

Kontrapunkt, Figuration und Textausdruck in der Musik des frühen Trecento

Eine Analyse des »verschleierte« Gerüsts in Giovanni da Firenzes Madrigal *Nascoso el viso*

Florian Vogt

Für die Musik des frühen Trecento spielt die Unterscheidung zwischen Gerüstfortschreitung und Figuration, zwischen Struktur und Ornament, eine zentrale Rolle; denn nicht zuletzt zeichnet sich die Musik dieser Zeit dadurch aus, dass eine Oberstimme in oftmals schnellen Notenwerten über einer eher ruhigeren Unterstimme verläuft. Deutlich weniger offensichtlich ist dabei jedoch, wann und auf welchen Ebenen die Analyse und Wahrnehmung eines Gerüstsatzes überhaupt greift. Ausgehend von Giovanni da Firenzes Madrigal *Nascoso el viso* wird diese Problemstellung diskutiert, und es wird gezeigt, an welchen Stellen sich die Musik einer eindeutigen Gerüstsatzanalyse entzieht, womit die ganz grundsätzliche Annahme eines Gerüstsatzes in Frage zu stellen ist. Dabei wird auch erörtert, auf welche Weise die Art der Figuration mit dem Textausdruck zusammenhängt. Im Madrigal wird erzählt, wie ein hinter Büschen verstecktes lyrisches Ich Nymphen beim Baden zusieht; damit wird auf die Sage des Aktaion angespielt, der, als er vermeintlich unbemerkt die badende Göttin Diana beobachtet, entdeckt und – von ihr in einen Hirsch verwandelt – letztlich zu Tode gejagt wird. Zu fragen ist, inwiefern sich markante Stellen in der Musik, etwa der an Dissonanzen reiche Beginn, mit dem Text in Beziehung setzen lassen.

The distinction between structural progression and figuration, between structure and ornament, plays a central role in music of the early Italian Trecento, for music of this time is characterised not least by an upper voice with often shorter note values set against a slower lower voice. However, it is not so apparent when and on which levels this distinction is important. Taking Giovanni da Firenze's madrigal *Nascoso el viso* as a starting point, this article investigates this issue and shows at which points the music no longer permits an analysis in terms of an underlying voice-leading framework, calling this concept into question. In this context, the way in which the type of figuration is linked with textual expression is discussed as well. The madrigal relates how the lyrical subject is hidden behind bushes, watching nymphs bathe. This alludes to the legend of Actaeon, who watched Diana bathe, seemingly unnoticed, but who was then discovered and in the end hunted to death, after having been transformed by her into a stag. This article examines the nature of the relationship between text and music in particularly striking passages, such as the beginning of the madrigal with its abundance of dissonances.

Der folgende Beitrag widmet sich dem »Kontrapunkt« in Musik aus der Frühphase dieses Terminus und Lehrgebiets. Anhand des ungefähr aus der Mitte des 14. Jahrhunderts stammenden Madrigals *Nascoso el viso* von Giovanni da Firenze geht es darum, inner-

halb des Themenkomplexes von Gerüstfortschreitung und figurativer Ausgestaltung das Für und Wider von Perspektiven und deren Erkenntnispotenzial zu diskutieren.¹

Zunächst werde ich erläutern, wie in diesem Stück – unter Berücksichtigung des Textinhalts sowie von im Text versteckten Anspielungen – einigen Merkmalen des musikalischen Satzes eine gezielte textausdeutende Funktion zuzusprechen wäre. Die Beschäftigung mit diesen Eigenheiten wirft allerdings ganz grundsätzliche Fragen und Probleme auf. Diese sollen in einem zweiten Teil erörtert werden, um so einige Annahmen, die in der Sekundärliteratur gängig sind und auf denen die Analyse im ersten Teil fußt, kritisch zu hinterfragen.

