

# Bruchstücke einer neuen Musikhandschrift der italienischen Ars nova und zwei unveröffentlichte Caccien der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts

Von Federico Ghisi, Florenz

Bei einer Neuordnung der Stadtbibliothek Perugia im Jahre 1935 kam der Direktor der Bibliothek, Prof. Giovanni Cecchini, drei musikalischen Pergamentbruchstücken auf die Spur, die als Einbände von Protokollen des Archivs verwendet worden waren. In Anbetracht ihres paläographischen Wertes wurden die Pergamentblätter abgetrennt, für sich in einen Pappdeckel gebunden mit der Aufschrift: Frammento pergameneo und mit anderen Codices der Bibliothek ausgestellt.

Durch freundliches Entgegenkommen des Direktors hatte ich die Pergamentblätter bis jetzt zur Prüfung. Da ich auf eine Gelegenheit hoffte, einen Teil der Musik zu veröffentlichen, habe ich bisher damit gewartet, sie zur allgemeinen Kenntnis zu bringen. Vertraute ich doch darauf, wenigstens in diesem Fall eine italienische Priorität wahren zu können, da der deutsche Primat in Angelegenheiten der Forschung zur französischen und italienischen Ars nova an sich feststeht.

Nach einer ersten Prüfung muß man annehmen, daß die in Perugia aufgefundenen Pergamentblätter einer musikalischen Sammelhandschrift des 15. Jahrhunderts angehört haben, aus der sie wahrscheinlich während des 16. Jahrhunderts aus Unachtsamkeit herausgerissen wurden, als man, infolge des endgültigen Verfalls der alten geschwärzten Notation des frühen 15. Jahrhunderts, Musikstücke dieser Art als unlesbar ansah. Es galt nur noch der Handelswert des Pergaments, das gut genug war, um die Akten des Archivs einzubinden. Durch die glückliche Aufbewahrung derartiger Pergamentdeckel kam ein seltenes und wertvolles musikwissenschaftliches Erbe aus jener an Quellen gewiß nicht reichen Zeit zwischen der zweiten Hälfte des 14. und der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts<sup>1</sup> auf uns.

---

<sup>1</sup> Heute ist die Zahl der geordneten musikalischen Bruchstücke der italienischen und französischen Ars nova bereits beträchtlich — ungefähr fünfzig. Sie wurden bekannt durch die ersten Forschungen von Ludwig und Wolf, zusammengefaßt und erweitert in dem Verzeichnis von H. Besseler (Studien zur Musik des Mittelalters, AfMw., 1925, H. 2). Zu den bereits bekannten italienischen Bruchstücken Hss. Domodossola, Calvario — Parma, Staatsarch. — Siena, Staatsarch. sind noch die von Pistoia, Kapitelarch. hinzuzufügen (vgl. meine Mitteilung „Un frammento musicale dell'ars-nova italiana“, R. M. I. 1938, H. 2). In meinen anschließenden Forschungen konnte ich folgende zwei Kompositionen identifizieren: Nr. 3 *A pianzer l'ochi* entspricht wahrscheinlich der Komposition mit gleichem Textanfang von An(tonellus) [da Caserta] in Ms. 1115 der Universität Padua, während sie im Codex Mancini (Lucca) Marot zugeschrieben wird. Die gegenwärtigen Kriegsverhältnisse hindern mich daran, die musikalischen Konkordanzen mit Sicherheit festzustellen. Nr. 9 *Merçe, merçe o morte* entspricht seinerseits in Text und Musik der Komposition mit gleichem Textanfang in Ms. 2216 der Univ.-Bibl. Bologna (ich revidiere also meine früheren Ausführungen). Die historischen Notizen, die sich auf die musikalische Tätigkeit der Domkantorei von Pistoia bis zum Ende des 16. Jahrhunderts beziehen (vgl. meinen oben zitierten Aufsatz in der R. M. I.), wurden entnommen: Alberto Chiapelli, Storia e costumanze delle antiche feste Patronali di S. Jacopo in Pistoia, Pistoia 1920.

In Anbetracht ihrer großen historischen Bedeutung sei nunmehr eine eingehende Beschreibung dieser neuen Quelle aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts gegeben.

Es handelt sich um drei Doppelblätter 4<sup>o</sup> einer Pergamenthandschrift mit moderner Paginierung, die in einem braunen Pappdeckel zusammengebunden sind. Die Maße der beiden ersten sind 16×22 cm, die des dritten 15,6×23 cm. Die leichte Höhendifferenz zwischen den beiden ersten und dem dritten könnte auf eine Herkunft aus verschiedenen Quellen schließen lassen, die, wie übrigens alle bedeutenden und bekannten Liederhandschriften jener Zeit, ursprünglich recht umfangreich gewesen sein müssen. Tatsächlich sind auf Blatt 1, 3, 5 und 6 noch die Spuren einer alten Numerierung mit roten römischen Ziffern zu sehen: XXXVI, XXXVII, LVIII, LVIII.

Glücklicherweise entsprechen sich auf den sechs erhaltenen Blättern die Stimmen der erhaltenen Kompositionen, so daß eine moderne Numerierung in der Reihenfolge von 1—6 zulässig ist. Der Zustand der Hs. ist gut: natürlich sind die äußeren Seiten jedes Doppelblattes vergilbt und an einzelnen Stellen leicht beschädigt, während auf den Innenseiten die ursprüngliche Weiße des Pergaments zum Teil erhalten ist.

Die ersten beiden Doppelblätter zeigen auf den ersten Blick die Eigentümlichkeiten der Notation der italienischen *Ars nova* (besonders der florentinischen, mit verschiedenen Zeichen für die *divisio temporis*). Das dritte Doppelblatt zeigt rote Noten, sowohl volle wie leere, die in der Notation der französischen *Ars nova* zwischen 1400 und 1430 gebräuchlich waren (Hss. Madrid, Escorial — Chantilly, Musée Condé — Turin, Nat.-Bibl. — Modena, Estense — Bologna, Lic. Mus. und Univ.-Bibl.). Sie enthüllen die Wandelbarkeit und die rhythmische Kompliziertheit eines Übergangsstils.

Die Texte stammen durchweg von der Hand eines und desselben italienischen Schreibers aus dem frühen 15. Jahrhundert. Sie zeigen gotisch-romanische Typen in den rot und blau kolorierten Majuskeln und humanistische Züge.

Die Hs. enthält zehn weltliche Kompositionen zu zwei und drei Stimmen über italienische Texte (Madrigale, Caccien und Ballaten) und einen französisch textierten Kanon. Von den elf Kompositionen sind sechs vollständig, während bei fünf eine oder zwei Stimmen fehlen.

Der Name des Komponisten findet sich fast immer auf dem oberen Rande eines jeden Seitenpaares. So liest man *Magister Johannes Ciconia* und *Magister Antonius Cacheria de teramo*. Trotz eingehender Prüfung der textlichen und musikalischen Anfänge in den zwischen 1377 und 1430 geschriebenen Codices, deren Inhaltsverzeichnisse Wolf, Bessler, Stainer und van den Borren veröffentlicht haben, ist es mir nicht gelungen, dort irgendwelche Konkordanzen zu den Kompositionen des Peruginer Fragments zu finden. Nur drei Kompositionen — eine Caccia, ein Madrigal und eine Ballata, die ich mit Sternchen \* bezeichne — finden sich in dem kürzlich aufgefundenen Codex Mancini in Lucca<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> A. Mancini auf dem Kongreß der Wissenschaften in Pisa 1939. Diesem verdanke ich auch die Feststellung der drei Konkordanzen.

[illegible]

Codex Ars Nova — Perugia

Weiter unten werde ich auf diese Konkordanzen zwischen den beiden neuesten Quellen zur Musik des italienischen 15. Jahrhunderts näher eingehen. Vorerst sei festgehalten, daß von den elf in Perugia erhaltenen Kompositionen neun zum erstenmal an das Licht kommen, eine Tatsache, aus der die große Bedeutung erhellt, die eine glückliche Wiederauffindung des gesamten Kodex haben würde.

Die zugrunde liegenden Texte sind verschiedenartige Liebesgedichte in Nachahmung der Madrigale und Caccien aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts und einige Ballaten in offensichtlich französischem Geschmack. Eine Prüfung der beiden hauptsächlich **Ciconia** zugehörenden Doppelblätter ergibt, daß die Texte norditalienischen Ursprungs sind; sie stammen nämlich aus der valle padana (Padua).

Bei der Übertragung der vollständigen Texte bringe ich die originale Lesart in der Reihenfolge der Hs. unter Auflösung der Abbrüviaturen und unter Hinzufügung der Interpunktion. Außerdem bemühe ich mich, die Stimmenzahl jeder Komposition anzugeben, auch da, wo diese infolge des schlechten Zustandes der Hs. nicht vollständig ist.

