

Oliver Huck

Schriftlichkeit, Mündlichkeit und Gedächtnis

als Narrative und Denkfiguren einer Geschichte der Musik des Trecento

Nino Pirrotta bettet die Musik des Trecento in eine Historische Meistererzählung¹ der Geschichte der italienischen Musik des Mittelalters und der Renaissance ein, deren Anschauungsmodell er in das Bild von »novelty and renewal«² fasst. Er hebt hervor, dass die Kontinuität einer autochthonen italienischen Musiktradition nicht von der durchgehenden Existenz entsprechender musikalischer Quellen abhängig sei, sondern vielmehr einer »tradizione orale« in dem doppelten Sinne einer mündlichen Überlieferung, wie auch einer kontinuierlichen Tradition ausgegangen werden könne. Damit wären etwa die aufgrund der Form ihrer Texte nicht als Madrigale zu bezeichnenden zweistimmigen Stücke des Codex Rossi (I-Rvat 215 und I-OST = Rs) und die Siciliane des Codex Reina (F-Pn 6771 = PR) einerseits und die Barzellette im Lucca-Codex (I-Las 184 und I-PEco 3065) sowie jene im Umkreis der Frottole andererseits zwei zwar jeweils zeitlich um einige Jahrzehnte auseinander liegende, jedoch auf die gleiche mündliche Tradition in Oberitalien bzw. Florenz zurückzuführende Repertoires.

Die Denkfigur der mündlichen Tradition setzt jene der schriftlichen Tradition voraus. Versteht man

diese nicht als zeitliche Sukzession (das Stereotyp eines »mündlichen Mittelalters« und einer »schriftlichen Neuzeit«) sondern als Gleichzeitigkeit, so stellt sich einerseits die Frage der Abgrenzung von Traditionen – Leo Treitler schlägt vor, den Gegensatz von mündlich und schriftlich zugunsten einer Ausdifferenzierung von literat und illiterat aufzugeben³ – und andererseits jene nach der Interdependenz von Schriftlichkeit und Mündlichkeit, auf die Anna Maria Busse-Berger am Beispiel der isorhythmischen Motette hingewiesen hat⁴. Pirrotta stellt den schriftlichen »tradizioni scolastiche«⁵ – zu denen er die Madrigale grundsätzlich rechnet – eine mündliche Tradition gegenüber. Damit wird zunächst innerhalb des Repertoires von mehrstimmigen Vertonungen italienischer Texte der Gegensatz zwischen den theoriefähigen Gattungen und nicht theoriefähigen Repertoires wie jenem der Siciliane bezeichnet. Darüber hinaus wird die mündliche Tradition jedoch als ein, wenn nicht das Charakteristikum der italienischen Musik des Tre- und Quattrocento verstanden. Voraussetzung dafür ist die gleichzeitige Vorstellung einer primär schriftlichen Musik in Frankreich, zu der sie als Gegenbild fungieren kann. So verstanden ist die mündliche Tradition in Italien ein Narrativ der Geschichte der Musik des 14. Jahrhunderts⁶, das kul-

1 Zum Begriff vgl. *Meistererzählungen vom Mittelalter*, hg. von Frank Rexroth, München 2007 (*Historische Zeitschrift*, Beiheft 46), zu Meistererzählungen in der Musikwissenschaft vgl. ebd., Oliver Huck: *Meistererzählungen und Meistergesänge. Geschichte und Aufführungen der Musik des Mittelalters*, S. 69–85.

2 Nino Pirrotta: *Novelty and Renewal in Italy: 1300–1600*, in: *Studien zur Tradition in der Musik. Kurt von Fischer zum 60. Geburtstag*, hg. von Hans Heinrich Eggebrecht [u.a.], München 1973, S. 49–63. Zum Repertoire des Codex Rossi und des Codex Reina vgl. Nino Pirrotta: »Arte« e »non arte« nel frammento Greggiati, in: *L'Arte Nova Italiana del Trecento*, Bd. 5, hg. von Agostino Ziino, Palermo 1985, S. 200–217, und ders.: *Rhapsodic Elements in North Italian Polyphony of the 14th Century*, in: *Musica disciplina* 37 (1983), S. 83–99, bzw. Oliver Huck: *Die Musik des frühen Trecento*, Hildesheim [u.a.] 2005 (*Musica mensurabilis* 1), S. 96–99 und 124–128, sowie Gianluca d'Agostino: *On the Ballata Form(s) of Fifteenth-Century Italy. A Case of Historical Misunderstanding*, in: *Et faciam dolci canti*, hg. von Bianca Maria Antolini [u.a.], Lucca 2004, S. 295–330, hier S. 302–305.

