

4

Die ersten aufgezeichneten Sonettvertonungen im 15. Jahrhundert

Die ersten drei aufgezeichneten Sonettvertonungen stammen aus dem 15. Jahrhundert, einem Jahrhundert, in dem das Fehlen einer substantiellen schriftlich überlieferten italienischen Vokalmusiktradition in der Vergangenheit immer wieder Fragen aufgeworfen hat.²⁰⁶ Die wenigen überlieferten Stücke sind für diese Arbeit gerade deshalb von besonderem Interesse, weil sie sich eben nicht auf kompositorische Vorbilder berufen konnten, sondern ganz individuelle Lösungen für diese besondere Textgattung finden mussten:

Guillaume Dufay, »Apostolo glorioso, da dio electo«, Motette (1424/1426), I-Bc, Q 15, f. 270v–271

Franchino Gaffurio, »Lascera ogni nimpha el parnaso colle«, I-PAp, MS Parmense 1158 (ca. 1472–1474), f. 44v–45

Anonym, »Pace non truovo e non ho da far guerra«, F-Pn, Fonds Français MS 15123 (Chansonier Pixérécourt, ca. 1480–1484), f. 94v–96

²⁰⁶ Siehe dazu etwa Haar, »Puzzle of the Quattrocento« (1986).

Während Guillaume Dufays Sonettkomposition gänzlich isoliert in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts steht, spiegeln die beiden anderen Vertonungen aus dem letzten Drittel des Jahrhunderts, darunter eine Petrarca-Vertonung, bereits einen neuen Blick auf das Sonett als mögliche Vorlage für musikalische Bearbeitungen wider und lassen sich damit als Vorboten für das kommende Jahrhundert der Sonettvertonungen wahrnehmen.²⁰⁷

4.1 Das Sonett und die Motette: Guillaume Dufays »Apostolo glorioso, da dio electo«

Guillaume Dufay scheint nach der heutigen Quellenlage der erste gewesen zu sein, der die stilistisch am höchsten stehenden Gattungen der italienischen Dichtung, Sonett und Canzone, mehrstimmig verarbeitet hat. »Der Fremde muß den Einheimischen zeigen, welche Schätze es in ihrer Literatur zu heben gibt«, formulierte es Peter Gülke in seiner Arbeit über den frankoflämischen Komponisten und hatte dabei vor allem Petrarcas Mariencanzone »Vergine bella, che, di sol vestita« (RVF 366) im Sinn, deren erste Strophe von Dufay vertont wurde.²⁰⁸ Bei Dufays »Vergine bella, che, di sol vestita« handelt es sich tatsächlich erst um die zweite überlieferte Komposition eines Petrarca-Textes überhaupt nach Jacopo da Bolognas Madrigal »Non al suo amante più Diana piacque« (RVF 52); doch hatte sie in dieser Hinsicht offenbar keinerlei Vorbildcharakter, da Petrarca nach Dufay erst im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts wieder als Textdichter für mehrstimmige Kompositionen aufgegriffen wurde.

Während die außerordentliche literarische Qualität der Mariencanzone unbestritten ist, hat das von Dufay komponierte Sonett zugegebenermaßen erhebliche handwerkliche Mängel aufzuweisen und wird in der Dufay-Literatur teilweise nicht einmal als solches wahrgenommen.²⁰⁹ Dies liegt vor allem an der für einen italienischen Text in dieser Zeit eher ungewöhnlichen musikalischen Gattung der Motette, in der Dufay den Sonetttext geradezu versteckte. Die Motette »Apostolo glorioso, da dio electo« gehört zu den frühen Werken Dufays und entstand vermutlich anlässlich der Wiedereinweihung der einige Jahre zuvor zerstörten St. Andreaskirche im griechischen Patras durch den zuständigen Erzbischof Pandolfo Malatesta im Jahr 1426.²¹⁰ Der aus Cambrai stammende Dufay befand sich seit etwa

²⁰⁷ Diese Perspektive vermittelte bereits Alfred Einstein, indem er eine Transkription des »Pace non truovo e non ho da far guerra« an den Beginn des Notenbandes seiner nach wie vor einschlägigen Monographie *The Italian Madrigal* setzte: Einstein, *The Italian Madrigal* (1949), Bd. 3, S. 1 f.

²⁰⁸ Peter Gülke, *Guillaume Du Fay. Musik des 15. Jahrhunderts*, Stuttgart und Kassel 2003, S. 105.

²⁰⁹ Zu den metrischen Irregularitäten etwa Leofranc Holford-Strevens, »Du Fay the Poet? Problems in the Texts of His Motets«, in: *Early Music History* 16 (1997), S. 140. Julie E. Cumming ging bei der Textvorlage für die Motette »Apostolo glorioso, da dio electo« von zwei verschiedenen italienischen Texten aus: Julie E. Cumming, *The Motet in the Age of Du Fay*, Cambridge 1999, S. 83 f.

²¹⁰ Alejandro Enrique Planchart schlug kürzlich vor, die Entstehung der Motette bereits zwei Jahre zuvor anzusetzen, als Pandolfo durch Papst Martin V. zum Erzbischof von Patras ernannt wurde. Alejandro E. Planchart, »Four Motets of Guillaume Du Fay in Context«, in: *Sleuthing the Muse. Essays in Honor of William F. Prizer*, hrsg. von Kristine Forney, Hillsdale, NY 2012 (Festschrift Series 26), S. 13–17.

1419 im Dienst der italienischen Familie Malatesta und damit in einem künstlerisch außerordentlich inspirierenden Umfeld, das ihn zweifellos auch mit der hohen italienischen Lyrik in Kontakt brachte. Insbesondere derjenige Zweig der Familie, der in Pesaro residierte, scheint eine große Affinität zur Literatur und Musik besessen zu haben.²¹¹ Das Oberhaupt der Familie, Pandolfo Malatestas Vater Malatesta IV., verfasste selbst Gedichte, die ihm sogar den Beinamen Malatesta dei Sonetti eintrugen.²¹² Auch der rege Austausch Dufays mit den Musikern der dortigen Kapelle, darunter Arnold und Hugo de Lantins, scheint sein Interesse an der Vertonung italienischer Poesie beflügelt zu haben.²¹³ Reinhard Strohm weist auf verschiedene Ballatenkompositionen von Dufay und Hugo de Lantins aus den frühen 1420er-Jahren hin und vermutet, dass auch Dufays Vertonung der ersten Strophe von Petrarcas Mariencanzone »Vergine bella, che, di sol vestita« in diesen Kontext gehört.²¹⁴

