O Ciecho Mondo

Spätmittelalterliche Musik über Liebe, Politik und Erlösung

Ensemble LA MORRA
Corina Marti und Michał Gondko | Leitung
Doron Schleifer | Gesang
Ivo Haun de Oliveira | Gesang
Corina Marti | Clavisimbalum und Blockflöten
Michał Gondko | Plektrum-Laute
Natalie Carducci | Fidel

Zentralbibliothek Zürich
Mittwoch, 28. April 2021
18.15 Uhr

Einführung: Studierende des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Zürich

Universität Zürich[UZH]

UZH alumni
GEGRÜNDET 1883 ALS ZÜRCHER HOCHSCHULVEREIN

AMG

ZB Zentralbibliothek Zürich

Eingang 3
Anonymus. Domine ad adiuvandum me festina 3

Ein treuer Diener der Minne 4
Guillaume de Machaut. Foy porter 6
Jaquemin de Senleches. En attendant, esperance | *instrumentaliter* . . 8
Guillaume de Machaut. Douce dame jolie 9

Das *Game of Thrones* 11
Jacquemart le Cuvelier. Se Galaas 12
Jacopo da Bologna. Sotto l'imperio | *instrumentaliter* 14
Nicolaus Zacharie. Già per gran nobeltà 16
Anonymus. Bobik blazen | *instrumentaliter* 17
Mikołaj Radomski. Hystorigraphi aciem 18

Anrufung der heiligen Jungfrau 18
Johannes Tourout: O gloriosa regina mundi 18

Meister Petrus betet um seine Errettung 20
Petrus Wilhelmi de Grudencz. Psalteriis et timpanis 21
Petrus Wilhelmi de Grudencz. Plaude euge theotocos 21
Petrus Wilhelmi de Grudencz. Promitat eterno 21
Petrus Wilhelmi de Grudencz. Psalmodium exileratum 21

Weltverachtung 24
Jacopo da Bologna. O ciecho mondo 24

Beschluss: Ein Abt in Amors Fallstricken 26
Paolo da Firenze. Amor mi stringe 27

Abbildung 1 – Foto: Dirk Letsch

Den heutigen Konzertabend verbringen wir im Mittelalter – mit einer Musik, die vor 600 Jahren komponiert wurde und schon damals die Bedürfnisse, Ängste und Hoffnungen der Menschen ausdrückte. Aus heutiger Sicht mag dies sehr alt erscheinen. Und dennoch: Sehr zögerlich begann damals die weltliche Musik, ausgehend von der bisher übermächtigen sakralen Kunstmusik, sich den Empfindungen, Freuden und Leiden des Individuums hinzuwenden.

Tönen diese Klänge aus einer schon lange verschwundenen Welt nicht etwas fremd? Ganz im Gegenteil: Sie erscheinen als Ergebnis einer rapiden kulturellen Entwicklung, einer rasanten Urbanisierung und von tiefgreifenden sozialen Umschwüngen, die das 14. Jahrhundert in Europa geprägt haben. Hinzu kommt: Seit etwa 60 Jahren hat sich das Interesse an der Musik des Mittelalters gewaltig entwickelt. Die Zunahme der Datenträger, Streamingdienste und vor allem der Zahl der Ensembles, die sich mit der Literatur dieser Epoche auseinandersetzen, können dies nur bestätigen.

Damit ist die Welt von vor 600 Jahren gar nicht so komplett «vorbei», wie man meinen könnte: Wie damals haben wir auch heute mit Seuchen und Plagen,

neueren Kreuzzügen, mit manchmal «feudaler» und aggressiver Politik, ja sogar mit der Verhandlung komplexer Verhaltensnormen zwischen Frau und Mann zu tun. Möglicherweise liegt der Faszination für die Musik dieser Zeit auch etwas Nostalgie zugrunde — eine Sehnsucht nach dem, was wir «nicht mehr gemeinsam haben»: die intime Stimmung im Palas der Burg, den Sänger direkt im Haus, oder auch die feinen Nuancen der Stile. Schliesslich wäre noch die Entwicklung einer virtuosen, kunstvoll nuancierten Sprache zu erwähnen.

Heute Abend hören wir Stücke in intimer Besetzung. Einige haben einen religiösen Inhalt, andere handeln von Macht — viele aber auch von der Liebe, der erwarteten, erhofften, enttäuschten, der platonischen Liebe. Wirklich nur platonisch? In diesen Werken «lieben» sich Musik und Text nicht nur inhaltlich, sondern auch metrisch.

Hier entwickelt sich eine musikalische Sprache aus Freude an Neuem bis zu dem Punkt, dass sie damals wie heute nur von ausgezeichneten Virtuosen vorgetragen werden kann und ihre subtile Künstlichkeit, die später den Namen *Ars subtilior* erhält, lediglich bei gleichzeitigem Mitlesen der Noten zu würdigen war (dies wohlgemerkt vor der Erfindung des Drucks).

Das Programm umfasst Musik vom frühen 14. bis zum späten 15. Jahrhundert und zeigt die enorme Diversität der verschiedenen Ansprüche aller Gesellschaftsschichten an weltliche und geistliche Musik. Das Spektrum reicht hierbei von einstimmigen formes fixes bis zu komplexeren, gross angelegten Formen — und von Paris bis Krakau, über Aragón, Avignon und Norditalien hinaus.

Jeder von uns hat seine eigenen Vorstellungen von «Musik im Mittelalter», und wenn dieser Abend neue Gedanken provoziert, dann wäre eine wichtige Aufgabe des Konzertes erfüllt. Die Kommentare zu den einzelnen Blöcken und Einzelstücken sind das Ergebnis von Arbeiten und Diskussionen eines Proseminars über Guillaume de Machaut (ca. 1300–1377), das am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Zürich dieses Semester unter der Leitung von Dr. Louis Delpech durchgeführt wurde.

Reto Godly

Eingang

Abbildung 2 – Apocalypsis cum Figuris. Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. latin 14410, S. 18.

Anonymus (frühes 15. Jahrhundert)
Domine ad adiuvandum me festina

[Deus in adiutorium meum intende.]	[Gott, richte dich auf meine Hilfe.]
Domine ad adiuvandum me festina,	Gott, eile dich, mir zu helfen.
Gloria patri et filio	Ehre sei dem Vater, dem Sohn
et spiritui sancto.	und dem heiligen Geist
Sicut erat in principio,	So wie es am Anfang war
et nunc, et semper,	und nun und immer
Et in secula seculorum.	und in alle Ewigkeit.
Amen. Alleluia.	Amen. Halleluia.

Das erste, einleitende Stück ist das **Domine ad adiuvandum me festina**. Es bezeichnet ein Initium des Stundengebets, d. h. den ersten Gesang, der im Stundengebet gesungen wurde. Oft folgte es als Respons dem Eingangsversikel «Deus in adiutorium meum intende», der von dem Abt, der Äbtissin oder dem Priester

vorgesungen wurde. Nach dem ersten Vers *Domine ad adiuvandum me festina* («Herr, komm mir zu Hilfe», nach Psalm 69,2) schliesst sich oft die Doxologie direkt an («Ehre sei dem Vater, dem Sohn und dem heiligen Geist»). Schon im 6. Jahrhundert weisen Belege darauf hin, dass die Doxologie zu den Responsorien gesungen wurde. Vielerorts wurde nur die erste Hälfte der Doxologie («Gloria patri et filio et spiritui sancto»), mancherorts dann aber auch die Fortsetzung («Sicut erat in principio et nunc et semper») gesungen. Während der Passionszeit und des Totenoffiziums wurde die Doxologie nicht angehängt.

Wie beim Initium des Stundengebets kommt auch in diesem Konzert das **Domine ad adiuvandum** als Einstieg vor. Das hier zu hörende, kurze Stück entstand im frühen 15. Jahrhundert und ist sehr schlicht gehalten. Dies aufgrund des Textes, der mit wenigen Ausnahmen syllabisch vertont ist, aber auch wegen der Einfachheit des durchgängig dorischen Modus. Nichtsdestotrotz ist es ein freudiger und schwungvoller Klangeindruck. Im Anschluss an das Responsorium wird hier mit dem «Sicut erat…» die ganze Doxologie gesungen.

