

M. Philemon Jacobsen

INTERKULTURELLER AUSTAUSCH ZWISCHEN ITALIEN UND SPANIEN
IM 15. UND 16. JAHRHUNDERT ANHAND VOLKSSPRACHLICHER
VOKALGATTUNGEN

Saarbrücken 2024

UNIVERSITÄT DES SAARLANDES
Institut für Musikwissenschaft

INTERKULTURELLER AUSTAUSCH ZWISCHEN ITALIEN UND SPANIEN
IM 15. UND 16. JAHRHUNDERT ANHAND VOLKSSPRACHLICHER
VOKALGATTUNGEN

Dissertation zur Erlangung des Grades des Doktors der Philosophie (Dr. phil.)
an der Philosophischen Fakultät der Universität des Saarlandes

vorgelegt von

Malte Philemon Jacobsen, M.A.

Dissertation eingereicht am	:	5. August 2022
Datum der Annahme	:	27. Juni 2023
Dekanin der philosoph. Fakultät	:	Prof. Dr. Stefanie Haberzettl
Erstgutachter	:	Prof. Dr. Rainer Kleinertz
Zweitgutachterin	:	Prof. Dr. Greta Haenen
Datum der Disputation	:	26. Oktober 2023

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG UND STAND DER FORSCHUNG	1
I. <TRECENTO> – GESCHICHTSBILD UND ÜBERLIEFERUNG	10
II. ITALIEN UND SPANIEN IM TRE-, QUATTRO- UND FRÜHEN CINQUECENTO	
1. Bologna, Neapel und die aragonesischen Herrschaftsgebiete als Orte kulturellen Austauschs	41
2. Musikhandschriften mit italienischen und spanischen Werken	71
III. DIE BALLATA	
1. Literarisch-musikalische Gattung und <i>Forme fixe</i> im 13. und 14. Jahrhundert	79
2. Kompositionscharakteristika, <i>Concatenazione</i> und musikalischer Reim	103
IV. BALLATA UND VILLANCICO	
1. <i>Formes fixes</i> und Terminologie	138
2. Ballata und Villancico in Musikhandschriften des 15. und 16. Jahrhunderts	145
V. BALLATA, VILLANCICO, FROTTOLA UND DAS MADRIGAL IM CINQUECENTO	168
ZUSAMMENFASSUNG	201
QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS	203
ANHANG	
I. Reimschemata der auf musikalische Reime untersuchten Ballate	244
II. Reimschemata der auf musikalische Reime untersuchten Villancicos aus der Handschrift E-Mp 1335	289

ABKÜRZUNGEN

Census-Catalogue	Census Catalogue of Manuscripts
CMC	Cancionero Musical de la Colombina (E-Sc 7-1-28)
CMM	Corpus Mensurabilis Musicae
CMP	Cancionero Musical del Palacio (E-Mp 1335)
DBI	Dizionario Biografico degli Italiani
HmT	Handwörterbuch der musikalischen Terminologie
MME	Monumentos de la Música Española
MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik
MGG ²	Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, 2. Auflage
NGrove	The New Grove Dictionary of Music and Musicians
NGrove ²	The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2. Auflage
NHMw	Neues Handbuch der Musikwissenschaft
PMFC	Polyphonic Music of the Fourteenth Century
RISM	Repertoire International de Sources de Musique

EINLEITUNG UND STAND DER FORSCHUNG

Seit Beginn des 20. Jahrhunderts ist die italienischsprachige Musik des 14. Jahrhunderts fast kontinuierlich Gegenstand wissenschaftlicher Arbeiten. Der Großteil der bisher publizierten Untersuchungen ist gattungs- und entwicklungsgeschichtlichen Fragen gewidmet. Nur wenige Forschungsbeiträge kontextualisieren die italienische Musik des 14. Jahrhunderts oder deren Rezeption aus einer erweiterten Perspektive, die über die epochalen und – abgesehen von der häufigen Gegenüberstellung mit Frankreich – geographischen Grenzen des italienischen Trecento hinausgeht. Die wichtigsten Stationen der Trecento-Forschung seien in aller Kürze dargestellt.

Erste Impulse und grundlegende Arbeiten lieferten Johannes Wolf und Friedrich Ludwig¹ sowie in den folgenden Generationen Ettore Li Gotti, Nino Pirrotta und Kurt von Fischer.² Nach einer anfänglich intensiven Konzentration auf Francesco Landini³ und in den 1950er und 1960er Jahren zusätzlich auf Paolo da Firenze⁴ widmete Ludwig Finscher sich 1975 sozialgeschichtlichen Aspekten der italienischen Musikgeschichte des 14. Jahrhunderts. Die italienischen Trecento-Komponisten sah Finscher im Gegensatz zu den französischen Musikern nicht in eine mittelalterliche Hofkultur eingebunden, sondern ging stattdessen von einer «relativ unwichtige[n] Rolle der Musik

1 Vgl. WOLF, Johannes: «Florenz in der Musikgeschichte des 14. Jahrhunderts», in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 3 (1902), S. 599 – 646 und LUDWIG, Friedrich: «Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts», in: *Sammelbände der Internationalen Gesellschaft für Musikforschung*, 4 (1903), S. 16 – 69.

2 Vgl. LI GOTTI, Ettore/PIRROTTA, Nino: *Il Sacchetti e la Tecnica Musicale del Trecento Italiano*, Florenz 1935 sowie LI GOTTI, Ettore: «L’Ars Nova e il Madrigale», in: *Atti della Reale Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Palermo*, 4/ 2 (1944), S. 339 – 389 und VON FISCHER, Kurt: *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento* (= *Publikationen der schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft*, Serie II, Bd. 5), Bern 1956.

Von Fischer etablierte die Verwendung des Begriffs *Trecento* in der deutschsprachigen Musikwissenschaft, im internationalen Diskurs finden auch weiterhin die Bezeichnungen *Ars Nova Italiana del Trecento* und *Italian Ars Nova* Verwendung. Vgl. BAUMANN, Dorothea: «Trecento und Trecentohandschriften», in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 9, Kassel u. a. 1998, Sp. 769 – 791, hier: Sp. 769 f.

3 Die früheste Francesco Landini gewidmete Einzeldarstellung des 20. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum erschien bereits 1905: vgl. VON GERSTFELDT, Olga: «Francesco Landini degli Organi. Ein blinder Musiker des 14. Jahrhunderts», in: *Deutsche Rundschau*, 31/9 (1905), S. 444 – 456. Siehe auch ELLINWOOD, Leonard: «Francesco Landini and his Music», in: *Musical Quaterly*, 22 (1936).

4 Vgl. u. a. PIRROTTA, Nino: «Paolo Tenorista. Fiorentino (extra moenia)», in: *Estudios dedicados a Mendez Pidal*, Bd. 3, [ohne Hrsg.], Madrid 1952, S. 577 – 606; SEAY, Albert: «Paolo da Firenze. A Trecento Theorist», in: *L’Ars Nova Italiana del Trecento. Primo Convegno Internazionale, 23 – 26 luglio 1959*, hrsg. v. Bianca Becherini, Florenz 1962, S. 118 – 140 und VON FISCHER, Kurt: «Paolo da Firenze und der Squarcialupi-Kodex (I-F1 87)», in: *Quadrivium*, 9 (1968), S. 5 – 24.

Für eine ausführliche Zusammenfassung der Forschungsliteratur bis Ende der 1960er Jahre vgl. HAGOPIAN, Viola L.: *Italian Ars Nova Music. A Bibliographic Guide to modern Editions and Related Literature*, 2. Auflage, Berkeley 1973.

in der städtisch-höfischen Gesellschaft der Signorie»⁵ aus. Die immer häufigere Überlieferung von Komponistennamen führte er auf ein wachsendes Interesse am Komponisten als Schöpfer eines (Kunst-)Werks zurück.⁶ Unter den ersten umfangreicheren musikanalytischen Arbeiten der 1970er Jahre sind die Publikationen von Beate Regina Suchla und Dorothea Baumann zu nennen.⁷ Während Beate Regina Suchla anhand von Untersuchungen der ‹Tonalität›, der Melodiebildung und der Verwendung musikalischer Floskeln ihre Überlegungen zu den Ursprüngen der Ballata darstellte, postulierte Dorothea Baumann in ihrer Arbeit die in der späteren Forschung häufig kritisierte Hypothese einer kontinuierlichen Weiterentwicklung von der Einstimmigkeit über die Zweistimmigkeit bis hin zur Dreistimmigkeit.⁸ Auf Basis zahlreicher Werkanalysen erarbeitete Baumann in ihrer Arbeit ein hypothetisches System verschiedener Kadenztypen und teilte das zwei- und dreistimmige Repertoire in unterschiedliche Satztypen ein.⁹ In den 1980er und 1990er Jahren wurde die Forschung von kürzeren Arbeiten zu speziellen Fragen bezüglich der Musik des Trecento und deren Verschriftlichung dominiert, darunter beispielsweise der 1995 veröffentlichte Beitrag zur Interpretation der italienisch-französischen Notation des 14. Jahrhunderts von Marco Gozzi.¹⁰ Eleonora Beck legte 1998 eine Gesamtdarstellung der Kultur des Trecento vor, in der die Beziehungen zwischen Musik, Literatur und Malerei, sowie die Rolle der Musik in ihrem soziokulturellen Umfeld betrachtet werden.¹¹

Zu Beginn des 21. Jahrhunderts wurde die italienische Musik des Trecento im deutschsprachigen Raum als Forschungsgebiet sozusagen wiederentdeckt. Hier sind vor

-
- 5 FINSCHER, Ludwig: «Die ‹Entstehung des Komponisten›. Zum Problem Komponisten-Individualität und Individualstil in der Musik des 14. Jahrhunderts», in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Nr. 6/1 (1975), S. 29 – 45, hier: S. 39.
- 6 Vgl. FINSCHER, *Die Entstehung des Komponisten*, 1975, S. 43.
- 7 Vgl. SUCHLA, Beate Regina: *Studien zur Provenienz der Trecento-Ballata* (= *Göttinger musikwissenschaftliche Arbeiten*, Bd. 6), Göttingen 1976 und BAUMANN, Dorothea: *Die dreistimmige italienische Lied-Satztechnik im Trecento* (= *Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen*, Bd. 64), Baden-Baden 1979.
- 8 Vgl. BAUMANN, *Die dreistimmige italienische Lied-Satztechnik*, 1979, S. 35. Kritik erfuhr diese Annahme hauptsächlich durch Signe Rotter-Broman. Vgl. ROTTER-BROMAN, Signe: «Die Grenzen der dreistimmigen Trecento-Satztechnik. Zur Mehrfachüberlieferung von Ballaten und Madrigalen in Italien um 1400», in: *Die Musikforschung*, 60/1 (2007), S. 2 – 12 sowie ROTTER-BROMAN, Signe: «Geschichtsbild und Analyse. Überlegungen zur Musik des späten Trecento», in: *Kontinuität und Transformation in der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento*, hrsg. v. Oliver Huck u. Sandra Dieckmann (= *Musica Mensurabilis*, Bd. 3), Hildesheim u. a. 2007, S. 197 – 214 und zuletzt ROTTER-BROMAN, Signe: *Komponieren in Italien um 1400. Studien zu dreistimmig überlieferten Liedsätzen von Andrea und Paolo da Firenze, Bartolino da Padova, Antonio Zacara da Teramo und Johannes Ciconia* (= *Musica Mensurabilis*, Bd. 6), Hildesheim u. a. 2012.
- 9 Vgl. BAUMANN, *Die dreistimmige italienische Lied-Satztechnik*, 1979, S. 32 ff., S. 51 ff.
- 10 Vgl. GOZZI, Marco: «La cosiddetta ‹Longanotation›. Nuove prospettive sulla notazione italiana del Trecento», in: *Musica Disciplina*, 49 (1995), S. 121 – 149.
- 11 Vgl. BECK, Eleonora M.: *Singing in the Garden. Music and Culture in the Tuscan Trecento*, Innsbruck 1998.

allem die zahlreichen Arbeiten von Oliver Huck und Signe Rotter-Broman zu nennen. Nach einigen kürzeren Abhandlungen zu Überlieferung und Edition der Musik des Trecento, zu Detailfragen bezüglich der Notation¹² und einer Edition des Traktats *Capitulum de vocibus applicatis verbis*¹³ samt Kommentar und Übersetzung befasste sich Huck in seiner 2005 erschienenen Monographie mit der Musik des frühen Trecento.¹⁴ Die Untersuchungen des Repertoires konzentrieren sich hauptsächlich auf strukturelle Aspekte der Kompositionen, die Textdeklamation innerhalb einzelner Werke sowie das problematische Verhältnis zwischen Komposition und Überlieferung. Darüber hinaus lieferte Huck eine Liste von seines Erachtens angebrachten Corrigenda zu der 2003 von Tiziana Sucato publizierten Edition des Codice Rossi.¹⁵ In der Reihe *Musica Mensurabilis* erschien 2012 eine erneut dem Werk Landinis gewidmete Arbeit: In ihrer Promotionsschrift zur Überlieferung der Kompositionen Francesco Landinis im 14. und 15. Jahrhundert befasste sich Julia Gehring nicht nur mit Fragen zur Werküberlieferung,

-
- 12 Vgl. u. a. HUCK, Oliver: «Die ‹Entstehung des Komponisten› und der ‹Schritt in die Schrift›. Überlieferung und Edition der Musik des frühen Trecento», in: *Text und Autor. Beiträge aus dem Venedig-Symposium 1998 des Graduiertenkollegs ‹Textkritik› München*, hrsg. v. Christiane Henkes u. Harald Saller (= *Beihefte zur editio*, Bd. 15), Tübingen 2000, S. 97 – 114, HUCK, Oliver: «Modus cantandi und Prolatio. Aere ytalico und aere gallico im Codex Rossi 215», in: *Die Musikforschung*, 54/2 (2001), S. 115 – 130, HUCK, Oliver: «Schreibprozesse in italienischen Handschriften des 14. und frühen 15. Jahrhunderts», in: *Die Musikforschung*, 56/4 (2003), S. 366 – 374 und HUCK, Oliver: «Notation und Rhythmus im Tempus perfectum in der Musik des frühen Trecento», in: *Studien zur italienischen Musikgeschichte*, Bd. 16, hrsg. v. Markus Engelhardt (= *Analecta musicologica*, Bd. 37), Laaber 2005, S. 41 – 56.
- 13 Vgl. BURKARD, Thorsten/HUCK, Oliver: «Voces applicatae verbis. Ein musikologischer Traktat aus dem 14. Jahrhundert (Ivnm Lat.Cl.XII97 [4125]). Einleitung, Edition, Übersetzung und Kommentar», in: *Acta Musicologica*, 75 (2002), S. 1 – 34. Erstmals beschrieben wurde der Traktat bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts von Santorre Debenedetti. Von Debenedetti stammt auch die Bezeichnung als *Capitulum de vocibus applicatis verbis*. Vgl. DEBENEDETTI, Santorre: «Un Trattatello del Secolo XIV sopra la Poesia musicale», in: *Studi Medievali*, 2 (1907), S. 59 – 82, hier: S. 61.
- 14 Vgl. HUCK, Oliver: *Die Musik des frühen Trecento* (= *Musica Mensurabilis*, Bd. 1), Hildesheim u. a. 2005. Bereits rund 40 Jahre früher veröffentlichte Marie Luoise Martinez eine Studie mit dem selben Titel. Vgl. MARTINEZ, Marie Luoise: *Die Musik des frühen Trecento* (= *Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, Bd. 9), Tutzing 1963. Auch die Gliederung der Arbeit von Huck weist gewisse Ähnlichkeiten mit dem ersten Kapitel der Monographie von Martinez auf.
- 15 Vgl. SUCATO, Tiziana (Hrsg.): *Il Codice Rossiano 215. Madrigali, ballate, una caccia, un rotondello. Edizione critica e studio introduttivo*, Pisa 2003. In der Reihe *Musica Mensurabilis* folgten ein Sammelband, dessen Beiträge sich vorwiegend mit musikhistoriographischen Fragestellungen befassen und eine kommentierte Edition der bis dato bekannten mehrfach überlieferten Werke des frühen Trecento. Vgl. HUCK, Oliver/DIECKMANN, Sandra (Hrsg.): *Kontinuität und Transformation in der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento* (= *Musica Mensurabilis*, Bd. 3), Hildesheim u. a. 2007 und HUCK, Oliver/DIECKMANN, Sandra (Hrsg.): *Die mehrfach überlieferten Kompositionen des frühen Trecento. Anonyme Madrigale und Cacce sowie Kompositionen von Piero, Giovanni da Firenze und Jacopo da Bologna*, 2 Bde. (= *Musica Mensurabilis*, Bd. 2/1 u. 2/2), Hildesheim u. a. 2007.

sondern widmete sich auch der kompositorischen Konzeption sowie dem möglichen Entstehungskontext der Werke Landinis.¹⁶

Einen neuen Ansatz kompositionsgeschichtlicher Interpretation der Musik des Trecento präsentierte Signe Rotter-Broman in ihrer Untersuchung einer Reihe mehrfach überlieferter Kompositionen.¹⁷ Vor allem die strikte Unterscheidung zwischen Zwei- und Dreistimmigkeit sowie das etablierte Geschichtsbild der linearen Entwicklung vom einen hin zum anderen sieht Rotter-Broman kritisch: dies unterstelle den Komponisten des Trecento «eine Denkweise, die nicht aus dem Quellenbestand hervorscheint.»¹⁸ Rotter-Broman schlägt daher die Bezeichnungen einer «dreistimmigen Praxis»,¹⁹ einer «Praxis dreistimmigen Komponierens»²⁰ oder, in direktem Bezug auf die Terminologie von Dorothea Baumann,²¹ eines «dreistimmig überliefert[en]»²² Satzes vor. Diese Überlegungen griff Rotter-Broman 2008²³ erneut auf und zog nun eine Verbindung zu einigen aus dem Kreis des Matteo da Perugia komponierten Contratenores für Kompositionen, zu denen bereits eine solche Stimme bestand. Daraus konstatiert Rotter-Broman die Hypothese einer im Trecento florierenden «Ars contratenoris»,²⁴ in der der Contratenor als flexible bzw. beliebig austauschbare Stimme fungiert.²⁵

Elena Abramov-van Rijk widmete sich in einem 2007 publizierten Aufsatz dem 2002 von Thorsten Burkard und Oliver Huck edierten *Capitulum de vocibus applicatis verbis* und schlägt entgegen der auch von Burkard und Huck vertretenen Meinung, das *Capitulum* sei zwischen 1331 und 1332 entstanden,²⁶ eine Datierung auf die Jahre nach

-
- 16 Vgl. GEHRING, Julia: *Die Überlieferung der Kompositionen Francesco Landinis in Musikhandschriften des späten 14. und frühen 15. Jahrhunderts* (= *Musica Mensurabilis*, Bd. 5), Hildesheim u. a. 2012.
- 17 Vgl. ROTTER-BROMAN, Signe: «Die Grenzen der dreistimmigen Trecento-Satztechnik. Zur Mehrfachüberlieferung von Ballaten und Madrigalen in Italien um 1400», in: *Die Musikforschung*, 60/1 (2007), S. 2 – 12. sowie ROTTER-BROMAN, Signe: «Geschichtsbild und Analyse. Überlegungen zur Musik des späten Trecento», in: *Kontinuität und Transformation in der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento*, hrsg. v. Oliver Huck u. Sandra Dieckmann (= *Musica Mensurabilis*, Bd. 3), Hildesheim u. a. 2007, S. 197 – 214.
- 18 ROTTER-BROMAN, *Die Grenzen der dreistimmigen Trecento-Satztechnik*, 2007, S. 10.
- 19 Ebd., S. 12.
- 20 ROTTER-BROMAN, *Geschichtsbild und Analyse*, 2007, S. 197.
- 21 Vgl. BAUMANN, *Die dreistimmige italienische Lied-Satztechnik*, 1979, S. .
- 22 ROTTER-BROMAN, *Geschichtsbild und Analyse*, 2007, S. 201.
- 23 ROTTER-BROMAN, Signe: «Was there an «Ars Contratenoris» in the Music of the late Trecento?», in: *Studi Musicali*, 2 (2008), S. 339 – 357.
- 24 ROTTER-BROMAN, *Was there an Ars Contratenoris*, 2008, S. 344.
- 25 Vgl. ebd., S. 344 ff. Siehe auch ROTTER-BROMAN, *Komponieren in Italien um 1400*, 2012, passim. Harsche Kritik erfuhr Rotter-Broman hinsichtlich dieser Hypothese durch Pedro Memelsdorff. Vgl. u. a. MEMELSDORFF, Pedro: ««Ars non inveniendi». Riflessioni su una «straw-man fallacy» e sul «contratenor» quale paratesto», in: *Acta Musicologica*, 81/1 (2009), S. 3 – 21.
- 26 Vgl. BURKARD/HUCK, *Voces applicatae verbis*, 2002, S. 3 f.

1332 vor.²⁷ Diese Annahme begründet Abramov-van Rijk durch eine Justinian entlehnten Textstelle sowohl in der *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis* von Antonio da Tempo als auch in besagtem *Capitulum*.²⁸ In einer Arbeit von 2009 befasste sich Abramov-van Rijk mit dem bereits mehrfach untersuchten Madrigal *Aquil'altera* von Jacopo da Bologna.²⁹ Abramov-van Rijk stellt die bis dahin in der Forschung gängigen Interpretationen der Werkes, wonach es sich bei dem Madrigal um eine Krönungs- oder Hochzeitskomposition handele, als gekünstelt und beliebig dar und vertritt statt dessen die Meinung, die Komposition sei in die Tenzone-Tradition des 14. Jahrhunderts einzureihen.³⁰ Dies vermutet Abramov-van Rijk auch für Francesco Landinis vielbesprochenes Madrigal *Musica son*. Zudem sieht die Autorin hinsichtlich der Verwendung symbolischer Elemente in den Texten eine Verbindung zu den Bestiarien des 14. Jahrhunderts.³¹ In ihrem Aufsatz *Corresponding through Music*³² postulierte Abramov-van Rijk die Überlegung, die Trecento-Komponisten nutzten die musikalischen Genres der Zeit eventuell als eine Art Plattform für einen literarischen Austausch. Durch diese Prämisse rücken die Kompositionen des Trecento weg von dem Konzept einer primär für die Aufführung komponierten Musik hin zu einer Form privater Korrespondenz auf hohem künstlerischem Niveau.³³

Ein wichtiger Aspekt ist nach wie vor die Überlieferung der Musik des Trecento, zumal über die Jahre immer wieder neue Fragmente entdeckt wurden.³⁴ Michael Scott Cuthbert widmete sich in seiner Dissertation vorrangig der Überlieferung der Musik des

27 ABRAMOV-VAN RIJK, Elena: «Evidence for a revised dating of the anonymous fourteenth-century Italian treatise *Capitulum de vocibus applicatis verbis*», in: *Plainsong and Medieval Music*, 16/1 (2007), S. 19 – 30.

28 Vgl. ABRAMOV-VAN RIJK, *Evidence for a revised dating*, 2007, S. 28.

29 ABRAMOV-VAN RIJK, Elena: «The Madrigal *Aquil'altera* by Jacopo da Bologna and Intertextual Relationships in the Musical Repertory of the Italian Trecento», in: *Early Music History*, 28 (2009), S. 1 – 37.

30 Vgl. ABRAMOV-VAN RIJK, *The Madrigal Aquil'altera*, 2009, S. 2 ff. Memelsdorff und Huck verbinden das Madrigal mit der Hochzeit zwischen Giangaleazzo Visconti und Isabella di Valois und beziehen sich dabei vorrangig auf Forschungen von Thibault und Beccherini. Vgl. MEMELSDORFF, Pedro: «La *tibia* di Apollo, i modelli di Jacopo e l'eloquenza landiniana», in: *Col dolce suon che da te piove. Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo. In memoria di Nino Pirrotta*, hrsg. v. Antonio Delfino u. Maria Teresa Rosa-Barezzani, Florenz 1999, S. 241 – 257 und HUCK, Oliver: «Music for Luchino, Bernabò and Gian Galeazzo Visconti», in: *Kontinuität und Transformation in der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento*, hrsg. v. Oliver Huck u. Sandra Dieckmann (= *Musica Mensurabilis*, Bd. 3), Hildesheim u. a. 2007, S. 247 – 258.

31 Vgl. ABRAMOV-VAN RIJK, *The Madrigal Aquil'altera*, 2009, S. 8.

32 Vgl. ABRAMOV-VAN RIJK, Elena: «Corresponding through Music. Three Examples from the Trecento», in: *Acta Musicologica*, 83/1 (2011), S. 3 – 37.

33 In einem Aufsatz von 2012 vertiefte Abramov-van Rijk diese Überlegungen zur Interpretation bestimmter Texte in Verbindung mit historischen Ereignissen. Vgl. ABRAMOV-VAN RIJK, Elena: «The Raven and the Falcon. Literary Space in a Trecento Musical Aviary», in: *Musik. Raum. Akkord. Bild. Festschrift zum 65. Geburtstag von Dorothea Baumann*, hrsg. v. Antonio Baldassarre, Bern 2012, S. 59 – 74.

Trecento, wobei Cuthbert in seiner Arbeit jedoch vor allem die heute erhaltenen Fragmente untersucht. Dies begründet Cuthbert wie folgt:

«The fragments are usually regarded as auxiliary, but by their number alone they present a wider and better view of Italian musical life in the fourteenth century than could be gained from even the most careful scrutiny of the intact manuscripts.»³⁵

Dieser Gedanke, durch die Untersuchung aller – beziehungsweise anderer – Formen der Überlieferung ein möglichst umfassendes Bild der Verbreitung der Musik des Trecento zu gewinnen, liegt auch der 2014 publizierte Arbeit von Lauren McGuire Jennings zugrunde.³⁶ Jennings untersucht jedoch nicht die Überlieferung der Kompositionen, sondern fokussiert die reine Textüberlieferung der *Formes fixes* des Trecento. An den von Jennings analysierten Handschriften lässt sich ablesen, dass die lyrischen Formen des Trecento weiter verbreitet waren als bisher vermutet, und dass die Rezeption der Texte in unterschiedlichen sozialen Schichten stattfand.

Eine Monographie jüngerer Datums, in der die Musik des Trecento untersucht wird, liegt mit der 2018 veröffentlichten Habilitationsschrift von Matteo Nanni vor.³⁷ Vor dem Hintergrund der philosophischen und wissenschaftlichen Denkweisen in Padua und der Aristoteles-Rezeption des späten Mittelalters analysiert Nanni insgesamt fünfzehn einstimmige Ballate des Codex Rossi (I-Rvat 215). Ziel seiner Untersuchung ist es unter anderem, die rhythmische Konzeption der musikalischen Textur der untersuchten Werke aufzuzeigen und damit den Ursprung der Gattung im Tanz zu belegen.

Immer wieder taucht in der Forschungsliteratur zur Musik des Trecento die Frage nach dem Verhältnis zwischen genuin französischen und typisch italienischen Kompositionscharakteristika in der Musik des 14. Jahrhunderts auf. 2007 befasste sich Oliver Huck mit der Frage nach französischen und italienischen Elementen in der Musik des Trecento und deklarierte die Verwendung des *verto-chiuso*-Schlusses als französisches Charakteristikum.³⁸ Zu den jüngsten Arbeiten, in denen diese Frage zumindest marginal aufgegriffen wird, zählt die Überblicksdarstellung von Elizabeth

34 Einen Überblick gibt NÁDAS, John: «Una riflessione generale sulle nuove fonti musicali a cinquant'anni dall'inventario di Kurt von Fischer», in: «Dolci e nuove note». *Atti del Quinto Convegno Internazionale. In ricordo di Federico Ghisi (1901 – 1975). Certaldo, 17 – 18 dicembre 2005*, hrsg. v. Francesco Zimei (= *L'ars Nova Italiana del Trecento VII*), Lucca 2009, S. 3 – 17.

35 CUTHBERT, Michael Scott: *Trecento Fragments and Polyphony beyond the Codex*, Dissertation, Cambridge 2006, S. 2.

36 Vgl. JENNINGS, Lauren McGuire: *Senza Vestimenta. The Literary Tradition of Trecento Song*, Surrey 2014.

37 Vgl. NANNI, Matteo: *Die Leiblichkeit der Musik. Studien zur musikalischen Wissenskultur in Padua und zur frühen Trecento-Ballata (1250 – 1360)* (= *Musica Mensurabilis*, Bd. 8), Hildesheim u. a. 2018.

38 Vgl. HUCK, *Music for Luchino*, 2007, S. 251.

Eva Leach in dem 2011 publizierten *Cambridge Companion to Medieval Music*.³⁹ In der Regel werden mögliche Parallelen, eventuelle gegenseitige Beeinflussung, Vergleiche und Abgrenzungen in Bezug auf die italienische und die französische Musik des 14. Jahrhunderts diskutiert. Ebenfalls relativ gut erforscht ist das Auftauchen von Ballate und Ballata-ähnlicher Texte im italienischen Madrigal des 16. Jahrhunderts.⁴⁰

Kaum Beachtung gefunden haben in der bisherigen Trecento-Forschung jedoch die kulturellen Beziehungen zwischen Italien und Spanien bezüglich der Möglichkeit eines musikalischen Austauschs. Durch die geographische Nähe des aragonesischen Neapel zu den kulturellen Zentren Mittel- und Norditaliens ergibt sich jedoch ein Berührungspunkt zwischen italienischem und spanischem Hoheitsgebiet, der einen Kulturtransfer durchaus nahelegt. Die Anzahl der Arbeiten, in denen sowohl die italienische als auch die spanische Musik des 14. und 15. Jahrhunderts gleichermaßen Beachtung finden, fällt erstaunlich gering aus. Immerhin wies Gertraut Haberkamp in ihrer bereits 1968 veröffentlichten Untersuchung der weltlichen Vokalmusik Spaniens um 1500 auf Ähnlichkeiten zwischen der spanischen Canción und der Chanson sowie zwischen dem spanischen Villancico und der italienischen Frottola und verwandter Formen hin, wobei – auch dies betont Haberkamp – ein ausführlicher Vergleich jedoch noch ausstünde.⁴¹

Allan Atlas zeichnete in einer 1985 publizierten Monographie das Musikleben am aragonesischen Königshof in Neapel nach.⁴² Sein Fokus liegt dabei jedoch nicht auf der Frage nach einem kulturellen Austausch zwischen Italien und Spanien oder nach einem möglichen Gattungstransfer. In einem 1993 veröffentlichten Aufsatz stellte Atlas die kulturellen Verbindungen zwischen Florenz und Neapel dar. In dieser Arbeit geht es zumindest um die Frage nach der gegenseitigen Beeinflussung und einem musikalischen Austausch zwischen den genannten Städten, jedoch eher auf personeller Ebene.⁴³

Claudio Gallico und Walter Rubsamen erwähnen in ihrem Artikel über die Frottola die Beziehungen zwischen Italien und Spanien im frühen 16. Jahrhundert:

«Das Vorkommen eines spanischen Textes *«Venimus en romeria»* in einem von Petruccis Büchern (*Libro VI.*) und von acht Frottole im *Cancionero de Palacio*

39 Vgl. LEACH, Elizabeth Eva: «*The fourteenth century*», in: *The Cambridge Companion to Medieval Music*, hrsg. v. Marc Everist, Cambridge u. a. 2011, S. 87 – 103.

40 Siehe dazu Kapitel V., S. 191 ff.

41 Vgl. HABERKAMP, Gertraut: *Die weltliche Vokalmusik in Spanien um 1500. Der «Cancionero musical de Colombina» von Sevilla und außerspanische Handschriften* (= *Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, Bd. 12), Tutzing 1968, S. 61.