Es ist nicht bekannt, wer das der Motette zugrundeliegende Sonett geschrieben hat. Alejandro Enrique Planchart hält es für möglich, dass Malatesta dei Sonetti selbst die Zeilen anlässlich der Weihe seines Sohnes zum Erzbischof verfasste, auch wenn dies, wie er selbst einräumt, von der Herausgeberin der Sonette Malatestas Domizia Trolli²¹⁵ in Anbetracht der bestenfalls mittelmäßigen Qualität als unwahrscheinlich betrachtet werde.²¹⁶ Ungeachtet dieser Tatsache lohnt es sich, genauer zu untersuchen, auf welcher unkonventionellen Weise die Sonettform von Dufay in der Motette verarbeitet wurde.²¹⁷

Über dem Tenor »Andreas Christi famulus« zu Ehren des in Patras gekreuzigten Heiligen singen in dieser prachtvollen fünfstimmigen Motette je zwei Stimmen, Triplum und Contratenor I sowie Motetus und Contratenor II, gleichzeitig verschiedene Abschnitte des Sonetts, das sich beschreibend und bittend an den Heiligen Andreas richtet. Das obere Stimmenpaar deklamiert dabei die Sonettoktav, das untere das Sextett.²¹⁸

²¹¹ Ob Dufay im Dienst der Malatesta da Pesaro oder der Malatesta da Rimini stand, konnte bis heute nicht eindeutig geklärt werden. Siehe Laurenz Lütteken, Art. »Dufay, Guillaume«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 5, Kassel und Stuttgart 2001, Sp. 1511.

²¹² Planchart, »Four Motets« (2012), S. 16.

²¹³ Der fruchtbare Kontakt mit den beiden Komponisten wird auch deutlich in Dufays Trinklied »Hé, compagnons, resvelons nous«, in dem einige Musiker des Malatesta-Hofes namentlich genannt werden: Alejandro E. Planchart, »Guillaume Du Fay's Benefices and His Relationship to the Court of Burgundy«, in: *Early Music History* 8 (1988), S. 124 f.

²¹⁴ Reinhard Strohm, *The Rise of European Music, 1380–1500*, Cambridge 1993, S. 157 f.

²¹⁵ Andrea Malatesta, *Rime*, hrsg. von Domizia Trolli, Parma 1981 (Testi e studi 1).

²¹⁶ Alejandro E. Planchart, »Four Motets of Guillaume Du Fay in Context«, in: *Sleuthing the Muse. Essays in Honor of William F. Prizer*, hrsg. von Kristine Forney, Hillsdale, NY 2012 (Festschrift series 26), S. 16.

²¹⁷ Ausgabe: Guillaume Dufay, *Opera omnia*, Bd. 1: Motetti, hrsg. von Heinrich Besseler, Rom 1966 (Corpus Mensurabilis Musicae 1), S. 33–38.

²¹⁸ Eines ähnlichen Verfahrens bediente sich bereits Francesco Landini in seinem motettenähnlichen dreistimmigen Madrigal »Musica son che mi dolgo piangendo / Ciascun vuoi narrar musical note / Gia furon le dolcece mie pregiate«, in: *The Works of Francesco Landini*, hrsg. von Leo Sgrade, Monaco 1958 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century 4), S. 213. Superius, Contratenor und Tenor tragen hier zeitgleich jeweils eines der drei Terzette vor, aus denen das Madrigal zusammengesetzt ist. Siehe dazu Dorothea Baumann, Art. »Trecento und Trecentohandschriften«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 9, Kassel und Stuttgart 1998, Sp. 776.

Triplum/Contratenor I:

Apostolo glorioso, da dio electo
 A evangelegiare al populo greco
 La sua incarnacion, ché v'era ceco,
 Et cusí festi senza alcun suspecto,

Ruhreicher Apostel, von Gott erwählt,
 dem griechischen Volk zu predigen
 seine Fleischwerdung, für die es blind war,
 und du tatest dies ohne einen Verdacht,

E eligisti Patraso per tuo lecto,
 Et per sepulcro questo sancto speco:
 Prego te, preghi me retrove teco,
 Per li tuoi merci, nel devin conspecto.

und du hast Patras als deine Ruhestätte gewählt
 und als Grab diese heilige Grotte:
 Ich flehe dich an, flehe, dass ich mich bei dir wiederfinde
 durch deine Barmherzigkeit im göttlichen Angesicht.

Motetus/Contratenor II:

Cum tua doctrina convertisti a Cristo
 Tuto el paese, et cum la passione et morte
 Che qui portasti in croce in su lo olivo.

Mit deiner Lehre hast du zu Christus bekehrt
 das ganze Land und mit dem Leiden und Tod,
 den du erlitten hast am Kreuz über dem Olivenbaum.

Mo' è prolasso in errore et facto tristo,
 Sí che rempetraglie gracia sí forte
 Che recognoscano Dio vero et vivo.²¹⁹

Nun ist es in die Irre gefallen und traurig geworden,
 darum erbitte Gnade, so stark,
 dass sie den wahren und lebendigen Gott wiedererkennen.

Die beiden Sonettabschnitte verteilt Dufay folgendermaßen auf die beiden textierten Teile der Motette: Nach einem textlosen Introitusabschnitt, in dem Triplum und Motetus sowie die beiden Contratenores zunächst kanonisch geführt werden, beginnt ab Mensur 14 der erste panisorhythmisch organisierte Teil der Motette. In einem ersten Taleadurchlauf aller Stimmen (30 Messuren, M. 14–43) tragen Triplum und Contratenor I teilweise leicht versetzt die ersten drei Verse der Sonettoktav vor. Zeitgleich deklamieren Motetus und Contratenor II, ebenfalls etwas gegeneinander verschoben, die ersten beiden Verse des Sextetts. Der zweite Taleadurchlauf (30 Messuren, M. 44–73) bringt drei weitere Verse des ersten Sonettabschnitts in Triplum und Contratenor I und die mittleren beiden Verse des Sextetts in Motetus und Contratenor II. Der zweite textierte Abschnitt der Motette ist wesentlich kürzer und sieht überdies eine Änderung des Metrums vor, die eine beschleunigende, steigernde Wirkung hat. Textlich fällt dieser Einschnitt, von Dufay äußerst passend gewählt und auch im Sonett selbst formal wirkungsvoll angelegt, mit dem Beginn der eigentlichen Bitte an den Heiligen in der Sonettoktav (»Prego te, *preghi* me retrove teco«) wie auch im Sextett (»Si che *rempetraglie* gracia si forte«) zusammen. Da die noch verbleibende Textmenge in Sonettoktav und -sextett mit jeweils zwei Versen nun identisch ist, stimmt in diesem Teil der Motette auch das Tempo der Textdeklamation in allen Oberstimmen überein. In einem ersten Durchlauf der neuen Talea (zehn Messuren, M. 74–83) wird der vorletzte und im Schlussthroughlauf der jeweils letzte Vers in gleicher Besetzung wie im ersten Motettenabschnitt vorgetragen (zehn Messuren + Finalis, M. 84–95).