Flurin Andriu Monn

Ein treuer Diener der Minne

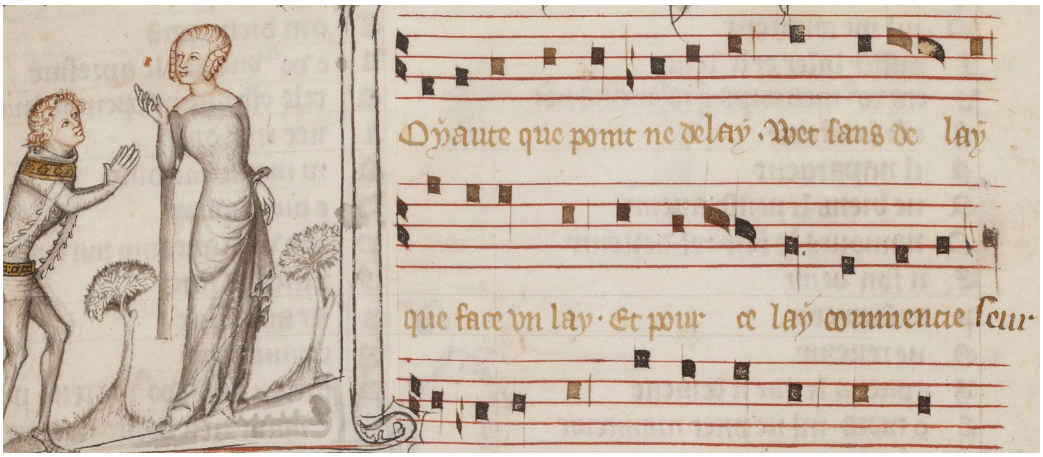

Abbildung 3 – Guillaume de Machaut: Lai «Loyauté, que point ne delay». Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. français 1584, fol. 367r.

Das Wort «Minne» assoziieren wir mit Singen, Mittelalter, edlen Rittern, noch edleren Damen. Realiter mag das stimmen, doch die Entwicklung des Minnesangs verlief zugleich in einem deutlich steinigeren Feld, zwischen Kriegern

und Kämpfern. Die Blütezeit des Rittertums (und der Ritterlichkeit) dauerte vom 11. bis zum 14. Jahrhundert, wirkt aber bis heute nach: Redewendungen wie *Ladies first*, Ehrenwort, Kavalier, ja sogar Damen und Herren, weisen noch auf ein Verständnis der alten *curialitas* hin, der Ritterlichkeit, der Höflichkeit des Hochmittelalters. Dafür waren aber damals die Standesnormen des Rittertums sehr martialisch: Kriegshandwerk, Schutz des Dienstherrn vor seinen Feinden, Fairplay im Turnier und Sieg, Kampf für Glauben und Kirche.

Als moralisches Gegengewicht etablierte sich die zusätzliche Devise «Schutz der Armen, Witwen, Waisen und Verteidigung der Frau». Aus christlicher Sicht nicht zu erklären ist dagegen die Metamorphose des Frauenschutzes in den Frauendienst, die «Verteidigung» der Frau in «Dienst an» der Frau.

Hier mischen sich nun Ehre, Erziehung, Herrschaft, Liebe und Erotik zu einem neuen Motto: Nur derjenige ist ein wahrer Ritter, der kämpft, liebt und dient. Die «höfische Liebe» lässt sich kaum präzise umschreiben und führt zu vielen Assoziationen, sowohl im Bereich der weltlichen, der militärischen als auch der kirchlichen Kultur. Ein besonders mächtiger Ausdruck davon ist der Minnesang, der sich im Laufe der Zeit zu einem einstimmigen Liebes-Kunstlied entwickelt hatte.

In einer Zeit der Freude an der Polyphonie brachte Guillaume de Machaut (ca. 1300–1377) die Gattung des einstimmigen Liebeslieds zur höchsten Raffinesse und wurde, nicht nur deswegen, von seinen Nachfolgern bewundert und imitiert. Als Poet war Machaut eine Berühmtheit wie seine Zeitgenossen Dante, Petrarca, Boccaccio oder Chaucer. Als Komponist wurde er für die Eleganz seiner Musik verehrt. Allerdings vernachlässigte die Nachwelt das Wirken Machauts, bis Ende des 19. Jahrhunderts. Eine bessere Kenntnis der altfranzösischen Aussprache ermöglichte es, den melodischen Duktus der Worte neu zu hören und damit auch festzustellen, auf welch eindrückliche Weise Text und Musik miteinander «vereint» waren.

Von ihm hören wir zwei Lais. Beide Stücke deuten verschiedene emotionale Ebenen an, wobei keine Textübersetzung den Finessen der Wortspiele, der Bedeutungen, der Grammatik und natürlich der Liebe im kunstvoll-leichten Altfranzösisch gerecht werden kann. Das Stück von Senleches illustriert den bedeutenden Einfluss Machauts auf seine Nachfolger, die ihre Schöpfungen durch Zitate aus seinen Werken zierten.

Reto Godly

Guillaume de Machaut (ca. 1300–1377)
Foy porter

Foy porter,	Um Euch treu zu bleiben,
Honneur garder	Eure Ehre zu schützen,
Et pais querir,	Und Euren Frieden zu suchen;
Oubeir,	Um Euch zu gehorchen,
Doubter, servir	zu achten, zu dienen,
Et honnourer	und zu ehren,
Vous vueil jusques au morir,	dies ist, was ich wünsche, bis ich sterbe,
Dame sans per.	Meine Dame, die ihresgleichen nicht hat.
Car tant vous aim, sans mentir,	Denn ich liebe Euch so sehr, und keine Lüge,
Qu'on porroit avant tarir	Dass man zuerst austrocknen könnte
La haute mer	Den tiefen Ozean,
Et ses ondes retenir	Und seine Wellen zurückhalten
Que me peüsse alentir	Als dass man mich zwingen könnte, zu erlahmen
De vous amer,	Die Liebe, die ich für Euch hege,
Sans fausser;	die ich nicht zu verraten gedenke,
Car mi penser,	denn meine Gedanken,
Mi souvenir,	meine Erinnerungen,
Mi plaisir	Meine Vergnügungen,
Et me desir	Und mein Verlangen
Sont sans finer	Sind endlos
En vous que ne puis guerpir	Nach Euch, die ich nicht beiseiteschieben
N'entroublier.	Oder aus meinen Gedanken vertreiben kann.
Foy porter	Um Euch treu zu bleiben,
Honneur garder…	Eure zu schützen…
Il n'est joie ne joïr	Es gibt keine Freude und keinen Jubel,
N'autre bien qu'on puist sentir	kein anderes Gutes, das man fühlen könnte,
N'imaginer	Oder sich vorstellen könnte,
Qui ne me samble languir,	Das mir nicht lästig erscheint
Quant vo douceur adoucir	Sobald Eure Süße
Vuet mon amer.	Meine Liebe mildern will.
Dont loer	Und so zu loben
Et aourer	Und verehren
Et vous cremir,	Und Euch zu ehren,
Tout souffrir,	Alles erdulden,
Tout conjoïr,	Alles genießen,
Tout endurer	Alles ertragen,

Vueil plus que je ne desir	Ist, was ich mir über alles wünsche
Guerredonner.	Mehr als belohnt zu werden.
Foy porter,	Um Euch treu zu bleiben,
Honneur garder…	Eure Ehre zu schützen…
Vous estes le vray saphir	Ihr seid der wahre Saphir
Qui puet tous mes maus garir	Der jede Krankheit heilen kann, die ich fühle,
Et terminer,	und es zu einem Ende bringen kann,
Esmeraude à resjoïr,	Ein Smaragd zum Freuen,
Rubis pour cuers esclarcir	Ein Rubin, der die Herzen hell erstrahlen lässt,
Et conforter.	Und sie tröstet.
Vo parler,	Eure Worte,
Vo regarder,	Euer Blick,
Vo maintenir	Eures Benehmen,
Font fuir	Flüchten
Et enhaïr	Und hassen
Et despiter	Und verachten lassen
Tout vice et tout bien cherir	Jedes Laster, lassen aber jedes Gute
Et desirer.	Lieben und begehren.
Foy porter,	Um Euch treu zu bleiben,
Honneur garder…	Eure Ehre zu schützen…

Das Lai **Foy porter** ist eines der bekanntesten weltlichen und monophonen, also einstimmigen Lieder Machauts und ein reines Liebeslied. Dem achtzeiligen Refrain (A) folgen zwei dreizeilige Teile (B) und mit anderem Text wieder ein musikalischer Teil (A'), dem dann erneut der Refrainteil (A) folgt. Die Liebe verlangt ja offenbar nach wiederholten Beteuerungen – und dies bis heute. Hier wird mit kurzen dreisilbigen neben üblichen siebensilbigen Versen und ungewohnten Reimschemata gespielt. Nicht nur das Hören der Melodie und der Inhalt des Textes soll erfreuen, sondern auch die Form des Textes.

