

3

Poesia senza musica?

Das frühe italienische Sonett und sein Verhältnis zur Musik

Die ersten 150 Jahre in der Entwicklung des Sonetts von seiner Entstehung am sizilianischen Hof Kaiser Friedrichs II. bis hin zu Francesco Petrarcas *Canzoniere* sind zweifellos eine Erfolgsgeschichte, wie sie kaum eine andere lyrische Gattung vorzuweisen hat. Vieles spricht dafür, dass das Sonett von Beginn an auch eine musikalische Geschichte hatte, auch wenn bis ins 15. Jahrhundert hinein bisher kein einziger eindeutiger schriftlicher Beleg für diese Annahme gefunden werden konnte. Stützen lässt sich die Vermutung jedoch durch eine ganze Reihe von indirekten Hinweisen in Schrift- und Bildquellen vor allem des 13. Jahrhunderts, die als Indizien für einen musikalischen Sonettvortrag gelten können. Am Hofe Kaiser Friedrichs II. war Musik in Form gesungener provenzalischer Trobadorlyrik allgegenwärtig, und sogar der Kaiser selbst verstand sich offenbar auf das Singen, Dichten und Komponieren, wie der zeitgenössische Chronist Fra Salimbene berichtet.¹⁶³ Auch die Erkenntnis, dass das Vorbild für die Sonettform aller Wahrscheinlichkeit nach eine provenzalische Canzonestrophen gewesen ist, lässt es zumindest nicht undenkbar erscheinen, dass die frühen

¹⁶³ Fra Salimbene schrieb in seiner Chronik über den Kaiser: »legere, scribere et cantare sciebat et cantilenas et cantiones invenire«. *Cronica fratris salimbene de Adam ordinis Minorum*, ND der Ausgabe 1903, hrsg. von Oswald Holder-Egger, Hannover 1963 (Monumenta Germaniae Historica. Scriptores 32), S. 348 f.

sizilianischen Sonette ebenso wie ihre provenzalischen Vorläufer gesungen worden sein könnten. In diese Richtung weisen noch andere Indizien, vor allem den gesanglichen Vortrag sizilianischer Lyrik insgesamt betreffend, die der Literaturwissenschaftler Joachim Schulze in einer ganzen Reihe von Publikationen detailliert zusammengetragen hat.¹⁶⁴ Bildquellen, zum Beispiel eine Miniatur des sizilianischen Sonettdichters Giacomo da Lentini, der mit einem Rotulus in der Hand, auf dem Neumen zu erkennen sind, ausdrücklich als Sänger dargestellt wird,¹⁶⁵ spielen dabei ebenso eine Rolle wie inhaltliche Überlegungen zu den Sonetten selbst, in denen mehrfach von Gesang die Rede ist.¹⁶⁶

Dass jemand in mühevoller Kleinarbeit solche Indizien sammeln musste, um Hinweise auf gesungene italienische Lyrik zu finden, markiert bereits ein Grundproblem nicht nur der musikwissenschaftlichen, sondern auch der literaturwissenschaftlichen Forschung über die italienische Dichtung des 13. Jahrhunderts. Trotz aller Hinweise auf gesungene Lyrik sind aus dieser Zeit fast keine Quellen mit italienischsprachiger weltlicher¹⁶⁷ Vokalmusik erhalten, so dass man lange nicht einmal mit Sicherheit sagen konnte, ob italienische Lyrik in dieser Zeit überhaupt gesungen worden ist, geschweige denn, wie dies konkret ausgesehen haben könnte. Dieser Mangel an schriftlichen Zeugnissen hat einige Wissenschaftler sogar dazu veranlasst, von einem *divorzio tra musica e poesia* in der italienischen Dichtung des 13. Jahrhunderts zu sprechen, einer künstlichen Trennung von Musik und Poesie, die noch in der Trobadorlyrik untrennbar miteinander verbunden waren.¹⁶⁸ In den letzten Jahren sind jedoch Quellen gefunden worden, die der Theorie eines solchen *divorzio* entgegenstehen:¹⁶⁹ ein im Archivio Arcivescovile in Ravenna aufbewahrtes Blatt, auf dem zusammen mit der Canzone »Quando eu stave« auch einige Neumen notiert sind, die sich auf die Canzone beziehen könnten,¹⁷⁰ außerdem die zwischen 1260 und 1262 datierbare, mit Melodie überlieferte Canzone »Amor merce non sia«¹⁷¹ sowie ein Fragment »Oi bella madonna«, zu dessen Refrain eine Melodie notiert ist.¹⁷²

¹⁶⁴ Siehe oben, Anm. 26.

¹⁶⁵ *Rime antiche*, I-Fn, MS Banco Rari 217, f. 18 r., Digitalisat: http://www.bncf.firenze.sbn.it/Bib_digitale/Manoscritti/b_r_217/main.htm (Zugriff: 16.6.2018). Vgl. Joachim Schulze, *Amicitia vocalis. Sechs Kapitel zur frühen italienischen Lyrik mit Seitenblicken auf die Malerei*, Tübingen 2004 (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie 327), S. 28–31.

¹⁶⁶ Vgl. Schulze, *Amicitia vocalis* (2004), S. 158–166.

¹⁶⁷ Dagegen existieren aus dieser Zeit zwei Handschriften, die insgesamt etwa 110 unterschiedliche italienische Lauden mit Melodien überliefern: I-CTb, MS 91 und I-Fn, MS Banco Rari 18 (zuvor MS Magliabecchi II.I.122). Lauden in Sonettform sind jedoch aus diesem Kontext nicht bekannt.

¹⁶⁸ Zum literaturwissenschaftlichen Diskurs über den *divorzio* vgl. Schulze, *Sizilianische Kontrafakturen* (1989), S. 1–30.

¹⁶⁹ Oliver Huck, *Die Musik des frühen Trecento*, Hildesheim 2005 (*Musica mensurabilis* 1), S. 8.