²¹⁹ Wiedergabe des Textes nach Holford-Strevens, »Du Fay the Poet?« (1997), S. 139.

Bei der Aufteilung des Textes in musikalische Abschnitte fällt zunächst auf, dass sich die Anzahl der Mensuren proportional zur Anzahl der vertonten Verse der Sonettoktav verhält: 30 + 30 + 10 + 10 Mensuren entsprechen 3 + 3 + 1 + 1 Versen. Innerhalb der Abschnitte bekommen die Verse allerdings unterschiedlich lange Passagen zugeteilt, die sich überdies in den einzelnen Stimmen teilweise stark überlappen. Die generelle Idee, den Sonetttext auf diese Weise zu unterteilen, erscheint jedoch überaus kurios, zumal es für eine Gliederung der Sonettoktav in 3 + 3 + 2 und des Sextetts in 2 + 2 + 2 Verse poetologisch keinerlei Vorbilder gibt. Die noch im frühen 15. Jahrhundert verbreitete Dichtungslehre Antonio da Tempos aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts erklärt den Aufbau der Sonettoktav mit acht *pedes*, die sich zu vier jeweils aus zwei Versen bestehenden *copulae* zusammenfügen, während das Sextett schon bei da Tempo in zwei *voltae* zu je drei Versen zerfällt.²²⁰ Gerade das Sextett in »Apostolo glorioso, da dio electo« legt eine solche Zweiteilung auch nahe, sowohl hinsichtlich des Reimschemas (CDE CDE) als auch hinsichtlich der syntaktischen Anlage. Indem Dufay hier eine Dreiteilung vornimmt, reißt er das aus drei Versen bestehende Satzgefüge des ersten Terzetts auseinander. Die aus jeweils drei Versen bestehenden Satzgefüge der Sonettoktav kommen Dufay, der sich für die individuelle Gestalt seiner Textvorlage vielleicht mehr interessierte als für italienische Poetiken, jedoch entgegen. Triplum und Contratenor I können auf diese Weise ihre Satzaussagen am Schluss der einzelnen Abschnitte zum Ende bringen.

Auffällig insgesamt ist, dass, wie es in mehrtextigen Motetten häufig zu beobachten ist,²²¹ auch in Dufays »Apostolo glorioso, da dio electo« die Textmenge, die Triplum und Contratenor I zu bewältigen haben, mit insgesamt acht Versen höher ist als die von Motetus und Contratenor II mit sechs Versen. Die asymmetrische Form des Sonetts kommt damit der üblichen Textverteilung innerhalb einer Motette sogar entgegen, und fast scheint es so, als sei es gerade die spezielle Form des Sonetts gewesen, die Dufay als Grundlage und Ausgangspunkt für die musikalisch-formale Konstruktion der Motette diente. Auf diese Weise ließe sich auch die in der Motette dieser Zeit absolut singuläre Entscheidung für einen volkssprachlichen Text erklären.²²² Da es zu dieser Zeit offenbar keine Tradition gab, Sonette vollständig in lateinischer Sprache zu dichten,²²³ akzeptierte man in diesem Fall vielleicht als

²²⁰ Da Tempo, *Summa artis*, hrsg. von Andrews (1977), Kap. VI: De divisione soneti simplicis, S. 7 f. Siehe dazu auch oben, ab S. 38.

²²¹ Die unterschiedliche Textmenge der beiden Oberstimmen ist ein Phänomen, das z. B. in Guillaume de Machauts Motettenschaffen häufig zu beobachten ist; siehe dazu etwa Georg Reichert, »Das Verhältnis zwischen musikalischer und textlicher Struktur in den Motetten Machauts«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 13 (1956), S. 198. Bei Dufay findet es sich außerdem noch in den frühen Motetten »O sancte Sebastiane«/»O martir Sebastiane«/»O quam mira« und »O gemma lux et speculum«/»Sacer pastor Barensum« sowie in den beiden späteren Motetten »Salve flos Tuscae gentis«/»Vos nunc Etrusce jubar« und »Moribus et genere«/»Virgo, virga virens«. Gleichzeitig finden sich bei ihm aber auch Motetten, die die gleiche Textmenge für Triplum und Motetus vorsehen.

²²² Dufays »Apostolo glorioso, da dio electo« ist die einzige Motette auf einen italienischen Text in dem von Thomas Schmidt-Beste untersuchten Motetten-Repertoire des 15. Jahrhunderts. Siehe Thomas Schmidt-Beste, *Textdeklamation in der Motette des 15. Jahrhunderts*, Turnhout 2003, v. a. den Index S. 525–539.

²²³ Antonio da Tempo erwähnt als eine spezielle Unterart des Sonetts den so genannten *sonetus semiliteratus*, in dem sich volkssprachliche mit lateinischen Versen in vielfältiger Weise abwechseln konnten; Da Tempo, *Summa artis*, hrsg. von Andrews (1977), Kap. XXV, S. 34 f.

Zugeständnis an die Sonettform die italienische Volkssprache in der traditionell lateinischsprachigen Motette. Ob die sonderbare sprachliche Gestalt des von lateinischen Wortformen (z. B. »cum tua doctrina convertisti«, V. 9) durchzogenen italienischen Texts des Sonetts dieser Tradition geschuldet ist oder auf einen sich in der lateinischen eher als in der italienischen Sprache heimisch fühlenden Dichter, wie es vielleicht auf Dufay selbst zuträfe, zurückzuführen ist, ist heute wohl kaum mehr zu entscheiden.²²⁴ Hätte sich die italienische Sprache in der Motettenkomposition in der Folgezeit stärker durchgesetzt oder wäre man dazu übergegangen, vermehrt auch lateinische Sonette zu schreiben, hätten Komponisten hier ein geschickt konstruiertes Modell für eigene Kompositionen über Sonetttexte finden können. So aber blieb »Apostolo glorioso, da dio electo« für Sonettvertonungen im Bereich der Motette eine Ausnahmeerscheinung.