Bei einem Lai – auch Lay, oder: Lied – handelt es sich um eine gereimte, liedhafte Kurzerzählung. Im Gegensatz zu den Balladen und den Rondeaus waren die Lais, wie auch die Virelais, mensural notierte, einstimmige Gesänge. Ab Mitte des 15. Jahrhunderts blieb das Lai mit wenigen Ausnahmen bei der Einstimmigkeit, das Virelai entwickelte sich zur Mehrstimmigkeit. Von der Struktur her könnte das Virelai mit einer liturgischen Sequenz von gepaarten Reimen oder Couplets verglichen werden, wobei jedem Paar eine neue Melodie oder Form zugesprochen wird, auf die später im Stück wieder zurückgegriffen werden kann.

Es gibt Lais, die aus mehreren Strophen bestehen, wobei statt «Strophe» lieber das aus der Sequenz stammende Wort «Versikel» verwendet wird. Da die Art der Dichtungs- und Kompositionsweise bei Lais nicht so streng ist wie bei Balladen, Rondeaus und Virelais, gehört das Lai nicht zu den «formes fixes».

Flurin Andriu Monn

Jaquemin de Senleches (spätes 14. Jahrhundert)
En attendant, esperance conforte | *instrumentaliter*

Dass Guillaume de Machaut nach seinem Tod nicht einfach vergessen wurde, lässt sich mit einigen Beispielen einfach zeigen. Im Codex Chantilly (MS Ch-564, Entstehungszeit kurz nach 1400) findet sich nicht nur das einzige erhaltene Klagelied zu seinem Ableben, sondern auch ein Komplex aus einigen seiner Chansons.

Insgesamt gibt es in der Handschrift drei Balladen, die alle das Incipit «En attendant» tragen und vermutlich auch gleichzeitig als Serie gedacht wurden. Obwohl alle drei Balladen unterschiedliche Komponisten haben, beziehen sich zwei von ihnen auf ein anonymes Rondeau mit dem Titel «Esperance qui en mon cuer s'embat». Dieses Stück wurde schon in Machauts Chanson «Esperance plus» rezipiert.

Die Ballade **En attendant, Esperance conforte** von Jacquemin de Senleches wird heute Abend instrumental aufgeführt und somit steht die Kunst der Melodieführung im Vordergrund. Hier wird aus kompositorisch-historischer Perspektive der Übergang von der *Ars nova* zur *Ars subtilior* vollzogen, ein Stil, welcher um 1400 in mediterranen Gegenden an zahlreichen Höfen grosse Beliebtheit erfuhr und sich durch eine hohe rhythmische Komplexität auszeichnet. Die bereits angesprochene Kette von Zitaten, die schliesslich bei Machaut endet, weist einerseits auf die Würdigung Machauts, andererseits aber auch auf die bewusst inszenierte Intellektualität Senleches' hin.

Laura Kacl

Von den drei «formes fixes» (Ballade, Rondeau und Virelai), die das weltliche französische Lied im 14. und 15. Jahrhundert dominierten, ist die Ballade die ernsteste und anspruchsvollste Gattung. Die Blütezeit der Ballade fällt mit Machauts Schaffenszeit zusammen. Sie trat das Erbe des «grand chant courtois» der Trouvères an, und später war sie die Form für Klagegesänge und politische bzw. repräsentative Gelegenheitskompositionen. Man könnte die Ballade auch als ein

Virelai ohne Anfangsrefrain beschreiben, was die Bezeichnung des Virelais als «chanson balladée» verständlich macht. Im Vergleich zum Rondeau und Virelai waren die Balladen prächtiger gestaltet und ermöglichten den Komponisten darüber hinaus, die Mensuralnotation extrem auszuschöpfen (vor allem in der *Ars subtilior*) oder die Werke anderer Autoren zu zitieren — kurz: alle technischen Fähigkeite zu präsentieren.

Die meisten Balladen besitzen drei Strophen mit gleichem Metrum. Der Refrain, der die letzte Zeile oder auch ein Zeilencouplet am Ende der Strophe einnimmt, fungiert rhetorisch als argumentatives Ziel oder als Formulierung einer Quintessenz oder wird gar durch eine allgemeine Wahrheit gestärkt. So wird der ernsthafte Charakter der Ballade betont.

Die Balladen vertreten am ehesten die feudale Standeskunst. Oft beginnen die Texte mit der Anrufung eines «Prince» oder «Sire». Ihr gewichtiger Ton sollte für mythologische und antike Themen, jedoch auch für politische Texte tauglich sein. Weil Balladen oft zu bestimmten Anlässen komponiert wurden, kam in den späteren Werken eine weitere, kurze Strophe hinzu: der sogenannte envoi, in dem der Widmungsträger genannt oder der Inhalt zusammengefasst wurde.

Nach etwa 1410 verlagerte sich das kompositorische Interesse eher auf die Seite des Rondeaus, die Traditionsschwere der Ballade wurde gemieden und ihre Popularität ging zurück.

Flurin Andriu Monn

Guillaume de Machaut (ca. 1300–1377)
Douce dame jolie

Douce dame jolie,	Schöne, süße Dame,
Pour dieu ne pensés mie	um Gottes willen, glaubt Ihr nicht,
Que nulle ait signorie	dass irgendeine Frau die Herrschaft
Seur moy fors vous seulement.	über mich, außer Euch allein.
Qu'adès sans tricherie	Denn immer ohne Betrug
Chierie	habe ich Euch gehegt und gepflegt,
Vous ay et humblement	und demütig
Tous les jours de ma vie	alle Tage meines Lebens
Servie	Euch gedient
Sans villain pensement.	ohne irgendeinen niederen Gedanken.
Helas! et je mendie	Ach! Ich bin beraubt
D'esperance et d'aïe;	der Hoffnung und der Hilfe;
Dont ma joie est fenie,	und so ist meine Freude zu Ende,

Se pité ne vous en prent.	es sei denn, Ihr habt Mitleid mit mir.
Douce dame jolie…	Schöne, süße Dame…
Mais vo douce maistrie	Aber Eure süße Herrschaft
Maistrie	meistert
Mon cuer si durement	mein Herz so rau
Qu'elle le contralie	dass sie es quält
Et lie	und fesselt es
En amour tellement	mit Liebe, so sehr,
Qu'il n'a de riens envie	dass es nichts begehrt
Fors d'estre en vo baillie;	als in Eurer Macht zu stehen;
Et se ne li ottrie	und doch gewährt ihm Ihr Herz
Vos cuers nul aligement.	keine Erleichterung.
Douce dame jolie…	Schöne, süße Dame…
Et quant ma maladie	Und da meine Krankheit
Garie	nicht geheilt werden kann.
Ne sera nullement	auf keine Weise
Sans vous, douce anemie,	außer durch Euch, süßer Feind,
Qui lie	die sich freuen
Estes de mon tourment,	über meinen Kummer,
A jointes mains deprie	dann bete ich mit gefalteten Händen
Vo cuer, puis qu'il m'oublie,	dass Eures Herz, da es mich vernachlässigt,
Que temprement m'ocie,	mich bald töten möge,
Car trop langui longuement.	denn ich habe zu lange geschmachtet.
Douce dame jolie…	Schöne, süße Dame…

Douce Dame jolie, ein Virelai, und ebenfalls ein Liebeslied, kann als «Evergreen» Machauts bezeichnet werden. In der Überlieferung erscheint es zwar als einstimmiges Stück, wird aber vom Ensemble LA MORRA heute Abend mit Instrumentalbegleitung ausgeführt. Für den Komponisten wie die Interpret*innen spricht der Umstand, dass diese Aufführung auf Youtube über 330'000 mal aufgerufen wurde.

Das *Game of Thrones*

Abbildung 4 – Chroniques de Froissart: Gaston Fébus im Krieg von Comminges (1376). Besançon, Bibliothèque municipale, Ms. 865, fol. 207v.

Der Kampf um einen mittelalterlichen Herrscherthron wird nicht nur in der Fantasy-Serie *Game of Thrones* abgebildet und in mehreren Staffeln ausgewalzt, sondern konnte im historischen Mittelalter durchaus lange Jahre anhalten.

Das ausgehende 14. Jahrhundert war von zahlreichen Konflikten geprägt: Der Hundertjährige Krieg zwischen England und Frankreich auf internationalem Boden, der Krieg zwischen französischen Adelsfamilien sowie Kreuzzüge des deutschen Ordens ins Baltikum sorgten für zahlreiche Turbulenzen in der Bevölkerung. Zudem zeriss das Große Schisma die katholische Kirche und spaltete damit die westliche Christenheit wie kaum ein anderes Ereignis davor.

In Norditalien setzte sich langsam das Herrschaftsprinzip der Signorie durch, wobei sich die Städte Florenz, Pisa, Siena, Mailand und einige andere als besonders mächtig und bedeutsam herausbildeten. Diese unruhige Zeit schlägt sich auch in der Musik nieder, sei es in Form von politischen Botschaften in den vertonten Texten oder in internationaler Rezeption einzelner Künstler, da Musiker und Komponisten viel reisten und Herrscherfamilien ausländische Musiker am eigenen Hof anstellten, um ihre Musik hören zu können.