42 Vgl. ATLAS, Allan W.: *Music at the Aragonese Court of Naples*, Cambridge 1985.

43 Vgl. ATLAS, Allan W.: «*Aragonese Naples and Medicean Florence. Musical Interrelationships and Influence in the late Fifteenth Century*», in: *La Musica a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico. Congresso internazionale di studi, Firenze 15 – 17 giugno 1992*, hrsg. v. Piero Gargiulo (= *Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia*, Bd. 30), Florenz 1993, S. 15 – 45

bezeugt die spanisch-italienischen Beziehungen in der weltlichen Vokalmusik um 1500.»⁴⁴

Die um 1592 von Juan Díaz Rengifo verfasste *Arte poética española* basiert stellenweise auf der *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis* von Antonio da Tempo.⁴⁵ In einem 2010 publizierten Aufsatz widmete sich Rainer Kleinertz der Darstellung von Ballata und Villancico in Rengifos *Arte poética española*. Wie bereits Haberkamp weist auch Rainer Kleinertz auf die strukturelle Verwandtschaft zwischen Ballata und Villancico hin. Als Beispiel führt er zwei Kompositionen aus der Handschrift I-MC 871 an.⁴⁶ Diese Handschrift ist vermutlich in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Neapel entstanden und beinhaltet sowohl italienische als auch spanische Kompositionen.⁴⁷ Nicht nur die geographische Nähe zwischen Italien und Spanien – vor allem zwischen Italien und dem unter aragonesischer Herrschaft «spanischen» Neapel – legen einen kulturellen und musikalischen Transfer bereits im 14. und 15. Jahrhundert nahe. Gerade vor dem Hintergrund der erwähnten *Arte poética española* – Rengifo beschreibt die Ballata sogar in einem eigenen Kapitel⁴⁸ –, einer Quelle wie I-MC 871 und der sprachlichen Nähe zwischen Italien und Spanien ist es umso erstaunlicher, dass bisher keine vergleichenden Untersuchungen der italienischen Ballata und des spanischen Villancico vorgenommen wurden, die neben musikalischen und strukturellen Aspekten dieser beiden «Formes fixes» gleichermaßen den historischen Kontext als auch die Überlieferung berücksichtigen.⁴⁹

44 GALLICO, Claudio/RUBSAMEN, Walter: «Frottola; Spanische Beziehungen» [1995], in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2016 ff.: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/406518> [zuletzt aufgerufen am 03.08.2022].

45 Vgl. CLARKE, Dorothy Clotelle: «Rengifo's Debt to Antonio da Tempo», in: *Renaissance News*, 8/1 (1955), S. 3 – 8, passim.

46 Vgl. KLEINERTZ, Rainer: «Ballata und Villancico in der *Arte Poética Española* (1592) von Juan Díaz Rengifo. Trecento-Rezeption im spanischen «Siglo de Oro»», in: *Musik des Mittelalters und der Renaissance. Festschrift Klaus-Jürgen Sachs zum 80. Geburtstag*, hrsg. v. Rainer Kleinertz, Christoph Flamm u. a. (= *Studien zur Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 8), Hildesheim u. a. 2010, S. 499 – 511, hier: S. 503 ff.

47 Vgl. POPE, Isabel/KANAZAWA, Masakata (Hrsg.): *The Musical Manuscript Montecassino 871. A Neapolitan Repertory of Sacred and Secular Music of the Late Fifteenth Century*, Oxford, u. a. 1978, S. 1 und S. 21 ff.

48 Isabel Pope zitiert sogar eine Passage, in der Rengifo die Ballata erwähnt, kommentiert dies jedoch nicht weiter. Vgl. POPE, Isabel: «*Musical and Metrical Form of the Villancico. Notes on its Development and its Rôle in Music and Literature in the Fifteenth Century*», in: *Annales musicologiques*, 2 (1954), S. 189 – 214, hier: S. 201 f.

49 Die 1954 von Pierre Le Gentil publizierte Studie zu Virelai und Villancico findet in dieser Arbeit keine weitere Beachtung, da Le Gentil lediglich die Ursprünge der beiden genannten Gattungen untersucht, die seines Erachtens in den arabischen Formen *muwashshah* und *zadjal* zu suchen sind. Auf die Unterschiede zwischen Canción und Villancico und die über die Makrostruktur hinausgehenden Gemeinsamkeiten von Villancico und Ballata geht Le Gentil dabei jedoch nicht ein. Vgl. LE GENTIL, Pierre: *Le virelai et le villancico. Le problème des origines arabes* (= *Collection Portugaise*, Bd. 9), Paris 1954, S. 95, 131, 183 und passim.

Anhand eines erneuten Blicks auf die Überlieferungssituation der Musik des Trecento,⁵⁰ einer Darstellung der verschiedenen Orte, die für einen möglichen kulturellen und musikalischen Austausch zwischen Italien und Spanien in Betracht kommen, und schließlich anhand der Untersuchung der Gattungen Ballata und Villancico soll in der vorliegenden Arbeit dargestellt werden, inwiefern ein Kulturtransfer und damit eine Rezeption der Trecento-Ballata in Spanien nachweisbar ist.⁵¹ Eine Beeinflussung des spanischen Villancico durch die italienische Ballata – oder möglicherweise ein kultureller Transfer, der in beide Richtungen lief – würde Spanien einerseits deutlich früher Teil der ‹europäischen› Musikgeschichte werden lassen. Andererseits wäre die Musik des Trecento nicht mehr ganz so stark als isolierte Stilperiode von der italienisch-europäischen Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts separiert. Damit wäre eine Gattungskontinuität von der Ballata über den Villancico, die Barzelletta und die Frottola bis hin zum Madrigal des 16. Jahrhunderts hergestellt. Der Bezug des Madrigals zur Ballata und die Entwicklung des Villancico im Laufe des 16. Jahrhunderts wird der Vollständigkeit halber an wenigen Fallbeispielen erläutert, erhebt jedoch keinen Anspruch auf Vollständigkeit, zumal das Madrigal des Cinquecento sehr gut erforscht ist.

Der Fokus dieser Untersuchung liegt auf der Ballata und dem Villancico und der Übernahme formaler Aspekte des Textes in die Musik, die über die Makrostruktur des Gedichtes – respektive der Komposition – hinausgeht. Dadurch soll die These belegt werden, dass die italienische Ballata des Trecento einen maßgeblichen Einfluss auf den spanischen Villancico des 15. und 16. Jahrhunderts hatte, sowohl was textlicher als auch musikalische Parameter betrifft.

50 Ausgehend von FALLOWS, *David: A Catalogue of Polyphonic Songs. 1415 – 1480*, Oxford 1999 ließ sich zusammentragen, in welchen Hss. und Fragmenten neben den ‹Primärquellen› für die Musik des Trecento Ballate und Ballata-ähnliche Kompositionen überliefert sind.

51 Bereits 1903 untersuchte Paolo Savj-Lopez spanische Gedichte des 15. Jahrhunderts, die vermutlich in Neapel kursierten. Zwar weist Savj-Lopez auf strukturelle Übereinstimmen zwischen spanischen Canciones und italienischen Barzellette hin und geht von einer Beeinflussung Italiens durch Spanien oder viceversa in Betracht, jedoch berücksichtigt er nicht die bereits im 13. Jahrhundert entstandenen italienischen Gedichte, welche die für die Ballata und später für die Barzelletta charakteristischen Gattungsmerkmale aufweisen. Vgl. SAVJ-LOPEZ, Paolo: ‹*Lirica Spagnuola in Italia nel secolo XV*›, in: *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 41 (1903), S. 1 – 41, passim.

I. <TRECENTO> – GESCHICHTSBILD UND ÜBERLIEFERUNG

Für die italienische Musik des 14. Jahrhunderts sind vor allem die in den kulturellen Zentren florierenden weltlichen Liedformen charakteristisch. Den musikalischen Hauptgattungen Ballata, Caccia und Madrigal lagen Gedichte im italienischen <Volgare> zugrunde, deren Formen als <Formes fixes> auch diejenigen der Kompositionen bestimmten. Als früheste Traktate, in denen die musikalischen Gattungen des Trecento beschrieben werden, sind der von Francesco da Barberino verfasste lateinische Kommentar zu seinen *Documenti d'Amore* und die *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis* von Antonio da Tempo überliefert.⁵² Franco Sacchetti sind die Texte zu etlichen Kompositionen des Trecento zugeschrieben.⁵³ Von den zahlreichen Gedichten Francesco Petrarcas, dem bedeutendsten Lyriker des Trecento, ist erstaunlicherweise nur eine einzige Vertonung bekannt,⁵⁴ von den Gedichten Giovanni Boccaccios sind lediglich drei Vertonungen überliefert.⁵⁵ Da insgesamt nur sehr wenige Dichternamen überliefert sind, liegt die Vermutung nahe, dass die Komponisten ihre «poesia per musica»⁵⁶ größtenteils selbst verfassten.⁵⁷ Als wichtige Zentren der weltlichen italienischsprachigen Musik des Trecento gelten Bologna, Florenz, Mailand, Neapel, Padua, Rom und Verona.⁵⁸

Die in der Musikwissenschaft etablierte Terminologie zur Bezeichnung der in Italien im 14. und beginnenden 15. Jahrhundert gepflegten Gattungen mehrstimmiger weltlicher Musik dient – dies liegt in der Natur aller Epochenbegriffe – vorrangig der Abgrenzung dieses Repertoires. Die Musik des Trecento bedarf also scheinbar einer

52 Siehe Kap. III. 1., S. 81 ff.

53 Vgl. MARROCCO, William Thomas/D'AGOSTINO, Gianluca: «*Sacchetti, Franco*», in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Auflage, hrsg. v. Stanley Sadie, Bd. 22, London 2001, S. 69 – 70, hier: S. 96. In der von Sacchetti vermutlich selbst zusammengestellten Hs. I-F1 Ashburnham 574 sind alle seiner heute bekannten Werke enthalten. Anhand der Vermerke Sacchettis lässt sich erschließen, dass insgesamt 34 seiner Texte vertont wurden, darunter 17 Ballate. Vgl. JENNINGS, *Senza Vestimenta*, 2014, S. 56 ff. Siehe auch ZAMPESE, Cristina: «*Le Ballate e le Cacce del Sacchetti*», in: *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 160 (1983), S. 321 – 343, hier: S. 341 f.

54 Vgl. GOZZI, Marco: «*Sul rapporto testo-musica nel Trecento italiano. Il caso del madrigale petrarchesco <Non al so amante> intonato da Jacopo da Bologna*», in: *Polifonie. Storia e teoria della coralità*, 4/3 (2004), S. 165 – 195, hier: S. 167.

55 Vgl. MARROCCO, William Thomas: «*Music and Dance in Boccaccio's Time. Part I: Fact and Speculation*», in: *Dance Research Journal*, 10/2 (1978), S. 19 – 22, hier: S. 19.

56 ZIINO, Agostino: «*Rime per musica e danza*», in: *Il Trecento*, hrsg. v. Enrico Malato (= *Storia della Letteratura Italiana*, Bd. 2), Rom 1995, S. 455 – 529, hier: S. 458.

57 Vgl. JENNINGS, *Senza Vestimenta*, 2014, S. 22 und ABRAMOV-VAN RIJK, *Corresponding through Music*, 2011, S. 6, Anm. 13. Siehe auch GALLO, Franco Alberto: «*The Musical and Literary Tradition of Fourteenth Century Poetry set to Music*», in: *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts. Vorträge des Gastsymposiums in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. 8. bis 12. September 1980*, hrsg. v. Ursula Günther u. Ludwig Finscher (= *Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten*, Bd. 10), Kassel u. a. 1984, S. 55 – 76, hier: S. 60 u. S. 74.

58 Vgl. GOZZI, Marco: «*The trecento*», in: *The Cambridge Companion to Medieval Music*, hrsg. v. Mark Everist, Cambridge u. a. 2011, S. 136 – 160, hier: S. 136.

Eingrenzung als eine Phase bestimmter kompositorischer Vorlieben innerhalb eines langen Entwicklungszeitraums. Zudem soll die geographische und stilistische Abgrenzung gegenüber der fast zeitgleich in Frankreich stattfindenden, unter den Begriffen *Ars Nova* und *Ars Subtilior* subsumierten Entwicklung terminologisch erfasst werden: *L' Ars Nova Italiana*, *The Italian Ars Nova*. Des weiteren bedarf es offenbar einer Abgrenzung gegenüber vorangegangenen und nachfolgenden musikalischen Entwicklungen – vor und nach dem <Trecento> – in Italien.⁵⁹ Bisher sind verschiedene Hypothesen aufgestellt worden, um die Musik des Trecento entwicklungsgeschichtlich überzeugend zu kontextualisieren, beziehungsweise innerhalb der Geschichte der italienischen Musik sinnvoll zu positionieren. Eine gänzlich unproblematische Eingliederung dieses Repertoires in den Fluss der italienisch-europäischen Musikgeschichte gestaltet sich jedoch scheinbar nach wie vor schwierig.

Aus entwicklungsgeschichtlicher Perspektive erhält die italienische Musik des 14. Jahrhunderts zunächst allein dadurch einen speziellen Charakter, dass die konstitutiven Gattungen *Ballata*, *Caccia* und *Madrigal* anscheinend ohne konkrete Vorläufer im ersten Viertel des 14. Jahrhunderts in Mode kamen und durch eine eigene italienische Notation schriftlich festgehalten wurden,⁶⁰ um rund einhundert Jahre später relativ plötzlich wieder aus den Musikhandschriften zu verschwinden. «Zu den am wenigsten bekannten Abschnitten der Musikgeschichte gehört die Musik in Italien vor dem Trecento»,⁶¹ stellte Marie Louise Martinez in ihrer Abhandlung zur Musik des frühen Trecento fest. Auch Richard Hoppin betonte in seiner Überblicksdarstellung der Musik des Mittelalters das plötzliche, unvermittelte Auftauchen der italienischsprachigen Musik des Trecento: «Italian secular polyphony suddenly appeared and flourished in the fourteenth century with no apparent antecedents.»⁶²

Sowohl Nino Pirrotta als auch Kurt von Fischer verorteten die Anfänge der italienischen Vokalmusik des 14. Jahrhunderts in einer laut Oliver Huck «hypothetischen autochthonen italienischen Praxis».⁶³ Von Fischer ging von einer

59 Damit wäre der von Dahlhaus in einem 1987 publizierten Aufsatz exemplarisch postulierte Kriterienkatalog zur musikhistorischen Epochengliederung nahezu über die Maße erfüllt. Vgl. DAHLHAUS, Carl: «Epochen und Epochenbewusstsein in der Musikgeschichte», in: *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*, hrsg. v. Reinhart Herzog u. Reinhart Koselleck (= *Poetik und Hermeneutik*, Bd. 12), München 1987, S. 81 – 96, hier: S. 82 f.

60 Vgl. APEL, Willi: *Die Notation der polyphonen Musik 900 – 1600*, Leipzig 1962, S. 414. Zur tatsächlichen Verwendung dieser italienischen Notation in den Handschriften vgl. GEHRING, Julia/HUCK, Oliver: «*La notazione italiana del trecento*», übers. v. Carlo Bosi, in: *Rivista Italiana di Musicologia*, 39/2 (2004), S. 235 – 270.

61 MARTINEZ, *Die Musik des frühen Trecento*, 1963, S. 117. Siehe auch ELLINWOOD, Leonard: «*Origins of the Italian Ars Nova*», in: *Papers Read by Members of the American Musicological Society at the Annual Meeting*, [ohne Hrsg., ohne Ort] 1937, S. 29 – 37, hier: S. 30 ff.

62 HOPPIN, Richard Hallowell: *Medieval Music*, New York, London 1978, S. 433.

63 HUCK, *Die Musik des frühen Trecento*, 2005, S. 3.

zunächst nicht schriftlichen, einstimmigen Liedkunst in Italien aus.⁶⁴ Ausschlaggebend waren für ihn vor allem drei Aspekte. Zunächst meinte von Fischer auch in den zwei- und dreistimmigen Kompositionen des Trecento die für die Einstimmigkeit typischen, floskelhaften Elemente wiederzufinden.⁶⁵ Die Beschreibungen musikalischer Darbietung in der Literatur des 14. Jahrhunderts führte von Fischer als ein weiteres Argument an: In nahezu allen dieser Beschreibungen, so auch in Boccaccios *Decamerone*, werde Musik nur durch eine Person aufgeführt, weshalb von größtenteils einstimmiger Musik auszugehen sei.⁶⁶ Als diesbezüglicher Einwand ließe sich der Hinweis von Lauren McGuire Jennings anführen, die Beschreibung einer musikalischen Aufführung, oder bereits die bloße Erwähnung von Musik, erfülle in der Literatur des 14. Jahrhunderts häufig einen bestimmten, beispielsweise einen allegorischen Zweck. Der Realitätsgehalt einer derartigen Schilderung sei daher stets zu hinterfragen.⁶⁷

Im wahrscheinlich zwischen 1317 und 1327 von Marchetto da Padova verfassten *Pomerium in arte musicae mensuratae*, einer der frühesten Quellen für die Neuerungen der italienischen Notation des 14. Jahrhunderts, finden weder Philippe de Vitry noch Johannes de Muris als bedeutende Theoretiker der französischen Ars Nova Erwähnung. Dies interpretierte von Fischer als weiteren Hinweis darauf, dass die Ursprünge der Musik des Trecento mit größter Wahrscheinlichkeit in der italienischen Einstimmigkeit und nicht in der französischen Musik des 13. und 14. Jahrhunderts lägen.⁶⁸ Aus dieser Annahme einer nicht schriftlichen Praxis in Italien ergibt sich laut Wulf Arlt in der musikgeschichtlichen Wahrnehmung der grundlegende

«Unterschied zwischen der italienischen und der französischen Situation im frühen vierzehnten Jahrhundert: in Frankreich Kontinuität auf der Grundlage einer langen kompositorischen Tradition, die an die Aufzeichnung gebunden war; in Italien Diskontinuität aus dem <Schritt in die Schrift>, mit neuen Gattungen, neuen Strukturen und einer eigenen Aufzeichnungsweise.»⁶⁹

Pirrotta hingegen vertrat im Fall des Trecento-Madrigals die Hypothese, die ersten Werke dieser Gattung seien als eine Art Kontrafaktur bereits bestehender Clausulae entstanden: «Non potrebbe il madrigale essere nato dall'applicazione di un testo letterario ad una composizione preesistente del tipo clausula?»⁷⁰ Den Anstoß für Pirrottas Vermutung gab die seines Erachtens auffallend altmodische Beschreibung des

64 Vgl. VON FISCHER, Kurt: «*On the Technique, Origin and Evolution of Trecento Music*», in: *The Musical Quarterly*, 47 (1961), S. 42 – 57, hier: S. 56. Siehe auch ARLT, Wulf: «*Von der schriftlosen Praxis und Überlieferung zur Aufzeichnung. Kritisches zu den Anfängen der italienischen Mehrstimmigkeit des Trecento im Stilwandel um 1300*», in: *Atti del Congresso internazionale «L'Europa e la musica del Trecento». Certaldo, Palazzo Pretorio, 19, 20, 21 luglio 1984*, hrsg. v. Giulio Cattin u. Patrizia della Vecchia (= *L'Ars Nova Italiana del Trecento VI*), Certaldo 1992, S. 127 – 144, hier: S. 127.

65 Vgl. VON FISCHER, *On the Technique, Origin and Evolution*, 1961, S. 41.

66 Vgl. ebd. S. 47 f.

67 Vgl. JENNINGS, *Senza Vestimenta*, 2014, S. 197.

68 Vgl. VON FISCHER, *On the Technique, Origin and Evolution*, 1961, S. 56.

69 ARLT, *Von der schriftlosen Praxis*, 1992, S. 128.

Madrigals im *Capitulum de vocibus applicatis verbis*, nach der ein *Tenor* in langen Notenwerten einer Oberstimme in deutlich kürzeren Notenwerten gegenüber stehen solle.⁷¹ Zwar kritisiert Huck die von Pirrotta und von Fischer vertretenen Ursprungshypothesen dahingehend zu Recht, dass durch diese Theorien weder entsprechende Melodien noch Clausulae – oder viceversa Kompositionen aus dem Trecento – mit identifizierbaren Bezügen konkret belegt werden können.⁷² Dennoch lässt sich die Argumentation sowohl Pirrottas als auch von Fischers nachvollziehen. Vor allem dann, wenn man anstelle von einer nicht schriftlichen Tradition von eventuell verloren gegangenen Manuskripten ausgeht und darüber hinaus die Annahme zulässt, dass die heute erhaltenen Handschriften nur einen Teil der musikalischen Kultur des Trecento repräsentieren.⁷³ Auf die musikalische Praxis bezogen ist vor allem Pirrottas Erwähnung der im Trecento aktiven Komponisten, die wie Francesco Landini oder Andrea da Firenze als renommierte Organisten galten,⁷⁴ ein keineswegs abwegiges Argument, das seine Clausula-Hypothese stützt.⁷⁵

Muss die Rekonstruktion der Ursprünge der Musik des Trecento demnach also rein hypothetisch bleiben, verhält es sich im Falle einer nachvollziehbaren Erklärung des plötzlichen Verschwindens der im Trecento gepflegten Gattungen in der ersten Hälfte des Quattrocento nicht sonderlich anders: «The Period in Italian musical history between the *Ars Nova* of the 14th century and the brilliant efflorescence of the 16th century has always remained something of a mystery to the historians of Italian music.»⁷⁶ Zwar wurde im 15. Jahrhundert italienischsprachige Musik komponiert und notiert – überliefert sind

70 PIRROTTA, Nino: «Una arcaica descrizione trecentesca del madrigale», in: *Festschrift Heinrich Besseler zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. Institut für Musikwissenschaft der Karl-Marx-Universität, Leipzig 1961, S. 155 – 161, hier: S. 159.

71 Auch die ausschließlich zur Beschreibung des Madrigals verwendete Bezeichnung *Tenor* für die Unterstimme sieht Pirrotta als Verbindung zur älteren Tradition der Clausulae. Vgl. PIRROTTA, *Una arcaica descrizione*, 1961, S. 158. Pirrotta bietet zudem eine etymologische Erklärung: «L'ipotesi della derivazione del madrigale da composizioni organistiche del tipo delle clausulae, se potesse essere provata, chiarirebbe l'etimologia del madrigale. La composizione organistica sarebbe stata la *matrice* musicale dalla quale il testo ad essa applicato, e più tardi l'intera composizione avrebbero tratto il nome di [...] madrigale [...]» Ebd., S. 159.

72 Vgl. HUCK, *Die Musik des frühen Trecento*, 2005, S. 3.

73 Aus dem 13. Jahrhundert ist mittlerweile immerhin eine italienische Komposition bekannt. Vgl. SCHULZE, Joachim: «Das Lied in der höfischen Kultur des Duecento», in: *Kontinuität und Transformation in der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento*, hrsg. v. Oliver Huck u. Sandra Dieckmann (= *Musica Mensurabilis*, Bd. 3), Hildesheim u. a. 2007, S. 141 – 166, hier: S. 141.

74 Vgl. WILLIAMS, Carol: «Setting the Scene for a Study of Andrea da Firenze», in: *Miscellanea Musicologica*, 15 (1988), S. 74 – 88, hier: S. 74.

75 Vgl. PIRROTTA, *Una arcaica descrizione*, 1961, S. 159. Siehe auch ARLT, *Von der schriftlosen Praxis*, 1992, S. 129.

76 KINKELDEY, Otto: «Fausto Torrefranca's Theory of the Villota», in: *Bulletin of the American Musicological Society*, 6 (1942), S. 7 – 9, hier: S. 7. Siehe auch PIRROTTA, Nino: «Ars Nova e Stil Novo», in: *Rivista Italiana di Musicologia*, 1/1 (1966), S. 3 – 19, hier: S. 5 ff.

vor allem Werke der seit ca. 1430 in Italien als Musiker tätigen Oltremontani – jedoch lässt sich diese Musik offenbar nicht ohne Weiteres als Fortführung oder Rezeption derjenigen des Trecento deuten. Oliver Huck fasst die gesamte Problematik wie folgt zusammen:

«Zwischen Due- und Trecento besteht [...] eine Diskontinuität der Überlieferung vertonter Poesia per musica in Italien. Umgekehrt sind aus der Zeit nach 1400 zwar Vertonungen italienischer Texte erhalten, sie lassen sich jedoch nicht auf eine Poetik des italienischen Liedes im Quattrocento beziehen, sondern lediglich positiv im Sinne eines Kulturtransfers oder auch negativ im Sinne einer Abgrenzung auf eine Poetik der <internationalen> Chanson nach französisch-burgundischem Vorbild.»⁷⁷

Im vorherrschenden Geschichtsbild besteht somit also eine Diskontinuität der italienischsprachigen Musik sowohl zwischen dem 13. und 14. Jahrhundert als auch zwischen dem 14. und 15. Jahrhundert, die einerseits in der fehlenden Schriftlichkeit vor dem Trecento, andererseits in der geringen Überlieferung und dem scheinbaren Abbruch der Gattungstradition nach dem Trecento begründet ist.

Ende der 1930er Jahre schien das Problem der italienischen Musik nach dem Trecento zumindest ansatzweise gelöst: Fausto Torrefranca datierte den Inhalt von vier in der Biblioteca Marciana in Venedig verwahrten Stimmbüchern (I-Vnm 1795-98)⁷⁸ in seiner 1939 publizierten Monographie *Il segreto del Quattrocento* auf die Mitte des 15. Jahrhunderts:

«E tuttavia, noi potremo dimostrare, in parte col documento aperto, ed in parte con buone argomentazioni e con sicure deduzioni, che le musiche delle villote a quattro debbono risalire almeno al decennio 1450-60 e che la maggior parte di quelle che ci rimangono sono anteriori al 1500.»⁷⁹

Die Gattung, die die Lücke zwischen Tre- und Cinquecento schließt, ist laut Torrefranca also die Villotta, oder auch <Villota>, mit dem <Nio> als Schlussteil, die bereits um 1450 gepflegt und um 1530 durch die Frottola abgelöst wurde.⁸⁰ Bereits Otto Kinkeldey stellte Torrefrancas Theorie aufgrund fehlender Überlieferungen in Frage:

«The period of the *villota* is dated back by Torrefranca without any actual musical examples to the first half of the 15th century. [...] A difficulty for Torrefranca's

77 HUCK, Oliver: «Kontinuität und Transformation der Musik des Trecento», in: *Kontinuität und Transformation in der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento*, hrsg. v. Oliver Huck u. Sandra Dieckmann (= *Musica Mensurabilis*, Bd. 3), Hildesheim u. a. 2007, S. 1 – 14, hier: S. 7. Huck bezieht sich dabei v. a. auf DANUSER, Hermann (Hrsg.): *Musikalische Lyrik* (= *Handbuch der Musikalischen Gattungen*, Bd. 8/1), Laaber 2004.

78 Vgl. *RISM B/IV*⁵, S. 554 ff.

79 TORREFRANCA, Fausto: *Il segreto del Quattrocento. Musiche ariose e Poesia popolare*, Mailand 1939, S. 23. Siehe auch STROHM, Reinhard: *The Rise of European Music. 1380 – 1500*, Cambridge 1993, S. 541 und KINKELDEY, *Fausto Torrefranca's Theory*, 1942, S. 9 sowie KLEINERTZ, *Ballata und Villancico*, 2010, S. 500.

80 Vgl. TORREFRANCA, *Il segreto del Quattrocento*, 1939, S. 117. Siehe auch ebd., S. 152.

theory, which he himself recognizes, is the absence of early examples or even of authentically dated examples of the best period.»⁸¹

Die Kernaussage, die Torre Franca in seiner laut Knud Jeppesen «umfassenden, nur vielleicht etwas zu phantasievollen»⁸² Monographie vertritt, resümiert Reinhard Strohm wie folgt: «Thus, the four-voice villotta became the ancestor of the frottola, the madrigal and various other genres and musical devices [...]: Italian musicians became leaders in the Renaissance movement.»⁸³ Die genannte Quelle I-Vnm 1795-98 müsse laut Torre Franca vor 1514 entstanden sein, das Repertoire aber deutlich früher.⁸⁴ Leider ließ sich die Datierung Torre Francas nicht halten, was seine Argumente entkräftete und schlussendlich «seiner Theorie den Garaus machte.»⁸⁵ Jeppesen geht davon aus, dass I-Vnm 1795-98 «im wesentlichen ein Repertoire bringt, das in Italien um ca. 1520 *en vogue* war, weshalb die Entstehungszeit der Hs. demzufolge hier angesetzt werden dürfte.»⁸⁶

Die zentrale Gattung des 15. Jahrhunderts scheint demnach auch in Italien die burgundisch-frankoflämische, nicht per definitionem mit einer der gängigen Formes fixes verknüpfte, also formal relativ freie Chanson zu sein,⁸⁷ die quasi als Transfergattung und Gegenstück zugleich fungiert. Huck konstatiert zwischen Tre- und Quattrocento eine

«Diskontinuität der musiko-poetologischen Reflexion, die es scheinbar erlaubt, das nicht an französisch-burgundischen Vorbildern orientierte italienische Lied des frühen Quattrocento entweder als epigonales Abgesang des Trecento oder als usuell Präludium der Frottola zu betrachten.»⁸⁸

Im Sinne des Historikers František Graus wäre das Trecento somit als <Epoche> aufzufassen: «Das [...] Postulat einer Epoche (die zumindest in gewisser Hinsicht als Einheit angesehen werden muss) erfordert die Abgrenzung nicht nur zur <vorangehenden Zeit>, sondern auch zur nachfolgenden [...].»⁸⁹ Die Auffassung der Musik des Trecento als entwicklungsgeschichtlich abgekapselte Epoche löst das Problem jedoch nicht; vor allem mit Blick auf das 15. Jahrhundert wird eben auch eine solche Abgrenzung des Trecento der gattungsgeschichtlichen Realität nicht gerecht.

81 KINKELDEY, *Fausto Torre Franca's Theory*, 1942, S. 9.

82 JEPPESEN, Knud: *La Frottola II. Zur Bibliographie der handschriftlichen musikalischen Überlieferung des weltlichen italienischen Lieds um 1500*, Aarhus 1969, S. 93.

83 STROHM, *The Rise of European Music*, 1993, S. 541.

84 Vgl. TORREFRANCA, *Il segreto del Quattrocento*, 1939, S. 26 und KINKELDEY, *Fausto Torre Franca's Theory*, 1942, S. 9.

85 KLEINERTZ, *Ballata und Villancico*, 2010, S. 500.

86 JEPPESEN, *La Frottola II*, 1969, S. 95. Diese Datierung ist seitdem weitgehend akzeptiert. Vgl. *RISM B/IV*⁵, S. 554 ff. und *Census-Catalogue IV*, S. 73 f.

87 Vgl. BROWN, Howard Mayer/FALLOWS, David: «Chanson», in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Auflage, hrsg. v. Stanley Sadie, Bd. 5, London 2001, S. 472 – 484, hier: S. 472 und PERKINS, Leeman L.: «Chanson I – III», übers. v. Stefan Lerche, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 2, Kassel, u. a. 1995, Sp. 559 – 583, hier: Sp. 559.

