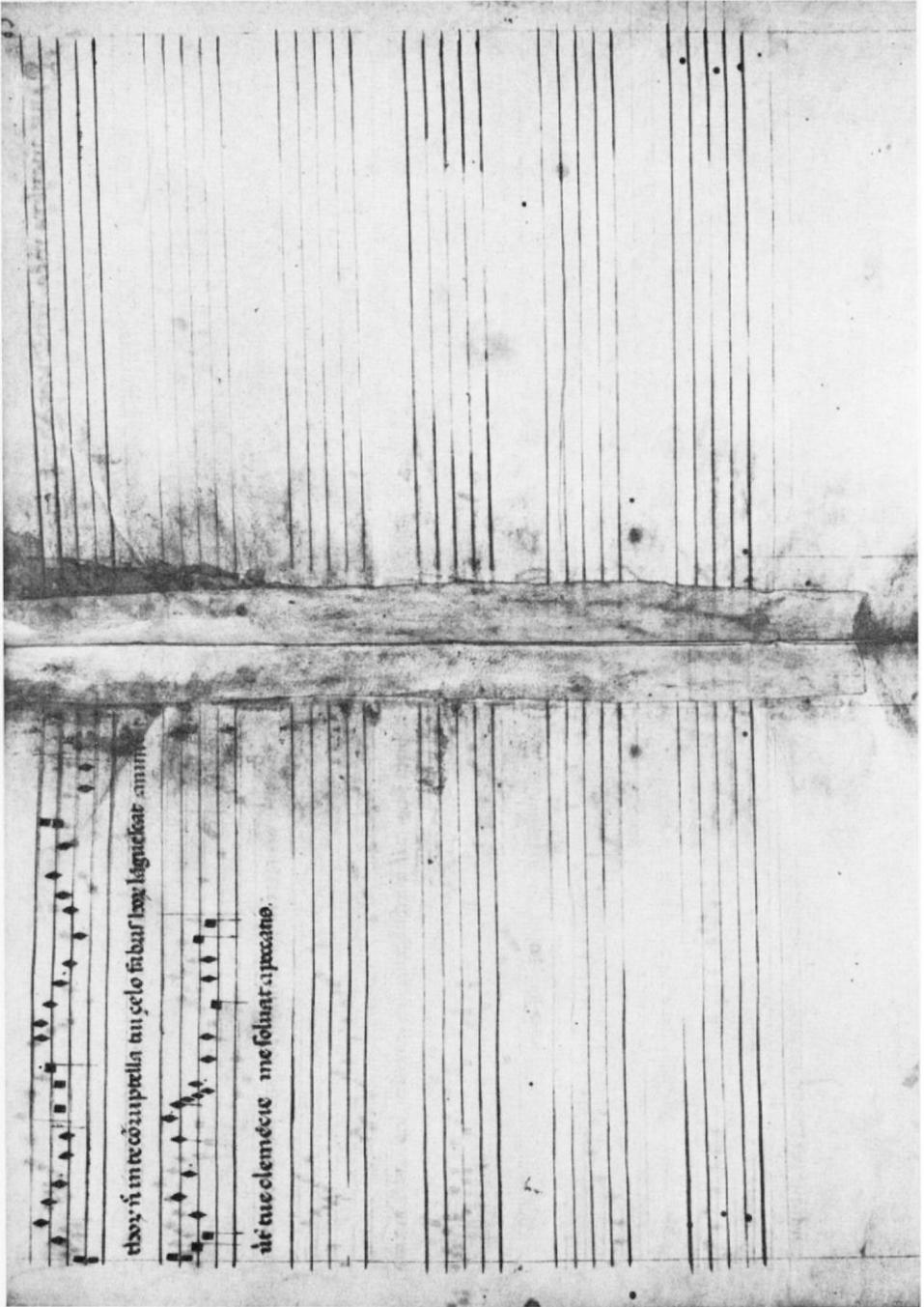


Abb. 2. Oxford, Bodleian Library, Can. Class. Lat. 112, fol. 62v-63r

retikertexte wie das Fragment von Ljubljana²⁷ und die *Ars musicae mensurate secundum Guidonem*²⁸, deren Inhalt sich genau in die Linie der Entwicklung vom *Capitulum de semibrevis* zum *Pomerium* einfügt, als Zeugnisse verschiedener Phasen in der Umbildung des Systems von Marchetus betrachtet werden können, eventuell als Notizen aus seinem mündlichen Unterricht²⁹. Das gleiche Phänomen könnte übrigens auch bei der Theorie der *musica plana* vorliegen; ein Text wie das anonyme *Sciendum est quod antiquitus*, das in zwei Codices venezianischen Ursprungs erhalten ist³⁰, könnte sehr wohl eine Sammlung von Notizen aus dem mündlichen Unterricht sein³¹; auch das anonyme hebräische Fragment^{31a} könnte die Übersetzung eines Textes sein, der aus dem mündlichen Unterricht hervorging^{31b}; in diesen beiden Kompilationen scheinen jene Ele-

²⁷ J. HÖFLER, *Menzuralni fragment iz Nadškofjskega arhiva v Ljubljani*, Muzikološki zbornik II, 1966, S. 12–17.

²⁸ *Ars musicae mensurate secundum Guidonem*, hg. von F. A. GALLO in: *Mensurabilis musicae tractatuli...*, S. 19–39. Vgl. F. A. GALLO, *La teoria della notazione...