Die französische Krone hatte im 14. Jahrhundert schon seit einigen Jahrhunderten ihren Sitz im Palais de la Cité in Paris, jedoch waren ihre Einflüsse im Süden, im Languedoc, relativ bescheiden. Die mediterrane Gegend zwischen Toulouse und Avignon wurde von einigen Herrscherfamilien wie den Foix beherrscht, weshalb es gerade der französischen Krone ein Anliegen war, mit diesen Familien gute Beziehungen aufrechtzuerhalten. Im Codex Chantilly, der insgesamt 112 Stücke umfasst und auf Anfang des 15. Jahrhunderts datiert wird, finden sich zwei Balladen, welche dem Grafen Gaston Fébus gewidmet sind und auf solch politische Bezüge reagieren.

Laura Kacl

Jacquemart le Cuvelier (spätes 14. Jahrhundert)
Se Galaas

Die Ballade **Se Galaas** hat, entgegen den üblichen Konventionen, keine epische Dimension, sondern thematisiert die zeitgenössische politische Bühne. Der Text charakterisiert den Grafen Gaston (Fébus) III. aus Foix (1331–1391), welcher zahlreiche Gebiete in der Region der Pyrenäen beherrschte. Zu Beginn des Stückes wird Fébus in eine Kette von zahlreichen Heldenfiguren aus der Bibel (Samson oder Amon) oder aus frühmittelalterlichen Sagen (Artus, Holger Danske und Gawain) eingereiht, womit das Ideal eines bewusst starken und männlichen Herrscherbildes definiert wird. Damit verbunden ist jedoch auch eine Aufforderung an den Adressaten, Graf Gaston Fébus, diesem Bild auch gerecht zu werden.

Die wichtigste Stelle im Stück ist dabei der Refrain, welcher die Devise bzw. das «Motto» von Gaston enthält und auf verschiedene Ebenen projiziert: In der ersten Strophe wird es zunächst von ihm selbst laut ausgerufen, in der zweiten auf seinen Waffen und Wappen verschriftlicht und schliesslich in der letzten als Signatur auf einem Blatt Pergament verankert. Musikalisch wird der Refrain besonders hervorgehoben, da der stark polyphone Satz in diesem Moment durchbrochen und durch einen homophonen ersetzt wird. Den einzelnen Tönen wird auch im Schriftbild viel Gewicht verliehen, da sich an dieser einzigen Stelle in

Se Galaas et le puissant Artus,
Samson le fort, Tristain, Ogier, Namon,
De hardement et prouesse cremus,
Prisié, doubté furent et de grant non,
Dont doit on bien le noble et haut baron
Doubter, prisier, portans en sa devise :
«Fébus avant!» par prouesse conquise.

Car en luy ce designe «Fébus»:
Force, pooir et dominacion ;
Et par «avant» de chescun est tenus
Prous et hardis couraigeus con lion
Nuls caüs contre luy lieve penon
car en armes porte, qui bien l'avise :
«Fébus avant!» par prouesse conquise.

De haulte honour et de nobles vertus,
De sens, avis, de largaice et raison
Est aourné, de che ne doubte nus :
La fame en queurt en mainte region.
Par les lettres rouges sarras le non de luy,
disant a tous vous en avise :
«Fébus avant!» par prouesse conquise.

Wenn Gawain und der mächtige Artus,
Samson der Sarke, Tristan, Ogier, N'Amon
Für ihre Kühnheit und Geschicklichkeit
Gefürchtet, geschätzt, und gerühmt wurden
Den Edel- und Hochbaron sollte man auch
Fürchten und schätzen, der als Motto trägt:
«Fébus, vorwärts!» durch Tapferkeit gewonnen.

Denn in ihm bezeichnet «Fébus» dies:
Kraft, Macht und Herrschaft.
Und unter «avant» versteht jeder, dass er
würdig und kühn ist, tapfer wie ein Löwe.
Kein Herz erhebt eine Kampffahne gegen ihn,
denn als Wappen trägt er, wenn man richtig sieht,
«Fébus, vorwärts!» durch Tapferkeit gewonnen.

Mit hoher Ehre und edler Tugend,
mit Sinn, Witz, Freigebigkeit und Verstand,
ist er begabt, das soll niemand bezweifeln.
Sein Ruhm erstreckt sich in manchen Gegenden.
Ihr werdet seinen Namen an den roten Buchstaben
erkennen, die sagen – ich sage es Euch allen:
«Fébus, vorwärts!» durch Tapferkeit gewonnen.

der gesamten Handschrift kleine Bögen befinden, welche an heutige Fermaten erinnern (s. Abbildung 5).

Die Ballade von Jacquemart Le Cuvelier ist jedoch nicht das einzige Stück, welches den Grafen von Foix besingt. In derselben Handschrift ist eine weitere Ballade enthalten, in der Gaston thematisiert wird. Nun stellt sich die Frage, weshalb der Graf von Foix eine solche Bedeutung erhält. Im 14. Jahrhundert brach einerseits der Hundertjährige Krieg zwischen Frankreich und England aus, andererseits hatte das Herrscherhaus in Paris nur beschränkten Einfluss im Süden. Da nun verschiedene Beziehungen und Spuren der Stücke im Codex Chantilly, welche alle zum Stil der *Ars subtilior* gezählt werden, nach Nordfrankreich weisen, wird eine Verbindung zwischen Norden und Süden hergestellt. Somit werden beide Stücke in der Forschung als Herrscherlob gedeutet, da es im Interesse des Königshauses war, die Beziehungen mit dem Fürstenhaus im Süden zu pflegen, um Konflikte vermeiden zu können.

Laura Kacl

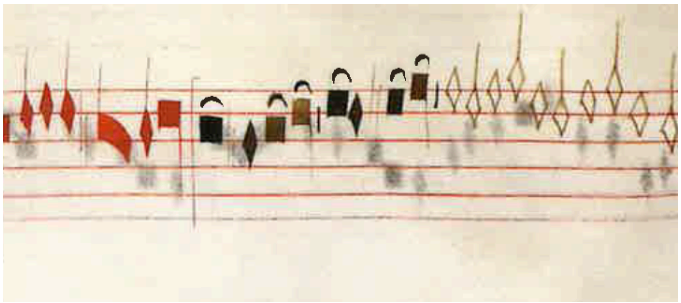

Abbildung 5 – Jacquemart Le Cuvelier: Se Galaas (Detail aus Tenorstimme). Chantilly, Codex Chantilly, fol. 38r. Ab den schwarzen Noten steht der homophone Refrain, wobei die Gewichtung der einzelnen Noten mit fermatenähnlichen Zeichen markiert wird.

Jacopo da Bologna (tätig 1340–1360)
Sotto l'imperio | *instrumentaliter*

Während in Frankreich die *Ars nova* und später die *Ars subtilior* als vorherrschende weltliche Musik Bekanntheit erlangen, lässt sich südlich der Alpen ein anderes Phänomen beobachten. In Italien findet in dieser Zeit eine Sonderentwicklung der weltlichen Musik statt, die sich durch eigene Konventionen, Notationen und theoretische Traktate auszeichnet. Sie prägen das musikalische «Trecento».

Zur Entstehungsgeschichte dieser Strömung gibt es allerlei Theorien; so werden die Wurzeln dieser Sonderentwicklung in einer polyphonen kirchlichen Musik vermutet, die ihre Wege zu weltlichen Texten findet – oder aber in der vorherrschenden Improvisationskultur, die nun verschriftlicht wird. Grosse Einigkeit scheint indes darüber zu herrschen, dass die französische Mehrstimmigkeit einen grossen Einfluss auf die italienische Trecentomusik hatte: Dies belegen archivalische Zeugnisse von Anstellungen französischer Troubadour an norditalienischen Höfen sowie ein frankophones Handelsnetzwerk bis nach Florenz.

Im Laufe der Zeit verbreiteten sich über Neapel weitere Einflüsse französischer und flämischer Musik in Italien, was für einen grossen Internationalisierungsschub im Repertoire und in den musikalischen Liedformen sorgte. Ob das Trecento abrupt endet oder unter internationalen Einflüssen allmählich in die Renaissance ausklingt, wurde unterschiedlich interpretiert.