Ein Hinweis vorab: Es geht mir hier nicht darum, die Anwendbarkeit des Begriffs und Konzepts Kontrapunkt bzw. *contrapunctus* an sich zu diskutieren. Denn zum einen wird die Debatte, inwiefern Gerüstfortschreitungen in den Madrigalen dieser Zeit den Regeln des *contrapunctus* aus Quellen französischer Provenienz unterworfen sind, weiterhin kontrovers geführt. Zum anderen ist fraglich, inwieweit zu dieser Zeit überhaupt eine konsistente Vorstellung von *contrapunctus* in Lehre und Praxis auszumachen ist.² Wenn hier also von Kontrapunkt die Rede ist, dann in dem Sinne, dass es um die grundsätzliche Frage geht, inwieweit melodische Konzeptionen mit einer vertikalen Regelmäßigkeit verbunden sind und in welchen Bereichen eine solche Ordnung gilt.

Der Anfang von *Nascoso el viso* (Bsp.1) weist zahlreiche Gestaltungsmerkmale auf, wie sie in vielen Madrigalkompositionen der Zeit zu beobachten sind, mit einer engen Verbindung von Textdeklamation und Satzstruktur:³

- Eine Deklamationspassage in der Mitte der Phrase wird durch melismatische Teile eingerahmt.
- Die Versstruktur des *endecasillabo a minore*, für den eine betonte vierte Silbe typisch ist, korrespondiert in der Musik mit der Hervorhebung des Wortes »viso« in Takt 5, etwa durch den einzigen Sprung im gesamten Phrasenverlauf der Unterstimme.⁴

1 Mein Dank geht an die gutachtende Person aus dem anonymen Peer-Review-Verfahren; für die Überarbeitung der Vortragsfassung war mir das Feedback eine wertvolle Anregung. Mein weiterer Dank geht an Wulf Arlt für zahlreiche aufschlussreiche Diskussionen und Kommentare.

2 Auf den ersten Punkt werde ich am Ende des Beitrags kurz eingehen. Den zweiten Punkt hat kürzlich Felix Diergarten erörtert; siehe das Kapitel »Jenseits des ›Contrapunctus‹. Zu einer Hypothese von Hugo Riemann und Klaus-Jürgen Sachs« (Diergarten 2021, 88–102).

3 *Nascoso el viso* ist in vier Handschriften überliefert: Rs f. 18'–19, FP f. 49'–50, Sq f. 3'–4 und SL f. 19'–20 (siehe Huck/Dieckmann 2007, 167). Eine Edition mit Darstellung aller Varianten findet sich in Huck/Dieckmann 2007, 30–33, wobei sich die Herausgeber für die Fassung aus dem Codex Rossi als Hauptquelle entschieden haben (Huck/Dieckmann 2007, 167 f.) und die Abweichungen in den anderen Handschriften als Annotationen abdrucken. Im Folgenden beziehe ich mich – falls nicht anders vermerkt – auf die Fassung aus dem Codex Rossi.

4 Zur einfachen Orientierung verwende ich pragmatisch die Bezeichnung »Takt«.

- Die beiden Stimmen sind melodisch so konzipiert, dass zusammen mit der Textdeklamation ein konsonanter Gerüstsatz in Einklängen, Quinten und Oktaven ausgeprägt wird (Bsp.1, kleingedruckte Notenzeile). Auffällig ist die einzige Sexte in diesem Gerüstsatz (T.6): Mit dieser Sexte wird – unterstützt durch den *via-natura*-Rhythmus innerhalb der *senaria perfecta* – der syllabische Textdeklamationsteil in der Mitte der Phrase auch klanglich hervorgehoben; zugleich wird mit ihr die Verschiebung weg von *d*-basierten Zusammenklängen hin zu *g*-basierten eingeleitet.⁵
- Belebt ist dieser Gerüstsatz mit weitestgehend stufenweise verlaufenden Figurationen, wobei die Oberstimme – wie für gewöhnlich als die reicher ornamentierte Stimme – einen dynamischen melodischen Verlauf ausprägt: zunächst wellenartig aufsteigend bis zum Spitzenton *g* in Takt 7, dann – zwei Mal beim hohen *g* ansetzend – absteigend zum tieferen *g* am Ende der Phrase in Takt 11.

Beispiel 1: Giovanni da Firenze, *Nascoso el viso*, erster Vers und Gerüstfortschreitung

Weniger augenscheinlich ist die Analyse des melismatischen Bereichs zwischen den großen Pflöcken dieses Gerüstsatzes. Hier tun sich Fragen auf, die das Verhältnis zwischen der melodischen Gestaltung der beiden Stimmen und der daraus resultierenden Klanglichkeit betreffen:

- Auf welchen Verfahren beruhen die sich vertikal ergebenden Klänge innerhalb von melismatischen Partien?