Nr. 1 — Bl. 1 (alte Zählung Bl. XXXVI). Wahrscheinlich 2st. Nur Tenor.

\* [Johannes] **Ciconia** — Madrigal-Caccia

*I cani sono fuora per le mosse  
Piangiti volpe i lacci e le tayole,  
Che per i vostri semi aveti schole.*

*Guarda se a chi la tochi a questa chaza  
Che a ciascun tratto non se da riscosse  
Nè con misura se da le percosse<sup>1</sup>.*

*Tristo chi per mal far si fa biscorno  
Ma pur el cielo si farà soccorso.*

Unsere Handschrift beginnt also mit einer Caccia, einer kostbaren Probe jener musikalischen Kunst, deren Verfall in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts man bisher aus Mangel an Quellen annahm. Sie zeigt die ursprüngliche dichterische Form des Madrigals mit dem gewohnten Ritornell, das mit den Strophen abwechselt, während der beschreibende und lebhaft realistische Charakter der Caccia des Trecento durch sentimentale und moralisierende Allegorien verdeckt ist. Es ist eine Kunst, die sich in der Entwicklung befindet und die sich in den Versuchen der kleineren Dichter des 15. Jahrhunderts neben der Bereicherung um Ausdrucksmöglichkeiten und neue Formen (Battaglia, Frottole und Karnevalslied) bis ins 16. Jahrhundert den verliebt sentimental Charakter des Madrigals unter der Jagdallegorie zu bewahren mußte.

Nr. 2 — Bl. 1. Auf der unteren Hälfte stehen an den Rändern einige Ziffern und unleserliche Worte von späterer Hand; außer Spuren der Notation des 16. Jahrhunderts ist es möglich, noch den Namen Carelli de Carellis zu lesen und das Datum 1544.  
— Wahrscheinlich 2st. Nur Cantus.

<sup>1</sup> Der Text der zweiten Strophe findet sich in der fehlenden Cantus-Stimme und wurde mir freundlicherweise von Herrn Prof. Mancini mitgeteilt. Leider war es trotz meines ausdrücklichen Wunsches nicht möglich, meine Übertragung durch den Cantus in der Luccheser Fassung zu vervollständigen.

\* **Ciconia** (?) — Ballata

*Chi vole amar, ame con nera<sup>1</sup> fede  
 Nulla cosa è migliore.  
 Non è de menor vanto  
 L'amor benchè sia muto  
 Che sença gran promesse amar se ve[de].  
 Chi vole amar . . .*

Diese frei gereimte Strophe scheint ihren Ursprung einem Verse des Dichters Antonio di Meglio, der um 1420 lebte, zu verdanken: *Chi vuol aver del paradiso fede.*

Nr. 3 — Bl. 1v—2. (Alte Zählung XXXVII.) 2st. Cantus und Tenor.

[Johannes] **Ciconia** — Madrigal-Caccia<sup>2</sup>

*Caçando<sup>3</sup> un giorno<sup>4</sup> vidi una cervetta,  
 Candida tutta piena di<sup>5</sup> chostume<sup>6</sup>  
 Ch'el cor me aperse e par che me consume.*

*E ley seguendo per farne vendetta,  
 Tosto mi sparve sì ch'io non la vidi  
 Gridando seignor mio perchè me sfidi.*

*Alor si volse a la mia voce indegna  
 Ivi se<sup>7</sup> strinse<sup>8</sup> et ivi fè sua<sup>9</sup> insegna.*

Auch in dieser Madrigal-Caccia ist die Liebesallegorie in Jagdsymbole und Tiergleichnisse gekleidet, die manches Gegenstück in der Liebesdichtung der kleineren Dichter des Trecento und in deren späteren Nachahmungen in der ersten Hälfte des Quattrocento finden. Es sei hier nur erinnert an die bekannten Verse *Per un verde boschetto seguito ho l'orma di un gentil brachetto*, in der Vertonung von Fra Bartolino da Padua häufig in den Hss. zu finden, oder an die Caccia *Cacciando per l'usata selva, ov'io soleva d'una cervetta trovar l'orme* des Ottavante Barducci, die unserem Texte so ähnlich ist. Auch in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts sang der Florentiner Dichter Messer Antonio Araldo folgendermaßen: *Sopra un bel verde colle che d'un folto boschetto . . . cacciando mi trovai tutto soletto.*

Nr. 4 — Bl. 1v—2. In der zweiten Hälfte 3st. Cantus, Contratenor, Tenor.

**Ciconia** (?) — Ballata

*Gli atti col dançar francese ch'inañçi passa,  
 M'an si transfix'el cor c'ognun per ti lassa.*

*Tutto el mio dilecto si è de ti mirar  
 E ti pur m'ascondi la toa vagha luce  
 De dolçe mia donna non me voler donar  
 Tanto gran pena ch'a morte me conduce.  
 Per toa crudeltà la vita me se fuçe  
 Se non consoli un pocho l'anima lassa.*

*Gli atti col dançar . . .*

Dieses Beispiel der Ballata minore, das unter dem Einfluß des französischen Geschmacks entstanden ist, besingt die Schmerzen verschmähter Liebe. Der Abschluß der Komposition, die bis zum ersten Piede notiert ist, zeigt mit der melodischen Wiederholung der Secunda pars das folgende Schema:

<sup>1</sup> Wahrscheinlich *vera* oder *mera*.

<sup>2</sup> Die Musik zu diesem Stück wurde in meiner Übertragung durch das Centro di Studi sul Rinascimento, Firenze, Schallplatte „Voce del Padrone“ HN 1870 veröffentlicht.

<sup>3</sup> Im Tenor *Chaçando*.

<sup>4</sup> Im Tenor *çorno*.

<sup>5</sup> Im Tenor *de*.

<sup>6</sup> Im Tenor *costume*.

<sup>7</sup> Im Tenor *sì*.

<sup>8</sup> Im Tenor *strinçe*.

<sup>9</sup> Im Tenor *soa*.

Musik Text	Secunda pars			
	A	Halbschluß B	Ganzschluß B	A
	Ripresa	1. Piede	2. Piede	Volta

Nr. 5 — Bl. 2v—3. 3st. Cantus, Contratenor, Tenor.

Magister Joha(nn)es **Ciconia** — Madrigal

*Una panthera in compagnia de Marte,  
Candido Jove d'un sereno adorno;  
Constante è l'arma chi la guarda intorno.*

*Questa guberna la città luchana  
Con soa dolceça el ciel dispensa e dona  
Secondo el meritar iusta corona.*

B. 3v 3st. Cantus, Contratenor, Tenor. *Verte folius pro retornello.*

*Dando a ciaschun mortal che ne sia degno,  
Triumpho, gloria e parte in questo regno.*

Der Text dieser echt madrigalesken Komposition zeigt Anklänge an die Lobgedichte mit ihren mythologischen Anspielungen nach Art des um ein Jahrhundert späteren Trionfo carnascialesco. Man kann dies auch an anderen Versen des 14. Jahrhunderts beobachten: *Per l'influenza di Saturno e Marte* — vertont von Francesco Landino; *Qual legge move la volubil rota*, ebenfalls von Landino; *O sommo grado e senz'error* — vertont von Bartolino da Padova.

Nr. 6 — Bl. 3. 3st. Nur Cantus, aus dem die anderen beiden Stimmen abgeleitet werden.

Joh. **Ciconia** (?) — Canon: *Dum tria percurris quatuor vale[t]  
Tertius unum subque diapason  
Sed facit alba moras.*

*L(e) ray au soleyl qui dret som kar meyne,  
En soy braçant la douce Tortorelle;  
La quel compa(i)ng non onques renouvelle,  
A bon droyt semble<sup>1</sup> que en toy perfect regne.*

Dieser Text, der einzige französische der Hs., entspricht mit seinem dunklen Sinn dem Rätselcharakter des Kanons aus der Zeit von Machault bis Dufay. Seine Lösung gibt der kleine lateinische Schlüsselsvers.

Nr. 7 — Bl. 4. 3st. Cantus, Contratenor, Tenor. Schwarz-rote Notation; neben Spuren von Schriftzeichen des 16. Jahrhunderts finden sich, von späterer Hand, die Worte *molto meglio*.

[Johannes] Ciconia — Ballata

*Chi nel servir anticho me conduce,  
Splendor celeste par ch'en ley reluce,*

*Luci di raggi manda più ch'el sole,  
C'ogn'altra<sup>2</sup> stella col suo lume ha smorta.  
Pami el smarrito cuor de me che vole  
Subito ratto a la sua vista acorta.*

*Posta rimango ne l'estrema porta,  
Per seguir con fede tanta luce.  
Chi nel servir anticho . . .*

Diese Ballata minore, nach deren metrischem Schema in den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts einige Lauden des Lorenzo Magnifico gedichtet werden sollten,

<sup>1</sup> Im Ms. *sembra*.