In der Phase des Trecento bilden sich sodann eigene italienische Liedformen heraus, insbesondere die Ballata und das Madrigal. Ursprünglich ist die Ballata ein monodisches Volkslied, zu dem, wie der Name schon vermuten lässt, getanzt wurde. Erst später wurde daraus ein kunstvolles, zwei- oder zuweilen auch drei-

stimmiges Lied. Eine Beschreibung der Aufführungspraxis ist unter anderem in Giovanni Boccaccios Decamerone überliefert: In der Novellensammlung werden Ballate von Männern und Frauen gesungen. Während im Hintergrund getanzt wird, werden die Sänger instrumental begleitet. So etwa im Abspann nach dem ersten Tag:

> [...] dopo la qual cena, fatti venir gli strumenti, comandò la reina che una danza fosse presa, e quella menando la Lauretta, Emilia cantasse una canzone dal leuto di Dione aiutatai. — Giovanni Boccaccio, Decamerone. Prima Giornata, Chiusa. Hrsg. von Cesare Segre, Milan 1974

Das Madrigal bildet die Hauptform der weltlichen Musik im 14. Jahrhundert in Italien. In dieser Zeit ist das Madrigal zweistimmig und zeigt in seiner Stimmführung mit Quintparalellen und melodischen Verzierungen die Ursprünge der Liedform in der Improvisation. Ein Madrigal ist in zwei Teile gegliedert: die Terzetti (dreiteilige Verse, die oft wiederholt werden) sowie das Ritornell, welches fast immer einen melodischen und rhythmischen Wechsel aufweist.

Im Gegensatz zur vielseitigen Ballata besitzt das weltliche Madrigal einen ausgesprochen pastoralen Ton: Hier werden oft Landschaften besungen, ausgeschmückt mit idyllischen Darstellungen vom Landleben und der Liebe – aber auch Moral und Satire können Inhalt der Texte sein.

In **Sotto l'imperio** von Jacopo da Bologna wird deutlich, mit welcher Innovation in Norditalien im Trecento neue weltliche Musik geschrieben wird. Als einer der ersten und seinerzeit berühmtesten Komponisten zeigt uns Jacopo, dass die Liedformen untereinander auch verknüpft werden können. Während die Struktur der Terzetti und des Ritornells (wenn auch länger als üblich) aus der Madrigalform beibehalten wird, kommt nun eine zweite Oberstimme hinzu, die zur ersten Oberstimme kanonisch geführt wird. Die Unterstimme wird ruhiger und freier. Die damit erzeugte Dreistimmigkeit erinnert an die Form einer Caccia, verdeutlicht aber mit den prägnanten Madrigalstrukturen, dass hier eine Mischform vorliegt.

Auch der Text deutet auf eine Kombination der Liedformen hin: vorwiegend wird das Stück als Herrscherloblied ausgeschmückt, doch mit dem Bezug auf die Schlange im Wappen der Visconti, die sich dem Komponisten in Form einer Frau begehrenswert macht, fliessen typische inhaltliche Elemente der Caccia in den Liedtext ein. Im Ritornell wird die Qual des Komponisten wegen der ambivalenten Liebe zu jener Schlangenfrau deutlich: als ob die im Wappen abgebildeten

Frau und Schlange die zu jener Zeit von der Pest verseuchte Stadt Mailand verkörperte – so würde Jacopo seinen Schmerz über das Leid in der Stadt seines Herrschers ausdrücken und die Normalität der alten Zeiten herbeiwünschen; ein Gefühl, dass uns heute nicht fremd sein dürfte.

Giulio Biaggini

Nicolaus Zacharie (ca. 1390–1466)
Già per gran nobeltà

Già per gran nobeltà, triumpho et fama como li ciel da dio, sereno signor mio, l'alteza di toa caxa che ogn'om chiama.	Schon strahlt von Adel, Triumph und Ruhm, wie der Himmel durch Gott, mein hoher Herr, die Erhabenheit deines Hauses, von der jeder spricht.
Toy chiari precessor, da Iove e Marte portat'im palma, crearo te prudente, justo, benigno, audaze in ogne parte, magnifico, humil, pio, largo e splendente, ylar, quieto, forte et eloquente.	Deine berühmten Vorfahren – von Jupiter und Mars hochgeachtet – zeugten dich weise, gerecht, mild, tapfer in allem grossartig, bescheiden, fromm, grosszügig und glänzend, heiter, gelassen, stark und eloquent.
Magnanimo è to nido, contemporato e fido de la ferma colonna che'l ciel brama.	Grosszügig ist deine Wohnung, gemässigt und zuverlässig, nach der Säule, die der Himmel wünscht.
Già per gran nobeltà…	Schon strahlt von Adel, Triumph und Ruhm…

Gia per gran nobeltà ist ein Herrscherloblied in Form einer Ballata von Nicholaus Zacharie. Es lobt wohl Papst Martin V., der beim Konzil von Konstanz im Jahr 1417 nach der Absetzung der konkurrierenden Päpste in Avignon und Rom als neuer Papst gewählt wurde. Der Papst wird in der Ballata zwar nicht namentlich genannt, aufgrund der im Liedtext genannten Attribute wird jedoch eine Verbindung des Gelobten mit dem römischen Adelsgeschlecht der Colonna, der weltlichen Familie des Papstes, klar. Zudem konnte nach langer Unklarheit über den Lebenslauf des Komponisten festgestellt werden, dass er Mitglied des päpstlichen Chors wurde, nachdem Martin V. ihn auf einer päpstlichen Reise nach Florenz aus der dortigen Domkapelle nach Rom abwarb.

Die Indizien weisen also darauf hin, dass der Papst selbst – vielleicht sogar auf seinen eigenen Auftrag hin – mit diesem Lied gelobt wurde. Die Wahl Martins V. markiert das Ende des abendländischen Schismas – das in der Forschung auch

schon mit dem Anfang des Endes der Trecentomusik gleichgesetzt wird. Jedenfalls überdauert das Herrscherloblied als Teil politischer Lyrik alle Epochen und lässt sich von der Antike bis heute in Form von Dichtung, sakraler und weltlicher Musik ausmachen.

In dieser Ballade wird nun mutmasslich der geistliche Amtsträger in Form eines weltlichen (Volks)lieds gelobt. Die wohlwollende Ausschmückung mit geistlichen, aber auch weltlichen Vorzügen, die gelobt werden, und die Vergleiche mit heidnischen Göttern zeichnen ein Bild des weltlichen und geistlichen Reichtums, um das umfassende Herrschaftsverständnis der geistlichen Macht zu verdeutlichen: Stets geht es auch um die familiäre Herkunft des Papstes und den Einfluss in weltlichen Belangen.

Giulio Biaggini

Anonymus, Mitteleuropa, frühes 15. Jahrhundert
Bobik blazen | *instrumentaliter*

Wie schon angedeutet, sind Herrscherloblieder in jener Zeit in ganz Europa verbreitet: Während dieses Phänomen in allen Phasen der Geschichte zu beobachten ist, lässt sich hier aber besonders gut beobachten, wie unterschiedlich diese Stücke im 14. und 15. Jahrhundert ausgeprägt sein können. Zum einen hat das mit dem Stil der Musik zu tun (italienisches Trecento im Gegensatz zu frankoflämischer Musik), andererseits aber auch mit dem Sprachgebrauch. Dieses Phänomen wird am heutigen Abend von Rom bis nach Krakau anhand von geistlicher und weltlicher Herrschaft beleuchtet.

Wir begeben uns also nun auf die Reise nach Mitteleuropa. Das erste Beispiel dafür ist das Stück **Bobik blazen**. Es gilt als rein instrumentale Komposition des späten 14. oder frühen 15. Jahrhunderts. Dass es instrumental konzipiert ist, lässt auch die eine Interpretation des Titels erahnen. Wenn man ihm die Bedeutung des neu-niederländischen «bobik blazen» für «hoch blasen» zuweist (MGG), kann man daraus schliessen, dass hohe Blasinstrumente, sei es ein Flageolett, eine Blockflöte oder auch eine Querflöte, dieses Stück spielen sollen.

Allem Anschein nach verweist dieser Titel jedoch nicht auf Blasinstrumente, sondern, wie ein Forschungsprojekt der Universität Wien jüngst zeigen konnte, auf das tschechische Wort «blázen», was so viel bedeutet wie Spielmann oder Narr, und die für den Namen Robert in Tschechien bekannte Diminutivform «Bobik», dementsprechend: «Kleiner Robert, der Spielmann».

Ob nun dieses Stück für ein rein instrumentales Ensemble komponiert wurde oder ob es in seiner Originalgestalt einen Text hatte und dieser in der Überliefe-

rung absichtlich weggelassen wurde, um einen anderen Text darüber zu singen oder es zum Instrumentalstück umzufunktionieren, bleibt in der nächsten Zeit wohl noch offen.