5 Die 6–8-Fortschreitung kann (und sollte) als eine *tendere*-Fortschreitung mit Halbtonanschluss bzw. »minor distantia« im Sinne Marchetto da Padovas aufgefasst und mit *fis* gesungen werden. Unabhängig von dieser Interpretation als *tendere*-Fortschreitung wurden kleine Sexten in aller Regel sowieso mit *musica ficta* zu (konsonanteren) großen Sexten verändert (siehe den Abschnitt »Akzidentien und Musica ficta« in Huck/Dieckmann 2007, XLVI–L). Zum Begriff des *tendere* in Traktaten des 14. Jahrhunderts siehe etwa Sachs 1984, 192, zu den Termini *senaria perfecta* und *via natura* und ihrer Verwendung in Bezug auf Musik des Trecento siehe etwa Baumann 1991, 401 f.

- Lassen sich diese Klänge etwa als (ornamentierte) Gerüstfortschreitungen begreifen?
- Oder sind sie nicht doch besser als ›zufällige‹ Zusammenklänge innerhalb der durch die Textdeklamation vorgegebenen Intervallfortschreitungen aufzufassen?

Nascoso el viso weist für diese Fragen besonders interessante Stellen auf. Schon gleich zu Beginn wird eine ungewöhnlich dichte und dissonanzbetonte Klanglichkeit inszeniert, die sich einer einfachen Beschreibung hinsichtlich eines zugrundeliegenden (konsonanten) Gerüstsatzes entzieht (Bsp. 2a): In Takt 2 erklingt auf Schlag 2 eine übermäßige Quinte und in Takt 4 auf Schlag 2 eine übermäßige Quarte, die durch die vorangehende Achtelbewegung in der Oberstimme noch zusätzlich ›markiert‹ wird.⁶ Weitere solche Stellen finden sich etwa in den Takten 14 (Bsp. 2b) und 21 (Bsp. 2c).⁷ Zusammenklänge dieser Art gibt es bei Giovanni zwar gelegentlich auch in anderen Kompositionen, aber sie finden sich nie so prominent und signaturhaft wie hier am Anfang eines Stücks.



Beispiel 2a: G. da Firenze, *Nascoso el viso*, auffällige Zusammenklänge in den Takten 1–6



Beispiel 2b: G. da Firenze, *Nascoso el viso*, auffälliger Zusammenklang in T. 14



Beispiel 2c: G. da Firenze, *Nascoso el viso*, auffällige Zusammenklänge in T. 21

Auch die Takte 9 und 10 sind hinsichtlich der oben aufgeworfenen Fragen zum Verständnis der melismatischen Fortschreitungen aufschlussreich. Je nachdem, welche No-

6 In den anderen Quellen stehen in Takt 2 in der Oberstimme eine Viertel *h* und eine Halbe *cis*, sämtlich ohne Figurationen. Damit tritt der Zusammenklang *f-cis* noch stärker in den Vordergrund.

7 Bei den Takten 20–23 handelt es sich um eine verdichtete Variante der Takte 1–3: Der melodische Quintabstieg von *a* nach *d* in der Unterstimme ist nun derart verschoben, dass sich als Zusammenklänge die Sekunde, die übermäßige Quarte und die übermäßige Quinte in unmittelbarer Folge ergeben.

ten man in der Oberstimme als Gerüstöne interpretiert, ergeben sich ganz unterschiedliche Wahrnehmungsverhältnisse zur Unterstimme und demnach ganz unterschiedliche Gerüstfortschreitungen (Bsp. 3, mit drei solchen Möglichkeiten in kleingedruckter Darstellung): In Variante 1 habe ich als Gerüstöne die melodischen Spitzentöne des jeweiligen Schlags gewählt, in 2 den jeweiligen Anfangston, und in 3 bin ich von besonders konsonanten Zusammenklängen ausgegangen.⁸ Noch schillernder wird dieser Befund, wenn man die Version aus dem Codex Panciatichi hinzunimmt (Bsp. 3, unteres System): In dieser Überlieferung treten insbesondere in der Unterstimme Abweichungen gegenüber der Fassung aus dem Codex Rossi auf (mit auffälligen Septimdissonanzen zu Beginn von Takt 9 und 10), so dass sich nochmals andere Gerüstfortschreitungen ausmachen lassen.