<sup>2</sup> *Che ogn'altra*.

stimmt mit Nr. 4 im Aufbau des Textes und der Musik überein. Im Text erkennt man den Einfluß der Dichtung Petrarca's.

Nr. 8 — Bl. 4v. 2st. Nur Cantus. Die Noten sind verblichen, der Text liest sich besser.

\* Johan(nes) [Ciconia] — Madrigal

*Per quella strada lactea del cielo  
Da belle stelle ov'el seren ferma  
Vedeva un carro andar tutto abrassa(to),*

*Coperto a drappi rossi de fin oro  
Tendea el timon verso ançoli cantando  
El charro triumphal vien su montando.*

*De verdi lauri corone menava  
Che d'alegreça el mondo verdeçava.*

Dieses Madrigal erinnert ähnlich wie Nr. 5 an die himmlischen Visionen in den Trionfi des Petrarca, die so reich an allegorischen Anspielungen und ornamentalem Pomp sind. Wie bei der vorhergehenden Komposition haben wir auch hier zwischen Strophen und Ritornell die bekannte Verschiedenheit von Tempus und Melodie.

Nr. 9 — Bl. 5. (Alte Zählung Bl. LVIII.)

Wahrscheinlich 3st. Cantus, Contratenor.

Die leichte Abweichung in den Ausmaßen des Blattes und die charakteristische Verwendung voller und leerer Noten (1400—1425) läßt auf die Zugehörigkeit zu einer anderen, späteren Quelle schließen.

[Çachera] de Teramo — Ballata

*Un fior gentil m'apparse<sup>1</sup>  
O aspiratio prima  
Bina ne va per rima  
Poy duy cenquante prima e tosto sparse.*

*Angelicamente venne<sup>2</sup> ad repararse  
Passionato stando ad iudicarme<sup>3</sup>;  
Poy commença a donarme  
De quel suo dolce fructo,*

*Aymé ch'el mundo tutto  
Tal fior non se troverà a ben cercarse.*

*Un fior gentil . . .*

Die Texte auf dem dritten Blatt der Hs. zeigen ohne Zweifel volkstümlichen Ursprung und tragen die Merkmale der Ballata des 15. Jahrhunderts, nur sind sie beweglicher und in der Struktur den Tanzliedern oder Frottolen aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ähnlicher.

Sie haben gewöhnlich vier Zeilen in der Ripresa und zeigen Folgen von Siebensilblern unterbrochen von reinen Elfsilblern; der Reim liegt in der Mitte; außerdem reimt sich die letzte Zeile der Volta mit der ersten der Ripresa: *a b b A, AC cd, dA*.

Der unbekannte Dichter symbolisiert die Dame als *fior gentil* und benutzt das Motiv ihres Erscheinens im Traum. Er kann sich nicht genug tun, seine *passione* durch die Wiederholung einiger konventioneller Worte volkstümlichen Charakters auszudrücken. Bedeutungsvoll erscheinen in diesem Zusammenhang die Verse

<sup>1</sup> Beim erstenmal: *Un fior gentil m'appar*.

<sup>2</sup> Wird in der Komposition wiederholt.

<sup>3</sup> Die Komposition wiederholt während der ganzen Zeile: *Passiona, passiona, passiona, passionato stando a iudicar*.

im Codex Mancini (Lucca)<sup>1</sup>, die Antonius Çachera vertont hat und die die große Vorliebe dieses Meisters für einen Schatz von Manieren zeigen, worin die weiblichen Tugenden durch Blumenallegorien gefeiert werden.

Nr. 10 — Bl. 5v—6. (Alte Zählung Bl. LVIII.)

2st. Tenor, Bassus.

Çachera de Teramo — Ballata

*Deus deorum pluto or te re[n]gratio  
Mille mille merçè Gebelles demorgon  
Non dirò più barban, barban, aaron.  
Poy che so reintegrato et de luy satio.*

*Serà in eternum el nostro laudatio  
De<sup>2</sup> la vendetta e de tanta iusticia<sup>3</sup>  
Or superete Lauro el topatio  
Che<sup>2</sup> per nessun commessa c'è pigricia<sup>4</sup>*

*Io so in possession a gran leticia  
Servo serò de Cacus radamanto  
Re[n]gratiando ognun tanto per tanto  
Presta iusticia in pocho tempo et spatio*

*Deus deorum . . .*

Im Text dieser Ballata, die in der Metrik der vorhergehenden ähnelt, kann man außer satanisch-kabbalistischen Vorstellungen lateinische Farcituren beobachten. Ein so bizarres Dankgebet an Pluto, den König der Geister, gehört wahrscheinlich einem Typ an, den die Liebeslyrik des 15. Jahrhunderts hervorbrachte — *lamenti* und *disperate*. Es strotzt geradezu von lateinischen Worten und furchterweckenden heidnischen Namen, die in diesem Falle der Mythologie der Unterwelt entnommen sind. Als fruchtbaren Vertreter dieser Gattung kennt man den Veroneser Feliciano<sup>5</sup>. Diese dichterische Gattung scheint von unserem Antonius Çachera besonders bevorzugt worden zu sein, der auch im Codex Mancini (Lucca) zwei derartig dunkle Kompositionen hinterlassen hat. Sie stehen zwischen Satire und Sentenz und enthalten lateinische und französische Farcituren nach Art des Dichters Ser Domenico da Prato, der zwischen 1415 und 1432 wirkte. Die Verwendung von Farcituren in Küchenlatein sollte gegen Ende des 15. Jahrhunderts in einigen volkstümelnden Frottolen aufgenommen werden. Die Bedeutung dieser Kompositionen wird gewiß den Forschern nicht entgehen, wenn sie nach und nach die musikgeschichtliche Lücke zwischen 1400 und 1435 füllen werden.

Nr. 11 — Bl. 6v. Wahrscheinlich 3st. Nur Cantus und ein Teil des Contratenor. Text unvollständig. Notation hier und da verblichen. Volle und leere rote Noten.

Magister Antonius Çachera [de Teramo] — Ballata

*Amor ne tossa<sup>6</sup> non se po celare  
Nè çoppeçar del pé.  
E ben se bela sença far be, be,  
La quaglia sempre non farà qua, qua,  
Nè la sampogna be, bellu, lu, lu<sup>7</sup>.*

<sup>1</sup> Nach liebenswürdiger Mitteilung von Herrn Prof. Mancini.

<sup>2</sup> Im Text wiederholt.

<sup>3</sup> Im Tenor: *iustitia*.

<sup>4</sup> Im Tenor: *pigritia*.

<sup>5</sup> Vittorio Rossi, *Il Quattrocento*, Mailand 1933, S. 231—232.

<sup>6</sup> Im Contratenor: *tosse*.

<sup>7</sup> Mehrmals wiederholt.

Auch in dieser Ballata finden wir, soweit der Text erhalten ist, in manchen Versen den volkstümlichen Stil. Der sentenzenhafte und moralisierende Charakter ist beibehalten.

Der Versuch mit onomatopoetischen Worten in der Dichtung ist nicht neu. Wir finden ihn besonders im Madrigal des Sacchetti *Agnel son bianco, vo belando be, be*, vertont von Giovanni da Cascia, wo sich sechsmal das „bäh“ des Lammes wiederholt. Die Vorliebe für die Nachahmung und das Darstellerische scheint dem musikalisch-dichterischen Wesen des italienischen Volkes angeboren zu sein. Wir finden sie immer wieder zusammen mit den Straßenrufen und anderen örtlich bedingten Eigentümlichkeiten in der Caccia, den Karnevalsfesten, der Villanella alla Napoletana und der Commedia dell'arte im dramatischen Madrigal des 16. Jahrhunderts.

Ursprünglich enthielt der Codex von Perugia wahrscheinlich die Werke von Komponisten aus verschiedenen Teilen der italienischen Halbinsel. Die wenigen erhaltenen Bruchstücke bevorzugen, wie gesagt, nur zwei Komponisten: Magister Johannes **Ciconia** da Leodio (Lüttich), der in Italien seine Wahlheimat fand und durch den eklektischen Charakter seines musikalischen Schaffens bekannt ist, und Magister Antonius Çachera de Teramo, einen bisher wenig bekannten Musiker, der jedoch ausgesprochen nationale Züge trägt; wir werden weiter unten sehen, inwiefern sein Schaffen den Forschern bereits bekannt geworden ist.