88 HUCK, *Kontinuität und Transformation*, 2007, S. 7.

Bezüglich dieser für das Epochenverständnis notwendigen Abgrenzung führt Graus weiter aus: «Falls wir diesen Aspekt ausklammern, kommen wir höchstens zur Feststellung von <Veränderungen>, die wir positiv oder negativ werten, aber zu keiner Vorstellung von einer Epoche.»⁹⁰ Gemäß einer solchen Veränderung wäre die von Oliver Huck diskutierte «weite Definition der Musik des Trecento»⁹¹ zu verstehen, die eine Verbindung, beziehungsweise Kontinuität, zwischen der italienischen Musik des Due-, Tre- und Quattrocento voraussetzt. Zwischen der von Huck angeführten Frottola als spätestens mit den Drucken Petruccis zwischen 1504 und 1514⁹² endgültig etablierter Gattung weltlicher italienischsprachiger Musik und den musikalisch-poetischen Formen des Trecento lässt sich über die Ballata immerhin eine formale Verbindung herstellen: Die häufigste Textform der Frottola ist die Barzellella, diese wiederum stammt laut Don Harrán ohne Zweifel von der Ballata ab.⁹³ Gerade die Ballata, die musikalisch-poetische <Hauptgattung> des Trecento,⁹⁴ ist in den Musikhandschriften des 15. Jahrhunderts zumindest nicht gänzlich abwesend.⁹⁵ Der poetischen Forme fixe nach als Ballate identifizierbare Texte werden im 15. Jahrhundert vertont, wenn meist auch nicht in der im Trecento verbreiteten musikalischen Form.⁹⁶

Hinsichtlich der Gattungstradition und der Überlieferung, einer Kontinuität oder einer Diskontinuität, bleibt zunächst festzuhalten: Problematisch ist vor allem die italienische Musik des Quattrocento. Auch wenn zwischen der Ballata des Trecento und der Frottola zumindest eine formale Verwandtschaft besteht, weisen sowohl Gattungstradition als auch Überlieferung hier anscheinend eine Lücke auf. Weder dem Mittelalter noch der Renaissance sind die musikalischen Gattungen des Trecento vor dem Hintergrund dieser Überlegungen bedenkenlos zuzuordnen. Kurt von Fischer

89 GRAUS, František: «*Epochenbewusstsein, Epochenillusion*», in: *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*, hrsg. v. Reinhart Herzog u. Reinhart Koselleck (= *Poetik und Hermeneutik*, Bd. 12), München 1987, S. 531 – 533, hier: S. 531 f. Zwar zielt der Beitrag Graus' vorrangig auf die bewusste Unterscheidung zwischen der <Epochenillusion> des jeweiligen Zeitgenossen und der retrospektiven Einteilung der Vergangenheit in Epochen ab, doch lassen sich manche Feststellungen durchaus auch auf die hier angestellten Überlegungen beziehen. Zur Frage im Allgemeinen vgl. BRAUN, Werner: *Das Problem der Epochengliederung in der Musik* (= *Erträge der Forschung*, Bd. 73), Darmstadt 1977, S. 1 ff.

90 GRAUS, *Epochenbewusstsein*, 1987, S. 532.

91 HUCK, *Kontinuität und Transformation*, 2007, S. 8.

92 Vgl. HARRÁN, Don: «*Frottola*», in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Auflage, hrsg. v. Stanley Sadie, Bd. 9, London 2001, S. 294 – 300, hier: S. 296.

93 Vgl. HARRÁN, *Frottola* [NGrove²], 2001, S. 295 und HARRÁN, Don: «*Barzellella*», in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Auflage, hrsg. v. Stanley Sadie, Bd. 2, London 2001, S. 831.

94 Vgl. GOZZI, *The trecento*, 2011, S. 154.

95 Vgl. D'AGOSTINO, Gianluca: «*On the Ballata Form(s) of Fourteenth-Century Italy. A Case of Historical Misunderstanding*», in: *Et facciam dolci canti. Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno*, hrsg. v. Bianca Maria Antolini, 2. Bde., Lucca 2003, Bd. 1, S. 295 – 330, hier: S. 306.

96 Vgl. HUCK, *Kontinuität und Transformation*, 2007, S. 10.

äußerte im Kontext einer Untersuchung vom Verhältnis zwischen Text und Musik im Trecento unter Berücksichtigung soziokultureller Aspekte die Überlegung, die Musik des Trecento ließe sich «als etwas beschreiben, dem [...] die Bezeichnung <Frührenaissance> – trotz allen terminologischen Vorbehalten gegenüber einem musikalischen Renaissancebegriff – angemessen sein dürfte.»⁹⁷ Jedoch ändert auch dieser terminologische Vorschlag den <isolierten> Status der Musik des Trecento nicht.

Im musikgeschichtlichen Bewusstsein bildet die weltliche italienischsprachige Musik des 14. Jahrhunderts metaphorisch umschrieben eine Art unberührte Insel im Entwicklungsfluss der italienischen und europäischen Musik.⁹⁸ Hier stellt sich einerseits die Frage, inwiefern dieses Geschichtsbild einer musikalischen Kultur des Trecento, die sich aus gattungsgeschichtlicher oder teleologischer Sicht weder mit der Musik des 13. Jahrhunderts noch mit derjenigen des Quattrocento problemlos in Verbindung bringen, und die *Ars Nova Italiana del Trecento* somit in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts <enden> lässt, durch die Überlieferungssituation suggeriert wird. Andererseits drängt sich darüber hinaus die Frage auf, welche neuen Erkenntnisse, Rückschlüsse oder Hypothesen, und somit eine von diesem Geschichtsbild abweichende Perspektive ein erneuter Blick auf die Überlieferung zulässt. Matteo Nanni stellt bezüglich derartiger Fragestellungen in seiner kürzlich publizierten Untersuchung zur frühen Trecento-Ballata treffend fest:

«Der Fortschritt einer historischen Disziplin, wenn es ihn überhaupt gibt, lässt sich nicht allein an der Menge neu entdeckter Quellen oder an deren systematischer Aufbereitung nachweisen, sondern an der Fähigkeit, die philologisch erschlossenen Zeugnisse stets neu zu entschlüsseln und neu zu interpretieren.»⁹⁹

Nanni resümiert, die Philologie werde erst dann zu «einem Weg möglicher Wahrheitsfindung [...] wenn es ihr gelingt, den Blick für unerwartete Zusammenhänge zu öffnen.»¹⁰⁰

Wie also gestaltet sich die Quellenlage im Falle der Musik des Trecento? Dorothea Baumann fügt ihrem Artikel *Trecento und Trecentohandschriften* in der Neuauflage der *Musik in Geschichte und Gegenwart* eine Auflistung der insgesamt 26 «wichtigsten Quellen der italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento»¹⁰¹ an.

97 VON FISCHER, Kurt: «*Sprache und Musik im italienischen Trecento. Zur Frage einer Frührenaissance*», in: *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts. Vorträge des Gastsymposiums in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 8. bis 12. September 1980*, hrsg. v. Ursula Günther u. Ludwig Finscher (= *Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten*, Bd. 10) Kassel u. a. 1984, S. 37 – 53, hier: S. 54.

98 Auch Oliver Huck verwendet in diesem Kontext den Begriff der <Insel>. Vgl. HUCK, *Kontinuität und Transformation*, 2007, S. 8.

99 NANNI, *Die Leiblichkeit der Musik*, 2018, S. 5.

100 Ebd. S. 6.

Quellenübersicht I¹⁰²

RISM-Sigle	Datierung	Provenienz
I-Rvat 215 + I-OST	1350 – 1370 ¹⁰³	Padua/Verona
I-Fn 26	1380/1390 – 1400	Florenz
GB-Ob 229* + I-Pu 684* + I-Pu 1475*	1390 – 1400	Padua (?)
I-Las 184* + I-PEco 3065*	1390 – 1420	Lucca
I-GR 16*	ca. 1400	Oberitalien
I-Pu 1115*	ca. 1400	Padua (?)
Ci1* ¹⁰⁴	1400 – 1410	Rom/Umbrien
I-Fn F.5.5* ¹⁰⁵	1400 – 1420 (?)	Florenz
GB-Lbm 29987	1400 – 1425	Florenz/Perugia
F-Pn 568	1400 – 1425	Florenz/Lucca/Pisa
I-GR 197*	1400 – 1430	S. Giustina, Padua
I-Bc 15	1400 – 1435/1440	Piacenza (?)

- 101 BAUMANN, *Trecento* [MGG²], 1998, Sp. 788. Näher beschrieben werden von den 26 Quellen I-Rvat 215, I-Fn 26, I-Las 184, GB-Lbm 29987, F-Pn 568, I-Fl 87, I-Tn und I-Fl 2211. Vgl. ebd., Sp. 782 ff. Ergänzend sei auf die Quellenaufzählung im *NHMw* verwiesen. Vgl. BAUMANN, *Italien* [NHMw], 1991, S. 386. Die von Baumann getroffene Quellenauswahl soll nicht als unzulänglich kritisiert werden. Da es sich bei den zitierten Werken um Überblicksdarstellungen handelt, ist eine derartige Auswahl durchaus gerechtfertigt. Die Auswahl soll als Ausgangspunkt dienen, um die generelle Problematik darzustellen.
- 102 Siglen, Datierung und Provenienz richten sich in dieser und den folgenden Quellenübersichten, sofern nicht anders angegeben, nach *RISM B/IV*³⁻⁵. Fragmente sind durch * gekennzeichnet. Der Übersichtlichkeit halber wird bei Datierungen wie z. B. <spätes 14. Jh.> von den Jahren ca. 1380 – 1400 ausgegangen, <Ende 14. Jh.> wird als ca. 1390 – 1400 interpretiert.
- 103 Vgl. PIRROTTA, Nino (Hrsg.): *Il Codice Rossi 215. Studio introduttivo ed edizione in facsimile*, Lucca 1992, S. 19.
- 104 Vgl. BRUMANA, Biancamaria/CILIBERTI, Galliano: «Nuove fonti per lo studio dell'opera di Paolo da Firenze», in: *Rivista Italiana di Musicologia*, 22 (1987), S. 3 – 33, hier: S. 6.
- 105 Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Incunab. F.5.5. Über die Datierung lässt sich nur spekulieren. Das enthaltene Repertoire (6 Ballate von Landini) schließt eine zeitl. Nähe zu I-Fn 26 nicht aus. Eine Verbindung zu F-Pn 568 ergibt sich durch einen Schreiber, der für beide Hss. identifiziert wurde. Ähnliche Lesarten rücken das Fragment außerdem in die Nähe von I-Fl 87. Die ursprüngl. Hs. war möglicherweise im Besitz eines <Don Paolo>, der im Okt. 1419 gestorben ist. Vgl. FABBRI, MARIO/NÁDAS, John: «A newly discovered Trecento fragment. Scribal concordances in late-medieval Florentine manuscripts», in: *Early Music History*, 3 (1983), S. 67 – 81, passim. Siehe auch VON FISCHER *Paolo da Firenze und der Squarcialupi-Kodex*, 1968, S. 5 – 19.

Quellenübersicht I

RISM-Sigle	Datierung	Provenienz
F-Pn 6771	1400 – 1430/1440	Padua/Venedig
T.III.2* ¹⁰⁶	1409 – 1417	Bologna/Pisa/ Venetien
I-FZc 117	1410 – 1420	Oberitalien
I-MOe 5.24*	ca. 1410 – 1430 ¹⁰⁷	Bologna/Mailand/ Pavia
F-Sm 222	ca. 1411 ¹⁰⁸	Freiburg/ Straßburg/Zofingen
I-FI 87	1410 – 1415 ¹⁰⁹ /1440 ¹¹⁰	Florenz
I-FI 2211	1420 – 1430 ¹¹¹	Florenz
I-FI 999	1423/1424	Florenz
US-Cn/US-Clw*	ca. 1425 ¹¹²	Florenz (?)
GB-Ob 213	1428 – 1436 ¹¹³	Venedig

Aus dieser Auswahl der <wichtigsten> Quellen ergibt sich, ausgehend von der frühesten Datierung des Codex Rossi (I-Rvat 215) und der spätesten Datierung der Handschriften I-Bc 15, F-Pn 6771 sowie des Squarcialupi-Codex (I-FI 87) eine allerhöchstens über rund 90 Jahre reichende Überlieferung einer «eigenständigen italienischen Musik»¹¹⁴

106 Vgl. ZIINO, Agostino (Hrsg.): *Il Codice T.III.2. Studio introduttivo ed edizione in facsimile* (= *Ars Nova*, Bd. 3), Lucca 1994, S. 54.

107 Vgl. STONE, Anne: *The Manuscript Modena, Biblioteca Estense, a.M.5.24. Commentary* (= *Ars Nova. Nuova Serie*, Bd. 1), Lucca 2005, S. 108.

108 Die Hs. ist 1870 verbrannt, nur eine Teilkopie ist heute erhalten; die vermeintl. Jahreszahl auf fol. 142^r lässt 1411 als Entstehungsdatum vermuten; Nachträge wurden bis ca. 1450 vorgenommen. Vgl. *RISM B/IV*³, S. 550.

109 Vgl. NÁDAS, John: «*Il Codice Squarcialupi. Una <Edizione> della Musica del Trecento (ca. 1410 – 1415)*», in: *Il Codice Squarcialupi. MS Mediceo Palatino 87, Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze*, hrsg. v. Franco Alberto Gallo, Lucca 1992, S. 19 – 86, hier: S. 27.

110 Vgl. PIRROTTA, Nino/LIGOTTI, Ettore: «*Il Codice di Lucca*», in: *Musica Disciplina*, 5 (1951), S. 119 – 120.

111 Vgl. JANKE, Andreas/NÁDAS, John (Hrsg.): *The San Lorenzo Palimpsest. Florence, Archivio del Capitolo di San Lorenzo Ms. 2211. Introductory Study and Multispectral Images*, 2 Bde. (= *Ars Nova. Nuova Serie*, Bd. 4/1 u. 4/2), Lucca 2016, Bd. 1, S. 22.

112 Vgl. *Census-Catalogue I*, S. 149 f.

113 Fallows datiert die Entstehung der Hs. auf ca. 1428 bis 1434, Nachträge seinen bis ca. 1436 erfolgt. Vgl. FALLOWS, David (Hrsg.): *Oxford, Bodleian Library, MS. Canon. Misc. 213*, Chicago, London 1995, S. 20.

114 BAUMANN *Italien* [NHMw], 1991, S. 385.

von ca. 1350 bis 1430/1440.¹¹⁵ Die ungefähre Datierung der in den genannten Manuskripten überlieferten Kompositionen verlängert diese Zeitspanne um maximal fünfzig Jahre, womit die «Blütezeit der italienischen Trecentomusik [...] um 1300 beginnt und [...] bis über das erste Viertel des Quattrocento hinausreicht [...]»¹¹⁶ Hieraus ergibt sich per se das Geschichtsbild einer Epoche, deren charakteristische Gattungen in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Mode kommen, im Codex Rossi in einstimmiger Form schriftlich festgehalten werden und sich bis ca. 1400 über die Zweistimmigkeit zur Dreistimmigkeit entwickeln, bald darauf jedoch nicht mehr gepflegt werden.¹¹⁷

Diese Schlussfolgerung erscheint aus historischer und entwicklungsgeschichtlicher Perspektive zunächst nicht abwegig. Ein solches Geschichtsbild,¹¹⁸ das die *Ars Nova Italiana del Trecento* in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts mehr oder weniger abrupt enden lässt und die Musik des Trecento so zu einer nahezu autarken Stilperiode¹¹⁹ macht, beruht jedoch auf einer eindimensionalen philologischen Interpretation der Überlieferungssituation: im Prinzip wird nur eine Auswahl von <Hauptquellen> fokussiert. Die Frage nach Weiterentwicklung und Rezeption bleibt außen vor. Zudem birgt diese Perspektive ein generelles «methodisches Problem»,¹²⁰ ein «spezifisches Erkenntnisproblem»,¹²¹ dem sich der Historiker Arnold Esch bereits 1978 und erneut 1985 gewidmet hat: «Es geht um das Problem von Überlieferungs-Chance und Überlieferungs-Zufall – ein Problem, hinter dem sich die Frage nach der Maßstäblichkeit

115 Gianluca D’Agostino und Kurt von Fischer grenzen die Überlieferung der Musik des Trecento in ihrem entsprechenden Beitrag zum Artikel «Sources» auf die Jahre zwischen ca. 1350 und 1420 ein. Vgl. D’AGOSTINO, Gianluca/VON FISCHER, Kurt: «Sources, MS, §VIII», in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Auflage, hrsg. v. Stanley Sadie, Bd. 23, London, u.a. 2001, S. 888 – 892, hier: S. 888.

116 BAUMANN, *Trecento* [MGG²], 1998, Sp. 770. Vgl. auch BAUMANN, *Italien* [NHMw], 1991, S. 385.

117 Vgl. BAUMANN, *Die dreistimmige italienische Lied-Satztechnik*, 1979, S. 23 ff. Für den <Gegenentwurf> Rotter-Bromans vgl. ROTTER-BROMAN, *Komponieren in Italien um 1400*, S. 30 ff. sowie S. 97 ff.

118 Auch Signe Rotter-Broman widmet sich in ihren Untersuchungen dem <Geschichtsbild>, meint dabei jedoch etwas anderes, wie z. B. das Geschichtsbild aus kompositionsgeschichtlicher Perspektive innerhalb der Musikgeschichtsschreibung bzw. den historischen Rahmen einer musikalischen Analyse. Vgl. ROTTER-BROMAN, Signe: «Geschichtsbild und Analyse. Überlegungen zur Musik des späten Trecento», in: *Kontinuität und Transformation in der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento*, hrsg. v. Oliver Huck u. Sandra Dieckmann (= *Musica Mensurabilis*, Bd. 3), Hildesheim u. a. 2007, S. 197 – 214 und ROTTER-BROMAN, *Komponieren in Italien um 1400*, S. 334 ff. und v. a. S. 352 ff.

119 Der Begriff ist hier nicht im Sinne von Guido Adler zu verstehen, der die ältere Musikgeschichte in Stilperioden zusammenfasst, so z. B. in ADLER, Guido (Hrsg.): *Handbuch der Musikgeschichte*, Frankfurt a. M. 1924.

120 ESCH, Arnold: «Überlieferungs-Chance und Überlieferungs-Zufall als methodisches Problem des Historikers», in: *Historische Zeitschrift*, 240 (1985), S. 529 – 570, hier: S. 529.

121 ESCH, *Überlieferungs-Chance*, 1985, S. 529.

der historischen Erkenntnis auftut.»¹²² Ungeachtet dessen, ob eine Handschrift ursprünglich für die Praxis oder tatsächlich als Anthologie konzipiert wurde, ist davon auszugehen, dass die musikalischen Zeugnisse der italienischen Musik des 14. Jahrhunderts uns heute größtenteils durch Zufall erhalten sind. «Was Überlieferung uns gibt und was nicht, wie Überlieferung uns leitet und wie sie uns verleitet, ist ein Problem, [...] das sich [...] mehr oder minder in allen Disziplinen stellt, die mit historischen Prozessen zu tun haben.»¹²³ Zunächst ist zu hinterfragen, welche der für die Musik des Trecento relevanten Quellen in welchem Kontext wichtig sind und wodurch eine Musikhandschrift zu einer <Hauptquelle> avanciert.

Die Annahme, ein möglichst exaktes Bild der musikalischen Praxis, eines Ortes oder eines Zeitraums ließe sich anhand von idealerweise vollständigen und umfangreichen Quellen am besten nachzeichnen, liegt nahe. Im Falle der Musik des Trecento scheint es tatsächlich so, als ließe sich ein <realistisches> Geschichtsbild bereits anhand von nur fünf Handschriften skizzieren. Im fragmentarischen Codice Rossiano (I-Rvat 215 und I-OST) tauchen die für die Ars Nova Italiana konstitutiven Gattungen Ballata, Caccia und Madrigal zum ersten mal auf. Im Gegensatz zu der relativ überschaubaren Anzahl von 37 Kompositionen im Codex Rossi¹²⁴ enthält der Panciatichi-Codex (I-Fn 26), die älteste vollständige Handschrift des Trecento, ganze 185 Werke. Auch in diesem Manuskript dominieren trotz Aufnahme einiger französischer Kompositionen die Gattungen Ballata, Caccia und Madrigal.¹²⁵ Die Handschrift GB-Lbm 29987, die neben den typischen italienischen Gattungen auch Virelais, Estampien und vereinzelte Messsätze enthält,¹²⁶ gewinnt dadurch eine gewisse Relevanz, dass es sich bei dieser Quelle möglicherweise um ein für die musikalische Praxis oder zu Unterrichtszwecken verwendetes Manuskript handelt.¹²⁷ Fast alle Werke Paolos da Firenze sind in F-Pn 568 überliefert, womit diese Handschrift ebenfalls Bedeutung erhält, da im Squarcialupi-Codex (I-F1 87) zwar Platz für das Werk Paolos eingeplant wurde, die Kompositionen jedoch schlussendlich nicht eingetragen wurden.¹²⁸

122 Ebd.

123 Ebd., S. 567.

124 Überliefert sind im Codex Rossi 5 Ballate, 2 Caccie, 29 Madrigali und 1 Rotondello. Vgl. SUCATO, *Il Codice Rossiano*, 2003, S. 3 ff.

125 Enthalten sind 85 Ballate, 15 Caccie, 59 Madrigali sowie 15 Ballades, 9 Rondeaux und 2 Virelais. Vgl. GALLO, Franco Alberto (Hrsg.): *Il Codice Musicale Panciatichi 26 della Biblioteca Nazionale di Firenze. Riproduzione in facsimile*, Florenz 1981, S. 13 ff.

126 Vgl. REANEY, Gilbert (Hrsg.): *The Manuscript London, British Museum, Additional 29987. A Facsimile Edition with an Introduction (= Musicological Studies and Documents, Bd. 13)*, Rom 1965, S. 10.

127 Vgl. BAUMANN, *Trecento [MGG²]*, 1998, Sp. 784.

128 In seiner Untersuchung zur Überlieferung von Musik und Text bezeichnet Gallo I-Fn 26, I-F1 87 GB-Lbm 29987 und F-Pn 568 als «main musical manuscripts». GALLO, *The musical and literary tradition*, 1984, S. 74.

Der bereits erwähnte Codice Squarcialupi, einerseits die am frühesten entdeckte,¹²⁹ andererseits die jüngste vollständige Musikhandschrift, in der die italienischen Gattungen des Trecento überliefert sind, sticht unter den zu Beginn des 15. Jahrhunderts – also <gegen Ende> des Trecento – entstandenen Manuskripten aufgrund mehrerer Aspekte heraus. Mit insgesamt 352 enthaltenen Kompositionen, 150 davon sind Unica,¹³⁰ ist der Squarcialupi-Codex die umfangreichste bisher bekannte, vollständige italienische Musikhandschrift des Trecento. Das Repertoire ist chronologisch nach Komponisten geordnet,¹³¹ jede Sektion wird mit einem Komponistenportrait und aufwendigen Miniaturen eröffnet, die sich auf den Inhalt des auf der entsprechenden Seite notierten Werkes beziehen. Geht man von der relativ späten Datierung Pirrottas aus, der die Fertigstellung der Prachthandschrift um 1440 vermutet, ergibt sich der Eindruck einer retrospektiven Anthologie, «organizzato sistematicamente in forma d’archivio»,¹³² in der die Komponisten und Gattungen des Trecento konserviert wurden. Dieser Charakter und die prachtvolle Anlage des Squarcialupi-Codex haben dessen Überlieferungs-Chance mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit grundsätzlich erhöht. Hinsichtlich der unbestrittenen Einzigartigkeit und der aufwendigen Gestaltung bleibt der Codice Squarcialupi in gewisser Hinsicht stets eine besondere oder eben <wichtige> Quelle. Einerseits lassen sich von den Portraits Rückschlüsse auf die soziale Stellung der Komponisten ziehen, andererseits, darauf weist William Gibbons hin, gibt der Squarcialupi-Codex auch Auskunft über das Florentiner Selbstverständnis des Tre- und Quattrocento und belegt die Wertschätzung der Komponisten.¹³³ Damit lässt sich der Handschrift I-F1 87 nicht nur eine musikgeschichtliche, sondern auch eine kunst- und sozialgeschichtliche Relevanz zusprechen.

I-F1 2211, das sogenannte <San Lorenzo-Palimpsest>, hätte unter anderen Umständen heute wahrscheinlich ebenfalls eine solche <Hauptquelle> für die Musik des Trecento sein können. Laut Andreas Janke und John Nádas könnte der ursprüngliche Umfang der heute größtenteils unleserlichen Handschrift mit geschätzten drei- bis vierhundert Kompositionen in etwa dem des Squarcialupi-Codex entsprochen haben.¹³⁴ Hinweise auf Illustrationen oder Portraits gibt es jedoch keine. Ob diese schlichtere Anlage der Handschrift die Überlieferungs-Chance von vornherein verringert hat, sei dahingestellt. Bei einer ursprünglich so umfangreichen Handschrift ist es wohl

129 Vgl. CUTHBERT, *Trecento Fragments*, 2006, S. 11.

130 Vgl. NÁDAS, *Il Codice Squarcialupi. Una Edizione*, 1992, S. 21

131 Vgl. ebd.

132 NÁDAS, *Una riflessione generale*, 2009 S. 4.

133 Vgl. GIBBONS, William: «*Illuminating Florence. Revisiting the Composer Portraits of the Squarcialupi Codex*», in: *Imago Musicae*, 23 (2006 – 2010), S. 25 – 45, hier: S. 25 und S. 38 ff.

134 Vgl. JANKE/NÁDAS, *The San Lorenzo Palimpsest*, 2016, Bd. 1, S. 17.

größtenteils dem Zufall geschuldet, dass sich der Inhalt von I-FI 2211 heute nur noch teilweise und nur durch den Einsatz technischer Hilfsmittel erahnen lässt.¹³⁵

<Wichtig> und zu <Hauptquellen> werden diese Handschriften, vor allem der Codex Rossi (I-Rvat 215), der Codex Panciatichi (I-Fn 26), die Handschrift F-Pn 568 und der Codex Squarcialupi (I-FI 87), dadurch, dass einerseits genügend Werke und Komponistennamen enthalten sind, um von einer wie auch immer gearteten historisch relevanten musikalischen Kultur auszugehen.¹³⁶ Andererseits wird das Repertoire durch genügend Konkordanzen innerhalb dieser Quellenauswahl in gewisser Weise kanonisiert. Jedoch kann die Orientierung vornehmlich an solchen <Hauptquellen>, deren ursprünglicher Entstehungskontext und deren tatsächliche Verwendung sich heute, wenn überhaupt, nur erahnen lassen, ein sehr einseitiges oder gar verzerrtes Geschichtsbild forcieren. Ausgehend von eben diesen <Hauptquellen> ergibt sich nämlich ein solches wie oben entworfenes Bild des Trecento als eine <Epoche>, die bald nach der Kompilation des Codice Squarcialupi <endet>.¹³⁷ Bereits durch den Verlust nur einer der genannten Musikhandschriften ergäbe sich ein anderes Geschichtsbild.¹³⁸ Ohne den Codex Rossi (I-Rvat 215) lägen die Anfänge der Musik des Trecento noch weiter im dunkeln, auch die Hypothese der kontinuierlichen Entwicklung von der Einstimmigkeit zur Dreistimmigkeit wäre vielleicht nicht aufgekommen. Wäre die Handschrift F-Pn 568 nicht erhalten, wären kaum Werke von Paolo da Firenze überliefert und Paolo hätte wohl kaum die Aufmerksamkeit erhalten, die ihm in den 1960er Jahren zuteil wurde. Der Verlust des Codice Squarcialupi (I-FI 87) hätte das Trecento-Repertoire um ganze 150 Unica verringert, manche Komponisten wären heute gar nicht bekannt, die mittels der Portraits in I-FI 87 gezogenen Rückschlüsse über den sozialen Stand einiger Komponisten wären nicht möglich gewesen.

Auf das Problem der Konzentration auf lediglich eine Auswahl der überlieferten Quellen, wobei natürlich die mehr oder weniger vollständigen Handschriften bevorzugt werden,¹³⁹ weist auch Michael Scott Cuthbert in seiner 2006 abgeschlossenen Dissertation hin:

135 Vgl. ebd., S. 9 ff.

136 Nádás spricht im Kontext dieser <Hauptquellen> von der Überlieferung der «tradizione principale». NÁDAS, *Una riflessione generale*, 2009, S. 4.

137 Ende der 1980er Jahre kommentierte David Fallows das vermeintliche <Ende> der Trecento wie folgt: «We tend to consider the end of the musical Trecento as being in about 1415; before that Italian song is quite distinctive, but after that, most of the special Italian traits disappear.» FALLWOS, David: «French as a Courtly Language in Fifteenth-Century Italy. The Musical Evidence», in: *Renaissance Studies*, 111 (1989), S. 429 – 441, hier: S. 443.

138 Bezüglich der in vielen Fällen <verkürzten Überlieferung> und deren Folgen äußert sich Esch wie folgt: «Der Historiker kann sich diese Einsicht [...] jederzeit selbst verschaffen und geradezu experimentell herstellen: Er nehme aus dem ihm vertrautesten Forschungsthema doch nur einmal versuchsweise den wichtigsten überlieferten Quellenfonds weg und spiele durch, wie dieser fiktive Verlust seine Sicht der Dinge verändern würde.» ESCH, *Überlieferungs-Chance*, 1985, S. 550.

139 Vgl. NÁDAS, *Una riflessione generale*, 2009, S. 4 f.

«We have long known that our view of fourteenth-century music is incomplete. [...] For Italian Music, Squarcialupi [= I-FI 87] and a handful of other codices [...] have formed the backbone of manuscript sources for scholarship on polyphonic music.»¹⁴⁰

Aus der Formulierung Cuthberts lässt sich zudem herauslesen, dass diese Herangehensweise bezüglich der Untersuchung der Musik des Trecento in der Forschung bisher kaum hinterfragt wurde. An anderer Stelle weist Cuthbert auf den Wert fragmentarischer Quellen hin:

«Yet we are increasingly learning that we cannot ignore the contributions of fragmentary and unusual sources in the history of Trecento and early Quattrocento music. Through their very numbers and their diverse origins, fragmentary sources present a wider view of the Italian *ars nova* than even the most careful study of the few intact codices could ever hope to accomplish.»¹⁴¹

Anhand der oben entworfenen zwar nachvollziehbaren, aber eben nicht unbedingt der gattungs- und überlieferungsgeschichtlichen Realität entsprechenden Skizze einer Phase der italienischen Musikgeschichte zwischen dem 14. und 15. Jahrhundert lässt sich ein weiterer zentraler Aspekt der von Esch diskutierten Problematik aufzeigen: «Überlieferung ist das, was der Historiker in Händen hält: was ihm über frühere Zeiten, was ihm aus früheren Zeiten überliefert ist.»¹⁴² Im Falle der italienischen Musik des 14. Jahrhunderts ist dies auf die oben genannte Auswahl an Codices zu beziehen. Weiter konstatiert Esch:

«Der Historiker weiß, dass sein Wissen Stückwerk ist – aber *welche* Stücke er in Händen hält, das wird ihm nicht ebenso deutlich, und so erliegt er nicht selten dem natürlichen Gefühl seiner Hände, das, was er hat, für schwerer, für gewichtiger zu halten als das, was er nicht in Händen hat.»¹⁴³

John Nádas verweist dahingehend auf etliche Kompositionen, die zwar heute nicht überliefert sind, aber in literarischen Quellen Erwähnung finden: «Basti dire che un elenco imponente di brani risulta dallo scorrere *Il Libro delle Rime* di Franco Sacchetti o i sonetti del *Saporetto* di Simone Prodenzani.»¹⁴⁴ Um der historischen Realität des Trecento zumindest ein Stück weit näher zu kommen, muss die Überlieferungssituation also als Ganzes betrachtet werden, ohne dabei zwischen <wichtigen> und <weniger wichtigen> Quellen sowie zwischen vollständigen Handschriften und Fragmenten – selbstverständlich ist ein Fragment nicht als solches

140 CUTHBERT, *Trecento Fragments*, 2006, S. 1.

141 CUTHBERT, Michael Scott: «*Palimpsests, Sketches, and Extracts. The Organization and Compositions of Seville 5-2-25*», in: «*Dolci e nuove note*». *Atti del Quinto Convegno Internazionale. In ricordo di Federico Ghisi (1901 – 1975). Certaldo, 17 – 18 dicembre 2005*, hrsg. v. Francesco Zimei (= *L’Ars Nova Italiana del Trecento VII*), Lucca 2009, S. 57 – 78, hier: S. 58.

142 ESCH, *Überlieferungs-Chance*, 1985, S. 530.

143 Ebd.

144 NÁDAS, *Una riflessione generale*, 2009, S. 9.

entstanden und erst recht nicht als solches konzipiert worden¹⁴⁵ – zu differenzieren. Denn nur so lässt sich die tatsächliche Verbreitung der italienische Musik des 14. Jahrhunderts vielleicht annähernd erahnen, sowohl in geographischer und zeitlicher, als auch in soziokultureller Hinsicht. Bereits ein Blick in die entsprechenden Bände des *Répertoire International des Sources Musicales* sowie in den *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music* offenbart die Existenz weiterer teils vollständiger, teils fragmentarischer Handschriften, die Aufschluss über Verbreitung und Tradierung der Musik des Trecento geben.¹⁴⁶ Weitere Fragmente wurden nach Redaktionsschluss der genannten Quellenkataloge entdeckt. Die Quellenübersicht I lässt sich um insgesamt fünfunddreißig weitere Zeugnisse der italienischen Musik des Trecento ergänzen.