Varianten der Gerüstfortschreitungen (Skeletal Progressions) für Takte 8-11:

Variant	Takt 8	Takt 9	Takt 10	Takt 11
Variante 1	8	6	6	6
Variante 2	8	4	5	6
Variante 3	8	5	5	5

Codex Panciatichi: Takte 7-12 mit Unterstimme.

Beispiel 3: G. da Firenze, *Nascoso el viso*, Strukturanalyse der Takte 9–10

In der Euphorie einer ersten Analyse des Stücks habe ich mich zu der These hinreißen lassen, hinter all diesen Beobachtungen eine musikalische Textausdeutung zu vermuten, dergestalt, dass Giovanni in diesem Stück gezielt Figurations-Konstellationen eingesetzt hätte, die eine eindeutige Wahrnehmung der Gerüstfortschreitung in den Melismen (etwa T. 2 oder T. 9–10) bewusst außer Kraft setzen würden. Dieses musikalische »Gerüst-Versteckspiel« hätte seine Entsprechung in der Thematik des Textes:⁹

⁸ Weitere Interpretationen sind selbstverständlich möglich.

⁹ Textedition nach Huck/Dieckmann 2007, 144. Übersetzung vom Verfasser nach Eggebrecht 2004, 245.

Nascoso el viso stava fra le fronde
d'un bel zardino: apresso a mi guardava
sopra una fonte dove se pescava.

E vedea donne vermigliate e bionde,
lizadre al modo che soleva le Euguane,
trovarse al bosco e quando a le fontane.

Qual era scalza, qual com'ela naque;
più non vol dir quanto quel di me piacque.

Das Gesicht versteckt, hielt ich mich zwischen den Zweigen
eines schönen Gartens auf: Nicht weit von mir sah ich
eine Quelle, wo gefischt wurde.

Und ich sah rötliche, blonde Frauen,
graziös wie die Euguanen, die sich für gewöhnlich
im Wald und gelegentlich an Brunnen aufhielten.

Manch eine war barfuß, manch andere, wie sie geboren wurde,
ich möchte nicht mehr sagen, als wie sehr mir jener Tag gefiel.

Im Gedicht, das emblematisch mit dem Wort *nascoso* (»versteckt«) beginnt, wird ein Versteckspiel beschrieben: Ein hinter Gebüsch verborgenes lyrisches Ich ergötzt sich am Beobachten des Treibens nackter barfüßiger Nymphen. »Versteckt« ist im Gedicht darüber hinaus noch eine Anspielung auf die berühmte griechische Aktaion-Sage.¹⁰ Der Beobachter wäre demnach der Heros Aktaion, dessen Geschichte einen tragischen Ausgang nimmt: Die Sage erzählt, wie Aktaion beim Beobachten der badenden Göttin Diana und ihrer Nymphen erwischt und daraufhin von ihr in einen Hirsch verwandelt wird. »Versteckt« in der Erscheinung des Hirsches wird er daraufhin von seinen eigenen Hunden zu Tode gejagt und zerfleischt, angefeuert von Freunden, die ihn nicht mehr erkennen.

So verführerisch es ist, diese besondere Thematik auch in der Musik entdecken und an ihrem Befund dingfest machen zu wollen, so problematisch entpuppt sich das beim näheren Hinsehen in der Konkretisierung. Denn die These, dass etwas musikalisch versteckt wird, impliziert ja die Annahme, dass dem Versteckten eine klare, offen zu Tage tretende Struktur zugrundeliegen *könnte*, dass also die Musik so beschaffen wäre, als ob es in ihr etwas zu verstecken gäbe. Nun ist das aber hinsichtlich der oben diskutierten Frage nach Gerüst und Figuration in der Musik des frühen Trecento keineswegs der Fall.