3 Vgl. Leo Treitler: »Cantus planus binatim« in Italy and the Question of Oral and Written Tradition in General, in: *Le polifonie primitive in Friuli e in Europa*, hg. von Cesare Corsi und Pierluigi Petrobelli, Rom 1989 (*Miscellanea musicologica* 4), S. 145–161, hier S. 156.

4 Vgl. Anna Maria Busse-Berger: *Medieval Music and the Art of Memory*, Berkeley 2005, S. 198ff.

5 Nino Pirrotta: *Tradizione orale e tradizione scritta della musica*, in: *L'Arte Nova italiana del Trecento*, Bd. 3: *Secondo convegno internazionale Certaldo 1969*, hg. von F. Alberto Gallo, Certaldo 1970, S. 431–441, hier S. 436.

6 Zur Historiographie der Musik des Trecento vgl. Oliver Huck: *Kontinuität und Transformation der Musik des Trecento*, in: *Kontinuität und Transformation der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento*, hg. von Sandra Dieckmann, Oliver Huck, Signe Rotter-Bromann und Alba Scotti, Hildesheim [u.a.] 2007 (*Musica mensurabilis* 3), S. 1–14.

Signe Rotter-Broman

Musikzeit und Textzeit in Ballaten des späten Trecento

Zu den weitreichendsten Umwälzungen des späten Mittelalters gehört der generelle Wandel des Zeitbewußtseins, der ausgehend von der Erfindung der mechanischen Uhr um 1270 eine Abstraktion und Objektivierung der Zeiterfahrung mit sich brachte. So wurde die Zeit nicht mehr wahrgenommen als unscharfe, heteronom vorgegebene »temps de l'église« der agrukultorischen Gesellschaft, sondern gelangte insbesondere in den Städten zur Nutzung als autonome, Geldwerte »temps du marchand« (Jacques Le Goff).¹ Statt den Tag in monastisch-liturgische Stunden einzuteilen, die anhand des Sonnenstands ermittelt wurden (und damit je nach Jahreszeit unterschiedliche Länge hatten), legte man nun ein externes Maß an, das die Deutungshoheit über die Zeit auf das Individuum verlagerte und zugleich genauere Messungen kleiner Zeitabschnitte erlaubte. Parallel zur »Hinwendung zur physikalischen Uhren-Zeit« kam eine neue theoretische Reflexion über die materiale Qualität des Phänomens namens »Zeit in Gang.«²

Denn die neue Präzision der Zeitmessung brachte das Postulat mit sich, daß Zeit eine meßbare Größe sei, und stellte damit verbreitete Grundüberzeugungen über Zeit infrage, die sich auf die scholastisch-aristotelische Definition von Zeit beriefen.³ Zeit galt der aristotelischen Definition zufolge als

unquantifizierbares Maß der Bewegung. Dies generierte zugleich eine zyklische Verlaufsvorstellung von Zeit.⁴ Da Zeit als Maß der Bewegung galt, konnte sie auch nur in Verbindung mit Bewegung vorgestellt werden, als Kontinuum, das zwar teilbar war, aber keine kleinste unteilbare Einheit, kein *atomos* besaß. Zeit und Bewegung standen daher den diskreten, zählbaren Entitäten und den sie zählenden Zahlen unvereinbar gegenüber.⁵

Anne Stone zeigt anhand von Aristoteles-Kommentaren des 14. Jahrhunderts auf, welche Mühen scholastische Naturphilosophen auf sich nahmen, um ein konstantes, abstraktes Zeitmaß zu definieren (eines, das auch gilt, wenn die Sonne nicht am Himmel steht, wie William Ockham formuliert), das also konzeptuell von derjenigen Bewegung getrennt ist, die es messen soll.⁶ Dorit Tanay weist darauf hin, daß es im 14. Jahrhundert in der Theologie und Mathematik einen umfassenden Diskurs zu Fragen von Meßbarkeit und Berechenbarkeit, zu Unterteilung und Atomisierung von grundsätzlich als Kontinuitäten verstandenen Bereichen, ja geradezu eine »measure mania« gegeben hat.⁷