¹⁷⁰ I-RAaa, per. 11518; vgl. Alfredo Stussi, »Versi in volgare tra la fine del XII e l'inizio del XIII«, in: *Cultura neolatina* 59 (1999), S. 1–69.

¹⁷¹ Joachim Schulze, »Eine bisher übersehene sizilianische Kanzone mit Melodie in Katalonien«, in: *Zeitschrift für romanische Philologie* 118 (2002), S. 430–440.

¹⁷² I-PCsa, Cass. 49, framm. 10; vgl. Anna Riva, *La Biblioteca Capitolare di S. Antonio di Piacenza (secoli XII–XV)*, Piacenza 1997, S. 206.

Ein in Musik gesetztes Sonett ist unter diesen singulären Funden, die allesamt ins 13. Jahrhundert gehören, jedoch genauso wenig zu finden wie in dem deutlich umfangreicheren Quellenkorpus der italienischen Trecento-Musik. Weder der Codex Rossi, in dem vermutlich Musik aus dem zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts zusammengestellt wurde,¹⁷³ noch der deutlich später, zwischen 1410 und 1415, aufgezeichnete Codex Squarcialupi mit immerhin 352 Einzelwerken aus dem Trecento¹⁷⁴ enthält die Vertonung eines Sonetts. Das gleiche gilt auch für alle anderen heute bekannten musikalischen Quellen des Trecento, und dieser Befund wiegt im Angesicht von über 600 überlieferten Stücken im gesamten italienischen Trecento-Repertoire deutlich schwerer als der für das 13. Jahrhundert, wo der Mangel an Sonettvertonungen im Hinblick auf die allgemein desolante Quellenlage nicht weiter ins Gewicht fällt.

Wie ist dieser Befund, das vollkommene Fehlen von Sonettkompositionen in der italienischen Trecento-Musik, aber nun zu interpretieren? Galten Sonette in dieser Zeit – und vielleicht auch schon von Beginn an – als Leselyrik, die keines musikalischen Vortrags bedurfte bzw. ihn sogar ausschloss? Oder muss man im Falle des Sonetts vielleicht von einer musikalischen Vortragstechnik ausgehen, die sich von den in den verbreiteten lyrischen Gattungen der Trecento-Musik wie Madrigal, Caccia oder Ballata gepflegten Satztechniken in einer Weise unterschied, dass sie keine schriftliche Fixierung benötigte und aus diesem Grund auch nicht überliefert wurde? Dass Sonette im schriftlich überlieferten Trecento-Repertoire fehlen, lässt zunächst einmal nur den folgenden Schluss zu: Während man im Bereich der einstimmigen Musik in besonderer Weise immer auch von einer nicht aufgezeichneten mündlichen Tradition ausgehen muss,¹⁷⁵ erfordert die komplexe mehrstimmige Verarbeitung eines Textes, mit der wir es in der Trecento-Musik zweifellos zu tun haben, in der Regel eine schriftliche Fixierung, um die Aufführbarkeit bzw. die Wiederholbarkeit der Aufführung zu gewährleisten. Hätte man Sonette nun in ähnlicher Weise wie Madrigale oder – besonders in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts – Ballate komponiert, wären wir daher heute vermutlich auch im Besitz schriftlicher Dokumente, die diese Praxis bezeugen könnten. So müssen wir jedoch davon ausgehen, dass Sonette im 14. Jahrhundert offenbar nicht mehrstimmig vertont wurden.

Dies ist umso kurioser, da zumindest formal der mehrstimmigen Verarbeitung eines Sonetts wohl nichts entgegengestanden hätte. Gerade vom Madrigal unterschied sich das im Vergleich zur Canzone kompakte Sonett metrisch nicht so grundlegend, dass seine besondere

¹⁷³ Der Codex Rossi ist in zwei Teilen überliefert: I-Rvat, MS Rossi 215, und I-OST, Opera pia Greggiati, s.s.

¹⁷⁴ I-Fl, MS Mediceo Palatino 87. Vgl. dazu etwa die Edition *Der Squarcialupi-Codex Pal. 87 der Biblioteca Medicea Laurenziana zu Florenz. Zwei- und dreistimmige italienische weltliche Lieder. Ballate, Madrigali und Cacce des vierzehnten Jahrhunderts*, hrsg. von Johannes Wolf, Lippstadt 1955.

¹⁷⁵ Zur mündlichen Überlieferung siehe z. B. Nino Pirrotta, »The Oral and Written Traditions of Music«, in: ders., *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque. A Collection of Essays*, Cambridge, M.A. und London 1984, S. 72–79.

Gestalt eine vergleichbare musikalische Umsetzung ausgeschlossen hätte.¹⁷⁶ Geradezu verblüffend ist die Ähnlichkeit der Sonettform mit einer speziellen Variante des Madrigals mit zwei jeweils aus drei Endecasillabi bestehenden Strophen und einem Ritornello, das aus zweimal zwei Elfsilbern zusammengesetzt ist. Prominentestes Beispiel für diese Madrigalform ist vielleicht Francesco Petrarca's »Perch'al viso d'Amor portava insegna« (RVF 54) mit dem Reimschema ABA CBC DE DE, von dem allerdings keine Vertonung aus der fraglichen Zeit vorliegt. Eine auffällige, wenn auch im Reimschema deutlich abweichende formale Ähnlichkeit mit dem Petrarca-Madrigal zeigt das von Antonellus de Caserta komponierte Madrigal »Del glorioso titolo d'esto duce«,¹⁷⁷ ein Huldigungsgedicht, dessen Text sich vermutlich auf die Krönung Gian Galeazzo Viscontis im Jahre 1395 beziehen lässt:

Del glorioso titolo d'esto duce,	A	Über die glorreiche Würde dieses Herrschers
Çaschun fa fest'omai, ch'à in sè vertute,	B	frohlockt jeder, der Tugendhaftigkeit in sich trägt,
Che novo Re si nasce per salute.	B	denn ein neuer König ist geboren
Da quella donna che ça estese l'ale,	C	von jener Frau, die hier die Flügel ausbreitete
E possedette ciò che'l sol riguarda,	D	und das besaß, was die Sonne berührt,
Ch'aver un sposo sta sì lenta e tarda.	D	die so lange wartete, sich zu vermählen.
Ma questo è quel che per virtù celeste	E	Aber dieser ist es, der durch himmlische Macht
Fia novo Augusto cum triumphis e feste.	E	zum neuen Augustus wird mit Triumphen und Festen.
E ça monarcha un sceptro d'or s'il chiama	F	Und hier verlangt der Monarch ein goldenes Zepter,
Perche'l dilati l'italica fama.	F	um Italiens Ruhm zu verbreiten.