*, S. 25–35, wo der Traktat auf 1310–1315 datiert wird. Ich möchte in diesem Zusammenhang den Kollegen WOLF FROBENIUS und FRITZ RECKOW danken, die mir freundlicherweise brieflich ihre Einwände gegen diese Datierung mitgeteilt haben: nach ihnen wäre das Werk in Wirklichkeit später als das *Pomerium* zu datieren. Ich halte fest, daß die neue hier formulierte Hypothese, wonach der Traktat GUIDOS die mündlich vorgetragene Lehre des MARCHETUS wiedergibt, die richtigen Beobachtungen der deutschen Kollegen zu der diesen Text auszeichnenden knapp zusammenfassenden Form, seinem übersichtlichen Stil und seinen engen Verbindung zur Theorie des MARCHETUS mit der Bekräftigung meiner ursprünglichen These vereinbar macht. Ich möchte also weiterhin daran festhalten, daß die *Ars* früher ist als das *Pomerium*, weil ihr Inhalt eine vorausgehende Phase in der Entwicklung des Systems widerspiegelt; im übrigen hätte GUIDO, wäre es darum gegangen, den sehr bekannten Traktat eines damals berühmten Theoretikers zusammenzufassen, nach der mittelalterlichen Sitte sicher sein eigenes Kompendienwerk mit der ausführlichen Anführung der *auctoritas* des MARCHETUS aufzuwerten gesucht.

²⁹ Die Rolle der mündlichen Überlieferung auf dem Feld der mittelalterlichen Musiktheorie ist noch zu untersuchen. Im Falle der Lehrtätigkeit PHILIPPE DE VITRYS z. B. scheint sie vorherrschend gewesen zu sein. Zur *Ars nova* vgl. G. REANEY, *A postscript to Philippe de Vitry's Ars Nova*, MD XIV, 1960, S. 29; zur *Ars contrapuncti* vgl. F. A. GALLO, *Tra Giovanni di Garlandia e Filippo da Vitry. Note sulla tradizione di alcuni testi teorici*, MD XXIII, 1969, S. 18–20.