Diese Tendenzen bilden den intellektuellen Kontext für die theoretische Begründung der Mensuralnotation in den Traktaten des 14. Jahrhunderts.⁸ Hier wird erstmals ein spezifisch musikalischer

1 Jacques Le Goff: *Temps de l'église et temps du marchand*, in: *Annales* 15 (1960), S. 417–433. Zur Zeitauffassung im späten Mittelalter vgl. u. a. Rudolf Wendorff: *Zeit und Kultur. Geschichte des Zeitbewußtseins in Europa*, 3. Aufl. Opladen 1985 (1980), S. 129–150; weiterhin die Beiträge von Bernhard Schäfers, Bernhard Pabst, Trude Ehlert und Friedrich Wolfzettel in *Zeitkonzeptionen, Zeiterfahrung, Zeitmessung. Stationen ihres Wandels vom Mittelalter bis zur Moderne*, hg. von Trude Ehlert, Paderborn [u.a.] 1997; ferner Peter Dinzelbacher: *Die Zeit in der urbanen Mentalität des Mittelalters*, in: Willibald Katzinger (Hrsg.), *Zeitbegriff. Zeitmessung und Zeitverständnis im städtischen Kontext* (= Beiträge zur Geschichte der Städte Mitteleuropas, Bd. 17), Linz/Donau 2002, S. 21–38.

2 Laurenz Lütteken: *Zeitenwende. Zeit und Zeitwahrnehmung in der Musik des Spätmittelalters*, in: *NZfM* 160 (1999), S. 16–21, hier S. 19.

3 Vgl. Arno Borst: *Computus. Zeit und Zahl in der Geschichte Europas*, 3. Aufl. Berlin 2004 (1990), S. 103–111.

4 Anne Stone: *Writing Rhythm in Late Medieval Italy: Notation and Musical Style in the Manuscript Modena, Biblioteca Estense, Alpha M.5.24*, Diss. Harvard Univ. 1994, bes. Kap. 6: *Philosophical and Practical Constructions of Time in the Fourteenth Century*, S. 233–291.

5 Stone, *Writing Rhythm* (wie Anm. 4), S. 249–254.

6 Ebd., S. 255–267.

7 Dorit Tanay: *Noting Music, Marking Culture: The Intellectual Context of Rhythmic Notation, 1250–1400* (= Musicological Studies and Documents, Bd. 46), Holzgerlingen 1999, S. 67–79. Der Begriff »measure mania« stammt von John E. Murdoch, *From Social into Intellectual Factors. An Aspect of the Unitary Character of Late Medieval Learning*, in: ders. und Edith Sylla (Hgg.), *The Cultural Context of Medieval Learning* (= Boston Studies in the Philosophy of Science, Bd. 26), Dordrecht 1975, S. 271–348, hier S. 341.

8 Tanay, *Noting Music* (wie Anm. 7).

Michaela Schuster

Die Ballata »Mercé o morte« von Johannes Ciconia, ihre Überlieferung und Edition¹

David Fallows zählt die Ballata »Mercé o morte« mit überzeugenden Argumenten zu den spät entstandenen Werken von Johannes Ciconia, dessen Lebensdaten er zwischen 1370 und 1412 vermutet.² Während die Diskussion über die Autorschaft mittlerweile als beendet gelten kann, gibt es nach wie vor keine Edition dieser Ballata, die der komplexen Überlieferungssituation gerecht wird. Für die vor 1988 entstandenen Editionen ist dieser Anspruch allein deshalb nicht zu erfüllen, da sich die Quellenlage zu »Mercé o morte« mit dem Fund neuer Blätter des Lucca-Codex durch John Nádas und Agostino Ziino³ wesentlich verändert hat (vgl. Tabelle rechts).⁴