Sieht man einmal vom Reimschema dieser Madrigalform ab, das im Gegensatz zum Sonett durch eine große Zahl unterschiedlicher Reimwörter und häufigen Paarreim geprägt ist, so scheint der Weg zur Sonettform hier nicht mehr allzu weit und durch das Hinzufügen eines weiteren Endecasillabos in jeder Strophe verhältnismäßig leicht zu erreichen zu sein. In Anlehnung an die musikalische Form dieses Madrigals, die einen musikalischen Abschnitt für die Terzette und einen damit kontrastierenden Teil für das doppelte Ritornello vorsieht (I – I – II – II), könnte man sich eine ähnliche musikalische Umsetzung – einen jeweils wiederholten Abschnitt für die beiden Quartette und einen für die Terzette – durchaus auch für ein Sonett vorstellen. Dass dies dennoch nicht in Betracht gezogen wurde, hatte demnach wohl zumindest keine formalen Gründe.

¹⁷⁶ Auch Ulrich Schulz-Buschhaus konstatierte zumindest im Vergleich zum literarischen Madrigal des 16. Jahrhunderts eine gewisse Nähe des Trecento-Madrigals zum Sonett. Vgl. Ulrich Schulz-Buschhaus, *Das Madrigal. Zur Stilgeschichte der italienischen Lyrik zwischen Renaissance und Barock*, Bad Homburg u. a. 1969 (Ars poetica 7), S. 21.

¹⁷⁷ Überliefert im Codex Mancini/Lucca (I-LUs, MS 184), f. 66v–67v, hrsg. von W. Thomas Marrocco, in: *Italian Secular Music*, Monaco 1977 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century 10), S. 60 f. Ein Faksimile findet sich in: *The Lucca Codex. Codice Mancini. Introductory Study and Facsimile Edition*, hrsg. von John Nádas und Agostino Ziino, Lucca 1990, S. 160–162.

Doch auch inhaltlich unterschied sich das Sonett im 13. und 14. Jahrhundert nicht so grundlegend von den in der Trecento-Musik verarbeiteten lyrischen Gattungen wie Ballata, Madrigal oder sogar Caccia, wie man es annehmen könnte. Am wenigsten anzuzweifeln sind dabei wohl die textlichen und stilistischen Bezüge zwischen Sonett und Ballata. Ein besonders überzeugendes Beispiel dafür ist Francesco Landinis Ballata »Occhi dolenti mie, che pur piangete«,¹⁷⁸ die in ihrer Wortwahl unmittelbar aus Petrarcas *Canzoniere* kompiliert worden sein könnte.

Occhi dolenti mie, che pur piangete,
Po che vedete,
Che sol per honestà non vi contento?

Meine trauernden Augen, die ihr nur weint,
könnt ihr sehen,
dass ich euch nur aus Ehrenhaftigkeit nicht zufriedenstelle.

Non a diviso la mente 'l disio
Con voi, che tante lagrime versate,
Perchè da voi si cela el viso pio,
Il qual privato m'a da libertate.

Mein Geist hat nicht geteilt den Wunsch
mit euch, die ihr solche Tränen vergießt,
weil sich vor euch verbirgt das fromme Gesicht,
das mich meiner Freiheit beraubt hat.

Gran virtù è raffrenar volontate
Per honestate,
Che seguir donna è sofferir tormento.

Eine große Tugend ist es, den Willen zu zügeln
aus Ehrenhaftigkeit,
denn einer Frau zu folgen, heißt Qualen zu erleiden.

Occhi dolenti mie, che pur piangete,
Po che vedete,
Che sol per honestà non vi contento?

Meine trauernden Augen, die ihr nur weint,
könnt ihr sehen,
dass ich euch nur aus Ehrenhaftigkeit nicht zufriedenstelle?

Bereits der erste Vers, die Anrufung der eigenen traurigen Augen, erinnert stark an das Sonett »Occhi, piangete: accompagnate il core« (RVF 84), in dem das lyrische Ich ebenfalls in einen Dialog mit seinen Augen tritt. Während das direkte Vorbild für »Occhi dolenti mie, che pur piangete« freilich eine andere Ballata, Petrarcas »Lassare il velo o per sole o per ombra« (RVF 11), zu sein scheint, deren Thema gleichermaßen der Schmerz über das verhüllte Antlitz der geliebten Dame ist, zeigt sich an diesem wie auch an dem Vergleich mit einer ganzen Reihe anderer Sonette Petrarcas, in deren Zentrum Tränen (»lagrime«), Qual (»tormento«) und Verlangen (»desio«) stehen, wie nah Ballata und Sonett im 14. Jahrhundert inhaltlich beieinanderliegen.¹⁷⁹

In der Literaturtheorie wird das Madrigal thematisch traditionell stärker vom Sonett unterschieden als die Ballata. Kennzeichnend für das Trecento-Madrigal ist dabei typischerweise die in aller Kürze stattfindende Narration einer kleinen Szene, die häufig in der freien

¹⁷⁸ Eine Transkription findet sich in: *Der Squarcialupi-Codex*, hrsg. von Wolf (1955), S. 229.