Johannes **Ciconia**, Cicogna, Ciconi oder De Ciconiis de Leodio oder auch Lodicensis, Kanonikus von Padua, Dichter und Sänger<sup>1</sup>, ist der Autor eines theoretischen Traktats in fünf Büchern, *Nova Musica* vom Jahre 1411, worin er die in jener Zeit bemerkenswert befestigte Kunst der Mensuralmusik erklärt und erläutert. Eine vollständige, aber anonyme Abschrift, Ms. 134 der Bibl. Riccardiana in Florenz, wurde von de la Fage<sup>2</sup> identifiziert durch eine Gegenüberstellung mit zwei kleinen Abhandlungen des **Ciconia**, betitelt *De Proportionibus*, die sich als das dritte Buch der *Nova Musica* herausstellten. Beide Hss. sind gewidmet dem Giovanni Gaspar oder Gasparo, dem Kanonikus von Vicenza, einem berühmten Sänger, und befinden sich in der Bibliothek Ferrara (fondo San Paolo) — nach einer Mitteilung (Brief) von Padre Martini — bzw. in der Universitätsbibliothek Pisa<sup>3</sup>.

Die Angabe, daß **Ciconia** Kanonikus von Padua war, stammt ohne Zweifel aus der Widmung und dem Explicit<sup>3</sup> dieses dritten Buches seines Traktats *Nova Musica*, während der Name **Ciconia** in dem Verzeichnis der Canonici von Padua des Marchese Dondi dall'Orlogio<sup>4</sup> nicht erscheint.

Die auch von Riemann<sup>5</sup> gestützte Hypothese von de la Fage<sup>6</sup>, daß de Leodio gleichbedeutend mit de Lodi sein könne, und daß also unserem Musiker eine lom-

<sup>1</sup> A. W. Ambros, Geschichte der Musik, Breslau 1868, 2. Bd., S. 145, Anm. 4.

<sup>2</sup> Essais de Diphthéographie Musicale, Paris 1864, S. 375—380.

<sup>3</sup> *Explicit liber de proportionibus musice Johannis de Ciconiis. canonici paduani in orbe famosissimi musici in experientia conditi in civitate patavina. Anno Domini MCCCCXI* (De la Fage, a. a. O., S. 345—380).

<sup>4</sup> Serie Cronologico-istorica, opera del Marchese Dondi dall'Orologio, Canonico, Padova 1805.

<sup>5</sup> Handb. d. Musikgeschichte, Leipzig 1904, Bd. 2, S. 91—113; er rechnet **Ciconia** unter die Musiker der Schule des Dunstable und setzt seinen Tod im Jahre 1453 an (sic!).

<sup>6</sup> a. a. O., S. 379.

bärdische und nicht flämische Herkunft zuzuschreiben sei, scheint unbegründet und wurde entschieden zurückgewiesen von Forschern wie Ambros<sup>1</sup>, van der Straeten<sup>2</sup>, Fétis<sup>3</sup>, van den Borren<sup>4</sup> und Adler (Jude)<sup>5</sup>, der **Ciconia** unter die Paduaner Musiker der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zählt als Zeitgenossen der Fratres Bartolino und Gratosus di Padova und der Jacobus Corbus und Çaninus de Peraga de Padua<sup>6</sup>.

Stainer<sup>7</sup> zählt Johannes **Ciconia** unter die in Italien wirkenden belgischen Komponisten, die nicht zwischen 1380 und 1420 zur päpstlichen Kapelle gehörten und daher auch nicht in dem Verzeichnis von Haberl<sup>8</sup> enthalten sind, und die in Padua zwischen 1400 und 1411 lebten. Ein Verzeichnis seiner musikalischen Kompositionen hat Wolf<sup>9</sup> veröffentlicht, der unserem Komponisten eine längere künstlerische Wirkungszeit, wahrscheinlich zwischen 1400 und 1420, zuerkennt. Einige Ergänzungen zu dem Verzeichnis Wolfs hat Besseler in seiner wichtigen Aufzählung der Codices und Fragmente der italienischen und französischen Ars nova in den europäischen Bibliotheken geliefert<sup>10</sup>.

<sup>1</sup> A. a. O., S. 472—473. Er schreibt, daß unser Komponist nicht der venezianischen Familie der **Ciconia** angehöre, sondern aus Lüttich stamme; er gibt auf S. 144—145 einige Mitteilungen über Gedichte, die jener zu Ehren Venedigs (*Mundi splendor, Italiae cum sis decor*), Paduas (*O Padua sidus praeclarum te laudat juris sanctio etc.*) und zu Ehren des Kardinals Zabarelle (*O Francisce Zabarelle gloria, doctor, honos et lumen Patavorum etc.*) vertonte.

<sup>2</sup> Les musiciens Néerlandais en Italie, Brüssel 1882, S. 309. Er schreibt folgendes: „Jean (Johannes) **Ciconia**, Kanonikus von Lüttich, schrieb im 15. Jahrhundert in Padua sein Werk „De Proportionibus“.

<sup>3</sup> Biographie universelle des musiciens etc., Bd. 2, S. 301. Er sieht „cet ecclésiastique (**Ciconia**)“ als einen „savant musicien pour l'époque ou il vécut“ an. Er erinnert an seine Canzone, die sich unter 3st. Kompositionen von Dufay, Dunstable, Binchois in einem 1847 von M. Danjou aufgefundenen Ms. der Vallicelliana in Rom (heute Vaticana, ms. urb. lat. 1411) findet.

<sup>4</sup> Guillaume Dufay, Brüssel 1926, S. 247.

<sup>5</sup> Handb. d. Musikgeschichte, Frankfurt a. M. 1924, I, S. 247.

<sup>6</sup> H. Besseler, Studien zur Musikgeschichte, AfMw. 1925, S. 230.

<sup>7</sup> Dufay and his contemporaries, London 1898, S. XII: Johannes Ciconia de Leodio canonico di Padova.

<sup>8</sup> Die römische Schola cantorum, VfM. III, S. 221.

<sup>9</sup> Der niederländische Einfluß in der mehrst. gemessenen Musik bis zum Jahr 1480, Tijdschr. d. Vereen. v. Noord-Nederlands Muziek-Geschiedenis, Deel VI (1900), S. 197ff. Leider war es mir trotz des liebenswürdigen Entgegenkommens von Prof. J. Wolf nicht möglich, diese Publikation heranzuziehen.

<sup>10</sup> Besseler, a. a. O., II, S. 231, Anm. 3 und S. 232. Ich halte es für angebracht, die Mitteilungen jener Publikation zusammenfassend, die hauptsächlich Quellen für das musikalische Schaffen des Johannes **Ciconia** vollständig anzugeben.

Bologna, Lic. Mus., cod. 37 mit 17 Kompositionen; L. Torchi, R. M. I. XIII, 1906, S. 488; Wolf, Geschichte der Mensural-Notation, Leipzig 1904, Bd. I, S. 197; Besseler, a. a. O., S. 234; Stainer, a. a. O., S. XVII.

Bologna, Univ.-Bibl., ms. 2216 Fragment mit 12 Kompositionen; Wolf, a. a. O., Bd. I, S. 204—205 mit thematischem Verzeichnis der Anfänge; Ludwig, Die mehrstimm. Musik des 14. Jh., SIMG VI, S. 618; Stainer, a. a. O., S. XVII; Besseler, a. a. O., S. 236.

Padua, Univ.-Bibl., ms. 1475 Fragment mit einer Komposition *Et in terra* und Padua, Univ.-Bibl., ms. 1115 mit 2 Kompositionen *Dolce fortuna* und *Aler m'en veus en estrangne partie*; Wolf, a. a. O., Bd. I, S. 260; Ludwig, a. a. O., IV, S. 154, VI, S. 615; Besseler, a. a. O., S. 228; 231.

Rom, Bibl. Vaticana, ms. urb. lat. 1411 Fragment mit einer Komposition *O Rosa bella* — *Ay lassa me* ähnlich Paris, Nat.-Bibl., cod. 4379 n. acq.; Wolf, a. a. O., Bd. I, S. 192; Besseler, a. a. O., II, S. 242.

Modena, Bibl. Estense, cod. L. 568 mit zwei Kompositionen: Kanon *Quod jactatur* und *Sus un fontayne*; Wolf, a. a. O., Bd. II, S. 338—339; Besseler, a. a. O., S. 230; Ludwig, a. a. O., IV., S. 21, 44, VI, S. 616f.

Trient, cod. 93 mit *Et in terra* (Gloria) und „Patrem omnipotentem“ (Credo); R. Ficker, Die frühen Messenkompositionen der Trienter Codices, Beih. der D.T.Ö., Bd. XI, S. 7; Besseler, a. a. O., S. 239, Anm. 3.

Ich werde mich ferner auf das musikalische Zeugnis anderer Kompositionen von **Ciconia** berufen können, die ich aus den Fragmenten von Siena, Domodossola und Parma übertragen habe, und auf frühere Übertragungen der Forscher Riemann<sup>1</sup>, Wolf<sup>2</sup>, Adler, Koller und Ficker<sup>3</sup>, van den Borren<sup>4</sup> und Besseler<sup>5</sup>.