Zur Verdeutlichung des Problemfeldes mag eine Analyse aus der Sekundärliteratur zum Anfang des Madrigals *Sì com'al canto* von Magister Piero dienen (Bsp. 4).¹¹ Dieses Stück, das deutlich weniger dissonante Härten aufweist als *Nascoso el viso* und somit eher den klanglichen »Normalfall« repräsentiert, stammt aus dem gleichen Stilbereich und kann deswegen gut zum Vergleich herangezogen werden.¹² Wie in *Nascoso el viso*

10 Huck / Dieckmann 2007, 167.

11 Überliefert im Codex Panciatichi, f. 70'. Ich folge der Edition in Huck 2005, 140; die Analyse ebd., 142.

12 Insbesondere für die zu diskutierende grundsätzliche Thematik des Gerüstsatzes sind die stilistischen Unterschiede zwischen den Komponisten des frühen Trecento, auf die etwa Oliver Huck hingewiesen hat – siehe hierzu in Huck 2005 insbesondere die Ausführungen zum »Satz« auf den Seiten 182–196 sowie die Tabelle mit den verschiedenen Stilmerkmalen auf den Seiten 209–211 –, nicht von Belang. Auch Huck selbst diskutiert diese Thematik als ein Komponisten-übergrei-

etabliert sich auch in *Sì com'al canto* auf der Ebene der Textdeklamation ein klarer (konsonanter) Gerüstsatz (Bsp. 4, kleingedruckte Zeile 1), verbunden durch melismatische – und nahezu komplett schrittweise verlaufende – Figurationen in beiden Stimmen.

In der zu diskutierenden Analyse wird dem Anfang nun eine Gerüstfortschreitung unterlegt, die weitgehend der Bewegung der Unterstimme folgt (Bsp. 4, Zeile 2). Damit wird der Satz aus einer Perspektive gelesen, der zufolge die melismatischen Passagen ein auf der (überwiegend als unfiguriert angenommenen) Unterstimme beruhendes Fortschreitungsgerüst zur Grundlage haben. Darüber hinaus wird mit dieser Lesart demonstriert, wie die unterlegten Gerüstfortschreitungen mit jenen Klangfortschreitungen korrespondieren, die aus Traktaten sowie aus Musik dieser Zeit ableitbar sind. Bevorzugte Klangfortschreitungen sind demnach parallele Primen, Quinten und Oktaven, Fortschreitungen von der Sexte zur Oktave sowie von der Terz zur Quinte oder zum Einklang; kaum eine Rolle spielen hingegen Parallelführungen imperfekter Konsonanzen sowie die Quarte als Gerüstintervall.¹³

So reizvoll und überzeugend es auf den ersten Blick scheinen mag, die melismatischen Passagen als Ornamentierungen kleinteiliger Gerüstfortschreitungen aufzufassen,¹⁴ als so problematisch erweist sich dieses Vorgehen bei genauerem Hinsehen. Denn letztendlich ist es eine durchaus offene Frage, welche Noten einer ornamentierten Linie man sinnvollerweise als Gerüsttöne einer Figuration auffassen sollte und welche nicht – vor allem dann, wenn man sich bei der Wahl nicht primär vom Prinzip leiten lässt, besonders typische Klangfortschreitungen wiederfinden zu wollen. So ließen sich beispielsweise über denselben Noten der Unterstimme auch solche Töne der Melodie als »gerüsthafte« wahrnehmen, die unter melodischen Gesichtspunkten prominent angesteuert werden (etwa wie in Bsp. 4, Zeile 3). Und fasst man die Unterstimme selbst als figurierte Stimme auf, ergeben sich noch viele weitere Möglichkeiten der Gerüstanalyse (etwa wie in Bsp. 4, Zeilen 4 und 5).

fendes Element, so etwa in Huck 2008, 308, wo im Zusammenhang mit der Gerüstsatz-Analyse eines Stücks von Giovanni auf eine vergleichende Analyse von Piero und Jacopo verwiesen wird (Anm. 41) und wo zugleich einige Thesen Kurt von Fischers dekonstruiert werden, denen zufolge die Unterschiede zwischen diesen Komponisten auch in einem grundsätzlich andersartigen Umgang mit Gerüstsätzen zu suchen wären (von Fischer 1984, insb. 50 und 52).

¹³ Huck 2005, 182–196.

¹⁴ Besonders faszinierend erscheint mir an dieser analytischen Perspektive der Gedanke, dass sich die übergeordneten, durch die Textdeklamation markierten Klangfortschreitungen im Kleinen in der Art eines musikalischen »Fraktals« gleichsam widerspiegeln.