Flurin Andriu Monn

Mikołaj Radomski (1. Hälfte des 15. Jahrhunderts)
Hystorigraphi aciem

Der mitteleuropäische Kontext schlägt sich auch mit besonderer Klarheit im Stück **Hystorigraphi aciem** nieder. Diese Ballade von Nikolaus von Radom (alias Mikołaj Radomski) wurde anlässlich der Geburt des Prinzen Kazimierz komponiert, dem Sohn des am längsten regierenden polnischen Monarchen Władysław Jagiełło. Die Ballade könnte anlässlich der Taufe am 2. Juni 1426 uraufgeführt worden sein.

Im Text wird der Geburtstag des jungen Thronfolgers (am 16. Mai 1426) in grosser Länge besungen. Das Glück des Neugeborenen scheint schon vorherbestimmt zu sein, so wie in der folgenden Textstelle zu sehen ist: «Die Gaben des Schicksals begünstigen die übrigen, aber für Dich fliessen von den Himmlischen natürliche [Gaben] mit fetter Fülle.» Prinz Kazimierz starb jedoch kein ganzes Jahr danach, am 2. März 1427, und hatte wohl von diesem Glück wenig gespürt.

Es sind aber vor allem die Eltern des jungen Prinzen, die hier geehrt und gelobt werden. Diese Herrscherehrung wird mit dem gut hörbaren Ausdehnen der Anreden **Wladislae** und **Zophia** noch weiter verstärkt. Am Schluss wird dann sogar noch das ganze Reich gepriesen: Es heisst, dass kein Reich so gross sei wie die ihre. Dazu passt, dass auch der Ortsname **Cracovia**, also Krakau, als Geburtsort des jungen Prinzen, ebenfalls mit deutlichen rhythmischen Ausdehnungen hervorgehoben wird.

Flurin Andriu Monn

Anrufung der heiligen Jungfrau

Johannes Tourout (1450–1480?)
O gloriosa regina mundi

Bei dieser Lied-Motette handelt es sich um das bekannteste Stück von Johannes Tourout (1450–1480?), welches in mehreren Manuskripten in Tschechien und Italien überliefert ist. Dabei sind die Abweichungen im Text sehr gross; teils wird

Hystorigraphi, aciem
mentis lustrate faciem
nove prolis magnalia;
pingite natalicia
opima per diversoria,
euge faustis donaria.

Ihr Geschichtsschreiber,
sieh die Schärfe des Geistes
auf das Gesicht des neuen Kindes;
malt aus die Wundertaten des Geburtstages,
die prächtigen Geschenke für die Gesegneten,
während des Festschmauses.

Vandalorum propages,
preconia compages!
Dona sortis ceteris
favent, sed a superis
tibi naturalia
manant crassa copia.

Ihr Nachkommen der Vandalen,
ausgerufene Vereinigung:
Die Gaben des Schicksals
begünstigen die übrigen, aber für dich
fließen von den Himmlischen natürliche [Gaben]
mit fetter Fülle.

Verni thronos vernulus
Cristi gignitus, inclitus
Kazimirus, Cristi gracia
genitus e[s]t Cracovia etate
cosmos machina semianalla
totidem centena cum quinquies
pentenaria atque quinta feria
post ascensum yditi
nostri domini editi.

Wie der einheimische Thron geschaffen,
Vom frühlingshaften [= österlichen?] Christus,
wurde der berühmte Kazimir; durch Christi Gnade
geboren ist er in Krakau.
Im Alter des Himmelsgefüges Sechstausend,
ebensoviel Hunderte zusammen mit fünfmal fünf [= 6625 = 1426]
dazu am Donnerstag
nach der Himmelsfahrt Christi [?]
unseres hohen Gottes. [= am 16. Mai]

Cancli yros genitor
Wladislae, rex gignitor;
tante prolis gloria
claresce fecunda Zophia,
Saba austri tu prozelica;
voluntate deica
tantis stipatur cuneis,
leticie laureis,
de fetus magnitudine
atque claritudine.

Vater eines christlichen [?] Yros [Heros?],
Vladislaus, König und Erzieher!
Im Ruhm eines solchen Nachkommens,
werde berühmt, fruchtbare Sophia!
Du bist die Saba des Südens, die Bekehrte,
auf göttlichen Willens wird sie von so vielen
lorbeerbekränzten Scharen umringt,
von soviel Lorbeer durch die Freude
über die Größe und Klarheit des Kindes.

Non est tam grandis natio
de regum ramis ductio,
que tis compar stadiis
in terrenarum variis.

Es gibt keine so große Nation,
keine Abzweigung von den Zweigen der Könige,
die ebenbürtig ist mit sovielen Flächen [Lands]
bei den verschiedenen der irdischen [Nationen?].

er leicht verändert, übersetzt oder gar nicht mitgeliefert. Diese vielfältige und breite Rezeption weist auf eine grosse Beliebtheit des Stückes hin. Dass der Text ungereimt ist, mag doch sehr erstaunen. Die vierzeilige Marienanrufung ist sehr kurzgehalten und durchkomponiert, wie es in einer Motette üblich ist.

O gloriosa regina mundi,	O glorreiche Königin der Welt,
succur[r]e nobis.	komm uns zu Hilfe.
Ad te clamamus,	Zu Dir rufen wir,
que genuisti Salvatorem gentibus.	Du hast den Erlöser der Völker geboren.

Über die Biografie von Tourout ist fast gar nichts bekannt – ausser, dass er der Gruppe franko-flämischer Komponisten wie Johannes Ockeghem und Antoine Busnoys zugeordnet wird: Seine Satztechnik ist sehr streng mit Imitationen und Kadenzen am Ende der Verse, was auch bei **O gloriosa regina mundi** gut zu hören ist.

Laura Kacl

Meister Petrus betet um seine Errettung

Petrus Wilhelmi de Grudencz ist ein mitteleuropäischer Dichter und Komponist, der im Jahre 1975 anlässlich eines Forschungsprojektes über das polyphone Repertoire aus Böhmen im 15. und 16. Jahrhundert vom tschechischen Musikwissenschaftler Jaromír Černý entdeckt wurde. Černý identifizierte eine Gruppe von stilistisch verwandten Kompositionen, bei denen der Text ein Akrostichon von «Petrus» enthielt.

Petrus Wilhelmi wurde im Jahre 1392 in Graudenz (Grudziądz) geboren. Sein Vater war ein Ritter namens Wilhelm, woraus sich schliessen lässt, dass die Familie vermutlich deutscher Herkunft war. Er begann sein Studium im Jahre 1418 an der Krakauer Universität. Sieben Jahre später wurde ihm der Grad des Baccalaureus verliehen und im Jahre 1430 der des Magisters. Diese akademische Ausbildung nützte ihm wohl bei seiner Karriere laut späteren Dokumenten in denen er den Titel *magister artium* verwendet. Im Jahre 1442 wurde er als Kleriker tituliert und zehn Jahre später als Presbyter der Diözese Kulm (Chełmno), zu der auch Graudenz gehörte. Seine ältesten Werke stammen aus den späteren Jahren seines Studiums. Zwei der ältesten ihm zugeschriebenen Cantiones wurden in einem Notizbuch eines Krakauer Studenten aus den 1420er Jahren gefunden.

Er war beim königlichen und ab 1452 kaiserlichen Hof Friedrichs III. als *cappellanus* tätig. Was jedoch sein genauer Aufgabenbereich war, ist mit dem heuti-

gen Stand der Forschung nicht lückenlos geklärt. Im Grossen und Ganzen war der Kreis der Kapläne, die *capella*, dafür zuständig, den Herrscher persönlich geistlich zu «betreuen» und die Gottesdienste am Hof abzuhalten (samt kirchlichem Chorgesang).

Das Werk Petrus Wilhelmi de Grudencz kann in zwei Hauptteile untergliedert werden. Der erste Teil sind seine Cantiones, sprich zwei– oder dreistimmige lateinische Lieder. Diese sind durch eine einfache Struktur und einen schematischen Rhythmus charakterisiert. Sie sind oft sehr kurz und syllabisch gehalten. Der zweite Teil wird von polytextuellen Motetten ausgemacht – einer Gattung, die in Mitteleuropa durchaus verbreitet war. Sie sind meist drei– bis fünfstimmig angelegt, wobei jede Stimme einen unterschiedlichen Text singt.

Obwohl seine Musik sehr von der westlichen Tradition abzuweichen scheint, wurde sie immer wieder von anderen Komponisten aufgegriffen und z.B. einem Werk als Cantus firmus unterlegt. In diesem Sinne war Petrus auch Teil der Tradition der franko-flämischen Polyphonie.