³⁰ Pavia, Bibl. Universitaria, Aldini 361, f. 25r–28v (nach dieser Handschrift allein ist er veröffentlicht worden von R. MONTEROSSO, *Un compendio inedito del Lucidarium di Marchetto da Padova*, Studi medievali, S. III, VII, 1966, S. 914–931); Aldini 450, f. 7v–10r. Beide Codices gehörten PETRUS DE FOSSTIS (vgl. L. DE MARCHI-G. BERTOLANI, *Inventario dei manoscritti della R. Biblioteca Universitaria di Pavia*, I, Mailand 1894, S. 200–202, 258–259), der Sänger und Kapellmeister an S. Marco vom Ende des 15. bis zum Anfang des 16. Jhs. war (vgl. F. CAFFI, *Storia della musica sacra nella già capella ducale in Venezia dal 1318 al 1797*, I, Venedig 1854, S. 63–67).

³¹ Das Explicit im Codex Pavia, Bibl. Universitaria, Aldini 450, f. 10r, erschiene als genügend genau in diesem Punkt: „Predicta sunt dicta magistris marchi de padua expertissimi doctoris musicae et secundum eum predicta compilaui.“

^{31a} I. ADLER, *Fragment hébraïque d'un traité attribué à Marchetto de Padoue*, in Yuval. Studies of Jewish Music Research Centre II, 1971, S. 1–10.

^{31b} Das Incipit in der Handschrift Paris, Bibliothèque Nationale, Hébreu 1037,

mente skizziert, die Marchetus dann im *Lucidarium* vollständig ausarbeitete und entwickelte.

Die Zuweisung der Motette *Ave regina celorum – Mater innocencie* an Marchetus rückt seine Persönlichkeit in ein völlig neues Licht, muß er doch von nun an auch als Komponist betrachtet werden, und nicht nur als Theoretiker. Von dieser Prämisse aus ist es möglich, die Untersuchung auszuweiten, um zu sehen, ob andere Kompositionen bekannt sind, die nach Technik, Entstehungszeit und -ort mit seiner Tätigkeit in Verbindung gebracht werden können. Am offensichtlichsten ist dies im Fall der mehrstimmigen Stücke, die in die dramatischen Offizien der Kathedrale von Padua eingefügt sind³². Schon früher wurde beobachtet, daß die in nichtmensuraler Notation aufgezeichnete zweistimmige Antiphon *Ave gratia plena* des Offiziums für das Fest Mariä Reinigung einen engen Zusammenhang mit der Intervalltheorie aufweist, die Marchetus im *Lucidarium* entwickelt³³. Auch wurde die Anwendung des typisch Marchetianischen „Chromatismus“ in Passagen der in Mensuralnotation aufgezeichneten zweistimmigen Gesänge *Iste formosus* und *Quis est iste* im Offizium des Himmelfahrtsfestes aufgezeigt³⁴. Vor allem die drei mehrstimmigen Stücke dieses Offiziums, die in einer drei bis fünf semibreves je Mensur enthaltenden und wesentlich jener der Motette gleichen Notation geschrieben sind, könnten mit größter Wahrscheinlichkeit dem Werke des Marchetus zugerechnet werden. Wenn dem so wäre, müßten sie, was die früher schon vorgeschlagene³⁵ Datierung im Wesentlichen bestätigen würde, in den Jahren 1305–1307 komponiert worden sein, als Marchetus an der Kathedrale Dienst tat. Diesen Paduaner Stücken kann das Gloria von Gubbio³⁶ aufgrund der gleichen Struktur von zwei Vokalstimmen und der gleichen Notation mit Gruppen von zwei bis sechs semibreves ohne Cauda oder mit abwärtsgerichteter Cauda zur Seite gestellt werden. Dieses Stück stammt nicht aus dem venezianischen Bereich, sondern aus einem Dominikanerkloster Umbriens. Dennoch könnte es gleichermaßen von Marchetus beeinflusst sein, der einen Teil seiner Aktivität in der Romagna entfaltete und dort in Dominikanerkreisen verkehrte, wie aus den Widmungsbriefen seiner Traktate hervorgeht³⁷. Im venezianischen Bereich bleiben hin-

f.28, scheint in diesem Punkt genügend genau zu sein: „,amar marqêtô“, d. h. „Marchetus hat gesagt“.