Doch selbst die zum jeweiligen Zeitpunkt zugänglichen Quellen wurden insofern nicht ausgeschöpft, als sich die Herausgeber meist für eine Fassungsedition entschieden, welche jeweils nur eine Lesart im Notentext wiedergibt, wodurch andere Überlieferungsvarianten interpretationsbedingt aus dem Blickfeld rücken. 1946 erscheint die erste Edition der Ballata »Mercé o morte« auf der Basis von Pist von Frederico Ghisi.⁵ Seine Vermutung, das Fragment sei

Teil des Lucca-Codex, wird kurze Zeit später von Augusto Mancini und Alfredo Bonaccorsi widerlegt.⁶ Ghisi überträgt »Mercé o morte« in *g* (statt in *d*), da er den C-Schlüssel des Tenor fälschlich als F-Schlüssel interpretiert. Der Schlüssel der Cantusstimme ist wie die gesamte erste Notenzeile in Pist abgeschnitten. Ghisi ergänzt diese aus BU, einer Fassung, die jedoch im Gegensatz zu Pist stark ornamentiert ist, wodurch ein heterogenes Bild des Cantus entsteht. 1977 wird »Mercé o morte« sowohl in der Reihe »Polyphonic Music of the Fourteenth Century« (PMFC) von Thomas W. Marocco⁷ als auch in der Dissertation von George Luis Nemeth⁸ herausgegeben. Marocco zieht als Hauptquelle Pz heran, die Varianten aus Pist und BU werden lediglich im kritischen Bericht erwähnt; er verzichtet vollständig auf die Ergänzung von Akzidenzien. Die Edition von Nemeth gibt in zwei untereinander angeordneten Systemen jeweils die Stimmen aus Pz und BU wieder. Varianten aus Pist werden separat kommentiert. 1985 erscheint eine Ciconia-Gesamtausgabe von Margret Bent und Anne Hallmark, worin »Mercé o morte« als Opus dubium aufgenommen wird.⁹ Eine Version, die sich aus den Quellen Pist und Pz zusammensetzt; die Version aus BU wird im Paralleldruck ediert. Die erste Edition von »Mercé o morte«, die den Lucca-Codex mit heranzieht, findet sich im Anhang der Faksimileausgabe aus dem Jahr 1990.¹⁰ Ziino und Nádas edieren die Stimmen von Cantus und Contratenor, wie sie in den von ihnen neu entdeckten Blättern überliefert sind (der Contratenor bleibt dabei fragmentarisch), die Tenorstimme und der restliche Text sind Pz

1 Die vorliegende Edition entstand im Rahmen des Hauptseminars »Die Musik des Trecento« an der Universität Hamburg unter der Leitung von Oliver Huck, dem ich an dieser Stelle herzlich danken möchte. Überdies gilt mein besonderer Dank Anabel Röser, die mir bei der digitalen Realisation der Edition zur Seite stand.

2 Vgl. dazu David Fallows: *Ciconias's last songs and their milieu*, in: *Johannes Ciconia. Musicien de la transition*, hg. von Philippe Vendrix, Turnhout 2003, S. 107–112.

3 Vgl. dazu John Nádas und Agostino Ziino (Hgg.): *The Lucca Codex-Codice Mancini. Introductory Study and Facsimile Edition*, Lucca 1990, S. 13–49.

4 Folgende Abkürzungen werden verwendet: Lucca: Lucca, Archivio di Stato, 184 und Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, 3065; Pist (I-Psac 5): Pistoia, Archivio Capitolare, B3 n. 5; Pz (F-Pn 4917): Paris, Bibliothèque Nationale, n. a. fr. 4917, BU (I-Bu 2216): Bologna, Biblioteca Universitaria, 2216; Cantus (C), Tenor (T), Contratenor (Ct).

5 Vgl. Supplement zu Frederico Ghisi: *Italian Ars-Nova Music. The Perugia and Pistoia fragments of the Lucca musical codex and other unpublished early 15th century sources*, in: *Journal of Renaissance and Baroque Music* 1 (1946), Nr. 3, S. 173–191, S. 17–18.

6 *The Lucca Codex* (wie Anm. 3), S. 14.