Die Musikstücke auf dem dritten Doppelblatt sind Werke des Magisters Antonius Çachera de Teramo, dessen Name einmal im Ms. Bodley, can. misc. 213 in Oxford vorkommt als Komponist des Textes *Nuda non era preso altro vestito*<sup>6</sup> und in Trient Cod. 93 als Autor eines Messenbruchstückes *Patrem omnipotentem* (Credo)<sup>7</sup>.

Auch dieser Musiker scheint nicht zur päpstlichen Kapelle gehört zu haben und wird mit jenem Nicola Zacharias da Brindisi verwechselt, der zwischen 1420 und 1423 in den Listen der päpstlichen Sänger<sup>8</sup> erscheint, durch die *Caccia Cacciando per gustar* und andere Kompositionen<sup>9</sup> bekannt ist und leicht mit einer Gruppe anderer Zacharias' verwechselt wird, die zu den Komponisten des Cod. 37 in Bologna gehören. Wolf<sup>10</sup> unterscheidet die verschiedenen Zacharias. Er findet den unseren im Cod. can. misc. 213 (Oxford) als Magister Antonius Zacharia wieder und den

Parma, Staatsarch. hs. Fragment mit einer Komposition *Lisadra donna ch'el mi' cor contenti*; Ludwig, a. a. O., VI, S. 619; Besseler, a. a. O., S. 231—232, Anm. 3.

Domodossola, Calvario hs. Fragment mit zwei Kompositionen: *Ben ben che da vui donna sia partito* und *Io crido amor ... çida, I strali ardente cui mio cor confida*; Ludwig, a. a. O. VI, S. 640; Besseler, a. a. O., S. 230; R. Sabbadini, Giorn. Storic. Lett. It., 40, 1902, S. 270, gibt die Texte von *Ben ben che da vui* (J. **Ciconia**) und *Se le lagrime antique el dolce amore* (Çaninus de Peraga de Padua); G. F. Contini, Un manoscritto ferrarese quattrocentesco di scritture popolareggianti, Archivium Romanicum, H. 3—4, 1938, S. 1, Anm. 2, gelingt es, mit Hilfe eines Spiegels auch die Ballata, die Sabbadini unlesbar schien, *Amor m'à tolto el cor e non mel rende* (Magister Jacobus Corbus de Padua) und *Io crido amor ... çida* (Johannes **Ciconia**) zu lesen.

Paris, Nat.-Bibl. f. fr. n. acq. ms. 4379 Fragment mit zwei Kompositionen *O rosa bella — Ay lasso me* und *Dolce, dolce fortuna*; Wolf, a. a. O., Bd. I, S. 211—212; Besseler, a. a. O., S. 232—233.

Warschau, Bibl. Krasinski ms. 52 Fragment mit einem *Patrem* (Credo); Wolf, Handb. d. Notationskunde, Bd. I, S. 353; Besseler, a. a. O., S. 234, Anm. 1.

Oxford, Bodley. Libr., cod. can. misc. 213 mit vier Kompositionen: *Et in terra pax* (Bl. 101—103), *O felix templum jubila* (Bl. 22v), *Ut te per omnes celitum*; *Ingens alumnus Paduae* (Bl. 119v); Stainer, a. a. O.

<sup>1</sup> Handb. d. Musikgeschichte II, S. 91, 112, Übertragung der Ballata *Dolçe fortuna* (Padua, Univ.-Bibl. Ms. 1115) und *O anima Christi*.

<sup>2</sup> Gesch. d. Mensural-Notation, Bd. I, II, Übertragung von Nr. 30 *Dolçe fortuna*, Nr. 31 *O anima Christi*.

<sup>3</sup> G. Adler und O. Koller, D.T.Ö. VII, S. 227, Übertragung der Canzone von Leonardo Giustiniani *O rosa bella* (Rom, cod. urb. lat. 1411 und Paris, Ms. 4379); R. Ficker, D. T. Ö. XXXI, Bd. 61, Nr. 1—3, Übertragung von Gloria *Et in terra pax* und Credo *Patrem omnipotentem* (Trient, cod. 93).

<sup>4</sup> Polyphonia Sacra, The Plainsong and Mediaeval Music Society, 1932, Übertragung folgender geistlicher Kompositionen von **Ciconia**: die Messenfragmente Nr. 11—12 *Et in terra*; die isorhythmischen Motetten Nr. 27 *Ut te per omnes*, *Ingens alumnus Paduae* und die nicht isorhythmische Motette Nr. 37 *O felix templum*.

<sup>5</sup> Musik des Mittelalters, Potsdam 1931, S. 204, Übertragung der Motette *O virum — O lux et decus — O beate Nicholae* (Bologna, Lic. Mus., cod. 37).

<sup>6</sup> Stainer, a. a. O., gibt im Index S. 204 nur den Textanfang wieder, ohne die Musik zu übertragen.

<sup>7</sup> Ficker, a. a. O., S. 12; D.T.Ö. VII, thematisches Verzeichnis S. 35 wird die Komposition Nr. 149 *Patrem* (Credo) als von D. Zach. de Teramo angegeben; D.T.Ö. XXXI, Bd. 61 Übertragung von Nr. VIII *Patrem omnipotentem* (Credo); G. Cesari, Musica e Musicisti alla Corte Sforzesca, R. M. I., XXIX, 1922, S. 6.

<sup>8</sup> Haberl, a. a. O., VfM., III, S. 221; Stainer, a. a. O. XIII.

<sup>9</sup> In Modena cod. L. 568; wahrscheinlich im Ms. Leningrad F. I. Nr. 378, das die Werke eines Zacharias enthält (F. Ludwig, Die Quellen der Motetten ältesten Stils, AfMw., V., S. 219; H. Besseler, a. a. O., II, S. 234, Anm. 1) und in Warschau, Bibl. Krasinski, Ms. 52.

<sup>10</sup> Dufay und seine Zeit, SIMG I, S. 151—154.

päpstlichen Sänger Nicola, nur als Magister Zacharia bezeichnet, im Cod. L. 568 (Modena). Stainer<sup>1</sup> glaubt unserem Antonius de Teramo eine künstlerische Schaffenszeit zuschreiben zu können, die ihr geographisches Zentrum wahrscheinlich vor 1432 in Rom hatte. Die von ihm vertonten Texte des Cod. Mancini (Lucca) wie auch die Gedichte des dritten Blattes unserer Hs. deuten in der Tat auf eine Herkunft aus Mittelitalien, was Stainers Hypothese stützen würde, die auch durch die Herkunft der Eltern des Meisters aus den Abbruzzen (Teramo) bestätigt wird.

Die Bedeutung seines religiösen und weltlichen musikalischen Schaffens gestattet es, dem Meister aus Teramo einen wichtigen Platz in der Gruppe der italienischen Musiker der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zuzuweisen. Er gehört zu der dritten musikalischen Generation der italienischen Ars nova und zählt zu seinen Zeitgenossen außer **Ciconia** folgende Meister: den päpstlichen Sänger Zacharia, Matteo da Perugia, Giovanni da Genova, Antonello und Filippo da Caserta, Corrado da Pistoia und Bartolino da Bologna<sup>2</sup>. Nichts hindert uns, aus den Namen der Komponisten des Cod. Mancini (Lucca) zu schließen, daß auch die Fassung aus Perugia etwa 1420—1440 entstanden sein mag, zu einer Zeit, der die letzten Hss. in schwarzer und gemischter (rot-weißer) Notation angehören, wie Modena L. 568, Bologna 37 und die Trienter Codices. Wenig mehr als ein Jahrzehnt später, zwischen 1440 und 1450, sollte man dazu übergehen, die Musik zum großen Teil mit weißen (leeren) Noten zu schreiben (Oxford Cod. 213).

In der Zeit vom Tode des Francesco Landino (1397) bis zum zweiten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts strebt die italienische Ars nova danach, in der Berührung mit der französischen ausländische Einflüsse aufzunehmen. Ein offensichtliches Suchen nach rhythmischen Feinheiten verursacht eine Unsicherheit auf dem Gebiet der Notation und eine Komplizierung der Niederschrift durch den Gebrauch des color (rote Noten).

Einige unserer Musiker, wie Nicola Zacharia, Corrado da Pistoia, Filippotto da Caserta, um nur die bedeutendsten zu nennen, scheinen weitgehend die Kompositionsweise der Franzosen übernommen zu haben, obwohl sie die stilistischen Eigenheiten der italienischen Ars nova beibehielten. Sie ahmten die Künsteleien eines Jean Cuvelier und einen Kunstgeschmack nach, der seine Entsprechung in der gotischen Architektur fand<sup>3</sup>.