Petrus Wilhelmi de Grudencz (1392?–nach 1452)
Psalteriis et timpanis
Plaude euge theotocos
Promitat eterno
Psalmodium exileratum

Betrachtet man die Texte der in diesem Konzert gehörten vier Lieder, fällt auf, dass sie, wie viele Werke von Petrus Wilhelmi de Grudencz, Akrosticha enthalten. Das heisst, dass die Anfangsbuchstaben der Wörter seinen Namen ergeben. In einer mehrtextigen Motette (Pneuma eucaristiarum / Veni vere / Dator eya / Paraclito tripudia) kann man sogar den vollständigen Namen des Kleriker-Komponisten entdecken: «Petrus Wilhelmi de Grudencz».

In diesen Liedern findet man allerdings lediglich den Namen **Petrus** als Akrostichon. Was man dabei beachten muss, ist, dass der Buchstabe V auch als U gelten kann, da es zu dieser Zeit, wie auch im antiken Latein, üblich war, statt U ein V zu schreiben. Phonetisch wurden sie selbstverständlich unterschieden, graphematisch jedoch nicht unbedingt. Die Integration des eigenen Namens in ein eigenes Werk ist im 15. Jahrhundert nicht unüblich. Es zeigt, dass zu dieser Zeit ein neues Modell von Kunstwerken entstand, in dem die Schöpfer (Künstler, Komponisten etc.) selbst im Zentrum stehen, was zu früheren Zeiten eher nicht der Fall war.

Psalteriis **E**t **T**impanis **R**esultat **V**ox **S**erena fidelium, et simbalis, resultat vox serena.	Mit Psaltern und Tympanen Möge die heitere Stimme erklingen Der Gläubigen, und mit Zimbeln Die heitere Stimme erklingen.
Nam nascitur de virgine Ihesus, verus Messias, virili sine semine, testatur ut Abdias.	Denn Jesus wird geboren aus einer Jungfrau, der wahre Messias, ohne männlichen Samen, wie Abdias [Obadja] bezeugt.
O, flos Maria virginum, clerorumque lucerna cunctorum, placa dominum in curia superna.	Oh Blüte der Jungfrauen, Maria, die du eine Leuchte für alle Kleriker bist, besänftige den Herrn in der himmlischen Versammlung.

Plaude, **E**uge, **T**heotocos, **R**egina **V**irginum, **S**alus hominum in te confidencium!	Klatsche Beifall, siehe die Gottesmutter, Königin der Jungfrauen, Heil der Menschen, die Dir vertrauen.
Te laudantes inspice, miseros nec despice, sed misericordie oculis hos respice.	Schau hinein in die, welche dich loben, schau nicht herab auf die Armen, sondern mit des Mitleids Augen schau auf diese aufmerksam.

Eine Eigenart der Cantiones ist einerseits die Kürze der Lieder und dazu noch eine einfache, überwiegend homophone und homorhythmische Struktur. Weil wenige Versetzungszeichen gebraucht werden, bleibt der modale Klang der Stücke in seiner Gänze erhalten. Ebenfalls auffällig ist das Syllabische, das heisst, (fast) jede Silbe hat einen eigenen Ton.

Bei den Liedern **Psalteriis et timpanis** und **Plaude euge theotocos** steht die Jungfrau Maria im Vordergrund. Interessant in diesem Zusammenhang ist, dass die Rhythmik ziemlich tänzerisch wirkt, was man vielleicht nicht unbedingt bei einem Marien-Hymnus erwarten würde. Der Text der ersten Strophe von Psalteriis et timpanis weist einige Ähnlichkeiten mit der Bibelstelle 1. Samuel 10,5 auf («und vor ihnen her Psalter und Handpauken und Flöten und Harfen») sowie mit dem berühmten Psalm 150 («in sono tubae laudate eum in psalterio et cithara… in cordis et organo… in cymbalis bene sonantibus»). Die «heitere Stimme» ist wohl die Weissagung oder der Lobgesang, aber statt Harfen und Orgeln hört man bei Petrus Wilhelmi Pauken und Zimbel.

Promitat **E**terno	Lass ihn vor dem ewigen,
Trono **R**egi**V**e **S**uperno	höchsten Thron singen,
patri regnanti	des Vaters und Königs,
super ethera cuncta canti,	der über dem Firmament regiert,‘
psallant clerorum	der Gesang der bittenden Geistlichen
modulamina preconiorum	möge erklingen,
cum devotorum	begleitet vom Opfer
libamine mentis amorum	der Seelen der frommen Liebe,
ut nos sacrarum	damit er uns im Fluss
rivo mundet veniarum,	der heiligen Vergebung bereinigt
hinc ad amenorum	und in das Reich
nos ducat regna polorum	des süssen Himmels führt.

Psalmodium **E**xileratum	Gemeinsam werden wir eine Harmonie
Trihariali **R**esono	von wahrhaft freudigen,
Verum **S**tipantes dei natum	übereinstimmenden Tönen, eine dreifache Psalmodie
promemus vite consono,	für den neugeborenen Gott des Lebens,
Ut per ipsum a scelesti	Damit wir immer mehr
liberemur scoria,	von der Schlacke der Sünden befreit werden,
et, defuncti, in celesti	und, nach dem Tod,
collocemur gloria.	in der himmlischen Herrlichkeit zusammenkommen.

Die beiden letzten Liedsätze **Promitat eterno** und **Psalmodium exileratum** behandeln die Thematik der Erlösung und des Hineinschreitens in den Himmel. Durch Lob und dem Herrn gewidmeten Gesang sollen die Menschen ins himmlische Königreich gelangen. In «Promitat eterno» setzten die drei Stimmen nacheinander strikt kanonisch mit derselben Melodie ein. Der Schluss führt nach oben zum höchsten Ton des Liedes, was ein Verweis auf das himmlische Reich sein könnte.

Flurin Andriu Monn

Weltverachtung

Abbildung 6 – Apocalypsis cum Figuris. Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. latin 14410, S. 79.

Jacopo da Bologna (tätig 1340–1360)
O ciecho mondo

Welch einen Schmerz Jacopo da Bologna in das Madrigal **O ciecho mondo** hat einfliessen lassen, beeindruckt die Zuhörenden wohl schon seit ca. 650 Jahren. In nicht weniger als sieben Codizes ist dieses Madrigal überliefert, ein seltener

O ciecho mondo, di lusinghe pieno, Mortal veleno in ciascun tuo dilecto, Fallace, pien d'inganni e con sospetto,	O blinde Welt, voll von Schmeicheleien, Mit tödlichem Gift in jedem Deiner Vergnügen, falsch, voller Betrug und Misstrauen,
Foll' è coluy ch'a tte driçça'l freno, Quando a per men che nulla a'l ben che perde Che sopra ongn' altro amore luce e sta verde.	der ist ein Narr, der sich Dir zuwendet, und dann für weniger als nichts das Gute verliert, das über alle andere Liebe glüht und frisch bleibt.
Però già may de ti coluy non churi Che frutto vuol gustar di dolci fiori.	Wer also die Frucht der süßen Blumen kosten will, sollte sich niemals um Dich kümmern.

Umstand, der die Beliebtheit dieses Liedes unterstreicht. Ob der Text wirklich aus der Feder des Komponisten, oder doch von einem zeitgenössischen Poeten stammt, ist in der Forschung umstritten.

Mit aufwändigen Nebensatzkonstruktionen lassen Poesie und Text Zuhörende teilhaben an der verstrickten Welt, in der sich der Komponist sieht. Lug und Trug – ja man möchte sagen: «*Fake news*» lauern nun schon an jeder Ecke. Während in den Terzetti trügerische Schmeicheleien, die die Welt zu bieten hat, beklagt werden, mahnt der Autor die Zuhörenden im Ritornell zu Selbstbestimmtheit und Eigenverantwortung, denn: Stets sei jeder auf den eigenen Vorteil bedacht, keiner helfe dem anderen.

Die sprachlichen Nuancen, die sich im Text ausmachen lassen, spiegelt die Musik wider. An ihr lässt sich gut nachvollziehen, warum Jacopo so einen starken Einfluss ausübte. Während die Zusammenklänge in Quinten an die Ursprünge der Ballata in der Improvisation erinnern, sticht die melismatische Behandlung der Terzetti stets als tragendes Element zwischen Versbeginnen und der Klausel heraus, werden aber gegen alle Erwartungen vom Komponisten nicht auf das Ende der Verse gesetzt.

Das Madrigal spricht so manch einem Musizierenden gerade heute aus der Seele: Plattenverträge schwinden, Managementkosten übersteigen deren Nutzen, Konzerte werden abgesagt, herkömmliche Einkünfte über CD-Verkäufe brechen ein; die Künstler sind einer Welt ausgesetzt, in der sie sich nur selbst helfen können und als *one (wo)man company* bestehen müssen. Letztlich müssen sich die Künstler auf die Axiomen der Musik besinnen, um die Oberhand über die widrigen Umstände zu behalten: die Innovation, das künstlerische Geschick und die Leidenschaft, niemals aufzugeben. Zum heutigen Abend haben wir das grosse Glück, dass sich die Musizierenden von La Morra zusammengefunden haben und diesen Weltschmerz, den Jacopo da Bologna mit seinem einzigartigen Madrigal

musikalisch untermalt, vor uns interpretieren. Die Ambiguität in der Komposition und das Ausbrechen aus Konventionen werden dieses Stück wohl auch für die nächsten 650 Jahre für die Zuhörenden als Juwel seines Komponisten auszeichnen.