³² Padua, Bibl. Capitolare, Ms. C 55 und 56, f. 15v–17v, 36rv, 50r–51r. Vgl. RISM, B IV⁴, 984–986.

³³ M. L. MARTINEZ-GÖLLNER, *Marchetus of Padua and Chromaticism*, in: *L'ars nova italiana del Trecento III*, Certaldo 1970, S. 193.

³⁴ N. PIRROTTA, a. a. O. S. 65.

³⁵ Ebenda S. 65: „around 1300“.

³⁶ Gubbio, Archivio di Stato, Fondo dell' Ex-Convento di S. Domenico, Corale O, f. 105v–109r. Vgl. RISM, B IV⁴, 927.

³⁷ *Lucidarium*, GS III, 65 b: „adiuvante me fratre Syphante de Ferrara ordinis Praedicatorum“; *Pomerium*, CSM VI, 36: „fratris Syphantis de Feraria ordinis Praedicatorum, dirigente ducatu“.

gegen die beiden Motetten des Fragments von Venedig³⁸, bei welchen sich stärkste Verbindungen zur Theorie des Marchetus aufweisen lassen. Es darf insbesondere daran erinnert werden, daß das erste Stück, *Ave corpus sanctum (Exaudi protomartir – Adolescens protomartir)*, welches Anspielungen auf den Dogen von Venedig Francesco Dandolo (1329–1339) und auf die venezianischen Zeremonien am Fest des hl. Stephanus enthält, die einzige praktische Quelle ist, die die von Marchetus gelehrteten Spezialzeichen des \sqcup quadrum enarmonicum \natural und des \sqcup quadrum cromaticum enthält; in diesem Werk steht überdies die Gliederung des *tenor* in Abschnitte und Unterabschnitte der der Marchetusschen Motette *Ava regina celorum – Mater innocencie* sehr nahe³⁹. Auch die zweite venezianische Motette, *Cetus apostolici – Cetus inseraphici*, läßt, so fragmentarisch sie auch ist, eindrucksvolle Verbindungen zu den theoretischen Schriften des Marchetus erkennen. Nicht nur ist es das einzige bekannte Stück, in dem das im *Pomerium* erklärte *longa imperfecta*-Zeichen mit nach oben gerichteter *cauda* links und mit nach unten gerichteter *cauda* rechts erscheint, sondern der Anfang des *tenor* im *modus mixtus* ist beinahe mit einem der musikalischen Beispiele desselben Traktates gleich⁴⁰.

Die Musikwissenschaft hat in der Musik des Trecento bisher immer fast ausschließlich die Probleme des Ursprungs, der Entwicklung und des Weiterwirkens betrachtet⁴¹. Es könnte nützlich sein, auch in dieser Disziplin, wenigstens für einen Augenblick, diesen „diachronischen“ Gesichtspunkt beiseitezulassen und ein wenig Aufmerksamkeit auch dem „synchronischen“ Gesichtspunkt zu widmen⁴². Das heißt, der methodologische Vorrang ist der Beschreibung eines bestimmten Zustandes der musikalischen Elemente, der Bestimmung eines determinierten musikalischen Systems nach seiner Struktur und seinem Funktionieren zu geben, wobei man davon absieht, wie dieses System sich gebildet hat. So ist es aufgrund obiger Beobachtungen möglich, zwei parallele Reihen

³⁸ Venedig, Abbazia di S. Giorgio Maggiore, Fragment ohne Signatur. Vgl. RISM, B IV⁴, 1105–1106.

³⁹ F. A. GALLO, *Da un codice italiano di motetti del primo Trecento*, Quadrivium IX, 1968, S. 30, 33–34.

⁴⁰ Ebenda S. 29.