Der Strom von nordischen Sängern und Meistern, die von der päpstlichen Kapelle seit deren Rückkehr aus Avignon (1377) ins Land gerufen wurden oder an den Fürstenhöfen wirkten, reißt zu Beginn des 15. Jahrhunderts durchaus noch nicht ab, sondern wird immer stärker von den besten belgischen Meistern, vorwiegend aus der Diözese Lüttich, gespeist. Ein typischer Vertreter ist etwa Johannes **Ciconia**. In seinem Gefolge kamen nach Italien die Meister Jean de Sarto, Johannes de Limburgia und Jean Brasart, die nach wenigen Jahren durch neue Musiker

<sup>1</sup> A. a. O., S. XV.

<sup>2</sup> L. Ellinwood, *The works of Francesco Landini*, Cambridge, Mass., 1939, S. XII.

<sup>3</sup> Ch. van den Borren, *Considérations générales sur la conjonction de la polyphonie italienne et de la polyphonie du Nord pendant la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle*, *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome*, XIX, 1938, S. 178.

ersetzt wurden — durch Sänger der Diözese Cambrai, an der Spitze Johann Dufay<sup>1</sup>.

Wie schon van den Borren bemerkte, wählte **Ciconia**, nachdem er in Padua Kanonikus geworden war, Italien als seine zweite Heimat. Als Musiker ist er „un constructeur“, begabt mit einer „technique bien équilibrée“; als Theoretiker verfällt er nicht in den „alexandrisme“ obgleich auch er sich in der „notation de transition“ ausdrückt.

Sein Schaffen ist mannigfaltig und eklektisch in Stil und Form. Es umfaßt die Messe (Bruchstücke) wie die geistliche und weltliche Motette, Madrigale und Caccien im italienischen Stil wie französische Ballaten. In der Tat erscheint der „Liégeois italianisé“ — wie ihn van den Borren nennt<sup>2</sup> — als der „type achevé du musicien qui, venu d'ailleurs, voit s'épanouir son génie dans un sens tout nouveau et considérablement élargi, sous l'influence d'un climat autre que le sien, et d'un art local qui lui apporte des révélations aussi inattendues que lourdes d'enseignement“. Er sollte nicht der Letzte der berühmten Musiker sein, die nach Italien eilten, von Dufay bis Isaac, von Josquin bis Orlando di Lasso.

So kommt man dazu, historisch das Vorhandensein einer teils örtlich, teils persönlich gebundenen Tradition italienischer Polyphonie zu erkennen, die ausgesprochen lyrischen Charakters war. Ihre Anfänge im 14. Jahrhundert beeinflussten als italienische Ars nova die Musik der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, auch die der Ausländer in Italien. Diese Tradition setzt sich fort in den volkstümlichen Formen des ballo und der tenori ostinati<sup>3</sup>, um gegen Ende des Jahrhunderts in den Villotten und Frottolen und im Madrigal des 16. Jahrhunderts wieder aufzublühen.

Die bekannte dreistimmige Caccia von Nicola Zacharia *Cacciando per gustar*<sup>4</sup> ist nicht eine verspätete Probe dieser Gattung, sondern ihre Fortsetzung am Rande der Tradition des 15. Jahrhunderts; und so finden wir auch diese volkstümliche Form des toskanischen Trecento in Norditalien nachgeahmt und von einem ausländischen Musiker, **Ciconia**, gepflegt, der sich dem Einfluß des italienischen Geschmacks hingab. Das musikalische Schema der beiden Peruginer Caccien folgt der ursprünglichen dichterischen Form des Madrigals<sup>5</sup>. Die Satztechnik des 14. Jahrhunderts mit der zweistimmigen polyphonen Struktur und der gewohnte Wechsel des Tempus zwischen den Strophen ( $\frac{4}{4}$ ) und dem Ritornell (dreiteiliger Takt) wird beibehalten.

Die frische und flüssige, hier und da von Melancholie verschleierte Melodie von Nr. 3 *Caçando un giorno vidi* zeigt imitierende Wiederholungen, die eine sti-

<sup>1</sup> van den Borren, a. a. O., S. 178—179.

<sup>2</sup> a. a. O., S. 180.

<sup>3</sup> F. Torrefranca, *Il Segreto del Quattrocento*, Mailand 1939, S. 73f. und 180ff.

<sup>4</sup> Von diesem Stück gibt es außer den Fassungen des Cod. Estense L. 568 (Bl. 17v) und Palat. 87, Squarcialupi (Bl. 2) (in moderner Übertragung bei Wolf, Florenz in der Musikgeschichte des 15. Jh., SIMG III) eine andere unvollständige Fassung, die Prof. Francesco Egidi in einem Fragment des Archivio Marchigiano (Macerata) fand, das sich in seinem Besitz befindet (Un frammento di codice musicale del Secolo XIV, Nozze Bonmartini-Tracagni, Rom, 19. November 1925, mit dem Faksimile eines Blattes der Hs.).

<sup>5</sup> Die Hypothese von Lovarini (Rass. Bibl. Lett. It. V, 1897, S. 132—141), wieder aufgenommen von N. Pirotta (*Il Sacchetti e la Tecnica musicale del Trecento Italiano*, Florenz 1935, S. 42, Anm. 1) scheint hierdurch gestützt.

listische Eigentümlichkeit dieser musikalischen Form sind: Takt 21—24 einen Kanon in der Quinte und Takt 30—34 einen zweiten imitierenden Einsatz in der Quinte. Auch die Struktur der einzigen erhaltenen Stimme der Caccia Nr. 1 *I cani sono fuora per le mosse* läßt aus dem Wechsel der Pausen auf kanonische Stellen schließen.

Aber die Kunst der Imitation in der Polyphonie des Trecento ist nicht nur ein Merkmal der Caccia. Bekannt ist das Beispiel eines Ritornells in Kanonform in einem von Ellinwood<sup>1</sup> besprochenen Madrigal von Landino; auch im Fragment von Perugia finden sich manche imitierende Stellen: Madrigal Nr. 5 (26—28), (34—35) und Ballata Nr. 10 *Deus deorum* mit einem Wechsel kurzer Imitationen.

Bekannt sind auch die programmatischen Musikstücke, die unter dem Namen von französischen Caccien des Trecento bekannt sind und die Bessler<sup>2</sup> wieder aufgefunden hat, und andere Kompositionen, die van den Borren<sup>3</sup> untersucht hat.

Es nimmt nicht wunder, daß Ciconia als technisch erfahrener Musiker unter dem doppelten Einfluß der italienischen und französischen Ars nova in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts auch die alte Form des Kanons gepflegt hat, wobei er große *audacia armonica* in einem dreistimmigen *Quod jactatur*, Estense (Cod. L. 568), bewies<sup>4</sup>. Für den in unserer Hs. enthaltenen Kanon *Le ray au soleyl* ist es trotz der liebenswürdigen Bemühungen von Johannes Wolf nicht möglich gewesen, den Schlüssel der Übertragung zu finden.

Die Kunst der Imitation, sei es als Engführung am Anfang eines Stückes, sei es als Wiederaufnahme eines Themas nach mehreren Takten, wurde in der Folgezeit bei Dufay<sup>5</sup> und den französisch-belgischen Komponisten der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu einem der hauptsächlichen Mittel im polyphonen Satz. In Italien scheint der fugierte Aufbau der Caccia des Trecento, wenigstens in den bisher bekannten Quellen, keine stilistische Fortsetzung in den Caccien des Quattrocento gefunden zu haben. Noch in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts finden sich zahlreiche literarische Zeugnisse für eine Tradition, die an die Werke des Ciconia und des Nicola Zacharia anknüpft. Gleichzeitig zeigen jedoch die Kompositionen auch bei polyphoner Führung der Stimmen ein Überhandnehmen der vertikalen Struktur und der typisch italienischen syllabischen Melodik.

Bei dieser Gelegenheit konnte ich zwei unveröffentlichte Caccien identifizieren, von denen ich die erste selbst aufgefunden habe und hier in Übertragung wiedergebe. Sie ist dreistimmig, steht im Ms. Perugia (Stadtbibl. G. 20, Bl. 188) und ist allen bisherigen Benutzern des Codex entgangen. Der Text lautet wie folgt:

<sup>1</sup> A. a. O., S. XXVI und Übertragung Nr. 10, 3st. Madrigal *De' dimmi tu che se' così fregiato* mit dreifachem Kanon in der Quinte im Ritornell (Florenz, Bibl. Laurenziana, Cod. Palat. 87, Squarcialupi).

<sup>2</sup> A. a. O., S. 193—194 und Übertragung S. 251—252.

<sup>3</sup> La musique pittoresque dans le Ms. 222 C 22 de la Bibl. de Strasbourg (XV siècle), Auszug aus Kongreßbericht Basel 1924, S. 89—90.

<sup>4</sup> Wolf, Der niederländische Einfluß usw., S. 197 gibt die einzige notierte Stimme wieder; van den Borren, G. Dufay, S. 340—341.