Giulio Biaggini

Beschluss: Ein Abt in Amors Fallstricken

Abbildung 7 – Ein Portrait… und 33 leere Seiten: Codex Squarcialupi, «Magister Paulus Abbas de Florentia» (Paolo da Firenze). Florenz, Biblioteca Medicea Florentina, Palatino 87, fol. 55v.

Die Identität des Komponisten und Theoretikers Paolo da Firenze – zuweilen auch Paolo Tenorista oder Dominus Paulus genannt – konnte bislang nicht abschliessend bestimmt werden. Lediglich aus den überlieferten Werken und den Codices kann von der Existenz eines geistlichen Gelehrten und Komponisten mit diesem Namen ausgegangen werden, doch ob er nun Benediktinermönch in Pozzoveri oder doch Arezzo, oder Sänger in der Kirche Santa Maria degli Angeli in Florenz oder alles zugleich war, bleibt unklar. Das Testament eines Mönchs Pao-

lo di Marco aus der zuletzt genannten Florentiner Kirche vermacht seinen Erben musikalische Gegenstände – sollte dies unser Paolo da Firenze sein, so kommt er aus einer Familie aus bescheidenen Verhältnissen.

Auch wenn es sicherlich viele Paolos in und um Florenz im 14. Jahrhundert gab: Durch seinen Kompositionsstil lässt sich weitgehend ohne Zweifel feststellen, dass ein und derselbe Paolo da Firenze ab der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts verschiedene geistliche und weltliche Musikstücke komponiert hat. Auch ist unter diesem Namen ein musiktheoretisches Traktat *Ars ad discantandum contrapunctum* bekannt.

Auch in den – vollständigen oder fragmentarischen – Manuskripten, die Paolos Werke überliefern, suchten Forschende Hinweise auf die Herkunft — doch alle Spuren scheinen im Sand zu verlaufen. Die aus teuer geschmückten Codices vermuteten familiären Verbindungen zu den einflussreichen Capponi oder Leoni aus Florenz stehen im Kontrast zum bescheidenen Testament des Paolo di Marco. Darstellungen aus dem Squarcialupi Codex (15. Jahrhundert), in dem mehrere Notenblätter für Werke des Paolo da Firenze vorbereitet – jedoch nie ausgefüllt – wurden, zeigen ihn als Angehöriger des Benediktinerordens. In der Forschung wird zuweilen auch die Meinung vertreten, dass Paolo selbst an der Kompilation des Codex beteiligt war.

Die vielen Rätsel um seine Person scheinen dem Ruhm seiner Musik nicht zu schaden; so spricht die Einzigartigkeit jener Lieder des durch seine Musik bekannten Unbekannten für sich.

Giulio Biaggini

Paolo da Firenze. Amor mi stringe

Amor mi stringe assa' più che non sole
Contra stagion, che può e sa e vole.
Né per vari accidenti cangio voglia,
Po'ch'Amor lo comanda
Ma più fermo che mai.

Ed è tanto piacevole la doglia
Che l'animo trasanda
In dolceza di guai.
E'l discreto pensier dice: Ben fai,
Ch'a nullo amato Amor perdonò mai.

Die Liebe erdrückt mich mehr als sonst,
zu unerwarteter Zeit – dies kann, darf, und will sie.
Trotz diversen Missgeschicken,
Da die Liebe es gebietet,
Bleibt mein Wille fester als je.

Und der Schmerz ist so angenehm,
Dass die Seele
In der Süsse des Leidens vergeht.
Und ein heimlicher Gedanke sagt: Du tust recht,
denn die Liebe hat noch keinen Geliebten verziehen.
[Dante, Inferno V, 103]

Dass ein Geistlicher, wie Paolo da Firenze es allen gängigen Theorien nach war, solch ein leidenschaftliches Liebeslied schrieb, war seinerzeit nicht so aussergewöhnlich, wie es scheinen mag. Gerade Mönche waren oft gut gebildet und hatten sowohl die notwendigen theoretischen Kenntnisse, um geistliche und weltliche Lieder zu schreiben, als auch die nötigen Ressourcen, diese dann zu verbreiten. Obwohl die gebildeten Geistlichen ihre Fähigkeiten einsetzten, um so ergreifende und lebensnahe Liebeslieder zu schreiben, wurde den Mönchen zuweilen nicht (nur) etwa ein Hang zu profaner Liebe nachgesagt, sondern ihre Kunst als gebührende Anwendung ihrer gottgegebenen Fähigkeit angesehen. Ob diese edlen Ansprüche dann tatsächlich die einzige Motivation der geistlichen Gelehrten war, solche Lieder zu schreiben, sei dahingestellt.

Der Text von **Amor mi stringe**, in dem sich Paolo da Firenze völlig der Liebe unterstellt und von ihr geleitet wird, scheint doch mehr von persönlicher Erfahrung, als von Imagination zu sprechen: Die Liebe lässt den Autor nicht los und gibt ihm schmerzlich zu spüren, mit welcher Unnachgiebigkeit die Liebe den Geist beherrscht. Doch anstelle von Verzweiflung oder Aversion scheint der Autor die Liebe zu erdulden, mehr noch: die Unterwerfung unter die Macht der Liebe zu suchen. Das von Paolo in der letzten Zeile eingebrachte berühmte Zitat aus dem Inferno von Dante mag zwar ein Abbild eines gebildeten Komponisten unterstreichen, doch der Charakter persönlicher Erfahrungen in den übrigen Zeilen lässt Zweifel aufkommen, ob hier nur die Literatur, oder doch das echte Leben des Komponisten Vorbild dieses Liebesliedes waren.

Gewiss kann der Text auch bloss bildlich gelesen werden und ein Bezug zu den antiken Gottheiten als Verkörperung menschlicher Tugend hergestellt werden. Man könnte im Lied eine Warnung vor den Fallstricken Amors, der die Liebenden unablässig beherrscht, lesen wollen, in denen sich selbst der geistliche Autor noch verfängt.

Doch letztlich sind es die zwei Seiten derselben Münze, die den Reiz der Musik dieses Liedes und den Reiz der Liebe selbst verbindet. Die Essenz, welche das Leben zum Erlebnis, die Liebe zum Ereignis und den Alltag erträglich macht.

Giulio Biaggini

Eine Veranstaltung des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Zürich, von UZH Alumni Musikwissenschaft, der Allgemeinen Musikgesellschaft (AMG) Zürich und der Zentralbibliothek Zürich.

LA MORRA hat sich als eines der führenden europäischen Ensembles für Kunstmusik des Spätmittelalters und der Frührenaissance etabliert. Als international hochkarätig besetzte Vokal-Instrumental-Formation, die nach Henricus Isaacs berühmter Instrumentalphantasie benannt ist, ist LA MORRA in Basel ansässig, wo die Tradition der historisch informierten Aufführung Alter Musik an der renommierten Schola Cantorum Basiliensis bis in die 1930er Jahre zurückreicht. Unter der gemeinsamen künstlerischen Leitung von Corina Marti und Michał Gondko tritt LA MORRA in variablen Besetzungen entsprechend dem aufgeführten Repertoire auf.

Das Ensemble ist bekannt für seine gründlich recherchierte, suggestive Programmgestaltung sowie für seine fesselnden Interpretationen («never fail to keep the listener's attention alive», Gramophone). Es arbeitet eng mit der Musikwissenschaft zusammen. 2014 erhielt LA MORRA den Noah Greenberg Award der American Musicological Society für «outstanding performance projects» gemeinsam mit A. Cummings; 2016-19 war das Ensemble künstlerischer Partner des HERA-Projekts Sound Memories: The Musical Past in Late-Medieval and Early-Modern Europe. Seine zahlreichen Auftritte und Aufnahmen führen das Ensemble regelmässig durch Europa sowie in die Vereinigten Staaten und in den Fernen Osten. Es trat bei den renommiertesten Festivals und Konzertreihen für Alte Musik auf. Unter ihren CD-Aufnahmen erhielten *Splendor dal ciel* (2018) und *The Lion's Ear* (2016) den Diapason d'or. Von der enthusiastischen Aufnahme der Programme zeugen auch die konstant sehr positiven Besprechungen in der internationalen Musikpresse. Ausführlichere Informationen: www.lamorra.info.

Version: 27.04.2021-2