¹⁷⁹ Formal unterscheidet sich die Ballata dagegen durch ihre textlichen Wiederholungsstrukturen, die dem Sonett vollkommen fremd sind, viel deutlicher von diesem als z. B. das Madrigal.

Natur angesiedelt ist und von einem pointierten, bisweilen moralisierenden Ritornello abgeschlossen wird.¹⁸⁰ Doch auch dem Sonett sind solche Bilder wie das eines Wanderers, der durch die Natur läuft und dabei seine Angebetete vor Augen hat, durchaus nicht fremd, wie wir zum Beispiel an Petrarcas »Per mezz' i boschi inhospiti et selvaggi« (RVF 176) sehen können.¹⁸¹

Während Petrarcas Sonette trotz aller stofflichen Gemeinsamkeiten mit dem Madrigal zugegebenermaßen stilistisch dennoch einer deutlich höheren Sphäre angehören, stößt man im Sonettschaffen der toskanischen Dichter im späten 13. Jahrhundert jedoch sogar auf Beispiele, die in Themen- und Wortwahl einen wesentlich lapidareren Gestus entwickeln. Unter den so genannten Monats-Sonetten Folgore da San Gimignano findet sich im Sonett auf den Februar z. B. die Beschreibung einer Jagd, wie sie der Trecento-Gattung der Caccia alle Ehre gemacht hätte:

E di febrai' vi dono bella caccia
Di cervi, cavrioli e di cinghiari,
Corte gonnelle con grossi calzari
E compagnia, che vi diletta e piaccia;

Im Hornung geb ich euch die schöne Jagd
Nach Hirsch und Eberschwein und starken Böcken
In langen Schäften und in kurzen Röcken
Und Kumpanei die weidlich euch behagt;

Can da guinzagli e segugi da traccia,
E le borse fornite di danari,
Ad onta degli scarsi e degli avari,
E chi di questo vi dán briga ed impaccia.

Leithund und Bracke weiß die Zähne blecken,
Der Beutel birst daß ihr euch nichts versagt
Zum Trotze denen Geizigen und Gecken
Und wer da immer euch verdrießt und plagt.

E la sera tornar co' vostri fanti
Carcati de la molta salvaggina,
Avendo gioia ed allegrezza e canti;

Und abends spät mit euren Knechten bringt ihr
Die reiche Strecke schwer beladen ein
Und um den Kreis viel süße Weisen singt ihr

Far trar del vino e fumar la cucina,
E fin al primo sonno star razzianti:
E po' posare 'nfin a la mattina.

Und dampft die Küche voll und zapft den Wein
Und bis zum ersten Schlummer jauchzt und trinkt ihr,
Um dann zu ruhn bis an der Frühe Schein.¹⁸²

Trotz der hier gezeigten formalen wie inhaltlichen Überschneidungen von Sonett und Ballata, Madrigal oder gar Caccia scheint das Sonett in der Art des Vortrags im 14. Jahrhundert eine grundsätzlich andere Behandlung erfahren zu haben als die verbreiteten lyrischen Gattungen der Trecento-Musik. Dies bestätigt sich auch in einem Blick auf die 1332 verfasste und bis zu Pietro Bembo's *Prose della volgar lingua* (1525) bedeutsamste theoretische Schrift über die italienische Dichtung, die *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis* des aus Padua stammenden Juristen Antonio da Tempo. Antonio da Tempo trifft in dieser Abhandlung zwar keine klaren Aussagen über das Verhältnis von Sonett und Musik. Indirekte Äußerungen des

¹⁸⁰ Diesem Typus entspricht zum Beispiel auch Petrarcas einziges noch zu seinen Lebzeiten von Jacopo da Bologna vertontes Gedicht »Non al suo amante più Diana piacque« (RVF 52). Vgl. dazu auch Schulz-Buschhaus, *Madrigal* (1969), S. 16–18.

¹⁸¹ Siehe den Text oben, S. 45 f.

¹⁸² Übersetzung von Hans Feist; Text und Übersetzung zitiert nach Kemp, *Das europäische Sonett* (2002), Bd. 1, S. 92.

Autors geben aber dennoch Hinweise darauf, dass das Sonett in dieser Zeit offenbar weniger stark mit einem musikalischen Vortrag in Verbindung gebracht wurde als andere lyrische Gattungen.

Für Antonio da Tempo war das Sonett die wichtigste Dichtungsform der italienischen Lyrik.¹⁸³ Fast die gesamte erste Hälfte seiner Schrift ist dem Sonett und seinen insgesamt 15 Unterarten – allesamt Variationen der noch heute verbindlichen typischen Sonettform – gewidmet. Am Beginn des umfangreichen Abschnitts über das Sonett stellt Antonio in üblicher Weise Vermutungen über die Herkunft des Begriffs »sonetus« an, die vor allem dadurch für die Frage nach einem musikalischen Sonettvortrag interessant werden, dass sie die vielleicht nächstliegende etymologische Erklärung (*sonetus*, von prov. *sonet* = Lied, Weise) nicht enthalten. Antonio da Tempo hält es dagegen für möglich, dass das Sonett *sonetus* genannt wird, »quia in rithimando bene sonat auribus audientium« (weil es beim Dichten gut klingt für die Ohren der Zuhörer). Da dies, wie er direkt im Anschluss selbst bemerkt, jedoch für jede Dichtform zutrefte, hat er noch einen weiteren Erklärungsversuch, der ihn gleichzeitig von allen weiteren Ausführungen zu diesem Thema entbindet: »Vel potest dici quod haec nomina ad libitum antiquorum inventa fuerunt, quare de his etimologiis multum non est curandum« (Oder man kann sagen, dass diese Begriffe nach dem Belieben der Alten erfunden wurden, so dass man sich über ihre Herkunft keine großen Gedanken machen muss).¹⁸⁴