⁴¹ Der neueste Versuch in diesem Sinn mit Verweisen auf voraufgegangene Studien ist der von M. L. MARTINEZ, *Die Musik des frühen Trecento*, = Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte IX, Tutzing 1963, S. 117 ff.: „Herkunft der Trecentomusik“, S. 131, Anm. 35.

⁴² Die methodologische Unterscheidung von „Synchronien“ und „Diachronien“ wurde in der Linguistik von F. DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, publié par CH. BALLY et A. SECHEHAYE avec la collaboration de A. RIEDLINGER, Paris 1916, S. 120, eingeführt. Zu weiteren Angaben vgl. E. COSERIU, *Sincronia, diacronia e historia*, Montevideo 1958; A. MARTINET, *Éléments de linguistique générale*, Paris 1961, S. 33–36; H. WEIN, *Sprachphilosophie der Gegenwart. Eine Einführung in die europäische und amerikanische Sprachphilosophie des 20. Jhs.*, Den Haag 1963, S. 11 bis 13; O. DUCROT-T. TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris 1972, S. 154–161.

zu bilden: eine von praktischen Quellen und eine von theoretischen, die funktional voneinander abhängen in dem Sinn, daß die *figure* der praktischen Quellen gemäß den *regule* der theoretischen Quellen geschrieben wurden und die letzteren uns jetzt dazu dienen, die ersteren zu verstehen⁴³.

Ave regina celorum – Mater innocencie
(Marchetus, Padua, Einweihung der Scrovegnikapelle, am Fest Mariä Verkündigung, 1305)

Quis est iste Quare sic aspicitis
Iste formosus
(Padua, Kathedrale, Offizium des Himmelfahrtsfest, 1305–1307)

[*Quatuor passii notati solepniter*
Marchetus, Padua, Kirche S. Lucia, 1305–1307?]

Et in terra
(Cesena → Gubbio?)

Cetus inseraphici – Cetus apostolici
(Cesena → Venedig?)

Ave corpus sanctum
(Venedig, Besuch des Dogen Francesco Dandolo in S. Giorgio Maggiore, am Feste des hl. Stephan, 1329–1338)

Capitulum de semibrevis
(Erste Formulierung der Mensuraltheorie des Marchetus, Padua, 1305–1310)

Sciendum est quod antiquitus und ‚Hebräisches Fragment‘
(Notizen vom mündlichen Unterricht des Marchetus in musica plana, Padua, 1305–1308)

Fragment von Ljubljana
Ars musice mensurate secundum Guidonem
(Notizen vom mündlichen Unterricht des Marchetus in musica mensurabilis, 1315–1320)

Lucidarium
(Marchetus, Cesena-Verona, 1317–1318)

Pomerium
(Marchetus, Cesena, 1324–1326)

Brevis compilatio
(Marchetus, nach 1326)

Diese Gruppe aufeinanderbezogener Quellen bildet ein homogenes Corpus aufgrund der Entstehungszeit (1305 bis ungefähr 1330), des Entstehungsbereichs (Veneto – Romagna) und aufgrund der Tatsache, daß sie direkt oder indirekt von der Persönlichkeit des Marchetus de Padua abhängen. Sie bilden zusammen ein musikalisches System mit Charakteristika, die geeignet sind, sie klar sowohl von der *ars vetus*, die ihr vorausgeht, als auch von der *ars nova*, die ihr folgt, zu unterscheiden. Dieses System könnte üblicherweise ‚franco-venetische‘ Musik des frühen Trecento genannt werden, da sie nicht allein in der zeitlichen und geographischen Stellung, sondern auch in der Struktur einzigartige Gemeinsamkeiten mit dem Phänomen der ‚franco-venetischen‘ Literatur aufweist⁴⁴. Wie die literarischen Texte, die man unter dieser Benennung zusammenzufassen pflegt, stellen auch die hier betrachteten musikalischen Quellen eine charakteristische Kombination von französischen und nordostitalienischen Elementen dar. So ist die Form der zweitextigen Motette mit in-

⁴³ F. A. GALLO, *Figura and Regula. Notation and Theory in the tradition of musica mensurabilis*, in: *Studien zur Tradition in der Musik*, Kurt von Fischer zum 60. Geburtstag, München 1973, S. 43–48.