Quellenübersicht II

RISM-Sigle	Datierung	Provenienz
I-PEu* ¹⁴⁷	1349 – 1354	Como/Lombardei
M 50* ¹⁴⁸	1350 – 1380	Lombardei/Piemont (?)
Mischiati, Reggio Emilia* ¹⁴⁹	ca. 1370	Verona/Lombardei (?)

- 145 Cuthbert betont, dass der Umfang der heute nur als Fragmente überlieferten Quellen in ihrem intakten Originalzustand mit großer Wahrscheinlichkeit demjenigen der vollständig erhaltenen Hss. entsprochen haben dürfte. Vgl. CUTHBERT, *Trecento Fragments*, 2006, S. 38.
- 146 Michael Scott Cuthbert führt in seiner Dissertation in einer dem Fließtext vorangehenden Liste insgesamt 229 Quellen mit italienischer weltlicher und geistlicher Musik zwischen ca. 1330 und 1425 an. Vgl. CUTHBERT, *Trecento Fragments*, 2006, S. XVI ff. 144 dieser Quellen sind im *RISM* verzeichnet und werden größtenteils auch im *Census-Catalogue* beschrieben, 11 Quellen sind ausschließlich im *Census-Catalogue* aufgeführt. Für eine Untersuchung des enthaltenen Repertoires ist diese Liste jedoch nur bedingt nützlich, da nur wenige der verbleibenden, nicht katalogisierten Manuskripte und Fragmente, bzw. die darin überlieferten Kompositionen, näher beschrieben werden.
- 147 Vgl. CILIBERTI, Galliano: «*Storia e provenienza*», in: *Frammenti Musicali del Trecento nell'incinabolo Inv. 15755 N. F. della Biblioteca del Dottorato dell'Università degli Studi di Perugia*, hrsg. v. Biancamaria Brumana u. Galliano Ciliberti, Florenz 2004, S. 65 – 92, hier: S. 67 f.
- 148 Fiesole, Privatbibliothek von Michele Manganelli, Manuskript M 50. Vgl. GOZZI, Marco/MANGANELLI, Michele: «*Un nuovo frammento italiano del Trecento. Il Manoscritto M 50 della Biblioteca Michele Manganelli*», in: *Beyond 50 Years of Ars Nova Studies at Certaldo, 1959 – 2009. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Certaldo, Palazzo Pretorio, 12 – 14 giugno 2009*, hrsg. v. Marco Gozzi, Agostino Ziino, u. a. (= *L'Ars Nova Italiana del Trecento VIII*), Lucca 2014, S. 183 – 216, hier: S. 183 u. 198.
- 149 Reggio Emilia, Archivio Comune, Appendice, Misc. storico-letteraria, frammenti di codici musicali. Das Fragment wurde 1990 von Oliver Mischiati (+ 2004) entdeckt. Vgl. Gozzi, Marco/ZIINO, Agostino: «*The Mischiati Fragment. A new source of Italian Trecento music at Reggio Emilia*», in: *Kontinuität und Transformation in der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento*, hrsg. v. Oliver Huck u. Sandra Dieckmann (= *Musica Mensurabilis*, Bd. 3), Hildesheim u. a. 2007, S. 281 – 327, hier: S. 281 f. u. 298 f. Siehe auch JENNINGS, *Senza Vestimenta*, 2014, S. XIX.

Quellenübersicht II

RISM-Sigle	Datierung	Provenienz
I-MFA*	1373 – 1400 ¹⁵⁰	Padua/Venedig
I-Pu 658*	1380 – 1400	S. Giustina, Padua (?)
CS-Pu XI E 9	1380 – 1420	Straßburg
I-Bu 1549	1390 – 1400	Bologna (?)
I-Ra 1067 ¹⁵¹	1390 – 1400	Chieti/Abruzzen (?)
I-Rvat 1790*	1390 – 1400	Florenz/Oberitalien (?)
Assisi 187 ¹⁵²	1390 – 1410	Oberitalien (?)
Frosinone 266 & 267* ¹⁵³	1390 – 1410	Neapel/Rom/Latium (?)
I-Pas 553* ¹⁵⁴	1390 – 1410	Venetien
D-Bs 523*	ca. 1400	(Italien)
I-Fc 1175* + Brescia 5* ¹⁵⁵	ca. 1400	Florenz/Toscana
I-IV 105*	ca. 1400 (?)	(Italien)
I-PSac 5*	ca. 1400	(Italien)
I-Sc 30	ca. 1400	(Italien)
F-Pn 4379 [II]* ¹⁵⁶	1400 – 1410	Venetien (?) ¹⁵⁷

- 150 Der Text der fragmentarisch enthaltenen Motette *Leonarde pater inclite* könnte auf den Amtsantritt des Padre Leonardo Rossi da Giffone als Ministro generale des Minoritenordens bezogen sein, wodurch sich 1373 als Terminus post quem ergibt. Vgl. VON FISCHER, Kurt: «*Neue Quellen zur Musik des 13., 14. und 15. Jahrhunderts*», in: *Acta Musicologica*, 36 (1964), S. 79 – 97, hier: S. 91.
- 151 Rom, Biblioteca Angelica, Ms. 1067 (kein RISM-Eintrag). Vgl. CARBONI, Fabio/ZIINO, Agostino: «*Una fonte trecentesca della ballata <Deh, no me fare languire>*», in: *Studi medievali*, 23 (1982), S. 303 – 309, hier: S. 303 f.
- 152 Assisi, Biblioteca Comunale, Ms. 187. Vgl. ZIINO, Agostino: «*Un antico <Kyrie> a due voci per strumento a tastiera*», in: *Nuova rivista musicale italiana*, 15/4 (1981), S. 628 – 633, hier: S. 628 u. 630 f.
- 153 Frosinone, Archivio di Stato, Collezione delle pergamene 266 (31), 267 (38). Vgl. GIALDRONI, Giuliana/ZIINO, Agostino: «*Due nuovi frammenti di musica profana del primo Quattrocento nell'Archivio di Stato di Frosinone*», in: *Studi musicali*, 24/1 (1995), S. 185 – 208, hier: S. 186 f. u. 190.
- 154 Padua, Archivio di Stato, Corporazioni soppresse, S. Giustina, busta 553, no. 4. Vgl. CATTIN, Giulio: «*Ricerche sulla musica a S. Giustina di Padova all'inizio del Quattrocento. Il copista Rolando da Casale. Nuovi frammenti musicali nell'archivio di stato*», in: *Annales Musicologiques*, 7 (1977), S. 17 – 41, hier: S. 31 f. u. 40.
- 155 Brescia, Biblioteca Queriniana, Inc. C. VI 5. Vgl. CAMPAGNOLO, Stefano: «*Il Frammento Brescia 5 e le relazioni di copista tra i codici fiorentini dell'Ars nova*», in: *Studi musicali. Nuova serie*, 9/1 (2018), S. 47 – 85, passim.

Quellenübersicht II

RISM-Sigle	Datierung	Provenienz
PL-Pa 174a* ¹⁵⁸	1400 – 1410	(Italien)
Trento 60* ¹⁵⁹	1400 – 1410	S. Giustina, Padua (?)
Atri 5* ¹⁶⁰	1400 – 1420	Atri/Norditalien (?)
I-PAas 75*	1400 – 1420	(Italien)
I-Rvat 1419	1400 – 1420	(Italien)
I-STr 14*	1400 – 1420	Oberitalien
Bologna, AS, Castellani 23* ¹⁶¹	1400 – 1440 ¹⁶²	Venetien/Norditalien (?)
F-Pn 4917	1420 – 1440 ¹⁶³	Venedig/Norditalien
F-Pn 4379 [III]*	ca. 1433	Venedig
I-TRbc 87	1430 – 1445 ¹⁶⁴	Venedig/Basel/Straßburg
I-Bu 2216	1430 – 1450 ¹⁶⁵	Brescia/Venedig

- 156 Bei F-Pn 4379 handelt es sich um vier verschiedene Fragmente (I – IV), die 1885 zu einem Manuskript gebunden wurden. Vgl. *Census-Catalogue III*, S. 29 f. Die Teile I und IV beinhalten keine Musik des Trecento. Vgl. PLAMENAC, Dragan: «*A Reconstruction of the French Chansonnier in the Biblioteca Colombina, Seville, I*», in: *The Musical Quarterly*, 37/4 (1951), S. 501 – 542, hier: S. 516 f. und FALLOWS, David: «*I fogli parigini del <Cancionero Musical> e del Manoscritto teorico della Biblioteca Colombina*», in: *Rivista Italiana di Musicologia*, 27/1 (1992), S. 25 – 40, hier: S. 30 und 39 f.
- 157 Vgl. FALLOWS, *A Catalogue of Polyphonic Songs*, 1999, S. 36.
- 158 Posen, Archiwum Archidiecezjalne, MS 174a (kein RISM-Eintrag). Vgl. LESZCZYNSKA, Agnieszka: «*Ślady Trecenta w Poznaniu*», in: *Muzyka*, 36 (1991), S. 63 – 75, hier: S. 63 f. u. 75.
- 159 Trient, Biblioteca dei padri Francescani presso il convento di S. Bernardino, Incunabolo n. 60. Vgl. GOZZI, Marco: «*Un nuovo frammento trentino di polifonia del primo Quattrocento*», in: *Studi musicali*, 21 (1992), S. 237 – 251, hier: S. 237 u. 247.
- 160 Atri, Archivio Capitolare, Sala Innocenzo IV, Cartella A, frammento n. 5. Vgl. ZIINO, Agostino: «*Nuove fonti di polifonia italiana dell'ars nova*», in: *Studi Musicali*, 2/2 (1973), S. 235 – 245, hier: S. 239 f.
- 161 Bologna, Archivio di Stato, Atti dei notai del ristretto di Bologna, Rolando Castellani, filza 23. Vgl. ANTONELLI, Armando: «*Tracce di ballate e madrigali a Bologna tra XIV e XV secolo. Con una nota sul meccanismo di copia delle ballate estemporanee*», in: «*Dolci e nuove note*». *Atti del Quinto Convegno Internazionale. In ricordo di Federico Ghisi (1901 – 1975). Certaldo, 17 – 18 dicembre 2005*, hrsg. v. Francesco Zimei (= *L'ars Nova Italiana del Trecento VII*), Lucca 2009, S. 19 – 44, hier: S. 25. Siehe auch JENNINGS, *Senza Vestimenta*, 2014, S. XVIII und s. u., Kap. II.1, S. 50 f.
- 162 Vgl. GEHRING, *Die Überlieferung der Kompositionen Francesco Landinis*, 2012, S. 58 u. 65.
- 163 Vgl. *Census-Catalogue III*, S. 32. Sigle nach RISM B/IV⁴, S. 5
- 164 Bis ca. 1465 wurden Ergänzungen an der Hs. vorgenommen. Vgl. *Census-Catalogue III*, S. 222 f. und *Census-Catalogue IV*, S. 478.

Quellenübersicht II

RISM-Sigle	Datierung	Provenienz
I-Sas 326-327*	1430 – 1450	(Italien)
I-Rvat 1411	1440 – 1450 ¹⁶⁶	Florenz (?)
I-Rc 2151	ca. 1450 ¹⁶⁷	(Italien)
GB-Ob 42	1480 – 1500	Italien/Frankreich
E-S 25	14. – 15. Jh. ¹⁶⁸	Italien/Spanien
I-Pu 656*	15. Jh. ¹⁶⁹	S. Giustina, Padua (?)

Auf den ersten Blick gibt diese Auflistung vor allem über das vermeintliche <Ende> des Trecento Aufschluss. Die Datierung der Handschriften F- Pn 4917, I-TRbc 87, I-Bu 2216, I-Rvat 1411, I-Rc 2151 und GB-Ob 42 belegt, dass auch um 1440, beziehungsweise sogar in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, noch Kompositionen notiert wurden, die mit der musikalischen Kultur des Trecento assoziiert werden können.

In F- Pn 4917 sind neben französischen Kompositionen insgesamt acht italienische Ballate überliefert:¹⁷⁰ *Che pena è questa* von Francesco Landini,¹⁷¹ *Mercé o morte* und *Ligadra donna* von Johannes Ciconia,¹⁷² die Antonio Zacara da Teramo zugeschriebenen Ballate *Rosetta che non cambi* und *Deduto sei*,¹⁷³ *Rocorditi*

165 Datierung der ff. 1 – 40: vermutl. vor 1440, Venedig; ff. 41 – 57: vermutl. nach 1440, Brescia. Nachträge in weißer Mensuralnotation nach 1450. Vgl. *Census-Catalogue I*, S. 88.

166 Vgl. *Census-Catalogue IV*, S. 68.

167 Vgl. SEAY, Albert: «Ugolino of Orvieto. Theorist and Composer», in: *Musica Disciplina*, 9 (1955), S. 111 – 166, hier: S. 129.

168 Es handelt sich um einen im 17. Jh. gebundenen Sammelband mit mehreren Hss. des 14. und 15. Jh. Vgl. *RISM B/IV*³, S. 426.

169 Bei dieser Hs. des 14. Jh. handelt es sich um eine Matthäus-Evangelium samt Kommentar. Lediglich das Vorsatzblatt des 15. Jh. enthält die unvollständige und fehlerhafte Tenor-Stimme von Ciconias *Con lagrime bagnandome il viso*. Eine genauere Datierung wurde bisher nicht vorgeschlagen. Vgl. *RISM B/IV*⁴, S. 988.

170 Entgegen der Beschreibung im *Census-Catalogue III*, S. 32 sind nicht neun, sondern nur acht italienische weltliche Werke in der Hs. enthalten. Vgl. das digitale Faksimile unter <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b550028135/f1.item> [letzter Zugriff am 18.12.2020] und den Inhalt unter <https://www.lib.latrobe.edu.au/MMDB/Mss/PZ.htm> [letzter Zugriff am 18.12.2020].

171 Vgl. ELLINWOOD, Leonard (Hrsg.): *The Works of Francesco Landini*, Nachdruck, New York 1970, S. 311.

172 Vgl. BENT, Margaret/HALLMARK, Anne (Hrsg.): *The Works of Johannes Ciconia* (= *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, Bd. 24), Monaco 1985, S. 211 ff. und FALLOWS, *A Catalogue of Polyphonic Songs*, 1999, S. 535 f.

173 Vgl. ZIMEI, Francesco: «Catalogo delle opere di Zacara», in: *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo*, hrsg. v. Francesco Zimei, Lucca 2004, S. 391 – 419, hier: S. 406 u. 408.

di me von Bartolino da Padova¹⁷⁴ sowie die anonymen Ballate *O donna crudele* und *Poi ch'amor vol'*.¹⁷⁵ I-TRbc 87 enthält neben Werken von unter anderem Guillaume Dufay und Gilles Binchois ein *Credo* von Antonio Zacara da Teramo und eine Komposition mit dem Incipit *Gentile alma benigna*, bei der es sich mit ziemlicher Sicherheit um eine Ballata mit unvollständigem Text handelt.¹⁷⁶ I-Bu 2216 überliefert neben anonymen Werken ebenfalls Kompositionen von Antonio Zacara da Teramo und Johannes Ciconia. Der ältere, wahrscheinlich vor 1440 entstandene Abschnitt des Manuskripts enthält neben der anonymen Ballata *Mercé te chiamo o dolce anima mia* einen Zacara da Teramo zugeschriebenen Messsatz und eine Ciconia zugeschriebene Motette.¹⁷⁷ Der neuere, vermutlich nach 1440 niedergeschrieben Teil der Handschrift enthält sechs anonyme italienische Ballate und die auch in F-Pn 4917 überlieferten Ballate *Mercé o morte* und *Deduto sey*.¹⁷⁸ Neben Werken von Dufay, Binchois und Bedingham enthält der wohl zwischen 1440 und 1450 in Florenz entstandene Codex I-Rvat 1411 mit der Ballata *O rosa bella* ebenfalls eine Komposition von Johannes Ciconia.¹⁷⁹

Die Handschriften I-Rc 2151 und GB-Ob 42 enthalten die *Declaratio musicae disciplinae* des Ugolino d'Orvieto, laut David Fallows und Bonnie Blackburn «one of the last surviving composers of the Italian Trecento»,¹⁸⁰ und insgesamt sechs Kompositionen. I-Rc 2151 überliefert alle fünf Bücher der *Declaratio musicae disciplinae* sowie drei Ugolino durch die Überschrift <Idem Ugolinus> zuschreibbare Kompositionen – die beiden Ballate *L'alta virtute di perfecta vita* und *Chi solo a si sença* sowie ein Werk mit lateinischem Text – als Unika.¹⁸¹ GB-Ob 42 hingegen enthält

-
- 174 Vgl. MARROCCO, William Thomas (Hrsg.): *Italian secular music. Bartolino da Padova, Egidius de Francia, Guilielmus de Francia, Don Paolo da Firenze* (= *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, Bd. 9), Monaco 1975, S. 200.
- 175 Vgl. MARROCCO, William Thomas (Hrsg.): *Italian secular music* (= *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, Bd. 11), Monaco 1978, S. 174 f. und FALLOWS, *A Catalogue of Polyphonic Songs*, 1999, S. 542 u. 555.
- 176 Vgl. STAINER, John F. (Hrsg.): *Dufay and his Contemporaries. 50 Compositions. Ranging from about A.D. 1400 to 1440. Transcribed from MS. Canonici misc. 213, in the Bodleian Library, Oxford*, Nachdruck: Amsterdam 1963, S. 115 f. sowie *RISM B/IV*⁵, S. 463 ff. und TISCHLER, Hans: «*A three-part Rondellus in Trent MS 87*», in: *Journal of the American Musicological Society*, 24/3 (1971), S. 449 – 457, hier: S. 449 f.
- 177 Vgl. BESSELER, Heinrich: «*The Manuscript Bologna, Biblioteca Universitaria 2216*», in: *Musica Disciplina*, 6 (1952), S. 39 – 65, hier: S. 42 f. u. 57 ff.
- 178 Vgl. BESSELER, *The Manuscript Bologna*, 1952, S. 43 u. 57 ff. Bezüglich der später erfolgten Zuschreibungen an Ciconia und Zacara da Teramo vgl. FALLOWS, *A Catalogue of Polyphonic Songs*, 1999, S. 512 u. 536.
- 179 Vgl. *RISM B/IV*⁵, S. 410 ff. und CUTHBERT, *Trecento Fragments*, 2006, S. 58. Die Hs. wurde um 1450 von Piero de' Medici als Geschenk an Piero de Archangeli de li Bonaventuri da Urbino überreicht. Vgl. *Census-Catalogue IV*, S. 68.
- 180 FALLOWS, David/BLACKBURN, Bonnie J.: «*Ugolino of Orvieto*», in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Auflage, hrsg. v. Stanley Sadie, Bd. 26, London 2001, S. 45 – 46, hier: S. 45.
- 181 Vgl. SEAY, *Ugolino of Orvieto*, 1955, S. 128 ff. und 157 ff.

nur das erste Buch der *Declaratio* sowie drei anonyme zweistimmige Kompositionen.¹⁸² Die ersten beiden Kompositionen sind zumindest mit italienischen Textanfängen versehen, «*O fonte de bellezze*» und «*Biancho ligiardo*», die dritte ist ohne Text notiert.¹⁸³ Laut Manfred Bukofzer muss die Frage nach der Form der Kompositionen aufgrund des fehlenden beziehungsweise unvollständigen Textes offen bleiben, da auch die Musik keine Hinweise auf die zugrundeliegende Form fixe gibt.¹⁸⁴

Problemlos zu identifizieren hingegen ist die Einzelstimme, die samt Residuum durch das Fragment <Bologna, AS, Castellani 23> überliefert ist: Hierbei handelt es sich um die Tenorstimme der Ballata *Per seguir la speranza* von Francesco Landini, die auf dem Deckblatt eines Protokolls der Jahre 1444 bis 1459 des Bologneser Notars Rolando Castellani notiert ist.¹⁸⁵ F-Pn 4379 [III] entstammt einer Handschrift, die wahrscheinlich Mitte der 1430er Jahre im Veneto entstanden ist.¹⁸⁶ Neben Motetten und französischen Werken sind in dem Fragment die Tenorstimme zu Ciconias Ballata *Con lagreme bagnandome il viso* und Einzelstimmen der vier anonymen Ballate *Fugir non posso*, *So luce ai to' bel oci*, *Per la mia cara dolce amor* und *Mercé per Dio* enthalten.¹⁸⁷ Laut David Fallows war F-Pn 4379 [III] ursprünglich Teil der Traktatsammlung E-25.¹⁸⁸ Nach Armin Brinzing gehörte F-Pn 4379 [III] als Aufführungsmaterial zu der Handschrift GB-Ob 213.¹⁸⁹ Bei dem Dokument mit der Signatur I-Sas 326-327 handelt es sich um zwei auf ungefähr 1430 bis 1450 zu datierenden Fragmente, in denen die drei Ballate *Yvi neglecta rosa*, *Adio adio amore*¹⁹⁰ und *Amore amaro* enthalten sind.¹⁹¹

Auch der Codex Rossi (I-Rvat 215), der die <Frühphase> der italienischen Musik des Trecento dokumentiert, lässt sich um vier Fragmente ergänzen. I-PEu

182 Vgl. ebd., S. 125 ff. Enthalten sind zudem zwei Kapitel des *Lucidarium in arte musicae planae* Marchettos da Padova. Einzelne Abschnitte der *Declaratio musicae disciplinae* Ugolinis d'Orvieto finden sich in weiteren Hss., die an dieser Stelle jedoch nicht aufgeführt werden, da keine Kompositionen enthalten sind. Für eine Übersicht dieser Hss. vgl. GÜMPPEL, Karl Werner: «*Ugolino von Orvieto*», in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, hrsg. v. Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 16, Kassel, u. a. 2006, Sp. 1175 f., hier: Sp. 1175 und SEAY, *Ugolino of Orvieto*, 1955, passim.

183 Vgl. BUKOFZER, Manfred F.: «*Three unknown Italian Chansons of the Fifteenth Century*», in: *Collectanea Historiae Musicae*, 2 (1957), S. 107 – 109, hier: S. 108.

184 Vgl. ebd., S. 109.

185 Vgl. ANTONELLI, *Tracce di ballate*, 2009, S. 25 und GEHRING, *Die Überlieferung der Kompositionen Francesco Landinis*, 2012, S. 65.

186 Vgl. FALLOWS, *I fogli parigini*, 1992, S. 30.

187 Vgl. FALLOWS, *A Catalogue of Polyphonic Songs*, 1999, S. 509, 520, 537, 554 u. 561.

188 Vgl. FALLOWS, *I fogli parigini*, 1992, S. 30 und CUTHBERT, *Palimpsests, Sketches, and Extracts*, 2009, S. 69 f. und siehe unten, S. 63 f.

189 Vgl. SCHILLING-WANG, Britta/LAEDERICH, Alexandra, u. a.: «*Paris*», in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 7, Kassel u. a. 1997, Sp. 1352 – 1390, hier: Sp. 1383.

190 Vgl. GHISI, Federico: «*A second Siennese fragment of Italian Ars Nova*», in: *Musica Disciplina*, 2 (1948), S. 173 – 177, hier: S. 174 f.

besteht aus einem Doppelblatt und zehn Pergamentstreifen.¹⁹² Während das Doppelblatt geistliche Musik von Franciscus de Cumis und Giovanni da Cascia enthält,¹⁹³ lassen sich die Ausschnitte auf den Pergamentstreifen als Teile von insgesamt vier Madrigalen von Jacopo da Bologna identifizieren.¹⁹⁴ Die beiden von Michele Manganelli als <M 50> bezeichneten Blätter, die sich in seinem Privatbesitz befinden, enthalten zwei Messsätze und ein Madrigal des 14. Jahrhunderts.¹⁹⁵ Marco Gozzi vermutet Jacopo da Bologna als Komponisten des Madrigals *Prudenza superna* und zieht als Entstehungsort den Hof von Galeazzo Visconti in Betracht.¹⁹⁶ Laut Gozzi wurde *Prudenza superna* möglicherweise zu Ehren Amedeos IV. von Savoyen komponiert und um 1380 den bereits zwischen 1350 und 1370 notierten liturgischen Kompositionen ergänzt.¹⁹⁷ Die beiden Blätter des Fragments <Mischiati, Reggio Emilia> enthalten drei Cacce, ein Madrigal und eine unvollständige Ballata: Bei den dreistimmigen Cacce *Mirando i pesci nella chiara fonte*, *Nella foresta al cervo cacciatore* und *Chiama il bel papagallo* und der fragmentarischen Ballata *Da la somma beltà* handelt es sich um Unika, mit dem zweistimmigen Madrigal *Vaguça vaga* hingegen liegt eine Konkordanz zum Rossi-Codex (I-Rvat 215) vor.¹⁹⁸ Bei I-MFA handelt es sich um ein teilweise nur schwer lesbares Doppelblatt, das die Tenorstimme der Caccia *Caciando per gustar/Ay cenci, ay topi* von Antonio Zacara da Teramo enthält.¹⁹⁹ Die vollständige Caccia ist im Codice Squarcialupi (I-F1 87) überliefert.

Eine Reihe weiterer Fragmente zeugt davon, dass gegen Ende des 14. Jahrhunderts und um 1400 deutlich mehr Handschriften existiert haben, als die in der Quellenübersicht I wiedergegebene Auswahl vermuten lässt. Bei I-Pu 658 handelt es sich um zwei Pergamentblätter aus Santa Giustina bei Padua, die jedoch laut Eintrag im entsprechenden Band des *Répertoire International des Sources Musicales* keinesfalls aus demselben Manuskript stammen wie die bereits in der Quellenübersicht I

191 Vgl. GHISI, Federico: «*Italian Ars-Nova Music. The Perugia and Pistoia fragments of the Lucca musical codex and other unpublished early 15th century sources*», in: *Journal of Renaissance and Baroque Music*, 1/3 (1946), S. 173 – 191, hier: S. 182.

192 Vgl. BRUMANA, Biancamaria: «*Descrizione e analisi del frammento principale*», in: *Frammenti Musicali del Trecento nell'incinabolo Inv. 15755 N. F. della Biblioteca del Dottorato dell'Università degli Studi di Perugia*, hrsg. v. Biancamaria Brumana u. Galliano Ciliberti, Florenz 2004, S. 21 – 47, hier: S. 21.

193 Vgl. ebd., S. 23.

194 Vgl. CILIBERTI, Galliano: «*Descrizione delle striscioline*», in: *Frammenti Musicali del Trecento nell'incinabolo Inv. 15755 N. F. della Biblioteca del Dottorato dell'Università degli Studi di Perugia*, hrsg. v. Biancamaria Brumana u. Galliano Ciliberti, Florenz 2004, S. 49 – 64, hier: S. 61.

195 Vgl. GOZZI/MANGANELLI, *Un nuovo frammento*, 2014, S. 185 u. 188.

196 Vgl. ebd., S. 195 f.

197 Vgl. ebd., S. 198.

198 Vgl. GOZZI/ZIINO, *The Mischiati Fragment*, 2007, S. 285.

199 Vgl. *RISM B/IV*⁴, S. 988 f.

aufgeführten Fragmente GB-Ob 229, I-Pu 684 und I-Pu 1475. Enthalten sind unter anderem die beiden Madrigale *Oseletto selvaggio* und *O cieco mondo* von Jacopo da Bologna.²⁰⁰ Das Fragment I-Rvat 1790, ebenfalls nur zwei Blätter, enthält drei Madrigale von Giovanni da Cascia und ein Madrigal von Lorenzo da Firenze, die alle auch aus dem Panciatichi-Codex (I-Fn 26) und dem Squarcialupi-Codex (I-Fl 87) bekannt sind.²⁰¹ Bei <Assisi 187> handelt es sich um ein Konvolut aus zwei Handschriften, das größtenteils Traktate des 14. Jahrhunderts enthält.²⁰² Die letzte Seite enthält neben einem Kyrie und einigen Skizzen den Beginn der Tenorstimme der Ballata *Donna s' i' t' ò fallito* von Francesco Landini, der hier ein Quinte höher notiert ist als in den anderen Handschriften, die diese Ballata überliefern.²⁰³ Die im Archivio di Stato von Frosinone unter den Ordnungsnummern 266 (31) und 267 (38) verwahrten beiden Pergamentblätter wurden als Deckblätter für zwei Notarregister verwendet.²⁰⁴ Das erste Blatt enthält drei Virelais und eine Ballade, das zweite Doppelblatt, das als Umschlag für das Protokoll Nr. 12 (busta n. 3) des Notararchivs des Bezirks Ceccano verwendet wurde, überliefert zwei Virelais und die beiden unvollständigen Ballate *Messer, chanta che vuogli* und *Fili parien ben d'oro*.²⁰⁵ Der Faszikel I-Pas 553 enthält zwei stellenweise unleserliche Siciliane in Ballata-Form: das anonyme Unikum *E par che la vita* und die ebenfalls in F-Pn 6771 überlieferte Siciliana-Ballata *Fenir mia vita*.²⁰⁶ Das Doppelblatt D-Bs 523 enthält als Unikum eine Ballata mit dem Incipit *L'adorno viso*, die einem gewissen Franciscus Reynaldus zugeschrieben wurde.²⁰⁷

I-Fc 1175, ein Doppelblatt aus einer vermutlich oberitalienischen Handschrift des späten 14. oder frühen 15. Jahrhunderts, weist mit Werken von Francesco Landini, Jacopo da Bologna und Giovanni da Firenze Konkordanzen zum Panciatichi-Codex

200 Vgl. RISM B/IV⁴, S. 989 ff. Siehe auch VON FISCHER, Kurt: «Remarks on Some Trecento and Early Quattrocento Fragments», in: *Atti del XIV congresso della Società Internazionale di Musicologia. Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale. Round Tables* [= Bd. 1], hrsg. v. Angelo Pompilio u. a., Turin 1990, S. 160 – 167, hier: S. 161.

201 Vgl. CUTHBERT, *Trecento Fragments*, 2006, S. 300.

202 Vgl. GEHRING, *Die Überlieferung der Kompositionen Francesco Landinis*, 2012, S. 64.

203 Vgl. ZIINO, *Un antico <Kyrie>*, 1981, S. 629.

204 Vgl. GIALDRONI/ZIINO, *Due nuovi frammenti*, 1995, S. 185.

205 Vgl. ebd., S. 185 ff.

206 Vgl. CATTIN, *Ricerche sulla musica a S. Giustina*, 1977, S. 36 ff. Siehe auch GALLO, Franco Alberto: «Ricerche sulla musica a S. Giustina di Padova all'inizio del II Quattrocento. Due <siciliane> del Trecento», in: *Annales musicologiques*, 7 (1977), S. 43 – 50, hier: S. 44 ff. und CUTHBERT, *Trecento fragments*, 2006, S. 224.

207 Vgl. VON FISCHER, Kurt: «Una ballata trecentesca sconosciuta. Aggiunte per i frammenti di Siena», in: *L'Ars Nova Italiana del Trecento. Convegna di Studio 1961 – 1967*, hrsg. v. Franco Alberto Gallo, Certaldo 1968, S. 39 – 47, hier: S. 39 f. Beschaffenheit und Ursprung dieses Fragments beschreibt Cuthbert wie folgt: «The trecento polyphony of Berlin 523 is a special case: it is an addition to a French sacred polyphonic source of the thirteenth century, which then became the cover for a later, unrelated manuscript. In a sense, it is a fragment of a fragment.» CUTHBERT, *Trecento Fragments*, 2006, S. 41.