Kurze Zeit später spricht Antonio da Tempo explizit über Musik. In Kapitel VII »De forma soneti simplicis et scansione sillabarum cuiuslibet rithimi vulgaris« (Über die Form des einfachen Sonetts und die Skansion der Silben einer jeden volkssprachlichen Gedichtform) erklärt er die metrische Notwendigkeit, den ersten von zwei aufeinandertreffenden Vokalen innerhalb eines Verses zu elidieren, folgendermaßen:

Ubi notandum est quod, sicut in quibuslibet versibus literalibus quibus utimur in nostris carminibus secundum gramaticos, vocalis ante alteram vocalem abicitur de metro in scansione, sic in quolibet soneto et rithimo vulgari abicitur prima vocalis de versu in numero – quod idem est ac si dicerem quod prima vocalis non computatur in numero sillabarum – et maxime in rithimis super quibus debet fieri sonus, quia si sonus in huiusmodi rithimis non contingeret ad rectum numerum sillabarum, nunquam bene sonaret auribus audientium secundum musicos et cantores.¹⁸⁵

Wobei zu bemerken ist, dass so wie in allen literarischen Versen, die wir in unseren Gedichten gebrauchen, nach den Grammatikern in der Skansion ein Vokal vor einem anderen Vokal aus dem Metrum herausfällt, [auch] in jedem Sonett und jeder volkssprachlichen Gedichtform der erste Vokal in der Zählung aus dem Vers herausfällt – was dasselbe ist, als wenn ich sagen würde, dass der erste Vokal in der Zählung der Silben nicht mitgezählt wird – und vor allem in Gedichtformen über denen eine Melodie gemacht werden muss, weil es, wenn eine Melodie in Gedichtformen welcher Art auch immer nicht mit der richtigen Zahl der Silben zusammenträfe, gemäß den Musikern und Sängern für die Ohren der Zuhörer niemals gut klänge.

¹⁸³ Damit unterschied er sich in besonderer Weise von Dante, der die Canzone als höchste Dichtungsform ansah. Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, hrsg. von Frings und Kramer (2007), S. 126 f.

¹⁸⁴ Da Tempo, *Summa artis*, hrsg. von Andrews (1977), S. 7.

¹⁸⁵ Ebd., S. 8.

Antonio da Tempo stellt hier eine korrekte Silbenzahl in den Versen eines Gedichtes explizit in Verbindung mit den Bedürfnissen von Musikern und Sängern, die diese Gedichte musikalisch vortragen möchten und zu denen er sich offenbar selbst nicht rechnet. Die Technik der Elision sei dabei von besonderer Bedeutung für solche Gedichte, »super quibus debet fieri sonus« (über denen eine Melodie gemacht werden muss). Diese Bemerkung lässt den Schluss zu, dass es in der italienischen Dichtung des frühen 14. Jahrhunderts offenbar Gedichtformen gab, die untrennbar mit einem musikalischen Vortrag in Verbindung standen – dies suggeriert vor allem das Wort »debet« –, dass es aber gleichzeitig einen Bereich innerhalb der volkssprachlichen Dichtkunst gegeben haben muss, der auch unabhängig von der Musik gepflegt werden konnte und vermutlich auch wurde. Welchem Bereich das Sonett zuzuordnen ist, wird nicht ausdrücklich erwähnt; die Tatsache, dass Antonio da Tempo niemals konkret Bezug auf den gesanglichen Vortrag eines Sonetts nimmt, scheint jedoch eher auf den letzteren zu verweisen.

Diese Annahme wird bestätigt durch seine Ausführungen zu den Gattungen Ballata, Rondello und Madrigal, die er explizit mit Aspekten aus der Musikpraxis beschreibt. »E tales ballatae cantantur atque coreizantur« (Und solche Ballate werden gesungen und getanzt), schreibt Antonio da Tempo im Kapitel XXXV »De Ballatis«, um anschließend nicht nur die metrische Gestalt der Ballatenform, sondern parallel auch die Art und Weise zu erläutern, wie die vier Abschnitte, in die eine Ballata unterteilt ist, – *repilogatio* (auch *represa* oder *repetitio*), *prima* und *secunda mutatio* sowie *volta* – üblicherweise in Musik gesetzt werden sollten.¹⁸⁶ Ähnlich, wenn auch nicht ganz so ausführlich verfährt er im Kapitel XLVII »De rotundellis et eorum forma«, wo er systematisch den *cantus* (Gesang) den *rithimi* (Dichtungsformen) oder *verba* (Worten) gegenüberstellt und sogar ausdrücklich darauf hinweist, dass das Hören eines gesungenen Rotundellus am besten zum Verständnis seiner Machart beitrage.¹⁸⁷ Im Kapitel über das Madrigal (LI »De mandrialibus et eorum formis«) spricht er sogar über die Möglichkeit, Madrigale zwei- oder mehrstimmig zu singen:

Et ad hoc, ut habeat pulchram sonoritatem, expedit ipsum cantari per duos ad minus in diversis vocibus concordantibus. Potest etiam per plures cantari, secundum quod quotidie videmus, et etiam per unum; sed non ita bene sonat auribus audientium quando per unum cantatur sicuti quando per plures.¹⁸⁸

Und zu diesem, damit es [das Madrigal] einen schönen Klang hat, ist es nützlich, wenn es von mindestens zwei Personen in verschiedenen zusammenklingenden Stimmen gesungen wird. Es kann sowohl von mehreren gesungen werden, wie wir es täglich sehen, als auch von einem; aber es klingt nicht so gut für die Ohren der Zuhörer, wenn es von einem wie wenn es von mehreren gesungen wird.

Alle im musikalischen Trecento-Repertoire überlieferten lyrischen Gattungen, die Antonio da Tempo in seiner Schrift behandelt, – dies können wir festhalten –, werden von ihm auch

¹⁸⁶ Da Tempo, *Summa artis*, hrsg. von Andrews (1977), S. 49.