<sup>5</sup> Man beachte die 3st. Canzonen von Dufay, Übertragung von Stainer, a. a. O.: *Ce jour de l'an* (S. 102); *Bon jour bon mois* (S. 132); *Pouray l'avoir* (S. 152); *Resvelons nous* (S. 132); *Ce rondelet voudray chanter in Pour l'amour de ma douce amye* (S. 157).

*Corrino multi cani ad una cazia;  
Quillo la piglia, chi è stanco la trova.*

*Lu bracco che non cerca per la trazia  
Quanto più corre, tanto mino jova.*

*L'ucello che da multi se discazia  
In ultimo alle reti se ritrova.*

*Però chi non sa far l'arte non se imbattia,  
Da donne fructo non se fa la prova.*

Die andere Caccia dagegen ist vierstimmig und findet sich im Ms. Bologna, Lic. Mus., Q. 16, Bl. 127, einem Codex aus der Zeit zwischen 1450 und 1487. Sie wurde schon von F. Novati besprochen<sup>1</sup>, der eine Übertragung des Textes gab, ist aber, soviel ich weiß, noch nicht in moderner Notation veröffentlicht. Der Text lautet wie folgt:

*Alla caiza, alla caiza,  
Te, te, te, te, te, te,  
Sona, sona, sona,  
Sona, sona, forte.  
Ciama, chiama, chiama,  
Chiama, chiama li cani.  
[Li can an]dati intorno,  
Se perdano, se perdano te, te  
Falcone, veni ad me  
Veni ad me.*

Die erste Caccia geht nicht über die Technik der Imitation mit Einsatz in der Oktave zwischen erster und dritter Stimme (S. B.) hinaus, obgleich sie die homorhythmischen Merkmale der Frottole zeigt; die zweite Stimme (T) imitiert die gleiche Figur in Gegenbewegung in der Quinte. Es handelt sich um ein vielleicht einmaliges Beispiel einer Caccia im dichterischen Gewande einer Strambotto-Frottola, das R. Schwartz<sup>2</sup> vergebens in den Drucken des Petrucci gesucht hat. In der Tat war etwa ein halbes Jahrhundert seit den Caccien der frühen Ars nova vergangen, und in der Zwischenzeit hatte sich, vermutlich begünstigt durch die Entwicklung der Notation (rhythmisch und graphisch), eine weitgehende Wandlung in der musikalischen Form und im Stil vollzogen. Der volkstümliche Charakter dieser Kunst ist dabei unberührt geblieben; der Text behält neben Sentenz und Satire der kleineren Dichter aus der ersten Hälfte des Quattrocento in seinen realistischen Tiersymbolen noch den moralisierenden Charakter bei, dazu nehmen die drei Stimmen den alten Gebrauch wieder auf, verschiedenen Text zu singen: je zwei Verse der Dichtung in jeder Stimme.

<sup>1</sup> Contributi alla storia della lirica musicale neo-latina, Studi medievali, II (1907), S. 317, Nr. 3: „Questo codicetto fu scritto da più mani, ma certo innanzi il 1450, nel quale anno già lo possedeva un Domenico de' Marsili che vi segnò il proprio nome; mentre tal Lodovico della stessa famiglia ne compilava più tardi nel 1487 una diligente tavola. Il codice comprende alquante canzoni musicali su testo francese a tre e quattro voci“. Das Zeichen des tempus imperfectum, die Ligaturen von Semibreven und einige Folgen geschwärtzter Noten (punktierte Minima und Semiminima) sind Anzeichen einer Schrift aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und bestätigen die Bedeutung dieser wahrscheinlich zwischen 1460 und 1480 niedergeschriebenen Caccia. Der Tenor des 4st. Stücks nimmt mit den übrigen Stimmen am musikalischen Aufbau teil und überschneidet an verschiedenen Stellen den Contratenor.

<sup>2</sup> Die Frottole im 15. Jh., VfM., 1886, S. 447.

Die andere Caccia des Bologneser Codex dagegen zeigt keinerlei imitierende Stellen, wie es die stilistische Überlieferung gefordert hätte, sondern bestätigt vielmehr in der offenbaren Strenge ihrer vertikalen Struktur die Merkmale des „parlante“: syllabische Melodik und Wiederholung von Semiminimen und Minimen. Diese finden sich nicht nur in jener von M. Brenet<sup>1</sup> übertragenen Battaglia des Quattrocento und in einigen Stellen der Canti carnascialeschi<sup>2</sup>, sondern hauptsächlich in der französischen Chanson (Battaglia von Jannequin) und in der Villanella (vgl. die Battaglia villanesca von Tomaso Cimello)<sup>3</sup>. In ihrer lebendigen Bewegung — Stimmwiederholungen, Tonmalerei (Hörnerklang) — erscheint diese Caccia im Text und in der lebendigen musikalischen Rhythmik gleichsam als das stilistische Bindeglied zur Battaglia<sup>4</sup>, jenem lärmenden und leidenschaftlichen Tongemälde. Diese erweiterte zur gleichen Zeit während des 15. Jahrhunderts ihre Ausdrucksmöglichkeiten und den Umkreis ihrer Darstellungen. Zu den genannten Quellen aus Perugia und Bologna sind noch die von Torre Franca<sup>5</sup> besprochene „pesca“ und Caccia der Pariser Hs. hinzuzufügen. Die letztere ist nichts als eine andere Fassung der sogenannten *caccia di Roma: Jamo alla cazza*, die sich im Cod. Panciatichi 27 in einer von der Pariser Fassung<sup>6</sup> verschiedenen, doch stilistisch ähnlichen Vertonung findet. Es handelt sich also um eine bemerkenswerte Gruppe von Kompositionen, die die musikalische Entwicklung der Caccia im 15. Jahrhundert, ausgehend von den ersten Proben in der frühen Ars nova, belegen, und die es gestatten, die Glieder einer historischen Kette zu knüpfen, die wir bisher für unterbrochen hielten.

Nach dieser kurzen Abschweifung möchte ich noch einige Bemerkungen über die in unserer Peruginer Hs. enthaltenen Kompositionen machen. Die musikalische Technik der ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts scheint noch von der alten Praxis des Diskantus in Gegenbewegung und der Terzen- und Sextenparallelen des Fauxbourdon beherrscht, die wir besonders in der Ballata Nr. 4 (Takt 7—9) und 27—30) beobachten können. Die Oberstimme des zwei- und dreistimmigen polyphonen Satzes entwickelt sich entsprechend der dichterischen Empfindung und begünstigt eine freie und leidenschaftliche lyrische Ausbreitung des Gesangs mit weitem Umfang und musikalischen Verzierungen. Daraus entsteht ein figurativ-melismatischer Gesang, unterbrochen von syllabischen Einschüben, Zeichen jener traditionellen Neigung zur Monodie, die der musikalischen Natur der italienischen Rasse stark eingewurzelt ist, und ein klassisches Beispiel für den Gesangsstil der Ars nova. Ähnliche melodische Wendungen können wir in fast allen Madrigalen,

<sup>1</sup> Essai sur les origines de la musique descriptive, R. M. I., 1907, S. 750—751, musikalische Übertragung der italienischen Battaglia des Ms. fr. 15123 (Paris, Bibl. Nat.). Die Hs. gehört der Zeit zwischen Dufay und Ockeghem (1450—1470) an.

<sup>2</sup> F. Ghisi, I canti carnascialeschi nelle fonti musicali del XV e XVI sec., Florenz 1937, S. 119.

<sup>3</sup> F. Ghisi, a. a. O., S. 148; F. Torre Franca, a. a. O., S. 49, Anm. 1.

<sup>4</sup> F. Torre Franca, a. a. O., S. 49f.

<sup>5</sup> a. a. O., S. 278f., Übertragung der Musik S. 412f.

<sup>6</sup> Hier der Anfang: Superius: *agg, ah, he* usw.; Tenor: *fee, fg, g* usw. Die gegenwärtigen Kriegsverhältnisse verbieten es leider, eine vollständige Übertragung des Stückes zu geben, da die Benutzung der musikalischen Hss. der Bibl. Naz. Centrale in Florenz nicht möglich ist. Den Anfang des Textes gibt Torre Franca, a. a. O., S. 143, als terminus ad quem.

besonders in Nr. 5 (Takt 11—15, 35—40, 50—58) und Nr. 8 (Takt 10—20), in den Caccien Nr. 1 (Takt 1—5 und 19—22), Nr. 3 (Takt 1—8, 12—19 und 50—55) und in der von Canino de Peraga de Padua (Fragm. Domodossala) vertonten Ballata *Se le lagrime antique* (Takt 10—19 und 30—35) beobachten.