(I-Fn 26) auf.²⁰⁸ Die beiden Pergamentblätter <Brescia 5> aus der Biblioteca Queriniana in Brescia, die als Schutzumschlag für eine zwischen 1497 und 1505 kompilierte Sammlung von Werken des Bologneser Humanisten Filippo Beroaldo il Vecchio dienten,²⁰⁹ enthalten neben einer Komposition von Machaut ebefalls Werke von Francesco Landini: die Tenorstimme der Ballata *Gentil aspetto* und den Cantus der Ballata *Per la bellezza*, die beide im Squarcialupi-Codex vollständig überliefert sind.²¹⁰ Stefano Campagnolo geht aufgrund codicologisch-paläographischer Untersuchungen davon aus, <Brescia 5> und I-Fc 1175 könnten zu ein und derselben Handschrift gehört haben, die vermutlich um 1400 in der Toscana, wenn nicht sogar in Florenz entstanden ist.²¹¹ Der Schreiber der beiden Fragmente findet sich stellenweise auch in GB Lbm 22987.²¹² I-PSac 5, ebenfalls zwei Doppelblätter aus einer um 1400 geschriebenen Handschrift, weist mit den Landini zugeschriebenen Ballate *Fortunaria* und *Gentil aspetto* sowie der Ballata *Mercé o morte* von Johannes Ciconia Konkordanzen zum Codice Panciatichi (I Fn 26), I-Las 184 und I-Bu 2216 auf.²¹³

Ergänzen lassen sich zu den Fragmenten, die um die Jahrhundertwende zwischen Tre- und Quattrocento, beziehungsweise um 1400, entstanden sind, zumindest vier vollständige Handschriften. Bei CS-Pu XI E 9 handelt es sich um eine Sammelhandschrift aus Straßburg, die neben Werken von Guillaume de Machaut Landinis Ballata *Po' che partir* enthält und Konkordanzen zu F-Sm 222 aufweist.²¹⁴ Die Handschrift I-Bu 1549 hingegen entstand bereits im 12. oder 13. Jahrhundert, die am Ende des Manuskripts notierte Einzelstimme mit dem Textincipit «*Questa fanciula da amor*» – es handelt sich nicht um eine Stimme von Landinis Ballata *Questa fanciull' amor* – wurde wahrscheinlich um 1400 ergänzt.²¹⁵ I-Ra 1067 enthält die *Sermones dominicales* und die *Expositiones Evangeliorum quadragesimalium* von Antonio de Azaro da Parma und wurde wahrscheinlich um 1410, zumindest die *Sermones*, von einem gewissen Andrea da Chieti geschrieben.²¹⁶ In der Mitte der Handschrift befindet sich neben zwei unleserlichen Kompositionen die aus F-Pn 6771 bekannte, anonyme Ballata *Deh, non me fare languire*.²¹⁷ Fabio Carboni und Agostino Ziino gehen davon aus, dass der Faszikel, in dem die Ballata notiert ist, ursprünglich aus

208 Vgl. *RISM B/IV*⁴, S. 754 f.

209 Vgl. CAMPAGNOLO, *Il Frammento Brescia 5*, 2018, S. 49.

210 Vgl. ebd., S. 56 ff. und GEHRING, *Die Überlieferung der Kompositionen Francesco Landinis*, 2012, S. 76.

211 Vgl. CAMPAGNOLO, *Il Frammento Brescia 5*, 2018, S. 72 ff.

212 Vgl. ebd., S. 60.

213 Vgl. *RISM B/IV*⁴, S. 1013 ff.

214 Vgl. *RISM B/IV*³, S. 255 ff. sowie *Census-Catalogue III*, S. 63 und *Census-Catalogue IV*, S. 469

215 Vgl. *RISM B/IV*⁴, S. 739 f.

216 Vgl. CARBONI/ZIINO, *Una fonte trecentesca*, 1982, S. 303.

217 Vgl. ebd.

einer anderen, vor 1410 entstandenen Handschrift stammt.²¹⁸ Ein ähnlicher Fall liegt mit dem Manuskript I-Sc 30 vor. Unabhängig von den enthaltenen musiktheoretischen Ausführungen von Johannes de Muris, Marchetto da Padova und Phillipe de Vitry ist die dreistimmige Ballata *Io vegio per stasone* von Antonio da Cividale überliefert.²¹⁹

Der einzelne Faszikel F-Pn 4379 [II] gehörte wahrscheinlich zu einer Handschrift, die in den 1420er oder 1430er Jahren im Veneto entstanden ist.²²⁰ Neben weltlichen französischen Werken enthält der Faszikel die drei Johannes Ciconia zugeschriebenen Ballate *Ligiadra donna*, *O rosa bella* und *Dolce fortuna*.²²¹ Laut Armin Brinzing und Nanie Bridgman diene dieser Faszikel dem Schreiber von GB-Ob 213 als Vorlage.²²² Das heute in Polen verwahrte Fragment PL-Pa 174a besteht aus zwei Blättern, die neben geistlicher Musik zwei Werke mit italienischen Textincipits enthalten: Auf fol. 1^r ist die dreistimmige Ballata *L'angeli ch'ama* notiert, fol. 1^v enthält ein zweistimmiges Stück – möglicherweise ebenfalls eine Ballata – die mit den Worten *Sempre piango* beginnt.²²³ Den unter der Ballata *L'angeli ch'ama* notierten Namen identifizierte Agnieszka Leszczynska als Johannes Fulginatis (Giovanni da Foligno), der bis dato nur durch die Ballata *Mercede, o donna, i' moro* aus dem Codex I-Las 184 bekannt war.²²⁴ <Trento 60> diene als Umschlagblatt einer Inkunabel mit den im 15. Jahrhundert weit verbreiteten Ausführungen Paolo Pergulenses zu Aristoteles' Schriften zur Logik.²²⁵ Neben einem Virelai und einer Chanson sind auf der heutigen verso-Seite die Tenorstimme eines anonymen Madrigals mit dem Incipit *Di vertù vidi che da ciel discende* und das Fragment des Superius einer unbekanntes Caccia mit dem Textanfang «[...] *chi cava'l morso*» notiert.²²⁶ Gozzi weist auf die starken Übereinstimmungen der Hand des Schreibers von <Trento 60> mit derjenigen von GB-Ob 229 hin und geht daher davon aus, <Trento 60> könnte ebenfalls aus dem gleichen Skriptorium (S. Giustina, Padua) oder aus der näheren Umgebung stammen.²²⁷

218 Vgl. ebd., S. 304.

219 Vgl. VECCHI, Giuseppe (Hrsg.): *Marcheti de Padua. Pomerium* (= *Coprus Scriptorum de Musica*, Bd. 6), Rom 1961, S. 13 f.

220 Vgl. FALLOWS, *I fogli parigini*, 1992, S. 30 und FALLOWS, *A Catalogue of Polyphonic Songs*, 1999, S. 36.

221 Vgl. *PMFC*, Bd. 24, S. 211 f. sowie FALLOWS, *A Catalogue of Polyphonic Songs*, 1999, S. 514, 535 u. 545 und *Census-Catalogue III*, S. 29.

222 Vgl. BRINZING, Armin/BRIDGMAN, Nanie: «Paris. B. Handschriften und Bibliotheken. II. 15. und 16. Jahrhundert», in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 7, Kassel u. a. 1997, Sp. 1381 – 1384, hier: Sp. 1382.

223 Vgl. LESZCZYNSKA, *Slady Trecenta*, 1991, S. 66.

224 Vgl. ebd., S. 64 f. und NÁDAS, John/ZIINO, Agostino (Hrsg.): *The Lucca Codex. Codice Mancini. Lucca, Archivio di Stato, MS 184. Perugia, Biblioteca Comunale «Augusta», MS 3065* (= *Ars Nova*, Bd. 1), Lucca 1990, S. 70 f.

225 Vgl. Gozzi, *Un nuovo frammento*, 1992, S. 237 f.

226 Vgl. ebd., S. 239.

227 Vgl. ebd.

Die im 15. Jahrhundert kompilierte Sammelhandschrift I-Rvat 1419 enthält neben philosophischen und juristischen Traktaten geistliche Musik sowie das zweistimmige Madrigal *La bella giovinetta sospirando* und eine einzelne Tenorstimme, die mit den Worten «*poy ch'i'ò perduto amor*» versehen ist.²²⁸ Das Einzelblatt <Atri 5> enthält neben dem *Gloria Micinella* von Zacara da Termao eine fragmentarische Ballata mit dem Textincipit *Ben lo sa Dio*.²²⁹

I-PAas 75 und I-STr 14 lassen auch in ihrem heutigen fragmentarischen Zustand erkennen, dass es sich in beiden Fällen ursprünglich um umfangreiche Handschriften gehandelt haben muss.²³⁰ Das heute im Archivio di Stato von Parma verwahrte Doppelblatt I-PAas 75 stammt aus einem größeren, wahrscheinlich norditalienischen Manuskript: Der ursprüngliche Umfang lässt sich an der eingetragenen Foliozahl 243 (oder 233) erahnen.²³¹ Mit der Ballata *Più chiar che'l sole* von Antonello da Caserta und Ciconias Ballata *Ligiadra donna* liegen zwar Konkordanzen zu I-Las 184, F-Pn 4917 und F-Pn 4379 [II] vor, eine Verbindung zu anderen norditalienischen Fragmenten lässt sich jedoch nicht erkennen.²³² Ähnliches verhält es sich mit I-STr 14. Lediglich die beiden in die Buchdeckel dieser Handschrift des 15. Jahrhunderts geklebten Pergamentblätter enthalten Musik. Aufgrund des Formats von 20 × 14,8 cm und der Foliozahlen 133 und 141 lässt sich von einer ursprünglich «offenbar großen und reich ausgestatteten»²³³ Handschrift ausgehen. Das Manuskript wurde 1453 in Santa Giustina katalogisiert, die besagten Pergamentblätter stammen jedoch vermutlich aus einer Handschrift früheren Datums.²³⁴ Die Blätter, die sich mit keiner der anderen fragmentarischen oder vollständigen Quellen aus Santa Giustina oder Padua in Verbindung bringen lassen, enthalten neben zwei Werken von Johannes Ciconia und einer Einzelstimme zwei dreistimmige Ballaten als Unica.²³⁵ Auch die vermeintlichen Komponisten dieser Werke – ein gewisser Jacobus Corbus de Padua mit der Ballata *Amor m'a tolto el cor* und Zaninus de Peraga de Padua mit der Ballata *Se le lagrime antique* – tauchen nur in dieser Quelle auf.²³⁶

Die bisher erwähnten Fragmente lassen sich ungefähr zeitlich einordnen und deren ursprünglicher Umfang lässt sich zumindest erahnen. Andere Fragmente hingegen

228 Vgl. PIRROTTA, Nino (Hrsg.): *The Music of Fourteenth-Century Italy Vol. 3. Laurentius Masii de Florentia, Donatus de Florentia, Rosso da Collegrano, and nine anonymous pieces* (= *Corpus Mensurabilis Musicae*, Bd. 8/III), Rom 1962, S. VII und *RISM B/IV*⁴, S. 1030 f.

229 Vgl. ZIINO, *Nuove fonti*, 1973, S. 235 ff.

230 Vgl. NÁDAS, *Una riflessione generale*, 2009, S. 9.

231 Vgl. CUTHBERT, *Trecento Fragments*, 2006, S. 47.

232 Vgl. *RISM B/IV*⁴, S. 1005 f.

233 *RISM B/IV*⁴, S. 1039. Siehe auch VON FISCHER, *Remarks on Some Trecento*, 1990, S. 160 f.

234 Vgl. SABBADINI, Remigio: «*Frammenti di poesie volgari musicate*», in: *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 40 (1902), S. 270 – 272, hier: S. 270.

235 Vgl. *RISM B/IV*⁴, S. 1040 f. sowie SABBADINI *Frammenti di poesie* 1902, S. 270.

liefern kaum Anhaltspunkte für eine sinnvolle Rekonstruktion ihrer Herkunft, ihrer Verwendung und ihrer ursprünglichen Beschaffenheit. Ein solches eher rätselhaftes Manuskript ist I-IV 105. Es handelt sich hierbei um eine Sammelhandschrift des 15. Jahrhunderts, die Miracula-, Passions-, Viten- und Legendentexte enthält.²³⁷ Im hinteren Buchdeckel ist ein Blatt Papier eingeklebt, das neben einigen Schriftproben Musik des Trecento enthält: Kurt von Fischer identifizierte das skizzenhaft notierte Werk als die Francesco Landini zugeschriebene Ballata *Viditi, donna, già vaga d'amore*.²³⁸ Zu dieser sehr speziellen Form der Überlieferung der Musik des Trecento merkt von Fischer treffend an: «Dieses kleine Dokument mag als Hinweis auf die weite Verbreitung von Landinis Werken im frühen 15. Jh. dienen.»²³⁹

Ein ähnliches Beispiel ist die bereits im Zusammenhang mit F-Pn 4379 [III] erwähnte Handschrift E-S 25. Die Beschaffenheit dieser Sammelhandschrift, die sich heute in der Biblioteca Capitulare y Colombina in Sevilla befindet, kommentiert Michael Cuthbert wie folgt: «Discerning the interrelationships in Seville 25 [= E-S 25] is a *tour-de-force* for the codicologist.»²⁴⁰ Die verschiedenen Faszikel unterschiedlicher Herkunft, die Ferdinando Colombo wahrscheinlich zu Beginn des 16. Jahrhunderts einzeln erworben hatte, wurden in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in mehr oder weniger chronologischer Reihenfolge zu einer Handschrift gebunden.²⁴¹ Enthalten sind 47 Traktate und insgesamt zehn teilweise fragmentarische geistliche und weltliche Kompositionen aus mindestens sechs verschiedenen Handschriften.²⁴² Unter den Texten befinden sich Ausschnitte aus Traktaten, deren Inhalt teilweise Marchetto da Padova zugeschrieben werden kann, sowie gänzlich anonyme Abhandlungen über die italienische Notation des 14. Jahrhunderts.²⁴³ Bis auf einen Faszikel, der einen Traktat in kastilischer Sprache enthält, stammt der Großteil der Sammelhandschrift höchstwahrscheinlich aus Italien und wurde zwischen 1350 und 1400 niedergeschrieben.²⁴⁴ Neben fragmentarischen italienischen Kompositionen, darunter der Cantus des Madrigals *La bella stella* von Giovanni da Cascia und ein

236 Vgl. VON FISCHER, Kurt: «*Jacobus Corbus de Padua*», in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Auflage, hrsg. v. Stanley Sadie, London 2001, Bd. 12, S. 733 – 734 und VON FISCHER, Kurt: «*Zaninus [Caninus] de Peraga de Padua*», in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Auflage, hrsg. v. Stanley Sadie, Bd. 27, London 2001, S. 745.

237 Vgl. *RISM B/IV*⁴, S. 929.

238 Vgl. VON FISCHER, *Neue Quellen*, 1964, S. 84.

239 VON FISCHER, *Neue Quellen*, 1964, S. 84.

240 CUTHBERT, *Trecento Fragments*, 2006, S. 457.

241 Vgl. GALLO, Franco Alberto: «*Alcune fonti poco note di musica teorica e pratica*», in: *L'Arte Nova Italiana del Trecento. Convegni di Studio 1961 – 1967*, hrsg. v. Franco Alberto Gallo, Certaldo 1968, S. 49 – 76, hier: S. 59.

242 Vgl. CUTHBERT, *Trecento Fragments*, 2006, S. 457.

243 Vgl. *RISM B/IV*³, S. 426.

244 Vgl. GALLO, *Alcune fonti*, 1968, S. 59.

unvollständiges Werk mit der Überschrift «*De monacho so tucto ziusu*»,²⁴⁵ sind auch zwei vollständige Ballate enthalten: Francesco Landinis *Fortuna ria* in einer bisher nur aus E-S 25 bekannten dreistimmigen Version²⁴⁶ und als Unikum die Ballata *Chi temp'a per amore*.²⁴⁷ Bei I-Pu 656 handelt es sich um ein Matthäus-Evangelium aus dem 14. Jahrhundert, dessen Vorsatzblatt aus dem 15. Jahrhundert stammt und zwei unvollständige und fehlerhafte Versionen der Tenorstimme der Ballata *Con lagreme bagnandome el viso* von Johannes Ciconia enthält.²⁴⁸

Aufgrund der insgesamt relativ hohen Zahl an heute erhaltenen Fragmenten ist mit Sicherheit davon auszugehen, dass im 14. und 15. Jahrhundert noch deutlich mehr Handschriften in Umlauf waren, in denen italienischsprachige Kompositionen des Trecento notiert waren.²⁴⁹ Ob heute ein großer oder nur ein kleiner Teil dieser Manuskripte überliefert ist, lässt sich natürlich nicht einschätzen. Cuthbert greift dieses Problem der Überlieferung in seiner Arbeit ebenfalls auf:

«Fully understanding a repertory of music involves, above all, having a grasp of its extent. [...] Getting a handle on a repertory is especially difficult when what survives for us to study is distant, or worse, incomplete. We know that our perspective is obscured, our understanding partial. Our conclusions are subject to revision; they are in short, inconclusive. [...] We would be more assured about our work if we were convinced that we lacked only a little from the repertory, and that what we lacked was similar to what we already had. But understanding the extent of our losses has been considered difficult or impossible by musicologists.»²⁵⁰

Auch Esch verweist bezüglich der Verluste, von denen ausgegangen werden muss, auf «die beunruhigende Frage nach den ganzen Stücken von Wirklichkeit, die unter den Horizont unserer Wahrnehmung gesunken sind, weil uns die Überlieferung, in ihrer Eigenwilligkeit, dieses gibt und jenes versagt.»²⁵¹ Nádas wirft bezüglich der Überlieferung des Trecento und den daraus gewonnenen, respektive zu erwartenden Erkenntnissen folgende Fragen auf:

«[Q]uanto ci mancherà da scoprire dei repertori musicali trecenteschi? Quanto completo (o incompleto) è il nostro senso di ciò che fu composto e copiato su carta

245 Vgl. CUTHBERT, *Palimpsests, Sketches, and Extracts*, 2009, S. 61.

246 In einem vierten System ist zusätzlich ein «*alius Tenor*» notiert. Vgl. CUTHBERT, *Trecento Fragments*, 2006, S. 472 ff.

247 Vgl. GALLO, *Alcune fonti*, 1968, S. 64 f. Eine Inhaltsübersicht findet sich auf S. 65 ff. Für eine Liste der in E-S 25 enthaltenen Kompositionen siehe auch CUTHBERT, *Trecento Fragments*, 2006, S. 460.

248 Vgl. *RISM B/IV*⁴, S. 988.

249 Im Kontext mit einigen über alte Bibliotheksinventare erschlossene Hss. äußert auch Martin Staehelin diesen naheliegenden Gedanken. Vgl. STAHELIN, Martin: «*Mehrstimmige Repertoires im 14. und 15. Jahrhundert. Das Problem der verlorenen Quellen*», in: *Atti del XIV congresso della Società Internazionale di Musicologia. Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale. Round Tables* [= Bd. 1], hrsg v. Angelo Pompilio u. a., Turin 1990, S. 153 – 159, hier: S. 155.

250 CUTHBERT, *Trecento Fragments*, 2006, S. 44 f.

251 ESCH, *Überlieferungs-Chance*, 1985, S. 569.

o pergamena? Quanto possiamo fidare delle conclusioni che adesso stiamo traendo nei riguardi della vita musicale in Italia durante il Trecento?»²⁵²

Bezüglich der Musik des Trecento besteht zudem eine weitere Form der Überlieferung, die Rückschlüsse auf die Verbreitung des Repertoires zulässt. Der besprochene Fundus an Codices und Fragmenten mit Kompositionen des Trecento lässt sich um ein weiteres Quellenkorpus ergänzen: In insgesamt fünfzig heute bekannten, von Lauren McGuire Jennings en détail untersuchten Handschriften sind Texte weltlicher italienischsprachiger Musik des 14. Jahrhunderts überliefert.²⁵³ Rund zwei Drittel dieser Manuskripte stammen aus dem 14. und 15. Jahrhundert, die übrigen aus dem 16. und 17. Jahrhundert.²⁵⁴ Jennings geht aufgrund der Beschaffenheit der Handschriften davon aus, dass die Texte in verschiedenen sozialen Schichten und Berufsständen – darunter Kaufleute, Handwerker und Notare²⁵⁵ – kursierten:

«Unlike the musical manuscripts, the majority of these sources are informal collections copied by amateur scribes for their own use. not only does the frequent employment of *mercantesca* script (a cursive script used by Florentine merchants for their records keeping) suggest that most were created and read in mercantile contexts, several manuscripts have clear connections to specific individuals, some wealthy and politically active, and others artisans of low social and economic standing.»²⁵⁶

Nicht nur hinsichtlich der Verbreitung, zumindest was die Texte der Musik des Trecento betrifft, sondern auch in Bezug auf das <Ende> des Trecento ist Jennings' Studie aufschlussreich, denn «in several instances these poems continued to circulate in literary collections long after their musical settings fell out of fashion.»²⁵⁷

Unter Berücksichtigung der in den Quellenübersichten I und II angeführten Handschriften und Fragmente sowie der von Lauren McGuire Jennings untersuchten Texthandschriften mit den lyrischen Formen des 14. Jahrhunderts erscheint die Annahme einer weiten Definition des Trecento²⁵⁸ oder der Veränderung im Sinne Graus',²⁵⁹ zumindest für Tre- und Quattrocento, durchaus plausibel. Der Aspekt der Veränderung ließe sich tatsächlich auch auf die einzige im 15. Jahrhundert noch

252 NÁDAS, *Una riflessione generale*, 2009, S. 8. Die Frage, ob die Hoffnung auf weitere Funde mit Musik des Trecento besteht, beantwortet Nádas wie folgt: «Rispondo subito di sì, rendendomi conto che lo spessore dei codici che ospitavano i veri frammenti che abbiamo doveva essere paragonabile a quello delle antologie più complete che si sono salvate dalla frammentazione.» Ebd., S. 9.

253 Vgl. JENNINGS, *Senza Vestimenta*, 2014, S. 23. Hierzu siehe auch CUTHBERT, *Trecento Fragments*, 2006, S. 50. Für eine Übersicht aller von Lauren McGuire Jennings untersuchten Quellen vgl. JENNINGS, *Senza Vestimenta*, 2014, S. 24 ff. Beschrieben werden die Manuskripte ab S. 211 ff.

254 Vgl. JENNINGS, *Senza Vestimenta*, 2014, S. 24 ff.

255 Vgl. ebd., S. 4.

256 Ebd., S. 5.

257 Ebd., S. 32.

258 Vgl. HUCK, *Kontinuität und Transformation*, 2007, S. 8.

259 Vgl. GRAUS, *Epochenbewusstsein*, 1987, S. 532

präsenannte Form des Trecento beziehen: die Ballata. Die Textform bleibt größtenteils erhalten, die musikalische Umsetzung weicht in manchen Fällen jedoch, wie auch Huck anmerkt,²⁶⁰ von dem im Trecento etablierten Standard ab. Gianluca D’Agostino findet für die Abkehr von der musikalischen Umsetzung der *forme fixe* folgende Erklärung:

«If the metrical form of ballata still called for musical realization, the decline in production may be due to the lack of composers able to set this form properly. It is well known that during the Quattrocento the majority of italian-texted songs, including ballate, were composed by foreign composers who cared little about the original forms of the poems, either setting them with through-composed music or turning them into their favorite French *formes fixes* [...].»²⁶¹

Im Falle der Ballata ließe sich die Idee der Kontinuität zwischen Tre- und Quattrocento sogar mit dem Konzept der Veränderung vereinbaren. Eine Art Transfer bezüglich der Gattungen des Trecento, vor allem eben der Ballata, wird in der bisherigen Forschung also immerhin in gewissem Maß in Betracht gezogen. Dabei fällt jedoch auf, dass der Blick bezüglich der Frage nach einer möglichen Kontinuität, Weiterführung oder Rezeption der italienischsprachigen Musik des 14. Jahrhunderts in der Regel gen Nordwesten gerichtet ist – so im Falle der burgundisch-frankoflämischen Chanson – oder aber innerhalb der geographischen Grenzen Italiens verbleibt, wobei jedoch die als Komponisten tätigen Oltremontani als Hauptakteure angesehen werden.

Aber gerade mit Blick auf eine Quelle wie E-S 25 liegt ein Kulturtransfer von Italien nach Spanien, auch bezüglich der musikalischen Gattungen, doch sehr nahe. Das Interesse an italienischer Musik und der entsprechenden Theorie des 14. und 15. Jahrhunderts war im frühen 16. Jahrhundert offenbar vorhanden, dies zumindest lässt der Inhalt der Handschrift E-S 25 vermuten. Laut Franco Alberto Gallo hegte Colombo, der wohl auch die einzelnen Teile der später zusammengeführten Handschrift E-S 25 erwarb, ein generelles Interesse an Italien: «Ferdinando Colombo raccolse in Italia gran parte della sua biblioteca, come risulta anche dal *Regestrum* degli acquisti che egli solleva tenere [...].»²⁶² Noch deutlicher in diese Richtung weist die bereits erwähnte, vermutlich zwischen 1480 und 1500 in Neapel entstandene Handschrift I-MC 871:²⁶³ «Hier kommt es nun [...] tatsächlich zu einer Begegnung zwischen der italienischen Ballata und dem spanischen Villancico bzw. der älteren <Canción>.»²⁶⁴

Die weite Verbreitung der italienischen Musik des 14. Jahrhunderts lässt sich außerdem durch eine Reihe an Kontrafakturen erahnen. Vor allem Ballate dienten als Vorlagen für geistliche Musik.²⁶⁵ Julia Gehring führt zum Beispiel geistliche

260 Vgl. HUCK, *Kontinuität und Transformation*, 2007, S. 10 ff.

261 D’AGOSTINO, *On the Ballata Form(s)*, 2003, S. 311 f.

262 GALLO, *Alcune fonti*, 1968, S. 60, Anm. 15.

263 Vgl. POPE/KANAZAWA, *The Musical Manuscript Montecassino 871*, 1978, S. 19.

264 KLEINERTZ, *Ballata und Villancico*, 2010, S. 504.

265 Vgl. VON FISCHER, Kurt: «Kontrafakturen und Parodien italienischer Werke des Trecento und frühen Quattrocento», in: *Annales musicologiques*, 5 (1957), S. 43 – 59, hier: S. 45.

Kontrafakturen von Francesco Landinis Ballata *Questa fanciulla, Amor* in der Handschrift F-Sm 222, dem Codex St. Emmeram (D-Mbs Clm. 14274) und einem Graduale aus Guardiagrele an.²⁶⁶ Auch bei dem Tenorlied *Mein herz das ist versert* Oswalds von Wolkenstein handelt es sich um eine Kontrafaktur von Landinis *Questa fanciulla, Amor*.²⁶⁷ Wie Oswald von Wolkenstein Landinis Ballata kennenlernte, lässt sich nur vermuten. Erika Timm zieht die Möglichkeit in Betracht, dass Oswald die italienischen und französischen Lieder, die ihm als Vorlage für seine Kontrafakturen dienten, möglicherweise auf seinen Reisen kennenlernte.²⁶⁸ Gehring resümiert zu dieser Frage die Äußerungen von Oliver Huck und Reinhard Strohm: «Huck greift Strohm's Überlegung zu einem <internationalen> Repertoire auf, mit dem Oswald möglicherweise auf dem Konzil von Konstanz (1415 – 1417) in Kontakt getreten sei (darunter auch Landinis *Questa fanciulla, Amor*).»²⁶⁹ Auch die «zwar kleine, aber unübersehbare Zahl von Kompositionen mit italienischen Texten»²⁷⁰ in verschiedenen Handschriften aus dem deutschen Sprachraum spricht dafür, dass Oswald von Wolkenstein *Questa fanciulla, Amor* durchaus auch im deutschsprachigen Raum kennengelernt haben könnte.

In Anbetracht dessen, dass einige Ballate und eine Caccia sogar in Handschriften aus dem deutschsprachigen Raum überliefert sind,²⁷¹ liegt hinsichtlich der bereits erwähnten geographischen Nähe und der sprachlichen Verwandtschaft eine Verbreitung dieses Repertoires auch in den spanischen Sprachraum umso näher. Außerdem sind E-S 25 und I-MC 871 nicht die einzigen Musikhandschriften, in denen italienische und spanische Kompositionen gemeinsam überliefert sind.

266 Vgl. GEHRING, *Die Überlieferung der Kompositionen Francesco Landinis*, 2012, S. 202 f.

267 Theodor Göllner identifizierte das Lied als Landini-Kontrafaktur. Vgl. GÖLLNER, Theodor: «Landinis <Questa fanciulla> bei Oswald von Wolkenstein», in: *Die Musikforschung*, 17 (1964), S. 393 – 398. Die Kontrafaktur ist in den beiden Hauptquellen der Werke Oswalds von Wolkenstein enthalten (WoA und WoB). Oswald von Wolkenstein hat den Tenor von Landinis Ballata nahezu unverändert übernommen. Vgl. GEHRING, *Die Überlieferung der Kompositionen Francesco Landinis*, 2012, S. 205.

268 Vgl. TIMM, Erika: *Die Überlieferung der Lieder Oswalds von Wolkenstein* (= *Germanische Studien*, Bd. 242), Lübeck, Hamburg 1972, S. 129.

269 GEHRING, *Die Überlieferung der Kompositionen Francesco Landinis*, 2012, S. 215.

270 HUCK, Oliver: «Die Verbreitung italienischer Musik im deutschen Sprachraum in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts», in: *Oswald von Wolkenstein. Die Rezeption eines internationalen Liedrepertoires im deutschen Sprachbereich um 1400*, hrsg. v. Christian Berger (= *Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft*, Bd. 14), Freiburg i. Br. u. a. 2011, S. 45 – 55, hier: S. 45.

271 Vgl. HUCK, *Die Verbreitung italienischer Musik*, 2011, S. 55. Auch die von Johannes Ciconia vertonte Ballata *Con lagreme bagnandome il viso* ist in im *Lochamer Liederbuch* (D-Bs 40613) enthalten. Vgl. SOUTHERN, Eileen: «Foreign Music in German Manuscripts of the 15th Century», in: *Journal of the American Musicological Society*, 21/3 (1968), S. 258 – 285, hier: S. 277.

II. ITALIEN UND SPANIEN IM TRE-, QUATTRO- UND FRÜHEN CINQUECENTO

1. BOLOGNA, NEAPEL UND DIE ARAGONESISCHEN HERRSCHAFTSGEBIETE ALS ORTE KULTURELLEN AUSTAUSCHS

Einige Verbindungen zwischen Italien und Spanien deuten darauf hin, dass das Nebeneinander italienischer und spanischer Inhalte in Handschriften wie E-S 25 und I-MC 871 kein bloßer Zufall sein kann. Im Laufe des 14. und 15. Jahrhunderts lassen sich etliche Berührungspunkte feststellen, die neben den gut dokumentierten Handelsbeziehungen und den politischen Kontakten auch einen kulturellen und musikalischen Austausch nahelegen.²⁷² Eine Verbindung zwischen Spanien und der Stadt Bologna zum Beispiel ergibt sich durch den um 1302 in Cuenca, Kastilien geborenen späteren Kardinal Aegidius Albornoz.²⁷³ Am Hof von Zaragoza wurde Albornoz höchstwahrscheinlich zunächst von seinem Onkel Jiminéz de Luna, Erzbischof von Zaragoza und später von Toledo, unterrichtet.²⁷⁴ Daraufhin studierte Albornoz an der Universität von Toulouse Rechtswissenschaften und erwarb dort den kanonistischen Doktorgrad.²⁷⁵ Seit 1334 war Albornoz als Botschafter Alfons' XI. von Kastilien in Avignon ansässig.²⁷⁶

Mit der Aufgabe, den Kirchenstaat in Italien wiederherzustellen, wurde Aegidius Albornoz 1353 vom amtierenden Papst Innozenz VI. nach Italien gesandt und «zum Legaten in Italien und zum Vicarius Generalis in den Territorien des Kirchenstaates ernannt.»²⁷⁷ 1357 kehrte Albornoz zunächst nach Avignon zurück, um jedoch bereits 1358 erneut gen Italien aufzubrechen.²⁷⁸ Nachdem sich in einem ersten Anlauf die Auseinandersetzungen mit den Visconti um Bologna besonders schwierig gestaltet hatten, gelang es Albornoz bei seinem zweiten Aufenthalt in Italien die Stadt zu erobern:²⁷⁹ Giovanni da Oleggio, amtierender Capitano der Visconti, trat Bologna 1360 an Kardinal Albornoz ab.²⁸⁰ Zwar machte die 1362 erfolgte Wahl Urbans V. zum Papst

272 Eine Publikation jüngerer Datums, in der verschiedene Aspekte der Beziehungen zwischen den beiden Halbinseln beleuchtet werden, liegt mit folgendem Band vor: ARÉVALO, Raúl Gonzáles/CORTIJO OCAÑA, Antonio (Hrsg.): *Hermanas. Relaciones entre la península ibérica y la península itálica, de la Edad Media a la Moderna* (= *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 38 (2018)), online unter: <https://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/38> [zuletzt aufgerufen am 23.11.2021].