¹⁸⁷ »Et hoc etiam optime ex cantu colligitur, idest quando quis audit cantare rotundellos secundum consuetudinem hucusque in talibus observatam.« Ebd., S. 66.

¹⁸⁸ Ebd., S. 70 f.

ausdrücklich als musikalisch-poetische Gattungen beschrieben. Hätte er das Sonett ebenfalls dieser Kategorie zugerechnet, so würden wir in den ansonsten so ausführlichen Sonettkapiteln vermutlich eine ähnliche musikalische Beschreibung der Sonettform finden. So schließt er zwar den gesanglichen Vortrag eines Sonetts nicht explizit aus, legt ihn aber ganz gewiss auch nicht nahe.

Bestätigt wird dieser Befund durch den fragmentarisch überlieferten anonymen und vermutlich nach 1330 entstandenen Traktat *Capitulum de vocibus applicatis verbis*,¹⁸⁹ eine kurze Abhandlung über alle sechs im Trecento-Repertoire überlieferten poetisch-musikalischen Gattungen der italienischen (bzw. im Fall der Motette lateinischen) Lyrik, vom Autor *compilaciones verborum ad sonos* genannt.¹⁹⁰ Behandelt werden *balladae, rotundelli, motetti, caciae, mandragalia* und *soni sive sonetti*, mit denen jedoch nicht Sonette, sondern spezielle Formen der Ballata gemeint sind.¹⁹¹ Der Autor des Textes gibt für die meisten der Gattungen zunächst eine häufig sehr knappe metrische Beschreibung, legt seinen Schwerpunkt dann aber auf die musikalische Umsetzung der Dichtungen. Dass das Sonett im Zusammenhang mit den übrigen poetisch-musikalischen Gattungen nicht einmal erwähnt wird, ist ein weiterer schwerwiegender Hinweis darauf, dass es in dieser Zeit zumindest nicht in selbstverständlicher Weise mit Musik in Verbindung zu bringen ist.

Das Sonett ist nicht die einzige lyrische Gattung, die in den Trecento-Handschriften und auch in dem anonymen *Capitulum* fehlt. Sie teilt ihr Schicksal unter anderem mit der Canzone, die ebenfalls keine Rolle im Trecento-Repertoire spielt. Dass die Canzone zumindest bis in das dritte Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts aber durchaus zumindest einstimmig gesungen wurde bzw. gesungen werden konnte, wissen wir nicht nur von den unlängst aufgefundenen neumierten Canzonen »Quando eu stave« und »Amor merce non sia«,¹⁹² sondern auch aus schriftlichen Äußerungen Dante Alighieris. Immer wieder zitiert wird eine Stelle aus seiner vermutlich erst kurz vor seinem Tod 1321 vollendeten *Commedia*, wo Dante im Purgatorio auf seinen Freund Casella trifft, der bei dieser Gelegenheit Dantes eigene Canzone »Amor che ne la mente mi ragiona« in einer so lieblichen Weise vorträgt, dass seine Zuhörer hingerissen den Tönen (»le sue note«) lauschen.¹⁹³ Bereits zu Beginn des 14. Jahrhunderts hatte sich Dante in seiner zwischen 1303 und 1305 entstandenen Schrift über die Volkssprache *De vulgari eloquentia* auch theoretisch mit dem Vortrag von Canzonen auseinandergesetzt. Im achten Kapitel des zweiten, unvollendet gebliebenen Buchs beleuchtet Dante zwei unterschiedliche Bedeutungsebenen des Begriffes *cantio*. Die eine, der so genannte *actus*, betreffe den aktiven Part des Verfertigers einer Canzone, der zweite, die

¹⁸⁹ Titelgebung nach Santorre Debenedetti, »Un tratello del sec. XIV sopra la poesia musicale«, in: *Studi medievali* 2 (1906/1907), S. 59–82.

¹⁹⁰ Thorsten Burkhard und Oliver Huck, »*Voces applicatae verbis*. Ein musikologischer Traktat aus dem 14. Jahrhundert (I-Vnm Lat. Cl. XII.97 [4125]). Einleitung, Edition, Übersetzung und Kommentar«, in: *Acta musicologica* 74 (2002), S. 1–34.

¹⁹¹ Burkhard und Huck, »*Voces applicatae verbis*« (2002), S. 11.

¹⁹² Siehe oben, S. 52.

¹⁹³ Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Purgatorio II, v. a. 112–120.

passio, meine die Wirkungsebene und damit das Vortragen einer Canzone.¹⁹⁴ In der Erläuterung der *passio* einer Canzone schreibt Dante: »*alio modo secundum quod fabricata profertur vel ab autore vel ab alio quicumque sit, sive cum soni modulatione proferatur, sive non: et sic est passio*«¹⁹⁵ (zum anderen im Hinblick darauf, dass die verfertigte [Canzone] entweder vom Autor oder von jemand anderem, sei es mit oder ohne Gesang, vorgetragen wird, und so gesehen ist sie ein Erleiden)¹⁹⁶ und offenbart damit zwei Möglichkeiten, Canzonen vorzutragen: gesungen (»*sive cum soni modulatione*«) oder ohne Musik (»*sive non*«).

Dantes Ausführungen zu diesem Thema scheinen sich insbesondere auf die Gattung der italienischen Canzone im Speziellen zu beziehen. Kurze Zeit später wird jedoch deutlich, dass Dante das Wort *cantio* sowohl als speziellen Gattungsbegriff als auch als Oberbegriff für alle weiteren Dichtungsformen, die im Hinblick auf einen lyrischen Vortrag verfertigt wurden, verwendet:

Et ideo cantio nichil aliud esse videtur quam actio completa dicentis verba modulationi armonizata: quapropter tam cantiones quas nunc tractamus, quam ballatas et sonitus et omnia cuiuscunque modi verba sunt armonizata vulgariter et regulariter, cantiones esse dicemus.