Beispiel 4: Möglichkeiten einer Strukturanalyse in *Magister Piero*, *Sì com'al canto*, Beginn

Das alles zeigt, wie die Suche nach einem zugrundeliegenden Gerüstsatz als struktureller Basis der melismatischen Passagen selbst bei einem – im Vergleich mit *Nascoso el viso* – klanglich viel gewöhnlicheren bzw. »normaleren« Stück, wie eben *Sì com'al canto*, ins Leere läuft. Die Frage ist also nicht, *welchen* Gerüstsatz man für eine bestimmte Stelle als besonders treffend ausmachen kann. Vielmehr ist es die Annahme, dass ein solcher überhaupt zugrundeliegt, welche in Frage zu stellen ist. Konsequenterweise weitergedacht kann die »Verschleierung« eines Gerüsts dann auch kein kompositorisches Mittel sein und somit nur schwerlich als ein semantischer Textausdruck interpretiert werden. Schien mir der Schlüssel zum Verständnis des Stücks *Nascoso el viso* zunächst in einem planvollen Verstecken von Gerüstfortschreitungen zu liegen, so entpuppte sich diese Art zu komponieren bei näherem Hinsehen als ein weitgehend immanentes Feature des Madrigalstils der Zeit. Eine semantische Aufladung, insbesondere hinsichtlich des musikalischen Versteckens, ist nicht dingfest zu machen.

Nichtsdestotrotz lässt sich dem Anfang von *Nascoso el viso* eine besondere klangliche Dichte infolge einer Häufung dissonanter vertikaler Klänge nicht absprechen. Und diese Klanglichkeit mag dann doch in die semantische Textausdeutung hineinspielen. Denn auffällig ist in jedem Fall, wie damit eine Farbe in der Musik ausgeprägt wird, deren Rolle sich nicht zuletzt im Vergleich mit dem Beginn des Ritornellos erhellt.

Zu Beginn des Ritornellos richtet sich die Perspektive im Text auf die »nackten und barfüßigen Nymphen«. Und auch in der Musik findet an dieser Stelle eine Klangänderung statt (Bsp. 5): Beide Stimmen verlaufen in umspielten parallelen Oktaven, zwar

nicht auf systematische Art mit der immer gleichen Figuration, aber gleichwohl den Klangeindruck einer im Prinzip ganz einfachen, naturhaften Musik hervorrufend.¹⁵ Der Charakterumschwung zu Beginn des Ritornellos ist an sich nicht ungewöhnlich im Madrigalstil der Zeit. In *Nascoso el viso* wirkt dieses Absetzen angesichts der Klangdichte im ersten Teil jedoch besonders frappant und korrespondiert sehr eng mit der Klanglichkeit des Textes: Erklängen in den Strophen, welche die Perspektive des »versteckten Beobachters« zum Inhalt haben, vornehmlich dunkle Vokale wie a und o, wird der Klang im Ritornello mit den vielen >qu</>c<-Lauten gleichsam »urwüchsiger«:¹⁶

Nascoso el viso stava fra le fronde
d'un bel zardino: apresso a mi guardava
sopra una fonte dove se pescava.
E vede donne vermigliate e bionde,
lizzadre al modo che solea le Eguane,
trovarse al bosco e quando a le fontane.

Ritornello:

Qual era scälza, qual com'ela naque;
più non vol dir quanto quel di me piacque.

Dass sich im weiteren Verlauf des Ritornellos die Musik abermals ändert, passt ins Bild: Mit einer in beiden Stimmen ungleichzeitigen und auf schnellen Notenwerten stattfindenden Textdeklamation mag einerseits das überschwängliche Vergnügen des Beobachters zum Ausdruck kommen, zugleich wird mit der ungleichzeitigen Textdeklamation das Bild des Nachlaufens evoziert – ein subtiler musikalischer Hinweis auf die Aktaion-Hetzjagd, auf die das Sujet des Gedichts anspielt?