273 Vgl. CLARAMUNT, Salvador/SEVERINO, Gabriella: «Albornoz, Aegidius», in: *Lexikon des Mittelalters*, hrsg. v. Robert Auty, Robert-Henri Bautier, u. a., Bd. 1, München, Zürich 1980, Sp. 310 – 311, hier: Sp. 310.

274 Vgl. CLARAMUNT/SEVERINO, *Albornoz [LexMA]*, 1980, Sp. 310.

275 Vgl. ERLER, Adalbert: *Aegidius Albornoz als Gesetzgeber des Kirchenstaates*, Berlin 1970, S. 11.

276 Vgl. CLARAMUNT/SEVERINO, *Albornoz [LexMA]*, 1980, Sp. 310.

277 ERLER, *Aegidius Albornoz*, 1970, S. 17.

278 Vgl. ebd., S. 19 f.

279 Vgl. ebd., S. 19 ff.

280 Vgl. COLLIVA, Paolo/FASOLI, Gina/WEIMAR, Peter: «Bologna», in: *Lexikon des Mittelalters*, hrsg. v. Robert-Henri Bautier, Bd. 2, München, Zürich 1983, Sp. 370 – 387, hier: Sp. 373.

etliche der Erfolge Albornoz' zunichte, bis heute besteht jedoch das von Albornoz in Bologna gegründete Collegio di Spagna.²⁸¹ Die Gründung des Reale Collegio Maggiore di San Clemente degli Spagnoli hatte Albornoz in einem auf 1364 datierten Testament beschlossen,²⁸² zwischen 1365 und 1367 wurde das Kolleg in erstaunlich kurzer Zeit errichtet.²⁸³ Albano Sorbelli hob das Collegio di Spagna in seiner Darstellung der Geschichte der Universität Bologna als das bekannteste und historisch bedeutendste unter den verschiedenen Bologneser Kollegien hervor.²⁸⁴ Als älteste Einrichtung dieser Art diente das Collegio di Spagna als Modell für die im ausgehenden 14. und im Laufe des 15. Jahrhunderts in Italien und Spanien gegründeten Kollegien.²⁸⁵ Die Institution war darauf ausgelegt, dreißig bis vierzig Studenten zu beherbergen, die vorwiegend aus angesehenen spanischen Adelsfamilien stammten und nach Abschluss des Studiums in der Regel wieder nach Spanien zurückkehrten.²⁸⁶ Die enge Verbindung zwischen dem Collegio di Spagna und dem spanischen Königshaus zeigt sich unter anderem daran, dass der Nachwuchs für die verschiedenen Ämter des Regierungsapparats der spanischen Monarchie häufig aus den Reihen der Absolventen des Reale Collegio rekrutiert wurde.²⁸⁷ Den regen Austausch zwischen dem Collegio und der Universität Bologna, sowohl auf der Ebene der Studenten als auch der Gelehrten, beschrieb Sorbelli wie folgt: «Il Collegio di Spagna ha dato alla università di Bologna non soltanto numerosi scolari in ogni tempo, ma anche molti dotti maestri.»²⁸⁸ Die Zusammenarbeit zwischen den beiden Lehrstätten begann laut Dámaso de Lario bereits mit der Einweihung des Collegio di Spagna im Jahr 1369 durch Fernando Álvarez de Albornoz, den Neffen des zu diesem Zeitpunkt bereits verstorbenen Aegidius Albornoz.²⁸⁹ Natürlich wurde auch der intellektuelle Austausch zwischen Italien und Spanien durch

281 Vgl. CLARAMUNT/SEVERINO, *Albornoz [LexMA]*, 1980, Sp. 311.

282 Vgl. PASCERINI, Maria Cristina: «*El Real Colegio Mayor de San Clemente de los Españoles de Boloina y la Monarquía Hispánica*», in: *Libros de la Corte*, 17 (2018), S. 190 – 210, hier: S. 192.

283 Vgl. KIENE, Michael: «*Die Bautätigkeit in den italienischen Universitäten von der Mitte des Trecento bis zur Mitte des Quattrocento*», in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 30/3 (1986), S. 433 – 492, hier: S. 457. Aegidius Albornoz starb 1367 in Viterbo. Vgl. CLARAMUNT/SEVERINO, *Albornoz [LexMA]*, 1980, Sp. 310.

284 Vgl. SORBELLI, Albano: *Storia della Università di Bologna*, 2 Bde., Bologna 1940, Bd. 1, S. 226.

285 Vgl. PASCERINI, *El Real Colegio Mayor*, 2018, S. 190.

286 Vgl. SORBELLI, *Storia della Università*, 1940, Bd. 1, S. 226. Während Sorbelli die Zahl der Studenten mit 30 angibt, geht Herbert Matsen in seiner Darstellung des universitären Lebens in Bologna um 1500 von ca. 40 Studenten aus. Vgl. MATSEN, Herbert S.: «*Students' (Arts) Disputations at Bologna around 1500*», in: *Renaissance Quarterly*, 47/3 (1994), S. 533 – 555, hier: S. 550.

287 Vgl. PASCERINI, *El Real Colegio Mayor*, 2018, S. 190. Seit spätestens 1377 stand das Collegio offiziell unter dem Schutz der spanischen Krone. Vgl. ebd., S. 196.

288 SORBELLI, *Storia della Università*, 1940, Bd. 1, S. 227. Ein konkretes Beispiel für diesen Austausch liefert Herbert Matsen: Ein gewisser Bernardinus Hurtado Hispanus wurde 1487 am Collegio di Spagna angenommen und lehrte im akademischen Jahr 1488/1489 an der Universität Bologna. Vgl. MATSEN, *Students' (Arts) Disputations*, 1994, S. 537 f.

das Collegio gefördert: «It was at this College that the most eminent and influential Spanish scholar of the fifteenth century, Antonio de Nebrija [...], received his education.»²⁹⁰ Nach dem Studium lateinischer Grammatik und klassischer Philologie kehrte Antonio de Nebrija 1470 nach Spanien zurück und begann 1475 an der Universität von Salamanca zu lehren,²⁹¹ «propagating in particular the cult of Virgil.»²⁹²

Das Collegio di Spagna wird in den gängigen Nachschlagewerken zur Musikgeschichte weder in einem eigenen Eintrag noch in den Artikeln zur Stadt Bologna erwähnt.²⁹³ Daher liegt die Vermutung nahe, dass sich in der Bibliothek des Collegio gar keine oder zumindest keine einzigartigen oder anderweitig bedeutenden Musikhandschriften befinden. Die Durchsicht des entsprechenden Abschnitts zur «Bibliotheca Albornotiana» in Friedrich Bluhmes *Bibliotheca Librorum Manuscriptorum Italice* liefert keine Hinweise auf das Vorhandensein weltlicher beziehungsweise italienischsprachiger Musik in den verzeichneten Handschriften.²⁹⁴ Im Rahmen des Progetto Irnerio wurden 297 Handschriften der Bibliothek des Collegio di

289 Vgl. DE LARIO, Dámaso: «*La Universidad de Bolonia y el Colegio de España en el tránsito de los siglos XVI al XVII*», in: *Estudis. Revista de historia moderna*, 8 (1979/1980), S. 7 – 21, hier: S. 7. Juan Ruiz Jiménez bezeichnet Fernando Álvarez de Albornoz daher als den «eigentlichen Gründer» des Collegio. Vgl. RUIZ JIMÉNEZ, Juan: ««*The Sounds of the Hollow Mountain*». *Musical Tradition and Innovation in Seville Cathedral in the early Renaissance*», übers. v. Tess Knighton, in: *Early Music History*, 29 (2010), S. 189 – 239, hier: S. 206.

290 CHASE, Gilbert: «*Juan del Encina. Poet and Musician*», in: *Music & Letters*, 20/4 (1939), S. 420 – 430, hier: S. 420.

291 Vgl. HAMANN, Byron Ellsworth: *The Translations of Nebrija. Language, Culture and Circulation in the Early Modern World*, Amherst, Boston 2015, S. 11.

292 CHASE, *Juan del Encina*, 1939, S. 420.

293 Vgl. SURIAN, Evludio/BALLERINI, Graziano: «*Bologna*», in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Auflage, hrsg. v. Stanley Sadie, Bd. 3, London 2001, S. 831 – 840 und FIORI, Alessandra/ROCCATAGLIATI, Alessandro/BLACKBURN, Bonnie: «*Bologna*», übers. v. Ulrich Fusen, Jutta Raspe, u. a., in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 2, Kassel u. a. 1995, Sp. 23 – 48. Das Collegio di Spagna wurde bisher kaum im musikgeschichtlichen Kontext untersucht. Im *RILM* ist lediglich ein Aufsatz verzeichnet: TAGLIAVINI, Luigi Ferdinando: «*L'organo di José Sesma del 1688 nel Real Collegio di Spagna di Bologna*», in: *L'Organo. Rivista di Cultura Organaria e Organistica*, 46 (2014), S. 101 – 116. Aus dem Bereich der Kunstgeschichte hingegen liegen etliche Untersuchungen vor, so z. B. eine relativ umfassende Publikation jüngeren Datums: PARADA LÓPEZ DE CORSELA, Manuel (Hrsg.): *Domus Hispanica. El Real Colegio de España y el Cardenal Gil de Albornoz en la historia del arte*, Bologna 2018.

294 Vgl. BLUHME, Friedrich: *Bibliotheca Librorum Manuscriptorum Italice. Indices bibliothecarum Italiae ex schedis Materi Eslingensis, Haenelii Lipsiensis, Gottlingii Jenensis, Car. Wittii, suisque propriis*, Göttingen 1834, S. 81 – 120. Lediglich der Eintrag zum Codex 270 verweist auf eine Komposition oder zumindest ein Blatt mit einige Noten: «[...] In principio adest fol. missal. atiq. cum notis musicae.» (S. 91 f.). Im digitalen Faksimile des Progetto Irnerio lassen sich jedoch weder Musik betreffende Notizen noch Noten oder Teile eines Messsatzes finden. Möglicherweise handelt es sich um ein eingelegetes oder eingeklebtes bzw. ein Vor- oder Nachsatzblatt, das nicht digitalisiert wurde oder verloren gegangen ist. Vgl. <http://irnerio.cirsfid.unibo.it/browser/270/002r/> und <http://irnerio.cirsfid.unibo.it/browser/270/162r/> [beide zuletzt aufgerufen am 23.07.2019].

Spagna digitalisiert und online zur Verfügung gestellt.²⁹⁵ Unter den digitalen Faksimiles finden sich weder komplette noch fragmentarische Musikhandschriften, noch sind in den Texthandschriften einzelne weltliche Kompositionen des 14. Jahrhunderts niedergeschrieben.²⁹⁶

Äußerungen von Giovanni del Virgilio, Francesco Petrarca und Cecco d'Ascoli lassen darauf schließen, dass Bologna im 13. und 14. Jahrhundert ein durchaus reges Musikleben hatte.²⁹⁷ Alessandra Fiori zeichnet einen Teil dieses Musiklebens anhand von Prozessakten des 13. und 14. Jahrhunderts nach.²⁹⁸ Die von Fiori untersuchten Dokumente belegen, dass innerhalb der verschiedenen sozialen Schichten Bolognas sowohl im privaten als auch im öffentlichen Kontext musiziert wurde.²⁹⁹ Des Öfteren tauchen in den Prozessakten Studenten (Scolares) auf, die hinsichtlich der Ahndung ihrer Vergehen offenbar gewisse Privilegien genossen:³⁰⁰ «Fra tutti si distaccano, per la loro particolare posizione giuridica, gli Studenti che [...] erano persone privilegiate, ovvero, in termini pratici, potevano usufruire di alcune agevolazioni.»³⁰¹ Franco Alberto Gallo verweist diesbezüglich auf eine Quelle des 15. Jahrhunderts:

«Giovanni da Ravenna erinnert sich in dem *Rationarium vite* (geschrieben im Jahr 1400) daran, daß er als Student in Bologna in den Jahren 1364 und 1365 folgendes getan hat: «Canciones balatas sonicia madrigalia ac vulgaris reliqua note deliramenta mira ingenii facilitate pro omnium voto explicaram [...]»³⁰²

Die Privilegien galten laut Fiori nicht nur für einheimische, sondern auch für ausländische Studenten. Letztere wurden vor Gericht in schwereren Fällen durch einen Angehörigen der Universität vertreten: «Gli studenti stranieri, in caso di reati gravi, avrebbero potuto usufruire, in tribunale, della difesa di un maestro dello Studio; godevano inoltre dell'immunità per le infrazioni minori.»³⁰³ Vor diesem Hintergrund ist davon auszugehen, dass auch Studenten und Angehörige des Collegio di Spagna das

295 Vgl. <http://irnerio.cirsfid.unibo.it/> [zuletzt aufgerufen am 14.07.2022].

296 Es bedürfte einer detaillierten Untersuchung des Inhalts der einzelnen Digitalisate um herauszufinden, ob möglicherweise an mancher Stelle Gedichte, die den lyrischen Formen des Trecento entsprechen, in die Fließtexte der Handschriften integriert sind.

297 Vgl. FIORI, Alessandra: «*Ruolo del notariato nella diffusione del repertorio poetico-musicale nel medioevo*», in: *Studi musicali*, 21/1 (1992), S. 211 – 235, hier: S. 214 und FIORI/ROCCATLAGLIATI/BLACKBURN, *Bologna [MGG²]*, 1995, Sp. 24.

298 Vgl. FIORI, Alessandra: «*Pratica musicale a Bologna nelle testimonianze di alcune fonti processuali dei secoli XIII e XIV*», in: *Studi musicali*, 19 (1990), S. 203 – 257. In den von Fiori untersuchten Dokumenten des Ufficio corone ed armi dell'Archivio di Stato di Bologna lässt sich durch Einträge über Ruhestörungen und verbotenes Musizieren auf die musikalische Praxis schließen. Vgl. ebd., S. 203 f.

299 Vgl. ebd., S. 212.

300 Vgl. ebd., S. 214 f.

301 FIORI, *Pratica musicale a Bologna*, 1990, S. 225.

302 GALLO, Franco Alberto: «*Ballata (Trecento)*», 1980, übers. v. Anette Lassen, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. v. Hans Heinrich Eggebrecht und Albrecht Riethmüller, Ordner I, 40. Auslieferung, Stuttgart 1975 – 2006, S. 1 – 7, hier: S. 4.

303 FIORI, *Pratica musicale a Bologna*, 1990, S. 225.

städtische Musikleben und darüber hinaus die musikalisch-literarische Kultur des Trecento in irgendeiner Form wahrgenommen haben müssen. Die Möglichkeit eines musikalischen Transfers zwischen Italien und Spanien wäre allein durch das Collegio di Spagna durchaus gegeben. Am Rande bleibt zu erwähnen, dass Bologna als Entstehungsort der Handschriften T.III.2, I-MOe 5.24 und I-Bu 1549 in Betracht gezogen wird.³⁰⁴

Eine direkte Verbindung zwischen der Stadt Bologna und der Musik des Trecento ergibt sich zudem durch Matteo Griffoni (1351 – 1426).³⁰⁵ Der aus einer angesehenen Bologneser Familie stammende Notar und Chronist verfasste neben dem *Memoriale historicum de rebus Bononiensium* auch lateinische und italienische Gedichte.³⁰⁶ Von Matteo Griffoni sind achtundzwanzig Strophengedichte überliefert, bei dreiundzwanzig dieser Texte handelt es sich unverkennbar um italienische Ballate.³⁰⁷ Drei dieser Ballate sind als Vertonungen in zwei Musikhandschriften des Trecento enthalten:³⁰⁸ *Se questa dea* ist als einzige bekannte Komposition von Johannes Baçus Correçarius de Bononia in F-Pn 6771 überliefert,³⁰⁹ die Ballata *Amor, i' mi lamento* wurde von Andrea da Firenze vertont und ist im Codice Squarcialupi (I-FI 87) enthalten,³¹⁰ die Vertonung von *Chi tempo 'a* durch Bartolino da Padova ist in beiden genannten Handschriften (I-FI 87

304 Siehe Kap. I, S. 16 u. 22. Zur verbreiteten Praxis der öffentlichen Darbietung von Musik und Dichtung sowie zu den «poeti-cantori» des Tre- und Quattrocento siehe DEGL'INNOCENTI, Luca: «*I cantari in ottava rima tra Medio Evo e primo Rinascimento. I cantimpanca e la piazza*», in: *Cantar ottave. Per una storia culturale dell'intonazione cantata in ottava rima*, hrsg. v. Maurizio Agamennone, Lucca 2017, S. 3 – 24, passim.

305 Vgl. ZABBIA, Marino: «*Griffoni, Matteo*», in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, hrsg. v. Massimo Bray, Bd. 59, Rom 2002, S. 393 – 397, hier: S. 393 f.

306 Vgl. ZABBIA, *Griffoni [DBI]*, 2002, S. 394 u. 396 und SORBELLI, *Storia della Università*, 1940, Bd. 1, S. 120.

307 Vgl. SORBELLI, Albano: «*Poesie di Matteo Griffoni cronista bolognese tratte di su gli autografi*», in: *Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le provincie di Romagna*, 19 (1901), S. 417 – 449, hier: S. 418 und S. 428 – 441 sowie MARCON, Giorgio: «*Matteo Griffoni poeta. Percorsi etico-politici e cortesi*», in: *Matteo Griffoni nello scenario politico-culturale della città (secoli XIV – XV)*, hrsg. v. Giorgio Marco, u. a., Bologna 2004, S. 99 – 140, hier: S. 129 – 134.

308 Vgl. PIANA, Stefano: «*Il Griffoni in musica. Alcune considerazioni su due ballate polifoniche del secondo Trecento di Andrea da Servi e Bartolino da Padova*», in: *Matteo Griffoni nello scenario politico-culturale della città (secoli XIV – XV)*, hrsg. v. Giorgio Marcon, u. a., Bologna 2004, S. 141 – 159, hier: S. 141.

309 Vgl. VON FISCHER, Kurt: «*Johannes Baçus Correçaius de Bononia*», in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Auflage, hrsg. v. Stanley Sadie, Bd. 13, London 2001, S. 136 und MARROCCO, William Thomas (Hrsg.): *Italian Secular Music. Andrea da Firenze, Andrea Stefani, Antonellus da Caserta [...] (= Polyphonic Music of the Fourteenth Century, Bd. 10)*, Monaco 1977, S. 92 ff. sowie *RISM B/IV*³, S. 502. Siehe auch LUDWIG, Friedrich: «*Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts*», in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 4/1 (1902), S. 16 – 69, hier: S. 54.

310 Vgl. *RISM B/IV*⁴, S. 827 und PIRROTTA, Nino (Hrsg.): *The Music of Fourteenth-Century Italy Vol. 5. Andreas de Florentia, Guilielmus de Francia, Bonaiutus Corsini, Andrea Stefani, Ser Feo, Jacopo Pianelaio, Gian Toscano (= Corpus Mensurabilis Musicae, Bd. 8/V)*, Rom 1964, S. VIII u. S. 2.

und F-Pn 6771) überliefert.³¹¹ Woher die beiden nicht aus Bologna stammenden Komponisten die Texte Griffonis kannten lässt sich nur vermuten. Im Sommer 1387 reiste Andrea da Firenze im Auftrag Urbans VI. nach Bologna.³¹² Stefano Piana zieht in Betracht, dass es so zu einem Treffen zwischen Griffoni und Andrea da Firenze gekommen sein könnte und vermutet darüber hinaus, dass es sich bei der Vertonung möglicherweise um ein Auftragswerk gehandelt haben könnte:

«Può essere stato in questa occasione che Andrea muscò la ballata *Amor, i' me lamento de 'sta dea*, che fa parte della serie di testi poetici che Griffoni dedicò a domina Tadea. Si potrebbe fors'anche songersi oiù innanzi con le ipotesi sino ad arrivare a immaginare che Andrea die Servi abbia composto questa ballata su commissione.»³¹³

Für das Jahr 1399 ist im Rahmen seiner Tätigkeit als Botschafter zudem ein Aufenthalt Griffonis in Florenz belegt.³¹⁴ Andrea da Firenze verbrachte wohl den Großteil seines Lebens in Florenz oder zumindest in der näheren Umgebung. Neben verschiedenen Ämtern im Orden der Servi di Maria bekleidete er zwischen 1380 und 1397 dreimal das Amt des Priors an der Santissima Annunziata in Florenz.³¹⁵ Somit könnten sich Andrea da Firenze und Matteo Griffoni sowohl in Bologna als auch in Florenz begegnet sein.³¹⁶ Im Falle Bartolinos da Padova wird ein Aufenthalt in Florenz zwischen 1388 und 1390 zwar angenommen, über weitere Aufenthalte lässt sich jedoch nur spekulieren.³¹⁷ Dass Bartolino da Padova und Matteo Griffoni sich im Jahr 1399, als Griffoni sich dort dienstlich aufhielt, begegnet sind, erscheint also eher unwahrscheinlich. Piana weist jedoch darauf hin, dass Matteo Griffoni 1391 als Botschafter im Auftrag der Stadt Bologna nach Padua reiste.³¹⁸ Da Bartolino da Padova zwischen 1390 und 1405 am Hof der Carraresi unter Francesco Novello in Padua angestellt war, ist eine Begegnung zwischen Griffoni und Bartolino wahrscheinlich.³¹⁹

Antonio Sorbelli führt in seiner Edition der Gedichte Griffonis dreizehn zwischen 1335 und dem ausgehenden 14. Jahrhundert entstandene Handschriften an, deren

311 Vgl. RISM B/IV³, S. 492 f., RISM B/IV⁴, S. 787 sowie PMFC, Bd. 9 S. 14 f. Die hier erwähnte Ballata *Chi temp'a* ist nicht identisch mit *Chi temp'a per amore* in E-S 25. Vgl. Kap. I, S. 23.

312 Vgl. PIANA, *Griffoni in musica*, 2004, S. 146.

313 Ebd. Der erste Vers der Ballata enthält den Namen Tadea als *senhal: Amor, i' me lamento de 'STA DEA*. Vgl. ebd., S. 147.

314 Vgl. ZABBIA, *Griffoni [DBI]*, 2002, S. 394.

315 Vgl. WILLIAMS, *Setting the Scene*, 1988, S. 74.

316 Nur um 1393 hielt sich Andreas da Firenze nachweislich nicht in Florenz, sondern in Pistoia auf. Vgl. VON FISCHER, Kurt: «*Le Biografie*», in: *Il Codice Squarcialupi. MS Mediceo Palatino 87, Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze*, hrsg. v. Franco Alberto Gallo, Lucca 1992, S. 127 – 143, hier: S. 142 und WILLIAMS, *Setting the Scene*, 1988, S. 74.

317 Vgl. VON FISCHER, *Le Biografie*, 1992, S. 138.

318 Vgl. PIANA, *Griffoni in musica*, 2004, S. 153 f.

319 Vgl. ebd., S. 152.

Großteil sich in Bologna befindet.³²⁰ Marcon ergänzt eine weitere Bologneser Quelle.³²¹ Die Vermutung liegt nahe, dass die meisten dieser Manuskripte auch in Bologna entstanden sind. Unter den von Sorbelli aufgeführten Manuskripten findet sich eine gegen Ende des 14. Jahrhunderts entstandene Handschrift aus Padua, die neben der von Antonio da Tempo verfassten *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis* und einigen Gedichten von Francesco Petrarca auch elf Ballate von Griffoni enthält.³²² Abgesehen von der Möglichkeit einer persönlichen Begegnung könnte dieses Manuskript Bartolino da Padova als Textvorlage für die Vertonung von *Chi temp'a* gedient haben. Interessant ist zweifellos die Kombination der in der Paduaner Handschrift enthaltenen Texte: Neben der *Summa* von Antonio da Tempo als frühester Beschreibung der musikalisch-poetischen Formen des Trecento sind Gedichte von keinem geringeren als Francesco Petrarca sowie die genannten Texte von Matteo Griffoni enthalten, der heute kaum noch als Dichter des 14. Jahrhunderts wahrgenommen wird. Die Möglichkeit, dass Bartolino da Padova und Andrea da Firenze die Texte Griffonis über kursierende Handschriften kennenlernten, liegt vor diesem Hintergrund nahe. Die Ballate Griffonis waren also ganz offenbar nicht nur in seiner Heimatstadt Bologna verbreitet.

Dadurch, dass Griffoni Kontakte zu verschiedenen religiösen Institutionen pflegte und als Notar der Jurisprudenz sehr nahe stand,³²³ ergibt sich sogar ein möglicher Berührungspunkt mit dem Collegio di Spagna: Aegidius Albornoz war Jurist und erwarb laut Adalbert Erler eine große Anzahl juristischer Handschriften für die Bibliothek des Collegio.³²⁴ Zwei nahe Verwandte von Aegidius Albornoz, sein bereits erwähnter Neffe Fernando Álvarez de Albornoz und ein gewisser Gómez Álvarez de Albornoz, waren zudem am Lehrstuhl für Jura an der Universität von Bologna tätig, an der seit dem 13. Jahrhundert auch die *Ars notariae* gelehrt wurde.³²⁵ Natürlich wäre es gänzlich vermessen, Matteo Griffoni als ‹zentrale Figur› des Kulturtransfers zwischen Bologna,

320 Vgl. SORBELLI, *Poesie di Matteo Griffoni*, 1901, S. 420 ff.

321 Vgl. MARCON, *Matteo Griffoni poeta*, 2004, S. 128.

322 Vgl. SORBELLI, *Poesie di Matteo Griffoni*, 1901, S. 425. Es handelt sich um die Hs. Biblioteca del Seminario Vescovile di Padova, Ms. n°. 4. Siehe auch GRION, Giusto (Hrsg.): *Delle Rime Volgari. Trattato di Antonio da Tempo, Giudice Padovano. Composto nel 1332*, Bologna 1869, S. 358 ff. Ein im 19. Jh. erstellter Katalog des Handschriftenbestands der Biblioteca del Seminario ist online zugänglich. Vgl. <http://www.bibliotecaseminariopda.it/i-cataloghi/manoscritti/> [zuletzt aufgerufen am 16.08.2019]. Für den Eintrag zur genannten Hs. vgl. https://www.dropbox.com/sh/quinqi60epjfwff/AADDY8AQPOEzJqCict_rSisYa?preview=PD0073-Coi_Catalogus-p_4v.jpg.JPG [zuletzt aufgerufen am 16.08.2019].

323 Die Familie Griffoni bzw. Matteo Griffoni pflegte Kontakte zu verschiedenen Kirchen und zum Convento di S. Francesco della Pugliola in Bologna. Seit 1373 war Griffoni außerdem Notar der bischöflichen Kurie von Bologna. Vgl. ZABBIA, *Griffoni [DBI]*, 2002, S. 394. Eine Begegnung oder ein Kontakt zwischen Griffoni und Andrea da Firenze wäre auch in diesem (religiösen) Zusammenhang zumindest denkbar. Eventuell bereits seit 1366, mit Sicherheit seit 1369 war Matteo Griffoni als Notar tätig. Vgl. ebd., S. 393.

324 Vgl. ERLER, *Aegidius Albornoz*, 1970, S. 26.

325 Vgl. RUIZ JIMÉNEZ, *Musical Tradition and Innovation in Seville*, 2010, S. 206 f. und ORLANDELLI, Ginafranco: «Genesi dell'ars notariae nel secolo XIII», in: *Studi medievali*, 6/2 (1965), S. 329 – 366, hier: S. 329 f.

Florenz, dem Collegio di Spagna und der iberischen Halbinsel darzustellen. Sieht man den Notar, Chronisten und Dichter Griffoni jedoch als eine Art ‹Fallbeispiel›, lässt sich das hypothetische Bild eines kulturellen Austauschs auf verschiedenen Ebenen zeichnen. Laut Stefano Piana war Griffoni durch seine Ballate Teil der *Ars Nova Italiana* des Trecento.³²⁶ Da Griffoni Kontakte zu religiösen und höchstwahrscheinlich auch zu weltlichen und universitären Einrichtungen pflegte, ist eine Verbreitung seiner Gedichte innerhalb unterschiedlicher Kreise durchaus denkbar.

Matteo Griffoni ist zudem nicht der einzige Bologneser Chronist und Notar, der eine Affinität für Lyrik im italienischen Volgare hatte: ‹Giosuè Carducci dava le prime notizie dell'importante ritrovamento di un certo numero di antiche rime volgari del duecento disseminate nei vecchi registri dei Memoriali bolognesi.›³²⁷ In diesem Korpus von ‹Rime Italiane tratte dai Memoriali Bolognesi› des 13. und 14. Jahrhunderts, der seit 1941 in einer Gesamtedition vorliegt, befinden sich insgesamt dreiundzwanzig größtenteils vollständige Ballate.³²⁸ Lässt sich deren Entstehungszeitraum auch nur ungefähr eingrenzen, so lassen sich doch zumindest die Memoriali datieren: ‹Abbiamo così un bel manipolo di poesie, tutte sicuramente datate, un cui si palesano ogni tanto i vari gusti letterari dell'epoca.›³²⁹ Die Dokumente, in denen die Ballate niedergeschrieben sind, stammen aus den Jahren 1282 bis 1325.³³⁰ Eine weitere von Alessandra Fiori durchgeführte Untersuchung juristischer Dokumente belegt, dass nicht nur Studenten, sondern auch Notare aktiv am Bologneser Musikleben teilnahmen: ‹Un discreto numero di notai appare implicato in reati notturni di lieve entità perpetrati a danno della quiete pubblica: detenzione di strumenti, schiamazzi notturni, *maytinate*.›³³¹ Wegen Ihres gesellschaftlichen Standes wurde diese jedoch meist nicht belangt.³³² Aufgrund von Vermerken wie ‹cantilena› neben den in den Memoriali überlieferten Gedichten kann laut Fiori davon ausgegangen werden, dass diese zur musikalischen Aufführung gedacht waren.³³³ Fiori resümiert, dass zu Beginn des 14. Jahrhunderts in Bologna ‹la concomitanza di diversi fattori ci fa pensare ad

326 Vgl. PIANA, *Il Griffoni in musica*, 2004, S. 141.

327 CABONI, Adriana (Hrsg.): *Antiche Rime Italiane tratte dai Memoriali Bolognesi*, Modena 1941, S. 5. Siehe auch FIORI, Alessandra: ‹Linguaggi sonori e musicali in alcune fonti giuridiche bolognesi dal 1200 al 1350›, in: *Rivista Italiana di Musicologia*, 23 (1988), S. 3 – 37, hier: S. 25 ff.