4.2 Das Sonett als Strophenform

So kompatibel, wie sich das Sonett mit der Motette bei Dufay auch erweisen konnte, war die dafür unternommene Gliederung der Sonettform in 3 + 3 + 2 Verse für die Sonettoktav und 2 + 2 + 2 Verse für das Sextett doch eine Kuriosität, für die es in der Dichtungstheorie bis heute keine Parallele gibt. Irgendwann am Ende des 14. und im Laufe des 15. Jahrhunderts begann sich jedoch die bei Antonio da Tempo beschriebene Gliederung des Sonetts zu verändern. Die Sonettoktav setzte sich nicht mehr aus vier zweiversigen *piedi*, sondern aus zwei Quartetten zusammen. Diese neue Wahrnehmung der Sonettoktav schlug sich zunächst in der Graphie des Sonetts nieder, der Art und Weise, wie man Sonette in Handschriften aufzeichnete. Im 14. Jahrhundert scheint es noch keine Handschriften zu geben, in der das zweite Quartett als eigener Gliederungsabschnitt explizit gekennzeichnet ist.²²⁵ Im 15. Jahrhundert setzte sich diese Gliederung jedoch immer weiter durch, interessanterweise auch in den Handschriften von Antonio da Tempos *Summa artis*, die ja eigentlich eine andere Gliederung propagierte.²²⁶ In der Dichtungstheorie wurde die neue Gliederung erst 1529 von Giovanni G. Trissino aufgegriffen, der die Quartette des Sonetts in Abgrenzung zu den *piedi* nun als *base* bezeichnete.²²⁷

Dass sich im Laufe des 15. Jahrhunderts die Wahrnehmung der Sonettoktav geändert hatte, lässt sich auch an den beiden Sonettvertonungen des späteren 15. Jahrhunderts ablesen, die den strophischen Aspekt der Sonettform auf zwei unterschiedliche Weisen auf die Musik übertragen. Beide Vertonungen stehen in dieser Hinsicht in einer kompositorischen

²²⁴ Vgl. dazu auch den Aufsatz von Holford-Strevens, »Du Fay the Poet?« (1997).

²²⁵ Auch in I-Fl, Plut. 90 sup. 136, einer Handschrift mit Dantes *Vita nuova* vom Ende des 14. Jahrhunderts scheint es entgegen dem graphischen Schema Peter Weinmanns keine Majuskelauszeichnung zu Beginn des zweiten Quartetts zu geben. Vgl. Weinmann, *Sonett-Idealität* (1989), S. 48 mit S. 87.

²²⁶ Als Beispiel findet sich bei Weinmann I-VEcap, CCCCXLIII, ebd., S. 60 und 120, in der der Beginn von Quartetten und Terzetten jeweils etwas nach links gerückt erscheint. Auch in I-Rvat, Vat. lat. 3213, f. 107 r, ist ein Sonett Pieraccio Tedaldis aufgezeichnet, bei dem alle vier Strophen durch Majuskeln vor dem Textblock gekennzeichnet sind; vgl. ebd., S. 60 f. und 124.

²²⁷ Trissino, *Poetica* (1529), f. 37. Siehe dazu auch Borgstedt, *Topik des Sonetts* (2009), S. 202 f., und oben S. 39.

Tradition, die bis ins 13. Jahrhundert zurückreicht und in der die äußere Gestalt des vertonten lyrischen Textes die musikalische Form maßgeblich bestimmte. Die Verbindung zwischen Gedicht und Musik konnte etwa dadurch hergestellt werden, dass man für metrisch gleich gestaltete Textabschnitte auch die gleiche Musik verwendete. Solche Wiederholungsstrukturen finden sich in der italienischen Trecento-Musik zum Beispiel für die Strophen eines Madrigals oder die *piedi* einer Ballata, aber auch in den noch im 15. Jahrhundert verbreiteten *Formes fixes* der französischen Chanson, in denen musikalische Wiederholungsabschnitte für reimgleiche Verse schon seit dem 13. Jahrhundert integraler Bestandteil waren. Als man im 15. Jahrhundert anfang, auch das Sonett als potenzielle *Poesia per musica* zu begreifen und dementsprechend nicht nur zu singen, sondern sogar mehrstimmig zu bearbeiten, war es nur folgerichtig, dabei mit ähnlichen musikalischen Wiederholungsstrukturen Prinzipien aufzugreifen, die für die traditionellen Gattungen der *Poesia per musica* entwickelt wurden. Sicher nicht zufällig stehen die ersten beiden weltlichen Sonettvertonungen in den Handschriften, in denen sie aufgezeichnet wurden, in direkter Nachbarschaft zu französischen Chansons.²²⁸

4.2.1 Franchino Gaffurios »Lascera ogni nimpha el parnaso colle«

Die erste bekannte Vertonung eines Sonetts im weltlichen Kontext ist ein dreistimmiger Chansonsatz des Musiktheoretikers Franchino Gaffurio,²²⁹ der in der autographen, vermutlich zwischen 1472 und 1474 entstandenen Handschrift I-PAp, MS Parmense 1158 überliefert ist.²³⁰ Textgrundlage ist ein anonymes Sonett, das ähnlich wie »Apostolo glorioso, da dio electo« sprachlich in vielerlei Hinsicht unbeholfen wirkt. Dies zeigt sich an einigen seltsamen Wortformen (z. B. »seran« statt »saran«, V. 3, oder »porten« statt »portan«, V. 14) ebenso wie an unreinen Reimen (z. B. »colle« – »sole« oder »spirti« – »merti«) und unterschiedlichen Verslängen (etwa Vers 2 mit 13 und Vers 9 mit 12 Silben).

Lascera ogni nimpha el parnaso colle
 E giove di fulminare e di pal[l]a dea,
 Seran le muse et anche cytharea
 Priva di marte e lume el chiaro sole,

²²⁸ In I-PAp, MS Parmense 1158 etwa steht die Sonettvertonung direkt vor der Chanson »Que poroit plus fer« des Komponisten Robert Morton, im Chansonnier Pixérécourt bilden insgesamt 143 französische Chansons die Basis der Sammlung.

²²⁹ Ein Hinweis darauf findet sich bei Ludwig Finscher und Silke Leopold, Kap. VI: »Volkssprachliche Gattungen und Instrumentalmusik«, in: *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Ludwig Finscher, Bd. 2, Laaber 1990 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 3,2), S. 441.

²³⁰ Bilder der Handschrift sind über das *Digital Image Archive of Medieval Music* (<https://www.diamm.ac.uk/>) einzusehen.

Lascera ditte lignite case e bolle
 E l'alme dive l'alta sacra ydea,
 Orpheo lira e la pietade enea,
 Svegliera thete le sue onde mol[[]]e,

Lascera le stelle in cielo suo splendore,
 Venere bella sue chiome bionde,
 Salvera minos gli aspri erranti spirti,

Pria da te che sciolgha el vero amore.
 Tanto sue opre son de vertu iocunde
 Che porten d'honestade i verdi merti.