7 *Italian Secular Music*, hg. von Thomas W. Marocco, Monaco 1977, in: *Polyphonic Music of the Fourteenth Century* [PMFC], Bd. 11, S. 89–90.

8 George Luis Nemeth: *The secular music of Johannes Ciconia*, Stanford University 1977, S. 208–214.

9 *Johannes Ciconia. Works*, hg. von Margret Bent und Anne Hallmark, Monaco 1985, in: *PMFC*, Bd. 24, S. 152–155.

10 *The Lucca Codex* (wie Anm. 3), S. 105–107.

Andreas Janke

Giovanni Mazzuoli und Orsanmichele

Zur Miniatur auf fol. 195v im Squarcialupi-Codex¹

In der retrospektiven Sammlung säkularer Trecentomusik des Squarcialupi-Codex (Sq) befindet sich die einzige bekannte bildliche Darstellung des Organisten Giovanni Mazzuoli,² der in den frühen 1360er Jahren in Florenz geboren wurde und dort bis 1426 lebte (vgl. Titel des Heftes).³ Lange Zeit war seiner Miniatur nicht viel Aufmerksamkeit zuteil geworden, da die für Mazzuoli vorgesehenen Seiten keinerlei Notation aufweisen.⁴ Kurt von Fischer begründet dies damit, dass Giovanni Mazzuoli und Paolo da Firenze, dessen Sektion in Sq ebenfalls weder Noten, noch Text enthält, während der Erstellung des Codex noch am Leben gewesen sind.⁵ Diese These kann jedoch insofern nicht als Begründung dienen, als Antonio Zacara da Teramo⁶ und Andrea da Firenze⁷ im fraglichen Zeitraum noch lebten und dennoch von beiden Komponisten Stücke in Sq überliefert sind. Für Paolo da Firenzes Sektion wird angenommen, dass auf der ersten Seite das zweistimmige Madri-

gal »Girand'un bel falcon gentil e bianco« notiert werden sollte.⁸ Obwohl mittlerweile auch Stücke von Giovanni Mazzuoli im Palimpsest San Lorenzo 2211⁹ entdeckt worden sind,¹⁰ lässt sich bisher keines der entsprechenden Seite in Sq zuordnen.¹¹ Die Möglichkeit solcher Zuordnungen ist dadurch gegeben, dass sich zum einen die *bas-de-page*-Szenen in Sq immer auf den Textinhalt der jeweiligen Seite beziehen und zum anderen Initialen vorhanden sind. Der Squarcialupi-Codex enthält vierzehn Sektionen, die jeweils einem Komponisten zugeordnet sind (mit Ausnahme der Sektion ab fol. 173v, die Stücke von Egidius und Guiliemus da Francia enthält). Das erste Blatt jeder Sektion ist besonders aufwendig durch eine Miniatur des jeweiligen Komponisten dekoriert. Daneben enthält der verzierte Rand verschiedene Motive, welche sich bis auf eine Ausnahme (siehe unten) bei allen Komponisten deutlich unterscheiden. Ein wiederkehrendes Element ist die Abbildung eines Engels im oberen Teil der Seite, der eine Banderole in der Hand hält; auf dieser ist normalerweise der erste Teil des jeweiligen Komponistennamens zu lesen.¹²

- 1 Der vorliegende Beitrag entstand im Rahmen meiner Mitarbeit in der Nachwuchsgruppe »Die Musik des frühen Trecento« unter der Leitung von Oliver Huck an der Universität Hamburg. Eine Magisterarbeit zu Giovanni Mazzuoli ist in Vorbereitung.
- 2 Auch: Jovannes Horghanista de Florentia beziehungsweise Giovanni di Niccolò degli Orghani.
- 3 Vgl. Frank A. D'Accone: *Giovanni Mazzuoli. A Late Representative of the Italian Ars Nova*, in: *L'Ars Nova italiana del Trecento*, Bd. 2: *Convegni di studio 1961–1967*, hg. von F. Alberto Gallo, Certaldo 1968, S. 23–38, hier S. 28f.
- 4 Vgl. Sq, fol. 195v–216r in der Faksimileausgabe: *Il codice Squarcialupi. Ms. Mediceo Palatino 87, Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze*, Florenz 1992.
- 5 Vgl. Kurt von Fischer: *The Biographies*, in: *Il codice Squarcialupi. Ms. Mediceo Palatino 87, Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze*, hg. von F. Alberto Gallo, Florenz 1992, S. 127–143, hier S. 129.
- 6 Sein Todesdatum wird zwischen Mai 1413 und September 1416 angenommen. Vgl. Lucia Marchi: *Zacara da Teramo*, in: *MGG2, Personenteil Bd. 17*, Sp. 1282–1285, hier Sp. 1282.
- 7 Er verstarb um 1415. Vgl. Dorothea Baumann: *Andreas de Florentia*, in: *MGG2, Personenteil Bd. 1*, Sp. 666–668, hier Sp. 666.