328 Vgl. CABONI, *Antiche Rime Italiane*, 1941, S. 25 ff. Siehe auch Kap. III.1., S. 89 ff.

329 Ebd., S. 14 f.

330 Vgl. ebd., S. 25 ff.

331 Vgl. FIORI, *Ruolo del notariato*, 1992, S. 216 f. Bei einer ‹maytinata› bzw. ‹maitinata› handelt es sich um eine Art Liebeslied, das meist nachts (ggf. unter dem Fenster der Adressatin) dargeboten wurde. Vgl. FINCARDI, Marco: ‹Fracasso in rima›, in: *Lares*, 72/2 (2006), S. 313 – 336, hier: S. 325, Anm. 32, IROAIE, Petru/PERUSINI, Gaetano: ‹Popolo e risorgimento›, in: *Lares*, 20 (1954), S. 33 – 63, hier: S. 43 und TASSONI, Giovanni: ‹Inchiesta Napoleonica sulle costumanze popolari nel Dipartimento del Mincio›, in: *Lares*, 26 (1960), S. 21 – 56, hier: S. 27 und 47 ff.

un'origine vicina ad un *élite* culturale più laica che religiosa, già fortemente orientata verso la produzione poetica in lingua volgare e le forme musicali ad essa connesse.»³³⁴

Es liegt nahe, dass auf diese Weise Texte oder auch Kompositionen von weiteren Personen mit einer ähnlichen gesellschaftlichen Stellung wie derjenigen Griffonis Verbreitung fanden, deren Wirken heute nicht überliefert ist. Ergänzend zu den Gedichten aus den Bologneser Memoriali führt Armando Antonelli weitere teils fragmentarische Ballate und Madrigale an, die in verschiedenen von Bologneser Notaren verfassten Dokumenten überliefert sind. Der Text der von Johannes Ciconia vertonten Ballata *Con lagreme bagnandome il viso* zum Beispiel ist auf der ersten Seite eines 1412 oder 1413 verfassten Protokolls eines gewissen Filippo Formaglini aus Bologna niedergeschrieben.³³⁵ Bezüglich dieser Ballata greift Antonelli eine These auf, die Johannes Ciconia mit Kardinal Aegidius Albornoz in Verbindung bringt:

«Secondo Pirrotta la ballata fu composta in occasione del decesso di Francesco I di Carrara (1393) o di quello di Francesco Novello (1406), mentre la Clercx è dell'opinione che in essa si pianga la morte di Egidio Albornoz, al cui seguito il Ciconia fu tra il 1358 e il 1367.»³³⁶

Geht man wie Susanne Clercx von ca. 1335 als Geburtsjahr Ciconias aus, könnte es sich bei dem Johannes Ciconia, der sich zwischen 1358 und 1367 im Gefolge Albornoz' befand, um den Komponisten Ciconia handeln.³³⁷ Dagegen spricht jedoch leider die heute weitgehend akzeptierte These von einem älteren und einem jüngeren Ciconia, der Komponist wäre demnach erst um 1370 geboren.³³⁸ Annette Kreuziger-Herr verweist zudem auf die Widmung «*Ballata fatta per messer franceschino signior di padova*» in einer Florentiner Texthandschrift.³³⁹ Demnach wäre die Ballata, deren Text von Leonardo Giustinian stammt, in Folge des Todes von Francesco Carrara il Novellino um

332 Vgl. ebd., S. 217. Fori schildert einen aus heutiger Sicht skurrilen Fall, in dem zwei Bologneser, einer von ihnen Notar, und zwei Florentiner, möglicherweise Studenten, gemeinsam wegen Instrumentenbesitzes angeklagt wurden: «Nel processo del 22 marzo 1312, un cui cinque persone vengono sorprese dai *familiars* del podestà e accusate di detenzione di armi e di strumenti musicali, due degli accusati sono fiorentini, probabilmente studenti; fra i rimanenti, bolognesi, è presente il notaio Orso Parientiis de Pavanensibus, verosimilmente impegnato, al momento del suo rinvenimento, in un' esecuzione musicale, come attesta la fonte giudiziaria.» Ebd., S. 218.

333 Vgl. ebd., S. 225.

334 Ebd., S. 233.

335 Vgl. ANTONELLI, *Tracce di ballate*, 2009, S. 23 f.

336 Ebd., S. 24. Die unterschiedlichen Überlegungen zu den Lebensdaten Ciconias sind in den entsprechenden Einträgen in der *MGG*² und dem *NGrove*² zusammengefasst.

337 Vgl. FALLOWS, David: «Ciconia, Johannes», in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, hrsg. v. Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 4, Kassel u. a. 2000, Sp. 1093 – 1103, hier: Sp. 1094.

338 Vgl. DI BACCO, Giuliano/NÁDAS, John/BENT, Margaret: «Ciconia, Johannes», in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Auflage, hrsg. v. Stanley Sadie, Bd. 5, London 2001, S. 836 – 842, hier: S. 836.

1406 komponiert worden.³⁴⁰ Von einem persönlichen Kontakt zwischen Aegidius Albornoz und dem als Komponisten tätigen Johannes Ciconia lässt sich daher nicht ausgehen. Wie aus der Quellenübersicht II ersichtlich ist, findet sich der Text zu Francesco Landinis Ballata *Per seguir la speranza che m'ancide*, sogar mit Tenorstimme, auf dem Deckblatt eines in den 1440er oder 1450er Jahren von dem Bologneser Notar Rolando Castellani verfassten Protokolls.³⁴¹ Teile der anonymen Ballata *Come partir da te mi deg'io omai* sind in einem öffentlichen Register eines gewissen «Nicholaus quondam Marci» aus Perugia und auf dem Deckblatt eines Provisoriums des Bologneser Notars «Amodeus quondam Santi Micaellis Santi» niedergeschrieben.³⁴²

Das Beispiel Matteo Griffonis, die von Alessandra Fiori dargestellte Verbindung zwischen der Notarsgilde und der frühen «poesia per musica» des Trecento, die «Rime Italiane» aus den Bologneser Memoriali und schließlich die von Armando Antonelli angeführten fragmentarischen Gedichte belegen, dass die Ballata in Bologna bereits im Duecento, vor allem im Trecento und auch noch im Quattrocento, wenn auch in reiner Textform, weit verbreitet war. Das Musikleben unter Schirmherrschaft der Bentivoglio in der zweiten Hälfte des 14. und im beginnenden 15. Jahrhundert skizziert Susan Forscher Weiss wie folgt:

«The Bentivoglio did not have a courtly establishment like those of the Estensi or Gonzaga, nor did they have the great wealth of the Medici [...]. The status of local professional musicians was not very high. One apparently needed to have established oneself at an important northern Italian court, such as Ferrara or Mantua, or to have achieved acceptance as a teacher or choir master in order to gain recognition by the patrons of Bologna [...] or those in the Bolognese literary circle. Nonetheless, a large number of aristocratic amateur musicians, painters, poets, and artists [...] intermingled with professionals in a consortium that attempted to rival the cultural centers of the Italian *quattrocento*.»³⁴³

In diesem Zusammenhang ergibt sich eine weitere Verbindung zu Spanien. Der spanische Musiktheoretiker Bartolomé Ramos de Pareja lehrte bis 1464 an der Universität Salamanca und kam wahrscheinlich in den 1470er Jahren nach Bologna.³⁴⁴ Zwar ist eine Lehrtätigkeit Ramos de Parejas an der Universität Bologna nicht belegt,

339 Vgl. KREUZIGER-HERR, Anette: «Rethinking «Con lagreme». Johannes Ciconia, Leonardo Giustinian and the Musical Text», in: *Johannes Ciconia. Musicien de la transition*, hrsg. v. Philippe Vendrix, Turnhout 2003, S. 215 – 232, hier: S. 218. Es handelt sich um die Handschrift Florenz, Biblioteca Riccardiana, Ms. 1764 (fol. 86v).

340 Vgl. KREUZIGER-HERR, *Rethinking «Con lagreme»*, 2003, S. 218 f.

341 Vgl. ANTONELLI, *Tracce di ballate*, 2009, S. 24 f. u. S. 36 und s. o., Kap. I, S. 30.

342 Vgl. ANTONELLI, *Tracce di ballate*, 2009, S. 30.

343 FORSCHER WEISS, Susan: «Musical Patronage of the Bentivoglio Signoria, c. 1465 – 1512», in: *Atti del XIV congresso della Società Internazionale di Musicologia. Trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale. Free Papers* [= Bd. 3], hrsg. v. Angelo Pompilio u. a., Turin 1990, S. 703 – 715, hier: S. 709.

344 Vgl. KNIGHTON, Tess: «Gaffurius, Urrede and studying music at Salamanca University around 1500», in: *Revista de Musicologia*, 34/1 (2011), S. 11 – 36, hier: S. 15.

jedoch kann laut Oliver Mischiati davon ausgegangen werden, dass de Pareja an einer anderen Institution unterrichtete.³⁴⁵ Seine *Música Práctica* wurde als einer der ersten musiktheoretischen Traktate 1482 in Bologna gedruckt.³⁴⁶ Bartolomé Ramos de Pareja hielt sich in Florenz, Neapel und Rom auf, kehrte jedoch nicht nach Spanien zurück, er starb nach 1491 in Rom.³⁴⁷ Bartolomé Ramos de Pareja war der Lehrer des Bologneser Musikers Giovanni Spataro.³⁴⁸ Susan Forscher Weiss bezeichnet Spataro als

«one of the most important of all Bolognese musicians was Giovanni Spataro, composer, music copyist, and theorist, who was appointed *maestro di canto* at San Petronio in 1512 after seven years as a member of the choir at that largest of Bolognese churches.»³⁴⁹

Neben Bologna kommt natürlich vor allem Neapel als Ort des kulturellen Austauschs zwischen Italien und Spanien in Betracht.³⁵⁰ Seit 1266 befand sich Neapel als Teil des Regno di Sicilia zunächst unter der Herrschaft Karls I. von Anjou.³⁵¹ In der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts begann die spanische Krone Aragón Handelsbeziehungen mit Italien zu pflegen.³⁵² Somit wurde der «Mezzogiorno» zunehmend interessanter und bereits gegen Ende des 13. Jahrhunderts kam es zu den ersten Konflikten zwischen der Dynastie der Anjou und der Krone Aragón.³⁵³ 1282 erlangte Peter III. von Aragón infolge des als Vespro di Sicilia bekannten Aufstandes gegen die Regierung Karls I. die Vorherrschaft auf Sizilien, womit die Trennung Neapels vom Königreich Sizilien

345 Vgl. MISCHIATI, Oliver: «Un'inedita testimonianza su Bartolomeo Ramis de Pareia», in: *Fontes Artis Musicae*, 13/1 (1966), S. 84 – 86, hier: S. 85.

346 Vgl. KINGHTON, *Gaffurius, Urrede and studying music*, 2011, S. 15.

347 Vgl. SEAY, Albert: «Florence. The City of Hothby and Ramos», in: *Journal of the American Musicological Society*, 9 (1956), S. 193 – 185, hier: S. 193.

348 Vgl. FORSCHER WEISS: *Musical Patronage*, 1990, S. 707.

349 FORSCHER WEISS: *Musical Patronage*, 1990, S. 707. Spataro war zudem Mitglied des Bologneser *Concertino Palatino*. Vgl. ebd., S. 708. Das *Concerto Palatino* ist laut Osvaldo Gambassi seit 1399 dokumentiert. Vgl. GAMBASSI, Osvaldo: *Il Concerto Palatino della Signoria di Bologna. Cinque secoli di vita musicale a corte (1250 – 1797)*, Florenz 1999, S. 7. Das *Concerto Palatino* war auch für die musikalische Begleitung von Festen und Banketten am Hof der Familie Palatina verantwortlich und neben Instrumentalisten waren auch Sänger angestellt, über das (weltliche) Repertoire des *Concerto Palatino* lassen sich jedoch keine Informationen finden. Unter den verzeichneten Mitgliedern finden sich vom 14. bis 16. Jahrhundert keine spanischen Musiker. Vgl. ebd., S. 33, 52 f., 589 ff. und 707 ff.

350 Vgl. KLEINERTZ, *Ballata und Villancico*, 2010, S. 504. Tatsächlich war auch Aegidius Albornoz durch seine Mutter mit der Krone Aragón verwandt. Vgl. ERLER, *Aegidius Albornoz*, 1970, S. 11.

351 Vgl. GALASSO, Giuseppe: *Il Regno di Napoli. Il Mezzogiorno angioino e aragonese (1266 – 1494)* (= *Storia d'Italia*, Bd. 15/1), Turin 1992, S. 15 f.

352 Vgl. HILLGARTH, Jocelyn Nigel: *The Spanish Kingdoms 1250 – 1516. Volume I, 1250 – 1410. Precarious Balance*, Oxford 1976, S. 248. Die Handelsbeziehungen zu Italien waren jedoch nicht so intensiv wie diejenigen zu Südspanien (Sevilla) und Nordafrika.

353 Vgl. GALASSO, *Il Regno di Napoli*, 1992, S. 79 ff. Darüber hinaus bestanden die Thronfolge betreffende Erbansprüche durch die Heirat zwischen Konstanze, der Tochter des durch Karl von Anjou vom Thron verdrängten Staufers Manfred, und Peter von Aragón. Vgl. GOEZ, Elke: *Geschichte Italiens im Mittelalter*, Darmstadt 2010, S. 183.

einherging.³⁵⁴ Sizilien blieb unter spanischer Herrschaft, Neapel erfuhr unter Robert von Anjou in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts einen kulturellen Aufschwung. Robert von Anjou war von 1309 bis 1343 König von Neapel,³⁵⁵ seinen Beinamen «der Weise» erhielt Robert aufgrund seiner «hohen Bildung und Feinsinnigkeit».³⁵⁶ Samantha Kelly beschreibt das kulturelle Interesse Roberts des Weisen wie folgt: «Robert took a keen personal interest in the collection of manuscripts, and assiduously cultivated scholars and artists of the highest reputation.»³⁵⁷ Der Bestand der königlichen Bibliothek, laut Kelly wohl eine der imposantesten des 14. Jahrhunderts, wurde unter Robert von Anjou stetig um Manuskripte verschiedenster Art erweitert.³⁵⁸ Ein weiteres Indiz für das kulturelle Interesse Roberts des Weisen ist der Kontakt zu Francesco Petrarca. Dieser traf im Februar 1341 am Königshof von Neapel ein.³⁵⁹ Zwei Monate später, am 8. April 1341, krönte Robert von Anjou Petrarca auf dem Campidoglio in Rom zum Dichter.³⁶⁰ Auch der junge Giovanni Boccaccio hielt sich am Hof Roberts des Weisen auf, wo er laut Elke Goetz «entscheidende kulturelle und geistige Prägungen erhielt.»³⁶¹

Auch ein musikalisches Interesse Roberts des Weisen lässt sich belegen. Marco Gozzi schreibt Robert von Anjou ein *Credo* zu, das zwischen dem 14. und dem 17. Jahrhundert kontinuierlich in handschriftlichen und gedruckten Quellen überliefert

354 Vgl. GALASSO, *Il Regno di Napoli*, 1992, S. 83 ff., S. 109. In diesem Kontext taucht oft der Begriff «Regno delle due Sicilie» auf. Sowohl die Insel Sizilien (Regno di Sicilia ulteriore) als auch das süditalienische Festland um Neapel (Regno di Sicilia citeriore) gelten demnach als «Königreich Sizilien». Um Missverständnisse zu vermeiden, wird das Regno di Sicilia citeriore hier durchgehend als Königreich Neapel bezeichnet.

355 Vgl. KELLY, Samantha: *The new Solomon. Robert of Naples and fourteenth-century kingship* (= *The Medieval Mediterranean. Peoples, Economies and Cultures, 400 – 1500*, Bd. 48), Leiden, Boston 2003, S. 1.

356 GOEZ, *Geschichte Italiens*, 2010, S. 189.

357 KELLY, *The new Solomon*, 2003, S. 24.

358 Vgl. ebd., S. 26.

359 Vgl. ARIANI, Marco: *Petrarca*, Rom 1999, S. 40.

360 Vgl. FENZI, Enrico: *Petrarca*, Bologna 2008, S. 14. Enrico Fenzi weist bezüglich der Dichterkrönung in Rom auf ein Detail hin: im September 1340 erhielt Petrarca zu diesem Zweck sowohl eine Einladung nach Rom als auch eine nach Paris. Petrarcas Entscheidung für Rom sieht Fenzi als eine Art politische Stellungnahme, «che definisce, di nuovo, una delle costanti della politica culturale di Petrarca, cioè la polemica antifrancese in nome della superiorità dell'Italia. In effetti, attraverso il meccanismo della scelta, Petrarca mette in scena lo scontro tra Parigi e Roma, anche se nell'immediato egli si dipinge come effettivamente dispiaciuto nel declinare l'invito parigino.» Ebd., S. 15.

Interessant ist dieses Detail auch vor dem Hintergrund, dass die Dynastie der Anjou aus einer Seitenlinie des französischen Königshauses hervorging. Vgl. MANSELLI, Raoul/VON BOGYAY, Thomas/BAUTIER, Robert-Henri: «Anjou (Dynastie)», in: *Lexikon des Mittelalters*, hrsg. v. Robert Auty, Robert-Henri Bautier u. a., Bd. 1, München, Zürich 1980, Sp. 645 – 651, hier: Sp. 645.

361 GOEZ, *Geschichte Italiens*, 2010, S. 189. Dieter Blume betont die Bedeutung des intellektuellen Austauschs zwischen Boccaccio und Andalò di Negro am Hof Roberts von Anjou für die Entstehung von Boccaccios *Genealogia deorum gentilium*. Vgl. BLUME, Dieter: «Andalò di Negro und Giovanni Boccaccio. Astrologie und Mythos am Hof des Robert von Anjou», in: *Medien der Macht. Kunst zur Zeit der Anjous in Italien*, hrsg. v. Tanja Michalsky, Berlin 2001, S. 319 – 335, hier: S. 332 f.

ist.³⁶² Die Zuschreibung belegt Gozzi einerseits mit einer Reihe von Überlieferungen, die Robert von Anjou als Komponisten dieses so genannten *«Credo Regis»* anführen, andererseits mit einer Aussage in der Schrift *De fortitudine* des aus Parma stammenden Juristen Gabrio de' Zamorei.³⁶³ Dort schreibt Gabrio de' Zamorei da Parma über Robert den Weisen: «Iste fuit magnus cantor et inventor cantus et invenit cantum novum super simbolo.»³⁶⁴ Das *Credo Regis* ist auch in dem Fragment *«M 50»* aus Fiesole überliefert.³⁶⁵ Laut Carla Vivarelli lässt sich in Boccaccios *Elegia di Madonna Fiammetta* zudem ein Hinweis auf die Verbreitung weltlicher Musik im Königreich Neapel finden, wenn von Festen mit Tänzen und dem Vortrag von Liebesliedern berichtet wird.³⁶⁶ Eleonora Beck hat die Bezüge zwischen Giotto's Fresken in der Cappella degli Scrovegni in Padua und der Motette *Ave regina celorum/Mater innocencie* sowie einiger der theoretischen Ausführungen des Marchetto da Padova dargestellt.³⁶⁷ In diesem Zusammenhang verweist Beck auf Bernardino Scardeone's *De antiquitate urbis Patavii*: «Scardeone's section on Marchetto is remarkably rich and divulges new information about the composer's life and activities within Italian cultural circles.»³⁶⁸ Bernardino Scardeone berichtet unter anderem von der engen Freundschaft zwischen Marchetto da Padova und Robert von Anjou sowie von einem Treffen am Königshof in Neapel.³⁶⁹ Um 1318 war Marchetto dann in der Neapolitaner Hofkapelle angestellt.³⁷⁰ In gewisser Weise schließt sich der Kreis dadurch, dass auch Giotto am Hof Roberts von Anjou verweilte, wo er unter anderem mit der Gestaltung der Kapelle

362 Vgl. GOZZI/MANGANELLI, *Un novo frammento italiano del Trecento*, 2014, S. 188.

363 Vgl. ebd., S. 189. Siehe auch KELLY, *The new Solomon*, 2003, S. 32.

364 Zit. nach VATTASSO, Marco: *Del Petrarca e di alcuni suoi amici* (= *Studi e testi*, Bd. 14), Rom 1904, S. 22, Anm. 3. Der Terminus «simbolo» ist in diesem Kontext im Sinne des lateinischen Wortes *Symbolum* als «Glaubensbekenntnis» zu übersetzen.

365 Vgl. GOZZI/MANGANELLI, *Un novo frammento italiano del Trecento*, 2014, S. 188 und s. o., Kap. I, S. 31.

366 Vgl. VIVARELLI, Carla: «*Di una pretesa scuola napoletana*». *Sowing the Seeds of the «Ars nova» at the Court of Robert of Anjou*», übers. v. Patrick Baker, in: *The Journal of Musicology*, 24/2 (2007), S. 272 – 296, hier: S. 275.

367 Vgl. BECK, Eleonora M.: «*Marchetto da Padova and Giotto's Scrovegni Chapel frescoes*», in: *Early Music*, 27/1 (1999), S. 7 – 23.

368 BECK, *Marchetto da Padova and Giotto*, 1999, S. 9.

369 Vgl. ebd.

370 Vgl. VIVARELLI, *Di una pretesa scuola*, 2007, S. 283. Marchetto da Padova widmete sein *Pomerium* Robert dem Weisen: «Praeclarissimo principum, domino Roberto, Dei gratia Jerusalem et Siciliae regi, Marchetus de Padua recommendationem humilem et devotam, et hic triumphalem exitum in agendis, et sursum diacedemate coronari perenni.» MARCHETTO DA PADOVA: *Pomerium, Epistola*, zit. nach VECCHI, Giuseppe (Hrsg.): *Marcheti de Padua. Pomerium* (= *Corpus Scriptorum de Musica*, Bd. 6), Rom 1961, S. 35.

Philippe de Vitry widmete Robert von Anjou die Motette *O canenda/Rex quem*. Die Zeilen des Motetus bilden das Akrostichon *ROBERTVS*. Vgl. ZWICK, Gabriel: «*Deux motets inédits de Philippe de Vitry et de Guillaume de Machaut*», in: *Revue de Musicologie*, 30 (1948), S. 28 – 57, hier: S. 35 f. und KELLY, *The new Solomon*, 2003, S. 33 sowie VIVARELLI, *Di una pretesa scuola*, 2007, S. 279 ff.

und des Thronsaals der königlichen Residenz in Castelnuovo beauftragt war.³⁷¹ Das Interesse Roberts von Anjou an der italienischen Kultur des 14. Jahrhunderts und deren Präsenz am neapolitanischen Königshof lassen sich vor allem anhand der Kontakte zu Petrarca, Boccaccio, Giotto und nicht zuletzt Marchetto da Padova nachvollziehen. Bezogen auf die Überlieferung der Musik des Trecento fällt diese kulturelle Hochphase Neapels ungefähr in die Zeit der Entstehung der im Codex Rossi (I-Rvat 215 und I-OST) und im Codex Panciatichi (F-Pn 26) enthaltenen Kompositionen.³⁷² Carla Vivarelli vermutet, dass die italienische Musik des Trecento – zumindest in einer frühen Entwicklungsphase – in Neapel bekannt war: «In Robert's Naples, then, attentive and devoted to musical activity, the first seeds of the Italian *ars nova* could have been planted.»³⁷³ Zwar lässt sich die kulturelle Bedeutung Neapels zu Beginn des Trecento problemlos belegen, ein kultureller Austausch mit der iberischen Halbinsel lässt sich für die Zeit des angiovinischen Neapel jedoch nur vermuten. Laut Vivarelli wurden die Musiker der neapolitanischen Hofkapelle aus verschiedenen Gebieten des «Regno», teilweise aber auch aus Katalonien und Frankreich rekrutiert.³⁷⁴ Ein Berührungspunkt zwischen italienischer und spanischer Musikkultur wäre also auch durch die Hofkapelle gegeben. Eine Beziehung zwischen dem Königreich Neapel und Spanien ergibt sich in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts zudem durch die beiden Ehen Roberts des Weisen: In erster Ehe war er mit Violante von Aragón verheiratet, in zweiter Ehe mit Sancia von Mallorca.³⁷⁵

Lauren McGuire Jennings geht davon aus, dass Musikhandschriften wie GB-Lbl 29987 und die bereits erwähnten Texthandschriften mit den lyrischen Formen des Trecento vor allem in Kreisen von «middleclass merchants, notaries, and artisans who were avid readers and writers of vernacular texts»³⁷⁶ kursierten. Ein kultureller Austausch zwischen den italienischsprachigen und den spanischsprachigen Gebieten wäre also auch durch den Handel möglich, der im Königreich von Kaufleuten verschiedenster Herkunft betrieben wurde.³⁷⁷

371 Vgl. KELLY, *The new Solomon*, 2003, S. 31. Giotto war von 1328 bis 1334 am Königshof angestellt. Vgl. ENDERLEIN, Lorenz: «Die Künstler und der Hof im angiovinischen Neapel», in: *Medien der Macht. Kunst zur Zeit der Anjous in Italien*, hrsg. v. Tanja Michalsky, Berlin 2001, S. 61 – 77, hier: S. 67.

372 Vgl. BAUMANN, *Italien [NHMw]*, 1991, S. 385 und Kap. I, S. 15.

373 VIVARELLI, *Di una pretesa scuola*, 2007, S. 283.

374 Vgl. ebd., S. 276.

375 Vgl. VITOLO, Giovanni: «Robert von Anjou», übers. v. Antonio Avella, in: *Lexikon des Mittelalters*, hrsg. v. Norbert Angermann, Robert-Henri Bautier u. a., Bd. 7, München 1995, Sp. 888 – 889, hier: Sp. 888 und MANSELLI/VON BOGYAY/BAUTIER, *Anjou [LexMA]*, 1980, Sp. 646. Das Verhältnis zwischen Robert von Anjou und der Krone Aragón war jedoch sehr wechselhaft. In Bezug auf Sizilien wurden immer wieder Friedensabkommen getroffen, immer wieder kam es aber auch zu kriegerischen Auseinandersetzungen. Vgl. GALASSO, *Il Regno di Napoli*, 1992, S. 127 ff.

376 JENNINGS, *Senza Vestimenta*, 2014, S. 186.

377 PROCACCI, Giuliano: *Geschichte Italiens und der Italiener*, übers. v. Friederike Hausmann, München 1983, S. 78.

Nach dem Tod Roberts von Anjou 1343 begann eine bis ins folgende Jahrhundert andauernde Krise des Königreichs Neapel. Elke Goetz resümiert die bedeutende Position Roberts des Weisen in Neapel und Italien:

«Die kulturelle Hochblüte hielt [...] nur bis zu Roberts Tod; anschließend verfiel das Königreich in erschreckender Geschwindigkeit. Zu seinen Lebzeiten freilich schien sich alles zum Guten zu wenden, trotz finanzieller Schwierigkeiten. Als treuer Lehnsmann der Kurie war Robert Generalkapitän des Kirchenstaates, Reichsvikar im päpstlichen Auftrag für die Toskana, Senator in Rom, Herr über Florenz, Genua und andere guelfische Städte sowie Rektor in der Romagna.»³⁷⁸

Giuliano Procacci beschreibt den Umschwung und den Niedergang des Königreichs Neapel wie folgt:

«Nach Roberts Tod vollzog [...] sich ein radikaler Wandel: bis zum Ende des Jahrhunderts bietet die Geschichte des Königreichs Neapel das Bild erbarmungsloser Machtkämpfe und unmenschlicher Grausamkeiten zwischen den verschiedenen Linien der Dynastie der Anjou, der ungarischen Linie, der von Durazzo und der von Tarent.»³⁷⁹

Einer der Hauptgründe für die Instabilität der Dynastie nach dem Tod Roberts ist die Tatsache, dass Robert von Anjou ohne männliche Nachfolger starb.³⁸⁰ Eine derartige kulturelle Bedeutung wie zu Zeiten der Herrschaft Roberts des Weisen hatte das Königreich Neapel in dieser Phase politischer Wirren natürlich nicht, auch vom Reichtum des Königreichs war nicht mehr viel übrig.³⁸¹ Wenige Dokumente belegen jedoch das Weiterbestehen der neapolitanischen Hofkapelle während der Regierungszeiten von Johanna I. (1343 – 1382), Karl von Durazzo (1382 – 1386), Ladislaus (1386 – 1414) und Johanna II. (1414 – 1435).³⁸²

Erst rund einhundert Jahre nach dem Tod Roberts von Anjou erfuhr Neapel einen erneuten wirtschaftlichen und kulturellen Aufschwung. 1442 gelang es Alfonso von Aragón nach längeren Auseinandersetzungen die Vorherrschaft in Neapel zu erlangen.³⁸³ Bald darauf verlagerte Alfonso seinen Hauptsitz von Barcelona nach Neapel, «making Naples one of the five major powers on the peninsula, along with Milan, Florence,

378 GOEZ, *Geschichte Italiens*, 2010, S. 189.

379 PROCACCI, *Geschichte Italiens*, 1983, S. 79.

380 Vgl. GALASSO, *Il Regno di Napoli*, 1992, S. 143 f. Roberts Sohn Karl war bereits 1328 verstorben, also folgte ihm seine Enkelin Johanna auf den Thron. Vgl. ALTEGELT, Wolfgang/FRENZ, Thomas, u. a.: *Geschichte Italiens*, 3. Auflage, Stuttgart 2016, S. 104. Die immerhin fast vierzigjährige Regentschaft Johannas I. verlief turbulent: Kurzzeitig nahm Ludwig von Ungarn Neapel ein, nach dem Schisma von 1378 setzte Papst Urban VI. Johanna I. ab, da sie sich zum Gegenpapst bekannte. Nachdem Karl von Durazzo gelungen war, Neapel zu erobern, ließ er Johanna 1382 hinrichten. Vgl. GOEZ, *Geschichte Italiens*, 2010, S. 191. Auch in den folgenden Jahren der Regentschaft von Ladislaus und Johanna II. (bis 1435) blieb die Lage instabil. Vgl. ALTEGELT/FRENZ, *Geschichte Italiens*, 2016, S. 105 f.

381 Vgl. GOEZ, *Geschichte Italiens*, 2010, S. 191.

382 Vgl. VIVARELLI, *Di una pretesa scuola*, 2007, S. 278.

Venice and the Papacy.»³⁸⁴ Unter Alfonso «il Magnanimo» wurden Neapel und Sizilien wiedervereint,³⁸⁵ der Königshof wurde «eines der Zentren des italienischen Humanismus, berühmt durch Namen wie Pontaro und Sannazaro.»³⁸⁶ Die Humanistische Tradition am Hof Alfonsos bezeichnet Allan Atlas jedoch als eine größtenteils importierte Tradition, da fast alle der bedeutenden Humanisten nicht aus Alfonsos Königreich stammten und oft nur kurz am Königshof verweilten.³⁸⁷ Des weiteren bemerkt Atlas, am Hof sei so gut wie keine «eigene» italienischen Lyrik entstanden.³⁸⁸ Dies sei darauf zurückzuführen, dass am neapolitanischen Hof nur relativ wenig Italienisch gesprochen wurde: «Alfonso himself spoke Italian poorly, and the main poetic language was Castilian [...], while the chancery and treasury used Catalan.»³⁸⁹ Alfonso Colella führt die Gedichtsammlung des *Cancionero de Stuñiga* als repräsentativ für die Art von Lyrik an, die am Hof Alfonsos in Umlauf war.³⁹⁰ Laut Henry John Chaytor hatte sich jedoch im Laufe der Zeit ein immer größeres Interesse an Literatur entwickelt und die Förderung von Literatur und Bildung sei eine Art Tradition am aragonischen Hof geworden.³⁹¹ Die italienische Literatur und Wissenskultur sei zudem von großer Bedeutung für die iberische Halbinsel gewesen:

«A powerful stimulus was given by the influence of Italy; young Catalans, like Spaniards, studied humane letters in Padua, law in Bologna, medicine in Salerno, and brought back a knowledge not only of ancient literature, but of Dante, Boccaccio, and Petrarch. The number of translations made in the fourteenth century is further evidence of literary interest [...].»³⁹²

Als Beispiel führt Chaytor die Übersetzung von Dantes *Commedia* durch Andreu Febrer 1428 auf Sardinien an.³⁹³ Die Übersetzung von Boccaccios *Decamerone* geht mit

383 Vgl. RYDER, Alan: *The Kingdom of Naples Under Alfonso the Magnanimous. The Making of a Modern State*, Oxford 1976, S. 26. Die kinderlose Johanna II. hatte den bereits auf Sizilien regierenden Alfons von Aragón zuvor adoptiert, womit das Ende der Herrschaft der Anjou besiegelt war. Vgl. ALTGELT/FRENZ, *Geschichte Italiens*, 2016, S. 107. Alfonso regierte als Alfonso IV. von Katalonien, Alfonso V. von Aragón und Alfonso I. von Neapel. Vgl. HILLGARTH, Jocelyn Nigel: *The Spanish Kingdoms 1250 – 1516. Volume II, 1410 – 1516. Castilian Hegemony*, Oxford 1978, S. 245.