Von seinem inneren und äußeren Aufbau her zielt das Sonett klar auf das letzte Terzett hin, indem die ersten drei Strophen mit anaphorischem Beginn (»Lascera«) eine ganze Reihe größtenteils aus der antiken Mythologie entnommener, paradoxer und unwahrscheinlicher Voraussetzungen formulieren, die eintreten müssten, bevor das tugendhafte Gegenüber die wahre Liebe erwähle. Der durch die anaphorische Gestaltung des Sonetts noch hervorgehobene strophische Aufbau spiegelt sich auch in der musikalischen Umsetzung wider: Schriftlich aufgezeichnet ist nur die Musik der ersten Strophe. Das zweite Quartett und die beiden Terzette sind graphisch klar voneinander getrennt unter dem Cantus notiert und sollten wohl auf die gleiche Musik wie das erste Quartett vorgetragen werden. Im Detail wirft diese Implikation jedoch eine Reihe von Fragen auf, die vor allem die Unterlegung des Textes und damit die konkrete Ausführung des Stückes betreffen.²³¹ Schon die Textunterlegung des ersten Quartetts unter die drei ausführenden Stimmen Cantus, Contratenor und Tenor bleibt mysteriös. Während unter dem Cantus noch alle vier Verse notiert sind, bricht der Text im Tenor nach dem ersten Vers, im Contratenor sogar schon nach den ersten drei Wörtern ab. Der fehlende Text musste also vom jeweiligen Sänger entweder aus dem Cantus eigenständig auf den Tenor bzw. Contratenor übertragen werden, oder die Stimmen sollten instrumental ausgeführt werden.

Im Cantus scheint der Text einigermaßen bewusst unterlegt zu sein, da deutliche Lücken zwischen einzelnen Wörtern, nicht jedoch zwischen Silben zu beobachten sind. Nimmt man nach den allgemein gültigen Regeln der Textunterlegung der Zeit an,²³² dass zumindest der Beginn der Deklamation durch die Position des Wortes unter dem Notentext klar festgelegt ist, kommt eine weitere Schwierigkeit hinzu. In der Transkription des Notentextes fällt auf, dass die vier Verse kompositorisch voneinander abgesetzt sind. Jeder Vers wird durch eine Kadenzwendung beschlossen, auf die eine am ehesten als Zwischenspiel zu verstehende Passage folgt, die sich deutlich von ihrer musikalischen Umgebung abhebt. Imitatorisch gegeneinander versetzt tragen die drei Stimmen hier jeweils eine kurze Passage

²³¹ Die Schwierigkeiten bei der konkreten Textunterlegung sind für diese Zeit nicht unüblich. Siehe dazu Thomas Schmidt-Beste, Art. »Textunterlegung«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 9, Kassel und Stuttgart 1998, Sp. 478–493.

²³² Siehe ebd., S. 479.

aus gebrochenen Dreiklängen vor, deren einzelne Töne repetiert werden und zusammen mit ihrer speziellen Rhythmisierung (Ketten aus Minimen bzw. punktierte Figuren) für eine Gesangslinie eher unüblich wirken (M. 10–12, 22–24, 37–39). Ausgerechnet diese Stellen, die man sich am ehesten instrumental, von einem Streich- oder Blasinstrument gespielt vorstellen würde, sind in der Handschrift jedoch textiert. Inhaltlich passt die Textunterlegung insbesondere im zweiten Vers dagegen hervorragend, wenn parallel zu der ›schmetternden‹ repetierten Dreiklangsfigur von Jupiters Blitzen (»e giove di fulminare«) die Rede ist – ein geradezu madrigalisches Mittel der musikalischen Textausdeutung.

Ist schon die Textunterlegung des ersten und damit auch des zweiten Quartetts mit großen Fragezeichen verbunden, scheint eine Adaption der Terzette noch schwieriger, zumal die Handschrift keinen Vorschlag für die konkrete Umsetzung bereithält. Da die einzelnen Verse so deutlich voneinander abgesetzt sind, bestehen eigentlich nur zwei Möglichkeiten. Entweder wiederholt man den Text eines der drei Terzettverse, oder man lässt einen musikalischen Abschnitt herausfallen. Tatsächlich wird es im 16. Jahrhundert geradezu zum Topos, den letzten Vers eines Madrigals auf die gleiche oder andere Musik zu wiederholen; im 15. Jahrhundert scheinen derartige Textwiederholungen jedoch noch nicht verbreitet gewesen zu sein.²³³ Wahrscheinlicher ist es daher wohl, dass einer der beiden mittleren musikalischen Abschnitte übersprungen werden sollte. Infrage kommt hier aufgrund der tonalen Anlage eigentlich nur der zweite Versabschnitt. Der Übergang von M. 10 nach M. 22 wird durch die Pausen in allen Stimmen am Ende des ersten Versabschnitts und zu Beginn des dritten Abschnitts (M. 22) leichter ermöglicht als von M. 22 in die ausgehaltenen Töne von Mensur 37. Auch die tonale Fortschreitung von einem G-Quintklang (M. 10) in einen gebrochenen »d-Moll-Dreiklang« (M. 22) statt wie bei den Quartetten zu Beginn des zweiten Verses in einen »C-Dur-Dreiklang« erscheint plausibler, als wenn sich das *e* im Contratenor (M. 37) in einen liegenden F-Quintklang (M. 22) einfügen müsste.

Zweifellos wird man, wenn auch mit größeren Eingriffen in die Vorlage und genügend zeitlichem Vorlauf, eine einigermaßen stimmige Lösung für den Vortrag des gesamten Sonetts auf Gaffurios Musik finden.²³⁴ Fraglich bleibt jedoch, warum Gaffurio keine Notwendigkeit sah, die konkrete Umsetzung gerade der Terzette auf die für das erste Quartett komponierte Musik in seiner Handschrift darzulegen. Konnte er, obwohl die Quellenlage eindeutig das Gegenteil zu suggerieren scheint, davon ausgehen, dass jeder Sänger sogleich wusste, was zu tun sei, weil man das bei Sonetten immer so machte? Gab es also vielleicht doch eine Tradition der Sonettvertonung oder zumindest des musikalischen Sonettvortrags im 15. Jahrhundert, auf die sich Gaffurio beziehen konnte?

²³³ Schmidt-Beste, Art. »Textunterlegung« (1998), Sp. 490.

²³⁴ Siehe die Transkription auf S. 78.

4.2.2 »Pace non truovo e non ho da far guerra«

Die zweite Sonettvertonung aus dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts scheint zunächst gegen diese Annahme zu stehen, da sie mit dem Problem der asymmetrischen Strophenform anders umgeht als Gaffurio. Diese älteste Vertonung eines Petrarca-Sonettes ist vermutlich zwischen 1480 und 1484²³⁵ im so genannten Chansonnier Pixérécourt in Florenz²³⁶ aufgezeichnet worden.²³⁷ Ein anonymen Komponist, den Alfred Einstein im Umfeld von Lorenzo il Magnifico vermutete,²³⁸ vertonte hier mit »Pace non truovo e non ho da far guerra« (RVF 134) erstmals ein Sonett des Trecento-Dichters, dessen italienische Dichtungen am Ende des 15. Jahrhunderts erheblich an Popularität gewannen – eine Popularität, die sich zu Beginn des 16. Jahrhunderts noch ins schier Unermessliche steigern sollte.