Beispiel 5: G. da Firenze, *Nascoso el viso*, Beginn des Ritornellos

15 Dorothea Baumann interpretiert diese Stelle mit den Oktavparallelen als »raffiniertes Mittel eines archaischen Stils«, weist zugleich aber darauf hin, dass diese Parallelen »Elemente einer einfachen Zweistimmigkeit mit primärer Oberstimme und einer mehr oder weniger »colla parte« laufenden Begleitung des Tenors« seien (Baumann 1991, 392). Diese letztere Deutung scheint mir in Bezug auf den Text besonders treffend.

16 Auf die »schöne Klanglichkeit der Sprache« in *Nascoso el viso* hat bereits Hans Heinrich Eggebrecht hingewiesen (2004, 244): »In den beiden Strophen sind der a- und o-Laut und im Ritornello ist der qu-Anlaut das die Wörter sinnlich verbindende Band.«

Meine knappen Hinweise verdeutlichen, wie schwierig es sein kann – so verlockend es auch ist –, bei der Analyse melismatischer Abschnitte auf ein zugrundeliegendes klares und geregeltes Klangfortschreitungs-Gerüst zu schließen. Und als Konsequenz hieraus ist demnach auch die vielfach diskutierte Frage, nach welchen Regeln und Prinzipien solche Fortschreitungen ablaufen, an sich fragwürdig. Während etwa Anna Maria Busse Berger die *contrapunctus*-Lehre der Zeit als Bezugspunkt wählt und diese auf ein Madrigal von Giovanni zu projizieren versucht, zeigt Oliver Huck mit überzeugenden Argumenten die Problematik einer solchen Analyse auf.¹⁷ Allerdings erörtert Huck nicht, *ob* es einen Gerüstsatz gibt, sondern schlägt als Bezugspunkt die Graduslehre der Zeit vor, ohne freilich damit die grundsätzliche Frage nach einer möglichen Auswahl von Gerüsttönen zu lösen.¹⁸ Fest steht, dass sich nicht ohne Weiteres jedem Tenorton ein passender Ton in der Oberstimme zuordnen lässt; überdies – und das ist der entscheidende Punkt – versteht man den Tenor an vielen Stellen besser als eine Stimme, die ihrerseits figuriert ist.¹⁹ Für das Verständnis des melismatischen Zwischenbereichs hilfreicher als die Gerüstsatz-Perspektive mag hier der Blick aus der Warte eines ›Zieltonsatzes‹ sein – eines Satzes, der auf der Kombination zweier melodisch eigenständig entfalteter Linien zwischen zwei weiter auseinander liegenden Zieltönen des von der Textdeklamation herrührenden Intervallsatzes beruht und sich in diesem melismatischen Zwischenbereich einem geregelten Zugriff entzieht.²⁰ Gerade in diesen faszinierenden Passagen einer – letztlich vermutlich sehr traditionellen, seit dem frühen 12. Jahrhundert in Aufzeichnungen greifbaren und sicherlich schriftlosen Praktiken entsprechenden – melodischen Zieltonkonstruktion zeigen sich wesentliche Eigenheiten eines Stücks, wird mithin durch die sich ergebenden vertikalen Zusammenklänge ein

17 Busse Berger 2007; Huck 2008, 308.

18 Huck 2008, 309.

19 Insofern tragen auch die Exempla in I-Nn Cod. XVI.A.15, auf die Klaus-Jürgen Sachs bei der Suche nach »Spuren einer Satzlehre zur frühen Trecento-Musik« hingewiesen hat, nichts zur Klärung dieser Frage bei (Sachs 2007).

20 Felix Diergarten hat das in Bezug auf französische Liedsätze des 14. Jahrhunderts und unter dem Gesichtspunkt der Dissonanzbehandlung so formuliert: »Schwieriger wird eine auf den Contrapunctus gestützte Auffassung aber, wenn der Tenor selbst diminuiert ist, wenn sich diminuierte Stimmen gegeneinander bewegen und Dissonanzen nicht als Bewegung einer einzelnen Stimme gegen einen konsonanten Hintergrund verstanden werden können. [...] Solchen [sic] Passagen lassen sich aber im Sinne älterer Dissonanzpraktiken beschreiben. Die konsonanten Knotenpunkte treten hier weiter auseinander und zwischen ihnen ist das Note-gegen-Note-Prinzip nicht wirksam [...]« (Diergarten 2021, 124). Auch für die Analyse italienischer Musik des späteren 14. Jahrhunderts und darüber hinaus bleiben diese Überlegungen relevant. Einige »Probleme« der Analyse entstehen erst, wenn man – wie etwa Margaret Bent anhand einer analytischen »cantus-tenor background reduction« in Johannes Ciconias Motette *O felix templum* – annimmt, dass jede Tenornote eine Gerüststation impliziert: »To parse the music in accordance with Prosdocimus's injunctions, I read the underlying counterpoint of *O felix templum* [...] not as a succession of coincident beats yielding a row of parallel fifths, but rather have picked the underlying notes that make the best simple counterpoint with the tenor« (Bent 2003, 92, Hervorhebung durch den Verfasser).