Und daher scheint eine *cantio* nichts anderes zu sein als die vollendete Aktion von jemandem, der auf eine *modulatio* hin zusammengefügte Worte sagt: Deswegen wollen wir sowohl die Canzonen, die wir nun behandeln, als auch Ballate und Sonette und alle derartigen Worte, die volkssprachlich und lateinisch zusammengefügt sind, *cantiones* nennen.

Vor diesem Hintergrund erscheint es nur naheliegend, die Ausführungen Dantes zu den Bedeutungsebenen des Wortes *cantio* und damit auch zu den verschiedenen Möglichkeiten des Vortrags auch auf alle anderen unter dem Oberbegriff *cantio* zusammengefassten lyrischen Gattungen auszudehnen, zu denen er explizit auch das Sonett zählt. Doch selbst wenn Dante die Idee, ein Sonett zu singen, nicht gänzlich fremd gewesen sein sollte, sieht es so aus, als wäre diese Idee im Laufe des 14. Jahrhunderts, wenn überhaupt, immer weniger in die Praxis umgesetzt worden.

Dies lässt sich beispielhaft an der Figur Francesco Petrarca zeigen, dessen Verhältnis zur Musik recht gut dokumentiert und als grundsätzlich positiv einzustufen ist. Petrarca spielte möglicherweise selbst Laute, pflegte intensiven Kontakt mit Musikern wie dem Dichterkomponisten Philippe de Vitry sowie dem flämischen Musiker Ludwig van Kempen¹⁹⁷ und beschäftigte sich auch in einigen seiner Schriften mit der Wirkung von

¹⁹⁴ Vgl. dazu Rudolf Bockholdt, »Après une lecture du Dante: *De vulgari eloquentia*. Die Canzone als gesungene, als vorgetragene und als vertonte Dichtung«, in: *Festschrift für Horst Leuchtmann zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Stephan Hörner und Bernhold Schmid, Tutzing 1993, S. 35–48, v. a. S. 36–41.

¹⁹⁵ Zitiert nach Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, hrsg. von Frings und Kramer (2007), S. 158.

¹⁹⁶ Die Übersetzung ist angelehnt an Bockholdt, »Après une lecture du Dante« (1993), S. 36 und 38.

¹⁹⁷ Joachim Steinheuer, Art. »Petrarca, Francesco«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 13, Kassel und Stuttgart 2005, Sp. 398. Philippe de Vitry ist der Adressat von zwei Briefen aus Petrarca von Beginn an auf eine Veröffentlichung hin angelegter Briefsammlung, den *Epistolae familiares* IX, 13 (1350) und XI, 14 (1351), und tritt überdies unter dem Namen

Musik.¹⁹⁸ Dennoch ist nur ein einziger italienischer Text Petrarcas, das Madrigal »Non al suo amante più Diana piacque« (RVF 52), zu seinen Lebzeiten vertont worden, und in dem umfangreichen Quellenbestand, der Petrarcas Leben und Umfeld beschreibt, findet sich kein einziger Hinweis darauf, dass seine Sonette gesungen worden sein könnten. Dass Petrarca über den Vortrag von Sonetten aber durchaus eine Vorstellung im Kopf gehabt zu haben scheint, geht aus einem seiner Briefe hervor, der zusammen mit einer knappen Einleitung, die in den Kontext des Briefes einführt, handschriftlich im Codex Barberini (15. Jahrhundert) überliefert ist.¹⁹⁹ Die einleitende Glosse berichtet anekdotenhaft, dass ein gewisser Ganus de Colle Petrarca offenbar auf mündlichem Wege eines seiner Sonette zukommen lassen hatte. Überbringer des Gedichtes war ein Spielmann (*luser*) mit Namen Malicia, dessen Vortragsweise deutlich zu wünschen übrig ließ und Petrarca im anschließend folgenden Brief, in dem er Malicia seine Antwort an Ganus de Colle zu übermitteln bittet, zu einer harschen Kritik herausforderte:

Glosse:

Quidam eloquens Ganus de Colle misit vulgarum sonettum Fr. Petrarcae per linguam cuiusdam luseris nomine Malicia commode vulgaria recitantis [...], et ipse dominus Franciscus alloquens portatorem sonetti qui proclamacionem habebat quodammodo asperam et acutam, sic respondet.²⁰⁰

Ein gewisser sprachgewandter Ganus de Colle schickte ein volkssprachliches Sonett an Fr. Petrarca durch die Zunge eines gewissen Spielmanns namens Malicia, der volkssprachliche Gedichte angemessen rezitierte [...], und derselbe Herr Franciscus antwortet, indem er sich an den Überbringer der Sonette wendet, der eine in gewisser Art raue und scharfe Vortragsweise hatte, so.

Brief:

Super his secundum tuam illam prerapidam eloquentiam disputabis ut tibi videbitur viva voce, sed non aspera ut solitus es: suaviter, oro te, sine clamore cerebrifrago et sine accentibus horrificis; denique non barbarice, queso, sed italice.²⁰¹

Über diese Dinge sollst du in deiner überaus schnellen Redeweise diskutieren, wie es dir scheint, mit lebendiger Stimme, aber nicht rau, wie du es gewohnt bist: sanft, bitte ich dich, ohne himzerschmetterndes Geschrei und ohne schreckliche Betonungen; und auch nicht barbarisch, bitte, sondern italienisch.

Obwohl Spielmänner in dieser Zeit üblicherweise singen konnten und dies wohl auch nicht allzu selten taten, wie Joachim Schulze sicher zurecht bemerkt,²⁰² weist in dieser Anekdote dennoch nichts darauf hin, dass das zu überbringende Sonett hier musikalisch vorgetragen

»Gallus« auch als Dialogpartner in dessen vierten Ekloge *Dedalus* seines *Bucolicum carmen* auf. Dem in Diensten der Familie Colonna stehenden Ludwig van Kempen (1304–1361) widmete Petrarca seine *Epistolae familiares*.