Im Gegensatz zu »Lascera ogni nimpha el parnaso colle« ist das ebenfalls dreistimmige »Pace non truovo e non ho da far guerra« formal in zwei größere Abschnitte gegliedert, die durch einen Tempuswechsel (perfekt – imperfekt) voneinander abgegrenzt sind und textlich mit dem Wechsel von der Sonettoktav zu den beiden Terzetten zusammenfallen. Der erste Teil, der die Musik für die ersten vier Zeilen des Sonetts enthält, wird dabei einmal für die nächsten vier Zeilen wiederholt, und auch der zweite Teil wird – jeweils mit dem Text eines der beiden Terzette – insgesamt zweimal vorgetragen. Alle Verse sind kompositorisch durch Kadenz deutlich voneinander abgesetzt. Nach einer Kadenz auf einem D-Quintklang am Ende des ersten bzw. fünften Verses finden die drei Stimmen sich am Ende des zweiten bzw. sechsten Verses zum größten Binneneinschnitt des Satzes zusammen, der durch eine vollständige Kadenz mit Diskant-, Tenor- und Bassklausel in einen A-Oktavklang und eine anschließende Generalpause erzeugt wird. Auch die folgenden Kadenzen des im ersten Ton stehenden Satzes enden auf A, nun jedoch jeweils mit Terz und weniger starken Klauseln. Den Abschluss des ersten Teils bildet gar eine phrygische Kadenz. Der zweite Abschnitt ist tonal weniger stabil und führt über C-, E- und F-Klänge zurück nach D.

²³⁵ Für eine Diskussion der Datierung des Pixérécourt Chansonniers vgl. Allan W. Atlas, *The Cappella Giulia Chansonnier. Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, C.G.XIII.27*, Brooklyn, N.Y. 1975 (Musicological Studies 27), Bd. 1: Commentary, S. 254 f.

²³⁶ Howard M. Brown, »The Transformation of the Chanson at the End of the Fifteenth Century«, in: *Report of the Tenth Congress of the International Musicological Society. Ljubljana 1967*, hrsg. von Dragotin Cvetko, Kassel 1970, S. 90.

²³⁷ F-Pn, Fonds Français MS 15123, f. 95 f. Ebenfalls handschriftlich überliefert ist eine Vertonung des Sonetts »Pensieri in fuocho altieri in duro costanti« in dem Anfang des 16. Jahrhunderts zusammengestellten Manuskript I-Fc, MS Basevi 2441, f. 39v-40r (Digitalisat: <http://www.internetculturale.it/jmms/iccviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIFC0000016&mode=all&teca=MagTeca++ICCU>). Bei der anonymen Vertonung von »Amor m'ha fatto simil al sambucho«, die einmal Teil der in der Biblioteca Estense in Modena (I-MOe) aufbewahrten Handschrift MS α , F. 9,9 gewesen zu sein scheint, könnte es sich ebenfalls um eine Sonettvertonung gehandelt haben. Da nur noch das Incipit bekannt ist, ist dies jedoch heute nicht mehr zu entscheiden; siehe dazu William F. Prizer, *Courtly Pastimes. The Frottole of Marchetto Cara*, Ann Arbor 1980 (Studies in Musicology 33), S. 67, Anm. 28.

²³⁸ Einstein, *The Italian Madrigal* (1949), Bd. 1, S. 125. Eine Übertragung des Notentextes findet sich ebd., Bd. 3, S. 1 f.

ace no truovo e non ho da far guerra
 tal ma ipregio di no marte ne fer
 aceno eife ro ear do esto ingruccio
 nep suo me ritum nescio glie illa cicio
 et uolo sopral cie lo ephacio in ter m er mi
 et no maccide amor et no mifer ra nemi
 la stringho et suoi mondo abraocio
 uel suo nemi tra dampa cicio
enot Pace no truovo et no
 tal ma ipregio

onci Pace no truovo et no
 tal ma ipregio

e ego senza chi et no ho lingua et grido
 palleoni de dolor pianto di a do
 et bramo disper et dnegro
 et qualmente misprace amore
 aza et ho modo melicilla et mo altri
 erista in dsto stato sono dona per
 uoi...

onci Vegho senza
 Vegho senza

enot Vegho senza
 Vegho senza

Abb. 1: Anonym, »Pace non truovo e non ho da far guerra«, F-Pn, Fonds Français MS 15123 (Chansonnier Pixérécourt), f. 94v–96

Die formale Anlage zeigt zum einen, dass das Sonett hier wie bei Gaffurio als vierstrophiges Gebilde aus zwei Quartetten und zwei Terzetten wahrgenommen wurde. Es zeigt aber zum anderen auch das Bewusstsein des anonymen Komponisten dafür, dass die Strophen eines Sonetts metrisch unterschiedlich gebaut sind und daher auch musikalisch unterschiedlich behandelt werden mussten. Die Entscheidungshoheit darüber, wie genau diese Unterscheidung musikalisch vorgenommen werden sollte, überließ er nicht den Ausführenden, sondern legte selbst eine Lösung vor, indem er – ähnlich wie in der Motette üblich – einen kontrastierenden zweiten Teil für die Terzette ersann.

Auf der makroformalen Ebene funktioniert dieses Prinzip tadellos, auf der mikroformalen Ebene steht man jedoch vor ähnlichen Problemen wie bei »Lascera ogni nimpha el parnaso colle«, wenn man sich an eine konkrete Textunterlegung heranwagt. Der als Unterstimme fungierende, nicht durchgehend textierte Contratenor scheint eher instrumental ausgeführt worden zu sein, während beim ebenfalls nur mit einem Textincipit versehenen Tenor, der häufig imitatorisch auf die Oberstimme reagiert, sowohl eine vokale als auch eine instrumentale Vortragsweise denkbar erscheint. Die Oberstimme in »Pace non truovo e non ho da far guerra« ist in der Handschrift zwar vollständig textiert, aber nicht so eindeutig, dass die Textverteilung nicht mehrere Interpretationen zulassen würde. Tatsächlich bieten alle vier bisher vorliegenden Transkriptionen unterschiedliche Lösungen an.²³⁹ Auch wenn die musikalischen Verseinheiten hier deutlich kürzer gestaltet sind und weniger Melismen vorsehen als bei »Lascera ogni nimpha el parnaso colle«, ist die Vertonung in der konkreten musikalischen Gestaltung der einzelnen Sonettverse gleichzeitig sehr komplex gestaltet. Die einzelnen musikalischen Zeilen richten sich stark nach der individuellen Vergestalt, die in Petrarca's »Pace non trovo, et non ò da far guerra« besonders eigenwillig ist.²⁴⁰