Charakter in der Musik ausgeprägt, der dann wieder mit dem Text korrespondieren kann.²¹

Literatur

- Arlt, Wulf [1992], »Von der schriftlosen Praxis und Überlieferung zur Aufzeichnung: Kritisches zu den Anfängen der italienischen Mehrstimmigkeit des Trecento im Stilwandel um 1300«, in: *L'ars nova italiana del Trecento. VI. Atti del Congresso internazionale »L'Europa e la musica del Trecento«*, Certaldo: Polis, 127–144.
- Baumann, Dorothea (1991), »Italien«, in: *Die Musik des Mittelalters*, hg. von Hartmut Möller und Rudolf Stephan, Laaber: Laaber, 385–415.
- Bent, Margaret (2003), »Ciconia, Prosdocius, and the workings of musical grammar as exemplified in *O felix templum* and *O Padua*«, in: *Johannes Ciconia, musicien de la transition*, hg. von Philippe Vendrix, Tournhout: Brepols, 65–106.
- Busse Berger, Anna Maria (2007), »Compositional practices in Trecento music: model books and musical traditions«, in: *Music as social and cultural practice: essays in honour of Reinhard Strohm*, hg. von Melania Bucciarelli und Berta Joncus, Woodbridge: Boydell, 24–37.
- Diergarten, Felix (2021), *Komponieren in den Zeiten Machauts: die Liedsätze des Codex Ivrea* (Würzburger Beiträge zur Musikforschung 7), Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Eggebrecht, Hans Heinrich (⁵2004), *Musik im Abendland*, durchgesehene Taschenbuchausgabe, München: Piper.
- Fischer, Kurt von (1984), »Das Madrigal ›Si com'al canto della bella Iguana‹ von Magister Piero und Jacopo da Bologna«, in: *Analysen: Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens: Festschrift für Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag*, hg. von Reinhold Brinkmann und Elmar Budde, Stuttgart: Steiner, 46–56.
- Huck, Oliver (2005), *Die Musik des frühen Trecento* (Musica mensurabilis 1), Hildesheim: Olms.
- Huck, Oliver/Sandra Dieckmann (Hg.) (2007), *Die mehrfach überlieferten Kompositionen des frühen Trecento*, Bd. 1: Übertragungen, Texte, Kommentare (Musica mensurabilis 2.1), Hildesheim: Olms.
- Huck, Oliver (2008), »Schriftlichkeit, Mündlichkeit und Gedächtnis als Narrative und Denkfiguren einer Geschichte der Musik des Trecento«, in: *Die Tonkunst* 2, 304–313.
- Sachs, Klaus-Jürgen (1984), »Die Contrapunctus-Lehre im 14. und 15. Jahrhundert«, in: *Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit* (Geschichte der Musiktheorie 5), hg. von Frieder Zaminer, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 161–256.
- Sachs, Klaus-Jürgen (2007), »Spuren einer Satzlehre zur frühen Trecento-Musik. Die Exempla in I-Nn Cod.XVI.A.15, fol. 4r, 8v–11v«, in: *Kontinuität und Transformation in der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento* (Musica mensurabilis 3), hg. von Sandra Dieckmann, Oliver Huck, Signe Rotter-Broman und Alba Scotti, Hildesheim: Olms, 15–34.

21 Zur Frage des möglichen Einflusses schriftloser Praktiken auf die Satzart des frühen Madrigals siehe Arlt [1992], zur weiten und durchaus kontrovers diskutierten Thematik von Schriftlichkeit und Mündlichkeit in diesem Repertoire siehe Huck 2008.