- 8 Vgl. John Nádas: *The Transmission of Trecento Secular Polyphony. Manuscript Production and Scribal Practices in Italy at the End of the Middle Ages*, Diss., New York 1985, S. 401f. sowie Anm. 414.
- 9 Florenz, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Ms Archivio Capitolare di San Lorenzo, 2211.
- 10 Vgl. Frank A. D'Accone: *Una nuova fonte dell'Ars Nova italiana. Il codice di San Lorenzo, 2211*, in: *Studi musicali* 13 (1984), S. 3–31, sowie John Nádas: *Manuscript San Lorenzo 2211. Some further Observations*, in: *L'Ars Nova italiana del Trecento*, Bd. 6: *Atti del congresso internazionale Certaldo 1984*, hgg. von Giulio Cattin und Patrizia dalla Vecchia, Certaldo 1992, S. 145–168.
- 11 Vgl. Nádas, *The Transmission of Trecento Secular Polyphony* (wie Anm. 8), S. 402, Anm. 414.
- 12 Zu den Miniaturen in Sq vgl. die Untersuchungen von Luraghi und Bellosi. Luciano Bellosi: *The Squarcialupi Codex Master*, in: *Il codice Squarcialupi. Ms. Mediceo Palatino 87, Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze*, hg. von F. Alberto Gallo, Florenz 1992, S. 145–158, sowie Margherita Ferro Luraghi: *The Miniatures*, ebd., S. 159–192.

Joachim Schulze

Musik im Trecento neben der Trecentomusik

Im Jahre 1320 hat der Bologneser Notar Santo Ugolini in dem notariellen Hauptbuch (*memoriale*) seiner Stadt, das er sechs Monate lang zu führen hatte, den Text eines Tanzliedes notiert, um durch Auffüllung der Seite unzulässigen Ergänzungen des zuletzt eingetragenen Vertragstextes vorzubeugen. Die Form des unvollständig notierten Liedes hat den Herausgebern Rätsel aufgegeben, wenn man jedoch die sequenzartigen Formen studiert hat, die in Deutschland Leich, in Frankreich Lai und Descort sowie in Italien Discordo genannt wurden, kann man erkennen, dass es sich um einen sogenannten Laiausschnitt handelt¹. Der Aufgesang der Strophen entspricht der Form nach den drei Versikeln des vierten Abschnitts des Discordo »Dal core mi vene« (V 5) von Giacomo da Lentini, und der Abgesang hat die Form eines der drei Versikel des vorhergehenden Abschnitts. Eine Ballata beginnt mit dem Refrain, dessen Form im Abgesang der Strophen wiederkehrt, und dies erklärt, weshalb der Abgesang hier die Form des dritten und der Aufgesang die Form des vierten Discordoabschnitts hat. Der Refrain reproduziert die Versikelform des dritten Abschnitts allerdings nicht vollständig, sondern nur deren Schluss. Die Nebeneinanderstellung der Texte macht all dies anschaulich und zeigt zudem, dass dem Verfasser des Tanzliedes die nachgebildeten Formen nicht nur abstrakt metrisch, sondern bis in Reimklänge hinein gegenwärtig waren, und er hatte wohl auch die anonyme Kontrafaktur von Giacomo da Lentinis Discordo (»Dela primavera«, V 53) im Ohr, denn auf deren vierten Abschnitt deuten die Reime auf -ança im Aufgesang seiner zweiten Strophe (vgl. Bsp. 1²).