Charakteristisch für dieses Sonett sind die häufigen Antithesen, die die einzelnen Verse bestimmen. In fast jedem Vers finden sich mindestens zwei gegensätzliche Aussagen wie: »Frieden finde ich nicht« und »ich habe keinen Krieg zu führen« (V. 1), was musikalisch dazu führt, dass sich auch mitten im Vers häufig Binnenkadenzen finden, die teilweise sogar durch ein Fermatensymbol gekennzeichnet sind (z. B. M. 2 und 17 im ersten und dritten Vers). Der zweite Vers, der in der Handschrift abweichend von Petrarca's Original »e temo e spero e ardo e sto in ghiaccio« heißt, hat sogar eine doppelte Antithese: »ich fürchte« und »ich hoffe« bzw. »ich brenne« und »ich stehe in Eis / bin aus Eis«. Der anonyme Komponist reagiert auf die kurzen Satzglieder, in die der Vers durch die Antithesen zerfällt, indem er auch musikalisch den Vers an den entsprechenden Stellen im Cantus und dem kanonisch geführten Tenor durch Pausen unterbricht. Dabei trennt er freilich auch die Synalöphen im

²³⁹ Transkriptionen in: Einstein, *The Italian Madrigal* (1949), Bd. 3, S. 1 f.; Edward J. Pease, *An Edition of the Pixérécourt Manuscript. Paris Bibliothèque Nationale Fonds Fr. 15123*, Diss., Indiana University 1960, Bd. 2: Transcriptions, Part I, S. 272–275; Blake Wilson, *Singing Poetry in Renaissance Florence. The Cantasi Come Tradition (1375–1550)*, Florenz 2009 (Italian Medieval and Renaissance Studies 9), S. 98–100; Clemens Goldberg, *Edition des Pixérécourt Chansonniers*, http://www.goldbergstiftung.de/forum/index_de.php?a=topic&t=81 (Zugriff: 27.1.2017).

²⁴⁰ Vgl. dazu den Text und die Übersetzung des Sonetts oben, S. 40.

Endecasillabo, etwa zwischen »temo« und »e[t]« sowie »spero« und »e[t]«, was die Zahl der tatsächlich gesungenen Silben in diesem Vers von elf auf 14 erhöht.

The image shows a musical score for three voices: Cantus, Tenor, and Contratenor. The Cantus part is in treble clef with a 3/4 time signature. The Tenor part is in treble clef with a 3/4 time signature. The Contratenor part is in bass clef with a 3/4 time signature. The lyrics are: e te - mo e spe - ro e ar - do e sto in ghiac - - - - - cio.

Notenbeispiel 2: Anonym, »Pace non truovo e non ho da far guerra«, T. 6–14²⁴¹

Seltsam wirkt dieser von Zäsuren durchzogene musikalische Satz, wenn man bedenkt, dass bei der Wiederholung auch der sechste Vers, »ne per suo mi riten, ne scioglie il laccio«, der nicht in vier, sondern in zwei Teile gegliedert ist, auf diese Musik gesungen werden muss. Inwieweit der Ausführende oder die Ausführenden selbst hier gefordert waren, die Musik an die unterschiedlichen Formen der Vergestaltung anzupassen, ist heute schwer zu entscheiden und scheint in diesem Fall auch noch dadurch verkompliziert, dass die Tenorstimme so eng an den Cantus angelehnt ist, dass bei mehreren Vortragenden recht detaillierte Absprachen im Vorfeld einer Aufführung nötig gewesen sein dürften.

Eindrucksvoll an dieser singulären Vertonung sind auch die vorsichtigen textlichen Bezugnahmen, die einmal mehr zeigen, dass musikalische Textausdeutung zum einen keine Erfindung der Madrigalkomponisten des 16. Jahrhunderts gewesen ist und zum anderen auch in strophischen Kompositionen zum Einsatz kommen konnte. Das lange diatonisch aufsteigende und eine ganze Oktave durchmessende Melisma auf dem Wort »grido« (»ich schreie«, V. 9) fällt passenderweise mit dem eine Strophe später gewählten Reimwort »rido« (»ich lache«, V. 12) zusammen. Kaum zufällig verweigert wohl auch der Bass am Ende von V. 10 seinen Kadenzton *f*, wenn das lyrische Ich – vergeblich? – um Hilfe bittet (»cheggio aita«). Keines dieser textausdeutenden Mittel ist jedoch so stark, dass es einen anderen Text nicht gleichermaßen plausibel präsentieren konnte.

Genau diese Tatsache machte sich vielleicht der florentinische Laudendichter Francesco d'Albizo zunutze, als er auf der Suche nach vertonter weltlicher Lyrik auch die Vertonung von »Pace non truovo e non ho da far guerra« als Vorlage für seine eigene geistliche Poesie auswählte. Blake Wilson stieß auf diesen Zusammenhang, als er sich mit der so genannten »cantasi come Tradition« in Florenz zwischen 1375 und 1550 beschäftigte – eine Arbeit, die in einer außerordentlich materialreichen Monographie sowie einer Datenbank aufgegangen ist.²⁴² D'Albizo (geb. nach 1431 in Florenz) ist ab ca. 1475 als Laudendichter in Erscheinung getreten und schloss sich damit gleichzeitig einer langen florentinischen Tradition an, in der

²⁴¹ Das Notenbeispiel basiert auf der Transkription Einsteins, nur die Schlüsselung wurde geändert. Einstein, *The Italian Madrigal* (1949), Bd. 3, S. 1.

²⁴² Blake Wilson, *Singing Poetry in Renaissance Florence. The Cantasi Come Tradition (1375–1550)*, Florenz 2009 (Italian Medieval and Renaissance Studies 9). Zu I-Fl, Ashburnham 424 und »Pace non trovo« siehe besonders S. 95–101.