⁴⁴ Einen umfassenden Überblick und alle bibliographischen Angaben bietet A. RONCAGLIA, *La letteratura franco-veneta*, Storia della letteratura italiana diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, II, Mailand 1965, S. 725–759.

strumentalem *tenor* französisch, aber die Führung der Singstimmen und die rhythmische Konstruktion des *tenor* stellen originale italienische Lösungen dar. Und wenn die Lehre Francos vielen Theorien des *Pomerium* zugrundeliegt⁴⁵, so macht Marchetus doch einen sehr persönlichen Gebrauch von ihr; und es ist vor allem bedeutsam, daß für die *tempus*-Teilungen das System auf derselben Ebene Lösungen sowohl *secundum gallicos* als auch *secundum ytalicos* vorsieht⁴⁶.

⁴⁵ Die ausdrücklichen Zitate sind zahlreich; vgl. CSM VI, 49, 57, 78, 144, 184, 186, 190, 193, 201.

⁴⁶ *Ars musicae mensurate secundum Guidonem...*, S. 32–39; *Pomerium*, CSM VI, 172–180.

Anhang

Übertragung der Motette *Ave, regina celorum/Mater innocencie* von Marchetus de Padua (Oxford, Bodleian Library, Can. Class. Lat. 112, fol. 61v-62v).

A - ve, re - - gi - - - na
 Ma - - ter in - no - cen - ci - - - e,
 ce - lo - rum, pi - a vir - - - go te - nel - la. Ma - ri - a, can -
 au - - - la ve - nus - - ta - - -
 dens flos flo - rum, Chri - sti cla - - u - sa cel - la. Gra - ci - a, que
 - - - tis. Ro - sa pu - di - - ci - - - ci - - - e,
 pec - ca - to - rum di - ra abs - tu - lit bel - la. Ple - na o - do - re un - guen - -
 cel - - la - - de - - i - - ta - - -
 to - rum, stir - pis Da - vid pu - el - - la. Do - mi - nus, rex an - ge -
 tis. Ve - - - ra
 lo - rum te gi - gnit, lu - cens stel - la. Te - cum ma - nens, ut no -
 lux mun - di - ci - e, man - - - na pro - bi - - ta - - -

stro-rum tol - le - ret se - va - te - la. Be - ne - dic - ta ma - - ter mo - rum,
 tis. For - - - - - ta

no - stre mor - tis me - de - la. Tu si - gna - tus fons or - - to - rum, ma... ... lux cunc -
 o - - be - di - en - ci - e, ar - ca pi - e - ta - -

to - rum, quo pro - mo - de - te niel - - la. Mu - li -
 tis. Da - - - trix in - - -

e - - ri - - bus tu cho - rum re - gis dul - ci vi - el - la. Et vin - cu -
 dul - - - gen - - ci - - e, Vir - ga pu - ri - -

la de - lic - to - rum fran - gis no - bis re - - - - -
 ta - - - tis.

30
 bel - la. Be - - ne... ... po - ta -
 Ar - - - - - bor fruc - tus gra - ci -

tus fel - - la. Fruc-tus dul-cis, quo iu sto-rum cla-re so - nat ci-mel - la. Ven -
 e - no-stre pra - vi - - - ta - - tis.
 tris si - bi pa - rat tho-rum, nec in te cor - rup - - tel - -
 la. Tu - i ce - lo fa - bris ho - rum lan - gues - - cat
 tus tu - e cle - men - ci - e me sol - -
 a - ni - mel - - - la.
 vat a pec - ca - - - tis.

36