So verbindet sich der cantus floridus mit einer begleiteten zwei- und dreistimmigen Polyphonie: Der Contratenor und der Tenor, beide frei erfunden, bilden ein durchsichtiges polyphones Gewebe als harmonische Grundlage der Komposition. Manchmal stehen diese beiden Stimmen gegeneinander, verschränken sich, der Tenor hebt sich innerhalb der polyphonen Ordnung hervor, und der unregelmäßig geführte Contratenor dient bald als Baß und bald als Mittelstimme. Oft ist ihr Gang nicht frei, sondern, wie bereits gezeigt, an das Fortschreiten im Fauxbourdon gebunden (vgl. Nr. 3, Takt 53—55, 60—63 und 65—70), wobei hier und da die Überreste der Isorhythmik französischen Geschmacks beibehalten werden, die sich noch vom mittelalterlichen Diskantus erhalten haben (vgl. besonders die Ballaten Nr. 7 (Takt 23—40) und *Se le lagrime antique* (Takt 5—15 und 20—25)).

Die Sequenz ist als ein melodisches Mittel von großer plastischer Wirkung verwendet. Ein Beispiel von bemerkenswerter Eigenart, das über Jahrhunderte hinweg an die Passacaglienform in den Orgelwerken Frescobaldis erinnert, bietet die Ballata *Amor amaro* (anonym im Fragment des Staatsarch. Siena), wo der Tenor imitierend geführt ist (Takt 5—9, 13—16, 36—40 und 66—69). Andere Arten von melodischer Fortspinnung finden sich in der Ballata *Se le lagrime antique* (Takt 12 bis 13 und 32—33); so beobachten wir auch Wiederholungen von Phrasen oder Abschnitten in der Oberstimme des Madrigals Nr. 5 (Takt 22—25, 49—53 und 84—86) über einem homorhythmischen Fortschreiten der anderen beiden Stimmen.

Die Technik des harmonischen Satzes zeigt dauernde Anwendung von Quinten- und Oktavfortschreitungen (Nr. 3, Takt 19) und Dreiklängen ohne Terz. Solche Überbleibsel einer archaischen Freude an der Diaphonie und dem mittelalterlichen Organum zeugen noch mitten im 15. Jahrhundert<sup>1</sup> von der besonderen italienischen Vorliebe für einen vertikalen Satz Note gegen Note, von der auch die polyphone Stimmführung in der Lauda carnasciale und in den villotenartigen Nii und Frottole der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts keine Ausnahme machen.

Wie schon gesagt, gehört die Übergangskunst des **Ciconia** der Zeit von Dufay an und ist von der Überlieferung der Ars nova beeinflusst.

Die Ballaten *Dolçe fortuna*, *Lisadra donna*<sup>2</sup> und die berühmte *O Rosa bella* von Giustiniani, die von den größten Komponisten des 15. Jahrhunderts, Dunstable und Dufay, vertont wurde, bewahren noch die stilistischen Merkmale und die typischen Kadenzen des italienischen Trecento: die kleine Terz löst sich zur Tonika auf, was man auch in allen Kompositionen unseres Fragments beobachten kann.

<sup>1</sup> Oktav-, Quinten- und Quartensfortschreitungen in *O dolçe compagno*, vertont von Domenico de Ferrara (Stainer, a. a. O., S. 37).

<sup>2</sup> Parma, Staatsarch. Fragment; F. Torrebranca, a. a. O., S. 89—90, Anm. 1; die moderne Übertragung dieser Ballata widerlegt die erste Hypothese Torrebrancas, daß es sich bei dieser Komposition um den Typ der Villota handelt. Sie beweist — zweite Hypothese —, daß es sich um eine vom italienischen Trecento beeinflusste Ballata handelt.

Die Tonalität ist für gewöhnlich bestimmt: Nr. 4 zeigt ein ausgesprochenes *c*-moll, Nr. 5 schwankt zwischen *d*- und *c*-moll und schließt in *G*-dur, indem in den Takten 59—60 gleichsam improvisierend nach dieser Tonart hin moduliert wird.

Die rhythmische Niederschrift wird innerhalb der Hs. immer vollkommener und paßt sich den Bestrebungen der ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts um Verfeinerung an. Wenn das Madrigal Nr. 8 noch ein Beispiel der *Divisio* des 14. Jahrhunderts bietet, so bringt die Ballata Nr. 7 Komplizierungen der Niederschrift (*color*), die sich in den Ballaten *Se le lagrime antique*, *Un fior gentil* (Nr. 9 und *Amor ne tosse* (Nr. 11) mit Gruppen von leeren roten Noten (*Tempus imperfectum cum prolatione minori diminutum*) noch steigern.

Diese letzten von Antonius Cacheria vertonten Ballaten zeigen, auch wo sie rhythmische Feinheiten nach französischer Art aufnehmen, ein stilistisches Reifen, das immer mehr danach strebt, sich von den Schlacken der Technik des Trecento zu befreien. Diese Musik gehört mit ihrem homorhythmischen Deklamieren (Nr. 5, Takt 79—81, Nr. 9, Takt 45—60 und Nr. 10, Takt 40—45 und 52—54) im Wechsel mit einem imitierenden Zwiegesang zweier Stimmen auf immer wiederholte Worte (z. B. *Non dirò più*) nach Art des Madrigals des 16. Jahrhunderts (Nr. 10, Takt 14—21 und 29—31) bereits zum Typ der Kanzone (Cantus und Tenor) der burgundisch-italienischen Schule, deren Haupt um 1430 Dufay war. Die düstere Stimmung der Ballata *Deus deorum Pluto* ist zweifellos von suggestiver Wirkung und scheint dem grotesken Charakter dieses Beschwörungsgebets angemessen.

Mögen weitere glückliche Funde uns die Möglichkeit geben, mehr Licht in die stilistische Entwicklung der italienischen Polyphonie des 15. Jahrhunderts zu bringen!

(Übersetzt von Ursula Lehmann, Berlin)

Johannes Ciconia

Madrigal-Caccia *Cacciando un giorno vidi una cervetta*

Ca.

Ca.

Cac - ciando un gior - no vi - di u - na cer -

Cac - ciando un gior - no vi - di u - na cer -

vet

vet

ta.

ta. Can

Can

di - da tut - ta pie - na di co - stu -

di - da tut - ta pie - na di co - stu -

me.

Ch'el cor me a -

me. Ch'el cor me a - per -

per se e par che me con-  
se e par che me con-

su  
su

me. me.  
*Ritornello*  
A A

lor si vol-se a la mia vo-ce in-de  
lor si vol-se a la mia vo - ce in - de

gna. I - vi se strin - se et i - vi  
gna. I - vi se strin - se et i - vi

fè su-a in-se gna.  
fè su-a in-se gna.

Anonym

*Caccia Corri no multi cani ad una cazia*

Cod. G. 20 Bibl. Comunale Perugia

Cor - ri - no mul - ti ca - ni ad u - na ca-  
Lu - brac - co che non cer - ca per la tra-  
L'u - cel - lo che da mul - ti se di - sca

zia; Quil - lo la pi - glia Chi  
zia; Quan to più cor - re Tan-  
In ul - ti - mo

è - stan - co la tro - va  
to mi - no jo - va  
al - le re - ti se re - tro - va

Anonym

Caccia *Alla caiza, alla caiza*

Cod. Q 16 Bibl. Liceo Musicale Bologna

Al-la cai - za, al-la cai - za, tè tè tè tè tè tè tè tè tè tè

Al-la cai - za, al-la cai - za, tè tè ij ij ij ij ij ij ij ij ij

Al-la cai - za, Al-la cai - za, tè tè ij ij ij ij ij ij ij ij ij

Al-la cai - za, al-la cai - za, tè tè ij ij ij ij ij ij ij ij ij

tè, so - na so-na so - na so-na so-na so-na for - te chia - - -

so - na ij ij for - te chia - - -

so-na so-na so-na ij ij for - te chia - ma

so-na so-na so-na ij ij for-te chia - ma

ma chia-ma chia-ma chia-ma li ca - ni [li ca - - - -

ma chia - ma ij ij li ca - ni [li ca - - -

li ca - ni [li ca - ni li ca - ni li ca - ni li ca - ni

chia - ma ij chia - ma li ca - ni ca - ni [li ca -

ni an]-da-t'in - tor - no se per-da - no se per-da-no tè tè tè,

ni an]-da-t'in - tor-no se per-da-no se per - da-no tè tè

ca-ni an]-da - ti in - tor-no se per-da-no se per - da-no tè, tè tè tè

ni an]-da-t'in - tor-no se per-da-no se per - da-no tè, tè, tè tè

Fal - co - ne ve - ni ad me ve - ni ad me.

tè tè, Fal - co - ne ve - ni ad me ve - ni ad me.

tè tè, Fal - co - ne ve - ni ad me ve - ni ad me.

tè tè, Fal - co - ne ve - ni ad me ve - ni ad me.