All dies erfreut nun nicht nur den Freund alter Lyrik, insbesondere wenn er Sinn für metrische Kuriositäten hat, sondern macht auch auf eine Lücke in der musikalischen Überlieferung aufmerksam. Zu den okzitanischen, französischen und deutschen Vettern des Discordo hat sich eine Reihe von Melodien erhalten³, zu den italienischen Stücken hingegen ist keine überliefert. Aber gute Gründe sprechen dafür, dass auch sie vertont waren und gesungen wurden, und einer dieser Gründe ist die gerade vorgestellte Danza. Da man nicht gut annehmen kann, dass man um 1320 tanzte, indem man dazu ein Tanzlied las, muss man wohl damit rechnen, dass dieses Tanzlied gesungen worden ist, und zu seiner ungewöhnlichen Form, zu der es unter den italienischen Ballate sonst nichts Vergleichbares gibt, kann es nur gekommen sein, weil man die Absicht hatte, zu der Melodie des nachgebildeten Discordoabschnitts zu tanzen. Die Verwendung eines Stücks aus einem Discordo für ein Tanzlied unterstreicht zudem, was auch sonst gut bezeugt ist, nämlich dass der Discordo und seine außeritalienischen Vettern selbst bereits Tanzlieder waren⁴. Ihre Melodien sind aber nicht nur zum Tanz, sondern auch für das Marienlob verwendet worden. Der Marienleich Walthers von der Vogelweide z. B. hat die Form eines in den »Carmina Burana« überlieferten mittellateinischen Stücks mit Liebesthematik (CB 60)⁵, und die »Sequentia della donna nostra« »O virgo Maria«, die in einem um oder kurz nach

- 1 Zu diesem Phänomen Friedrich Gennrich: *Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes*, Halle a.d.S. 1932, Nachdruck Darmstadt 1970, S. 199–231.
- 2 Texte nach *Concordanze della lingua poetica italiana delle origini* (CLPIO), hg. von D'Arco Silvio Avalle, Mailand [u. a.] 1992 (Hs.-Sigle und Stücknummer verweisen auch sonst auf diese Ausgabe), und *Rime due e trecentesche tratte dall'Archivio di Stato di Bologna*, hg. von Sandro Orlando, Bologna 2005, S. 145f.

- 3 Die okzitanischen Melodien in *Der musikalische Nachlass der Troubadours*, hg. von Friedrich Gennrich, 2 Bde., Darmstadt 1958–1960, die französischen in *Lais et descorts français du XIII^e siècle. Texte et musique*, hg. von Alfred Jeanroy, Louis Brandin und Pierre Aubry, Paris 1901, Nachdruck Genf 1975.
- 4 Hierzu zuletzt Paolo Canettieri: *Descortz es dictatz mot divers. Ricerche su un genere lirico romanzo del XIII secolo*, Rom 1995, S. 289–307.
- 5 Manfred Günter Scholz: *Walther von der Vogelweide*, Stuttgart [u. a.] 2005, S. 170f. Die Melodie ist nicht erhalten. Man kennt aber u. a. diejenige eines Tanzleichts des Tannhäusers, die zu einem lateinischen geistlichen Kontrafakt überliefert ist, vgl. *Tannhäuser. Die lyrischen Gedichte der Handschriften C und J*, hg. von Helmut Lomnitzer und Ulrich Müller, Göttingen 1973, S. 59–71.

Matteo Nanni

Die Aristoteles-Rezeption in der Musiktheorie des frühen Trecento am Beispiel Marchetto da Padovas

Über die wiederholten Aristoteles-Verbote hinweg, setzten sich viele Philosophen des 13. und 14. Jahrhunderts von der traditionellen Auffassung einer ›prima philosophia‹ ab, welche dem Denken ausschließlich eine von Natur und Materie abgetrennte Dimension zusprach. Eine neue Aufmerksamkeit für die Naturdinge und für die sinnlich-körperliche Dimension des Menschen (Naturphilosophie und Medizin) verbreitete sich rasch und setzte sich, vor allem in den universitären Zentren, bald durch. Auch was veränderlich und verderblich ist, konnte nun zum Gegenstand des Wissens erhoben werden, Philosophie konnte sich also auch mit dem beschäftigen, was unvollkommen und wesentlich ein ›ens fieri‹ ist, wie beispielsweise der menschliche Körper oder seine Sinne. Das Aufkommen einer neuen Naturphilosophie stellt im Denken jener Zeit eine große philosophische Herausforderung dar, eine Herausforderung, die den gesamten geistesgeschichtlichen Kontext dieser Epoche prägen sollte: Im Folgenden soll gezeigt werden, inwiefern auch die Musiktheorie davon berührt wurde.