geistliche Texte metrisch so gedichtet wurden, dass sie sich auf mehrstimmige weltliche Vorlagen singen ließen. In der von ihm selbst zusammengestellten Handschrift I-Fl, Ashburnham 424 findet sich eine Lauda mit dem Incipit »Pace non truovo e vivo sempre in guerra«, die Petrarca's Sonett bewusst rezipiert und daraus ein Mariengedicht formt, das nicht nur mehrere Reimwörter (»terra«, »serra«) und zentrale Vokabeln (»vivo«, »stringe«) aufnimmt, sondern im zweiten Vers auch explizit auf Petrarca's Mariencanzone anspielt (»vergine bella«). Charakteristisch für die florentinische Tradition der Laudendichtung war, dass weder in den Handschriften noch in den ab Mitte der 1480er-Jahre entstandenen Drucken die Musik zusammen mit den Texten präsentiert wurde. Stattdessen finden sich nur der Hinweis »cantasi come« sowie das Incipit eines weltlichen Textes, auf dessen Vertonung auch die Lauda gesungen werden sollte. Im Falle von d'Albizos »Pace non truovo e vivo sempre in guerra« steht dort: »cantasi come Pace non trovo e non ho da far guerra« – sowohl in der Handschrift als auch in der gedruckten Laudensammlung *Lauda facte e composte da più persone spirituali*, Florenz: Francesco Bonaccorsi/Jacopo de' Morsi, 1485/1486. Nur aus den Quellen, die d'Albizos Text überliefern, lässt sich freilich nicht sagen, welche Vertonung von »Pace non trovo, et non ò da far guerra« gemeint ist. Da die oben besprochene anonyme dreistimmige Version jedoch fast zur selben Zeit in Florenz im Chansonnier Pixérécourt aufgezeichnet worden zu sein scheint, in dem im übrigen noch eine weitere mögliche Vorlage für eine Lauda d'Albizos (»Chiamo mercè o caro signor«) überliefert ist, dürfte eine Verbindung zwischen beiden Werken einigermaßen plausibel sein – plausibler in jedem Fall, als die Lauda mit einer deutlich späteren Vertonung des römischen Komponisten Eustachius de Macionibus Romanus in Verbindung zu bringen, die im elften Buch der Frottole von Ottaviano Petrucci 1514 veröffentlicht wurde.²⁴³ Sicher scheint nur, dass die Vertonung, die als Vorlage für d'Albizos Lauda gedient hat, in ähnlicher Weise zweiteilig angelegt sein musste wie die anonyme Vertonung im Chansonnier Pixérécourt. Francesco d'Albizo schrieb seine Lauda nämlich nicht in Sonettform, sondern entwarf ein Gedicht aus drei Strophen zu je sieben Elfsilbern mit dem Reimschema ABBAABA:²⁴⁴

Pace non truovo e vivo sempre in guerra
 sanza 'l tu amor, Maria, vergine bella.
 abbi mercè dell'alma tapinella,
 prima che 'l corpo mio ritorni in terra,
 e se 'l tuo servo fragile tant'erra,
 dammi la grazia tua, perché sol quella
 lega al dimon le mani e stringe e serra.

Frieden finde ich nicht und lebe immer im Krieg
 ohne deine Liebe, Maria, schöne Jungfrau.
 Hab Erbarmen mit der armen Seele,
 bevor mein Körper auf die Erde zurückkehrt,
 und wenn dein so schwacher Diener irrt,
 gib mir deine Gnade, denn nur dieser
 Bund bindet und schließt dem Dämon die Hände.

²⁴³ Blake Wilson führt diese Möglichkeit zwar an, scheint aber ebenfalls nicht überzeugt davon zu sein: Wilson, *Singing Poetry* (2009), S. 10 und 97–101.

²⁴⁴ Wilson zitiert nur die beiden ersten Strophen der Lauda, ohne darauf hinzuweisen, dass es noch eine dritte Strophe gibt. Ebd., S. 101.

I' terrò te mentre che vivo al mondo
 nel cor, Maria, con molta devozione
 el tuo nome, Maria, tanto giocondo,
 da pace e molta gran consolazione,
 per te si fe la nostra redezione,
 che ci serrò le porte del profondo
 e 'l cielo aperse a tutte le persone.

Ich behielt dich, während ich auf der Welt lebe,
 im Herzen, Maria, mit großer Ergebenheit,
 und dein Name, Maria, so fröhlich,
 gibt Frieden und großen Trost,
 durch dich entstand unsere Erlösung,
 die uns verschloss die Pforten der Tiefe
 und den Himmel für alle öffnete.

Però, Maria, sotto 'l tuo sacro amanto
 ricorro humil devoto come vedi
 ardente vaso di spirito sancto
 per me al tuo figliuolo Iesu intercedi
 che facto i sia al fin del cielo heredi
 dove tu se fra l'angelico canto
 sotto a tuo sancti e gloriosi piedi.

Aber, Maria, unter deinem heiligen Geliebten
 kehre ich wieder, demütig, ergeben, wie du siehst,
 ein brennendes Gefäß des Heiligen Geistes,
 für mich tritt ein bei deinem Sohn Jesus,
 der zum Erben des Himmels gemacht ist,
 wo du bist zwischen Engelsgesang
 unter deinen heiligen und ruhmreichen Füßen.

Die musikalische Vorlage wäre also nicht wie im Original jeweils mit einer sofortigen Wiederholung der Teile (a a b b) abzusingen, sondern in der Reihenfolge a b a b a b:

Pace non truovo e vivo sempre in guerra senza 'l tu amor, Maria, vergine bella. abbi merzè dell'alma tapinella, prima che 'l corpo mio ritorni in terra, e se 'l tuo servo fragile tant'erra, dammi la grazia tua, perché sol quella lega al dimon le mani e stringe e serra.	} a
	} b

usw.

D'Albizos Lauda unterscheidet sich in einem Punkt grundlegend von ihrer Vorlage. Während das Wortpaar »pace« und »guerra« bei Petrarca eine Reihe von Antithesen eröffnet, sagt D'Albizo im ersten Vers mit dem identischen Wortpaar zweimal das Gleiche, indem er auf das entscheidende Wort »non« in der zweiten Vershälfte verzichtet. Dies setzt sich im weiteren Verlauf der Lauda fort: Wo bei Petrarca in jedem Vers erneut Zerrissenheit zum Ausdruck gebracht wird, herrscht bei D'Albizo Gleichförmigkeit. Da im musikalischen Satz aus dem Chansonier Pixérécourt die Antithetik der Textvorlage jedoch kaum eine Rolle spielt, genügen die dargestellten metrischen Voraussetzungen, um den Satz auch für D'Albizos Lauda anzupassen. Die dabei auftretenden Probleme bei der konkreten Textunterlegung dürften sich jedenfalls nicht von den nötigen Anpassungen innerhalb des Petrarca-Sonetts unterscheiden.

Während die zu Beginn des Kapitels vorgestellte Sonettvertonung Dufays zweifellos eine Sonderstellung einnimmt, werfen die beiden Vertonungen aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts einen Blick auf das Sonett als strophische Form. Auf der makroformalen Ebene unterscheiden sie sich dabei insofern, dass Gaffurio kompositorisch alle vier Strophen

gleichbehandelt und für den fehlenden Vers in den Terzetten keine explizite Lösung anbietet, während der anonyme Komponist des Petrarca-Sonetts bei der Vertonung zwischen Quartetten und Terzetten unterscheidet. Auf der mikroformalen Ebene ergibt sich bei beiden Vertonungen die Frage nach der konkreten Textunterlegung, wie sie spätestens beim Vortrag des Stückes virulent wird – eine Frage, die sich bei allen mit größeren Wiederholungsstrukturen arbeitenden Sonettvertonungen immer wieder stellen wird und die für die Komponisten umso wichtiger wird, je stärker im Laufe des 16. Jahrhunderts das Bewusstsein für eine rhythmisch korrekte Textdeklamation zunimmt.