¹⁹⁸ *Familiares* III, 22; *De remediis utriusque fortune* I, Dialogus XXIII *De cantu et dulcedine a musica*.

¹⁹⁹ I-Rvt, Barb. lat. 56, f. 21, Digitalisat: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.lat.56 (Zugriff: 12.5.2018).

²⁰⁰ Zitiert nach Ugo Dotti, *Petrarca a Milano. Documenti milanesi 1353–1354*, Milano 1972 (Biblioteca milanese 2), S. 142.

²⁰¹ Zitiert nach ebd., S. 141 f.

²⁰² Schulze, *Amicitia vocalis* (2004), S. 166.

wurde. Die Wahl des Wortes »recitare« und die Art der Kritik des Dichters an der Aussprache des Vortragenden deuten im Gegenteil eher auf eine im Bereich des Sprechens anzusiedelnde Vortragsweise hin. Erst eine Quelle aus dem 17. Jahrhundert, die offenbar auf dem verlorenen Notizbuch eines Hofmanns in Neapel aus dem Jahr 1360 beruht, deutet an, dass der dort ebenfalls tätige »Malitia« seine Sonette auch singend vorgetragen haben könnte.²⁰³ In der Quelle wird berichtet, dass er für seine Sprachgewandtheit, seine Erzählkunst und seine vielfältigen Qualitäten als Unterhalter des Hofes mit einer Insel beschenkt wurde. Unter anderem heißt es dort: »et sepius per sonectum regulato ligamine in sonorum cantum mobili suavitate productum conatus est prudenter imprudens recreationibus nostris causas adjicere«²⁰⁴ (und öfter versuchte der Ahnungslose, durch ein Sonett in regelhafter Verbindung, das er in klangschönem Gesang mit beweglicher Süße vortrug, klug, Ursachen für unsere Erholung hinzuzufügen).

Elena Abramov-van Rijk folgert aus diesen und anderen Dokumenten, dass man für das 14. und 15. Jahrhundert von einer Deklamationspraxis italienischer volkssprachlicher Dichtung ausgehen kann, die als »parlar cantando« irgendwo in der Mitte zwischen Sprechen und Singen angesiedelt war.²⁰⁵ Berücksichtigen bei der Auswertung all dieser Quellen muss man jedoch grundsätzlich terminologische Unschärfen. So werden die Verben »dicere« und »cantare« schon seit der Antike immer wieder als Synonyme verwendet, und selbst mit dem Terminus »sonettus« ist, wie der Traktat *Capitulum de vocibus applicatis verbis* zeigt, keineswegs immer das Sonett gemeint.

Auf der Grundlage der überlieferten Quellen musikalischer, dichtungstheoretischer sowie aufführungspraktischer Art ergibt sich somit folgendes Bild für die musikalische Rezeption des Sonetts in den ersten 200 Jahren seiner Geschichte: Während in der frühen Zeit des Sonetts am sizilianischen Kaiserhof vor allem aufgrund seiner Nähe zur provenzalischen Canzonestrope eine musikalische Vortragspraxis nicht unwahrscheinlich ist, gibt es spätestens seit dem zweiten Drittel des 14. Jahrhunderts keine stichfesten Hinweise mehr darauf, dass Sonette in Musik gesetzt oder gesänglich vorgetragen wurden. Die Gründe dafür liegen offenbar weder in der formalen noch in der inhaltlichen Gestalt der Sonette, wie der Vergleich mit Ballata und Madrigal gezeigt hat. Vielmehr scheint das Sonett, das noch bei Dante stilistisch unter der Ballata stand, im Laufe des Trecento zusammen mit den beiden anderen von Francesco Petrarca besonders gepflegten lyrischen Gattungen,

²⁰³ Zu den genauen Umständen der Überlieferung siehe Pasquale Stoppelli, »Malizia Barattone (Giovanni di Firenze) autore del »Pecorone««, in: *Filologia e Critica* 2 (1977), S. 18 f. Dass es sich bei dem dort erwähnten »Malitia« und Petrarcas Kontakt wahrscheinlich um dieselbe Person handelt, konnte auch Elena Abramov-van Rijk plausibel machen: Abramov-van Rijk, *Parlar cantando* (2009), S. 15–20.

²⁰⁴ Zitiert nach: Stoppelli, »Malizia Barattone« (1977), S. 19.

²⁰⁵ Abramov-van Rijk, *Parlar cantando* (2009), v. a. S. 21 f. Die Kombination der Begriffe »parlare« und »cantare« findet sich erstmals im Traktat *De li contrasti* (1384) von Gidino da Sommacampagna in der Definition des *contrasto*: »Dove nota che contrasto èe quando duy compagni cantando parlanno l'uno contra l'altro de una medesima materia« (Man merke, dass ein *contrasto* zustande kommt, wenn zwei Gefährten singend [oder dichtend?, Anm. des Verf.] miteinander über das gleiche Thema sprechen). Gidino d. Sommacampagna, *Trattato dei ritmi volgari. Da un Codice del Sec. XIV della Bibl. Capitolare di Verona*, hrsg. von Giovanni B. C. Giuliani, Bologna 1968 (Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XIX 105), S. 224 f. Siehe dazu Abramov-van Rijk, *Parlar cantando* (2009), S. 22–27.

Canzone und Sestine, eine neue lyrische Stilebene ausgebildet zu haben, die eine Verbindung mit einem musikalischen Vortrag nicht mehr nahelegte. In gewissermaßen stillschweigender Übereinkunft verzichteten italienische Musiker offenbar bis weit ins 15. Jahrhundert hinein darauf, Sonette ebenso wie Canzonen oder Sestinen zu vertonen oder sängerisch in einer Weise vorzutragen, die über ein »parlar cantando« hinausging.