Das nachhaltige Interesse für Medizin und Naturphilosophie an den Universitäten Paris, Bologna und Padova spielt in diesem Zusammenhang eine sehr wichtige Rolle. Durch die Übersetzungen und die Rezeption der aristotelischen Schriften, der arabischen Kommentatoren und der antiken medizinischen Traktaten rückte immer mehr die Aufmerksamkeit auf den menschlichen Körper und dessen physiologischen Charakteristika in den Vordergrund. Die Entwicklung der Artisten- und der Medizinfakultät in Padua während der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts verkörpert in besonderer Weise diese spezifische Erweiterung philosophischer Interessen. Die Unterrichtsfächer konzentrierten sich dort mehr und mehr auf neue Fachrichtungen: Naturwissenschaften, Medizin, Physiologie und im allgemeinen eine ›neue‹ Naturphilosophie (deren wichtigster Vertreter wohl Pietro d'Abano [† 1315] war).

War die Auseinandersetzung mit Naturphänomenen seit Augustinus von dem bekannten Topos geprägt, wonach die Natur als ein von Gott geschriebenes Buch galt, so lässt sich im Laufe des 13. bis 14. Jahrhunderts eine Entwicklung hin zu einer Naturphilosophie beobachten, welche die Vielfalt der Naturerscheinungen als Phänomene an sich zu erklären versucht. Die Natur findet ihre Bestimmung nicht mehr in der Fähigkeit, ein ›Anderes‹ zu repräsentieren, sondern erhält eine eigene ontologische Konsistenz, eine neu gefundene Autonomie. So wie die Natur also nicht mehr bloß allegorisch als Verweis auf die göttliche Schöpfung verstanden wurde, so änderte sich dementsprechend auch die Auffassung des Menschen. Insbesondere durch die in Padua entwickelte Naturphilosophie (Franco Alessio spricht in diesem Zusammenhang von einem ›naturalismo laico‹¹), beobachtet man einen Wandel hin zu einer konkreten Beschäftigung mit dem menschlichen Körper als Gegenstand der philosophisch-medizinischen Erkenntnis, als ›corpus humanus sanabile‹², der ein ›bene esse‹³, ein würdiges Wohlbefinden erstrebt – wie es Pietro d'Abano in seinem ›Conciliator‹ beschreibt.

- 1 Vgl. Franco Alessio: *Filosofia e scienza. Pietro da Abano*, in: *Storia della cultura veneta*, Bd. 2, *Il Trecento*, hg. von Gianfranco Folena, Vicenza 1976, S. 186.
- 2 Pietro d'Abano: *Conciliator controversiarum, quae inter philosophos et medicos versantur*, Venezia 1565, Reprographischer Nachdruck hgg. von Ezio Riondato und Luigi Olivieri, Padova 1985, *Differentia VI*, S. 10r, I, C: ›PROPTER TERTIUM vero sciendum est, quod subiectum medicina est corpus humanum sanabile: sicut dicitur, quod subiectum naturalis Philosophiae est ens, vel corpus mobile‹. Vgl. auch *Conciliator*, *Differentia II*, S. 4v, I, D und *Differentia III*, S. 7r, I, D.
- 3 Graziella Federici Vescovini: *L'antropologia naturale di Pietro d'Abano*, in: *Paradigmi 45* (1997), S. 527 und 535; vgl. dazu auch Graziella Federici Vescovini: *La simmetria del corpo umano nella Physiognomica di Pietro d'Abano, un canone estetico*, in: *Concordia discors. Studi su Nicolò Cusano e l'Umanesimo europeo offerti a Giovanni Santinello*, hg. von Gregorio Piaia, Padova 1993, S. 347–360.