384 ATLAS, *Music at the Aragonese Court*, 1985, S. 2.

385 Das Reich Alfonsos umfasste den Osten Spaniens, die Balearen, Sardinien, Sizilien und Süditalien. Vgl. KLEINERTZ, *Ballata und Villancico*, 2010, S. 504.

386 PROCACCI, *Geschichte Italiens*, 1983, S. 80.

387 Vgl. ATLAS, *Music at the Aragonese Court*, 1985, S. 8.

388 Vgl. ebd., S. 9.

389 ATLAS, *Music at the Aragonese Court*, 1985, S. 9.

390 Vgl. COLELLA, Alfonso: *Música y cultura renacentista entre Valencia y Nápoles. La corte valenciana de Fernando de Aragón, duque de Calabria (1526 – 1550)*, Madrid 2019, S. 50.

391 Vgl. CHAYTOR, Henry John: *A History of Aragon and Catalonia*, London 1933, Nachdruck: New York 1969, S. 261.

392 CHAYTOR, *A History of Aragon*, 1933, S. 261.

393 Vgl. ebd., S. 275.

großer Wahrscheinlichkeit ebenfalls auf die Initiative von Alfonso V. zurück.³⁹⁴ Auch Miquel Batllori erwähnt diese katalanische Übersetzung der *Commedia* und geht zudem davon aus, «das Entstehen der humanistischen und Vorrenaissance-Kultur in den katalanisch-aragonischen Ländern»³⁹⁵ im 15. Jahrhundert sei in erster Linie auf den Einfluss der «italienischen Humanisten und Trecentisten»³⁹⁶ zurückzuführen. Ernesto Pontieri bezeichnet die Kultur am Hofe Alfonsos als eine sozusagen «staatlich geförderte»: «In concreto [...] il re dava all'Umanesimo, cioè agli studi letterari, il sostegno finanziario e persino certa sua indipendenza [...]»³⁹⁷ Wenn auch kaum italienischsprachige Lyrik am neapolitanischen Hof entstanden ist und Alfonso selbst wenig italienisch sprach, so legt die Aussage Pontieris, am Hof Alfonsos seien sich spanische Theologen und italienische Humanisten begegnet, einen intellektuell-kulturellen Austausch zwischen Italien und Spanien doch sehr nahe.³⁹⁸ Auch die zahlreichen spanischen Poeten und Schriftsteller, die an den Königshof in Neapel kamen, könnten durchaus die italienische Lyrik und eventuell sogar deren musikalische Umsetzungen kennengelernt haben.³⁹⁹ Antonio Gargano führt in diesem Kontext einen gewissen Carvajal an, der am Hof Alfonsos wirkte und von dem neben etlichen spanischen Texten immerhin zwei italienischsprachige Gedichte überliefert sind.⁴⁰⁰ Laut Salvatore Pisani – und dies relativiert die Aussage Atlas' – wurde die Bibliothek des neapolitanischen Hofes mit

«eigens angefertigten neuen Werken bestückt und bildete den Angelpunkt eines erlesenen humanistischen Zirkels [...]. Mit der zielstrebigem Berufung auswärtiger Intellektueller und Gelehrter (insbesondere aus Oberitalien) erwarb sich Neapel den Ruf eines humanistischen Kulturzentrums.»⁴⁰¹

Bereits innerhalb der ersten zwei Jahre, nachdem Alfonso seinen Sitz nach Neapel

394 Vgl. COLELLA, *Música y cultura*, 2019, S. 41.

395 BATLLORI, Miquel: *Der katalanisch-aragonische Humanismus vom 14. bis 16. Jahrhundert* (= *Vorträge der Aeneas-Silvius-Stiftung an der Universität Basel*, Bd. 12), Basel, Stuttgart 1977, S. 12.

396 Ebd.

397 PONTIERI, Ernesto: *Alfonso il Magnanimo. Re di Napoli (1435 – 1458)*, Neapel 1975, S. 223. Pontieri äußert die Überlegung, die herausragende Förderung von Kunst und Kultur ließe sich u. a. auf Alfonsos Bestreben zurückführen, sich vom Ruf als «barbarischer Katalane» zu befreien. Vgl. ebd.

398 Vgl. PONTIERI, *Alfonso il Magnanimo*, 1975, S. 221.

399 Vgl. ebd., S. 230. Auch Hillgarth weist darauf hin, dass vor allem der Hof Alfonsos in Neapel zahlreiche Gelehrte aus Spanien nach Italien zog. Vgl. HILLGARTH, *The Spanish Kingdoms II, 1410 – 1516*, 1978, S. 174.

400 Vgl. GARGANO, Antonio: «*Poesia Iberica e Poesia Napoletana alla Corte Aragonesa. Problemi e Prospettive di Ricerca*», in: *Revista de Literatura Medieval*, 6 (1994), S. 105 – 124, hier: S. 110 f und S. 114 sowie COLELLA, *Música y cultura*, 2019, S. 50.

401 PISANI, Salvatore: «*Die Residenzstadt der Aragonesen*», in: *Neapel. Sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte*, hrsg. v. Salvatore Pisani u. Katharina Siebenmorgen, Berlin 2009, S. 47 – 58, hier: S. 48. Am Hof verweilten laut Pisani u. a. Antonio Beccadelli, Bartolomeo Facio, Giannozzo Manetti, Giovanni Pontano, Lorenzo Valla Teodoro Gaza und Michele Marullo. Vgl. ebd.

verlegt hatte, wurde auch die Hofkapelle stetig erweitert: «Quando divenne re di Napoli [...] [Alfonso] si preoccupò di allestire una cappella musicale di altissimo rango, costituita per lo più da musicisti e cantori spagnoli.»⁴⁰² Auch in der Hofkapelle trafen Italiener und Spanier aufeinander: Allan Atlas führt unter anderen den italienischen Organisten Perinotto da Venezia und den spanischen Sänger und Komponisten Pere Oriola an.⁴⁰³ Colella ergänzt die Spanier Diego de Soto, Johan d'Escobar, den Italiener Pietro de Gaeta und die aus Valencia stammenden Musiker Pere und Eduard de Vallseca.⁴⁰⁴ Zwar konnte die neapolitanische Hofkapelle laut Atlas nicht eine solche Fülle internationaler Berühmtheiten wie zum Beispiel die Mailänder Kapelle Galeazzo Maria Sforzas vorweisen, immerhin waren jedoch neben Oriola auch Juan Cornago, Vincenet, Johannes Tinctoris und Bernardus Ycart in Neapel angestellt.⁴⁰⁵ Hillgarth verweist auf Alfonsos Interesse an Musik und bewertet die Hofkapelle und deren Einfluss auf die Musikpflege am spanischen Hof der «Reyes Católicos» im 15. und 16. Jahrhundert wie folgt: «His interest in music is documented very early. In profane and sacred music his court and chapel, filled with musicians from all over Europe, were the bases for musical developments at the later court of the Catholic Monarchs.»⁴⁰⁶

Eine lückenlose Dokumentation der Entwicklung der Hofkapelle und der musikalischen Praxis am neapolitanischen Königshof ist jedoch nicht möglich, da im Falle der sogenannten Cedole della tesoreria⁴⁰⁷ der «Überlieferungs-Zufall» gegen Ende des Zweiten Weltkriegs in Form der Wehrmacht eintrat. Atlas fällt diesbezüglich das ernüchternde Urteil, dass «the loss of the «cedole della tesoreria» makes it unlikely that a truly definitive documentary history of music at the Neapolitan court can still be written.»⁴⁰⁸ Die Bedeutung Alfonsos für den kulturellen Austausch zwischen Italien und

402 CANNIZZARO, Diego: «Legami tra Spagna e Italia meridionale», in: *Revista de Musicología*, 34/2 (2011), S. 185 – 201, hier: S. 186.

403 Vgl. ATLAS, *Music at the Aragonese Court*, 1985, S. 26 f. Siehe auch CAÑAS GÁLVEZ, Francisco de Paula: «La música en la corte de Juan II de Castilla (1406 – 1454). Nuevas fuentes para su estudio», in: *Revista de Musicología*, 23/2 (2000), S. 367 – 394, hier: S. 382.

404 Vgl. COLELLA, *Música y cultura*, 2019, S. 52.

405 Vgl. ebd., S. 58 f. Cornago komponierte wahrscheinlich seine *Missa Aggio visto lo Mappamondo* am Hof Alfonsos. Vgl. ATLAS, Allan W.: «Courtly Patronage in the Fifteenth Century. Some Questions», in: *Atti del XIV congresso della Società Internazionale di Musicologia. Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale. Free Papers* [= Bd. 3], hrsg. v. Angelo Pompilio u. a., Turin 1990, S. 123 – 130, hier: S. 123 f. Siehe auch COLELLA, *Música y cultura*, 2019, S. 54.

406 HILLGARTH, *The Spanish Kingdoms II, 1410 – 1516*, 1978, S. 255.

407 Eine vom Schatzmeister angefertigte Liste mit neu erworbenen und abgegebenen Gütern. Vgl. SENATORE, Francesco: «Cedole e cedole di tesoreria. Note documentarie e linguistiche sull'amministrazione aragonese nel Quattrocento», in: *Rivista Italiana di Studi Catalani*, 2 (2012), S. 127 – 156, hier: S. 127.

408 ATLAS, *Music at the Aragonese Court*, 1985, S. xiv. In Bezug auf die Geschichte der Anjou beklagt auch Samantha Kelly die Folgen des 2. Weltkriegs: «The entire government archive of the Angevin dynasty's administration was destroyed during the German retreat from Naples in 1943.» KELLY, *The new Solomon*, 2003, S. 10.

Spanien fasst Pontieri wie folgt zusammen: «Fu infine merito indiscusso di Alfonso l'aver avvicinato i suoi connazionali spagnoli [...] all'Umanesimo italiano, o forse più ancora [...] l'Umanesimo italiano agli spagnoli [...]»⁴⁰⁹ Dieser Austausch lässt sich anhand der Lebensstationen des bereits im Zusammenhang mit der Hofkapelle Alfonsos erwähnten Juan Cornago nachvollziehen. Martha Hanen geht von Aufenthalte in Rom, Neapel und Barcelona aus:

«Cornago spent his life in Rome, Naples, and Spain in the service of the Aragonese kings. A Franciscan, he is known to have been a distributor of alms for Alfonso the Magnanimous as early as 1455 in Rome. He probably remained there or at Naples until 1475 when his name appears on the chapel rolls in Barcelona in the service of Ferdinand V of Aragón. He may have returned to Naples in 1480.»⁴¹⁰

Laut Alfonso Colella lässt sich lediglich für die zwischen 1455 und 1465 kompilierte Handschrift E-E IV.a.24 Neapel als Entstehungsort und somit eine direkte Verbindung mit dem Hof Alfonsos vermuten.⁴¹¹ Gegen Ende der Regierungszeit Alfonsos begann eine Annäherung zwischen dem neapolitanischen Königshof und den Sforza aus Mailand.⁴¹² Gianluca D'Agostino verweist in diesem Zusammenhang auf ein Schreiben des Botschafters Antonio da Trezzo an seinen Dienstherrn Francesco Sforza vom 4. Juni 1457 aus Neapel.⁴¹³ In diesem Schreiben geht es unter anderem um die beiden Sänger Todeschino und Donato Cagnola, die von Mailand nach Neapel gesandt wurden, sowie um die musikalischen Vorlieben Alfonsos.⁴¹⁴ Völlig zu recht hebt D'Agostino besonders folgenden Satz aus dem Brief von da Trezzo hervor: «Pare che più glie [= *Alfonso*] delectano canzone veneziane che francese.»⁴¹⁵ In einem weiteren Schreiben des gleichen Datums, das D'Agostino anführt, wird die musikalische Aufführung eines Werkes mit dem Titel *O cara perla mia* durch den bereits erwähnten Sänger Donato Cagnola erwähnt, an der Alfonso von Aragón offenbar Gefallen fand: «[A]lla maiestà sua fra l'altre canzone che gli ha cantate Donato gli piace «O cara perla mia» [...]»⁴¹⁶ D'Agostino geht davon aus, dass es sich bei der genannten «canzone» *O cara perla mia*

409 PONTIERI, *Alfonso il Magnanimo*, 1975, S. 229.

410 HANEN, Martha K.: *The Chansonnier El Escorial IV.a.24*, 3 Bde., Henryville u. a. 1983, Bd. 1, S. 28.

411 Vgl. COLELLA, *Música y cultura*, 2019, S. 55.

412 Vgl. LUBKIN, Gregory: *A Renaissance Court. Milan under Galeazzo Maria Sforza*, Berkeley 1994, S. 23.

413 Vgl. D'AGOSTINO, Gianluca: ««Più glie delecto canzone veneciane che francese.» *Echi di poesia italiana alla corte napoletana di Alfonso il Magnanimo*», in: *Musica Disciplina*, 49 (1995), S. 47 – 77, hier: S. 54.

414 Vgl. D'AGOSTINO, *Più glie delecto canzone veneciane che francese*, 1995, S. 54.

415 Antonio da Trezzo an Francesco Sforza, Neapel, 4 Juni 1475, zit. nach SENATORE, Francesco (Hrsg.): *Dispacci sforzeschi da Napoli I. 1444 – 2 luglio 1458*, Salerno 1997, S. 525 und D'AGOSTINO, *Più glie delecto canzone veneciane che francese*, 1995, S. 55.

416 Antonio da Trezzo an Francesco Sforza, Neapel, 4 Juni 1475, zit. nach SENATORE, *Dispacci sforzeschi da Napoli*, 1997, S. 527.

die Canzonetta *Perla mia cara* von Leonardo Giustinian handelt.⁴¹⁷ Eine Vertonung des von Giulio Cattin und David Fallows ebenfalls Leonardo Giustinian zugeschriebenen Textes ist in den Handschriften F-Pn 2973 und F-Pn 4379 überliefert.⁴¹⁸ Anhand der Informationen, die sich aus der Korrespondenz entnehmen lassen, lässt sich nicht nur die Präsenz sowohl französischer als auch italienischer Musik am neapolitanischen Hof, sondern auch Alfonsos Präferenz letzterer nachvollziehen.⁴¹⁹

Bezüglich des spanische Königreichs Aragón in Kastilien, das seit 1458 von Juan II., dem jüngsten Bruder von Alfonso «il Magnanimo», regiert wurde,⁴²⁰ lässt sich feststellen, dass zumindest im April 1418 ein gewisser Xrispoffol de Pisa am Königshof angestellt war, nachdem dieser zuvor einige Jahre als Organist am aragonesischen Hof in Neapel tätig gewesen war.⁴²¹ Juan II. hatte laut Rubio ein ähnlich großes Interesse an Musik wie sein Bruder Alfonso.⁴²² Bezogen auf das Musikleben am kastilischen Königshof Juans II. beklagt Cañas Gálvez den Mangel an musikalischen Quellen:

«Resulta difícil conocer el repertorio musical que se interpretaría en el entoro cortesano durante este reinado. La falta de códices y fuentes musicales, ya señaladas más arriba, contribuye enormemente a ensombrecer un panorama ya de por sí bastante oscuro.»⁴²³

Samuel Rubio weist darauf hin, dass die wenigen spanischen Musikhandschriften, die aus dieser Zeit erhalten sind, nur geistliche Musik überliefern.⁴²⁴ Cañas Gálvez verweist auf verbliebene Fragmente liturgischer Codices, die ein italienisches Repertoire in italienischer Notation enthalten.⁴²⁵ Laut Cañas Gálvez weisen einige Kompositionen und Gedichte zudem auf ein paralleles, genuin kastilisches Repertoire hin. Exemplarisch dafür führt Cañas Gálvez die in dem um 1445 für Juan II. kompilierten *Cancionero de Baena* enthaltene Lyrik an.⁴²⁶ Wenige Informationen über die

417 Vgl. D'AGSOTINO, *Più gli delecto canzone veneciane che francese*, 1995, S. 56.

418 Vgl. CATTIN, Giulio: «*Nomi di Rimatori per la Polifonia profana italiana del secondo Quattrocento*», in: *Rivista Italiana di Musicologia*, 25/2 (1990), S. 209 – 311, hier: S. 274 f. u. S. 304, FALLOWS, *A Catalogue of Polyphonic Song*, 1999, S. 554, THIBAUT, Geneviève (Hrsg.)/FALLOWS, David (Kommentar): *Chansonnier de Jean de Montchenu. Bibliothèque nationale, Rothschild 2973 [I.5.13]*, Paris 1991, S. LXXXV f. und FALLOWS, *I fogli parigini*, 1992, S. 30 (Anm. 17).

419 Vgl. D'AGSOTINO, *Più gli delecto canzone veneciane che francese*, 1995, S. 55.

420 Vgl. BISSON, Thomas N.: *The Medieval Crown of Aragon. A Short History*, Oxford 1986, S. 147 f.

421 Vgl. CAÑAS GÁLVEZ, *La música en la corte de Juan II*, 2000, S. 376.

422 Vgl. RUBIO, Samuel: *Desde el «ars nova» hasta 1600 (= Historia de la música española, Bd. 2)*, Madrid 1983, S. 50.

423 CAÑAS GÁLVEZ, *La música en la corte de Juan II*, 2000, S. 384.

424 Vgl. RUBIO, *Desde el «ars nova» hasta 1600*, 1983, S. 107. Siehe auch VILLANUEVA SERRANO, Francesc: *A la honor e mostra stado. La música en la corte de Juan II de Aragón*, Madrid 2016, S. 166 f.

425 CAÑAS GÁLVEZ, *La música en la corte de Juan II*, 2000, S. 384.

426 Vgl. CAÑAS GÁLVEZ, *La música en la corte de Juan II*, 2000, S. 385.

Beschaffenheit der Hofkapelle Juans II. liefern zumindest die noch erhaltenen Finanzbücher und ähnliche Dokumente.⁴²⁷ Auf einer von Villanueva Serrano wiedergegebenen Liste aller am 22. Februar 1459 in der Hofkapelle in Valencia tätigen Musiker findet sich kein italienischer oder aus dem Italienischen ins Spanische übersetzter Name, in den Jahren 1463 und 1464 wird ein gewisser Antonio Leontino (alias Panormitano) in den Dokumenten der Hofkapelle Juans. II. als Tenor geführt.⁴²⁸ Immerhin berichten Chronisten wie Pere Miquell Carbolnell und Jaume Safont von musikalischen Aufführungen im Zuge von Festivitäten oder Trauerfeiern.⁴²⁹ Villanueva Serrano resümiert, dass die Zeit der Herrschaft Juans II. zweifellos zu den am wenigsten erschlossenen Phasen der Musikgeschichte Spaniens zählt.⁴³⁰ Zumindest lässt sich laut Villanueva Serrano vermuten, dass Musiker des neapolitanischen Hofen von Alfonso «il Magnanimo» nach Spanien gingen – beziehungsweise dorthin zurückkehrten – und so möglicherweise einen Teil der Repertoires und der musikalischen Praxis des neapolitanischen Königshofes in die spanischen Hoheitsgebiet der Corona de Aragón brachten.⁴³¹

Allerdings lässt sich der am Hof Juans II. tätige Musiker und Theoretiker Guillermo de Podio mit dem Collegio di Spagna in Bologna in Verbindung bringen.⁴³² Nachdem Guillermo de Podio wahrscheinlich in Barcelona seine musikalische Ausbildung erhalten hatte, wurde er unmittelbar nach der Krönung Juans II. im Jahr 1458 zum Kapellmeister der Hofkapelle ernannt. Dieses Amt bekleidete de Podio über die gesamte Regierungszeit Juans und ging nach dessen Tod nach Valencia, wo er bis zu seinem eigenen Tod im Jahr 1500 blieb.⁴³³ Von Guillermo de Podio sind zwei Schriften überliefert, die *Ars musicorum* und der Traktat *Enchiridion de principiis musice discipline*, die Rezeption seiner Abhandlungen reicht laut Robert Stevenson bis zu Martín Tapia Numantino (*Vergel de música*, 1570).⁴³⁴ Das *Enchiridion de principiis musice discipline* ist in der Bologneser Handschrift, Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Ms. A 71 (I-Bc A 71) überliefert.⁴³⁵ Stevenson vermutet daher, dass Guillermo de Podio in Italien studiert hat und dass sein *Enchiridion* mit

427 Vgl. VILLANUEVA SERRANO, *A la honor e mostra stado*, 2016, S. 80.

428 Vgl. ebd., S. 115 und S. 122 f.

429 Vgl. ebd., S. 162 f.

430 Vgl. ebd., S. 162 f.

431 Vgl. ebd., S. 208.

432 Vgl. STEVENSON, Robert: «Spanish musical impact beond the Pyrenees (1250 – 1500)», in: *Actas del Congreso Internacional «España en la Música de occidente». 29 de octubre – 5 de noviembre de 1985*, hrsg. v. Emilio Cesares Rodicio, u. a., 2 Bde., Madrid 1987, Bd. 2, S. 115 – 164, hier: S. 135 f.

433 Vgl. VILLANUEVA SERRANO, *A la honor e mostra stado*, 2016, S. 140.

434 Vgl. STEVENSON, Robert: *Spanish Music in the Age of Columbus*, Den Haag 1960 [Nachdruck 1964], S. 73.

435 Vgl. GÜMPEL, Karl-Werner: «Das *Enchiridion de principiis musice discipline des Guillermus de Podio*», in: *Spanische Forschungen der Görres-Gesellschaft*, 27 (1973), S. 359 – 396, hier: S. 359.

großer Wahrscheinlichkeit für die Studenten des Collegio di Spagna gedacht war.⁴³⁶ Die These Stevensons, das *Enchiridion* sei für die spanischen Studenten des Bologneser Collegio di Spagna geschrieben worden, wird dadurch gestützt, dass der lateinische Text des *Enchiridion* in der Handschrift I-Bc A 71 mit spanischen Randbemerkungen sowie Erklärungen und Übersetzungen einzelner Worte versehen ist und nach dem Haupttext eine spanische Übersetzung von Teilen der *Ars musicorum* folgt.⁴³⁷

Nach dem Tod Alfonsos im Juni 1458 folgte ihm sein unehelicher Sohn Ferrante in Neapel als Ferrante I. auf den Thron.⁴³⁸ Neapel war fortan nicht mehr Teil des Königreichs Aragón.⁴³⁹ Zur Zeit der Regentschaft Ferrantes kam es vermehrt zum kulturellen Austausch zwischen Neapel und den Sforza in Mailand.⁴⁴⁰ Ausgerechnet aufgrund musikalischer Interessen kam es in den 1470er Jahren jedoch zu einem angespannten Verhältnis zwischen Ferrante I. und Galeazzo Sforza.⁴⁴¹ Wie sich anhand einiger Dokumente nachweisen lässt, warb Galeazzo den in der neapolitanischen Hofkapelle aktiven Sänger Johannes Cordier zwischen 1473 und 1474 ab.⁴⁴² Nachdem in den 1460er Jahren bereits ein freundschaftlicher Austausch von Musikern zwischen Ferrante und Galeazzo Sforza stattgefunden hatte, trübte der genannte Vorfall das Verhältnis für etliche Monate.⁴⁴³ Mit der Thronbesteigung Ferrantes I. verbesserte sich jedoch merklich das zuvor problematische Verhältnis zu den Medici in Florenz.⁴⁴⁴ Florenz hatte spätestens seit den 1470er Jahren einen starken Einfluss nicht nur auf die

436 Vgl. STEVENSON, *Spanish Music*, 1960, S. 74.

437 Vgl. GÜMPEL, *Das Enchiridion de principiis*, 1973, S. 360.

438 Vgl. GALASSO, *Il Regno di Napoli*, 1992, S. 622 ff.

439 Vgl. HILLGARTH, *The Spanish Kingdoms II, 1410 – 1516*, 1978, S. 267. Auch Sardinien und Sizilien gingen nach dem Tod Alfonsos an Juan II. und somit an Aragón bzw. Spanien. Erst zu Beginn des 18. Jh. wurden die beiden Inseln wieder Teil Italiens. Vgl. ALTGELT/FRENZ, *Geschichte Italiens*, 2016, S. 140.

440 Vgl. ATLAS, *Music at the Aragonese Court*, 1985, S. 39. Gefestigt wurde das Verhältnis zwischen Ferrante und den Sforza durch die Heirat zwischen Ippolita Maria Sforza und dem ältesten Sohn Ferrantes, Alfonso von Calabrien, im Jahr 1465. Vgl. LUBKIN, *A Renaissance Court*, 1994, S. 23.

441 Vgl. MERKLEY, Paul/MERKLEY, Lora: *Music and Patronage in the Sforza Court*, Turnhout 1999, S. 42 ff. Siehe auch LUBKIN, *A Renaissance Court*, 1994, S. 103 ff.

442 Vgl. ATLAS, *Music at the Aragonese Court*, 1985, S. 41, siehe auch COLELLA, *Música y cultura*, 2019, S. 65.

443 Vgl. MERKLEY, *Music and Patronage*, 1999, S. 45 und ATLAS, *Music at the Aragonese Court*, 1985, S. 41.

444 Das Verhältnis zwischen Alfonso und Cosimo de' Medici war stets problematisch. Vgl. PONTIERI, Ernesto: *Per la Storia del Regno di Ferrante d'Aragona, Re di Napoli*, Neapel 1946, S. 102 ff. Schon während der Auseinandersetzungen zwischen Alfonso und den Anjou um Süditalien in den 1430er Jahren unterstützte Florenz die Anjou, so auch René von Anjou im Kampf um Neapel. Vgl. LANG, Heinrich: *Cosimo de' Medici, die Gesandten und die Condottieri. Diplomatie und Kriege der Republik Florenz im 15. Jahrhundert*, Paderborn, u. a. 2009, S. 21.

Kunst und Architektur Neapels, sondern auch auf die neapolitanische Lyrik.⁴⁴⁵ Insgesamt lässt sich mit der Regierungsübernahme Ferrantes eine «allmähliche, aber entschlossene Italianisierung des Aragonesen-Hofes»⁴⁴⁶ feststellen. Colella verweist jedoch auf eine Liste aus dem Jahr 1480 die belegt, dass zu der Zeit noch immer etliche Musiker aus Valencia und Katalonien in der Hofkapelle beschäftigt waren.⁴⁴⁷ Die Möglichkeit des musikalischen Austausch ist also weiterhin gegeben. Antonio Gargano führt mit dem Katalanen Romeu Llull, der zwischen 1466 und 1479 am neapolitanischen Königshof war, auch für die Regierungszeit Ferrantes I. einen zweisprachigen Dichter an, der sowohl kastilische als auch italienische Texte schrieb.⁴⁴⁸

Nachdem Ferrante zunächst den Kontakt zu Cosimo de' Medici gesucht hatte, festigte sich das positive Verhältnis Ferrantes zu den Medici durch den Besuch Lorenzo de' Medicis in Neapel 1466.⁴⁴⁹ In diesem Zusammenhang ist die sogenannte Raccolta Aragonesa entstanden, eine um 1476 von Lorenzo de' Medici und Angelo Poliziano als Geschenk für Ferrante I. zusammengestellte Sammlung toskanischer Lyrik.⁴⁵⁰ Zwar ist das Originalmanuskript nicht mehr erhalten, jedoch sind zahlreiche Abschriften der Raccolta Aragonesa überliefert.⁴⁵¹ Lauren McGuire Jennings beschreibt in ihrer Untersuchung der reinen Textüberlieferung der Formes fixes des Trecento die Handschrift Palatino 204 der Biblioteca Nazionale Centrale in Florenz. Die aus dem frühen 16. Jahrhundert stammende Handschrift Palatino 204 ist nach Jennings' Ansicht die vollständigste der heute erhaltenen Kopien der Raccolta Aragonesa.⁴⁵² Neben Giovanni Boccaccios *Vita di Dante* und der von Dante selbst verfassten *Vita nuova* enthält die Raccolta Aragonesa unter anderem Werke von Guido Guinizelli, Guittone d'Arezzo, achtundachtzig der Texte Franco Sacchettis und schließlich die Gedichte von Lorenzo de' Medici selbst.⁴⁵³ Lauren McGuire Jennings listet außerdem vierundzwanzig Texte auf, die nachweislich vertont wurden: bei dreiundzwanzig dieser Texte handelt es sich um Madrigale, Ballate und Cacce von

445 Vgl. ATLAS, *Aragonese Naples and Medicean Florence*, 1993, S. 15.

446 AMBRA, Emilia: «Die aragonesische Hofbibliothek», in: *Neapel. Sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte*, hrsg. v. Salvatore Pisani u. Katharina Siebenmorgen, Berlin 2009, S. 72 – 77, hier: S. 76. Die «große italienische Literatur» war laut Emilia Ambra mit Ausgaben von Boccaccios *Decamerone*, Dantes *Commedia*, sowie des *Canzoniere* und der *Trionfi* von Petrarca vertreten. Vgl. ebd., S. 77.

447 Vgl. COLELLA, *Música y cultura*, 2019, S. 58.

448 Vgl. GARGANO, *Poesia Iberica*, 1994, S. 106. und S. 115.

449 Vgl. PONTIERI, *Per la Storia del Regno di Ferrante*, 1946, S. 118. Ferrante suchte in erster Linie weitere Verbündete neben Papst Pius II. und Francesco Sforza, um sich gegen die Anjou, Frankreich, Venedig und die Osmanen behaupten zu können. Vgl. ebd., S. 115 f.

450 Vgl. JENNINGS, *Senza Vestimenta*, 2014, S. 72 und COLELLA, *Música y cultura*, 2019, S. 71.

451 Vgl. BARBI, Michele: *Studi sul Canzoniere di Dante, con nuove indagini sulle raccolte manoscritte e a stampa di antiche rime Italiane*, Florenz 1915, Nachdruck 1965, S. 217 ff.

452 Vgl. JENNINGS, *Senza Vestimenta*, 2014, S. 76.

453 Vgl. ebd., S. 72 f.

Sacchetti, eine Ballata stammt von Cino Rinuccini.⁴⁵⁴ Neun dieser in der Raccolta Aragonese enthaltenen Texte sind als Kompositionen in Musikhandschriften des Trecento überliefert:⁴⁵⁵

Raccolta Aragonese (Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Palatino 204)				
Dichter	Incipit	Form	Komponist	Handschrift
F. Sacchetti	<i>Sovra la riva</i>	Madrigal	Lorenzo da Firenze	I-FI 87 I-Fn 26 F-Pn 568
F. Sacchetti	<i>Come la gru</i>	Madrigal	Niccolò del Preposto	I-FI 87
F. Sacchetti	<i>Passando con pensier</i>	Caccia	Niccolò del Preposto	I-FI 87 F-Pn 568
F. Sacchetti	<i>La neve 'l ghiaccio</i>	Madrigal	Gugliemus de Francia	GB-Lbm 29987
F. Sacchetti	<i>Povero pelegrin</i>	Madrigal	Niccolò del Preposto	I-FI 87 GB-Lbm 29987
F. Sacchetti	<i>Non creder, donna</i>	Ballata	Francesco Landini	I-FI 87 I-Fn 26 F-Pn 568
F. Sacchetti	<i>State su, donne!</i>	Caccia	Niccolò del Preposto	GB-Lbm 29987
F. Sacchetti	<i>Perché virtù</i>	Ballata	Francesco Landini	I-Fn 26
C. Rinuccini	<i>Con gli occhi assai</i>	Ballata	Francesco Landini	I-FI 87 I-Fn F.5.5 I-Fn 26 F-Pn 568

Jennings bezeichnet das Manuskript Palatino 204 als eine der Handschriften, an denen sich eindeutig nachvollziehen lässt, «that Trecento song texts did indeed circulate as literature independent from their musical settings, not only during the fourteenth century, but into the fifteenth and even into the sixteenth century as well.»⁴⁵⁶ Damit ergibt sich eine weitere Möglichkeit für die Verbreitung der musikalisch-lyrischen Gattungen des Trecento – wenn in diesem Fall vielleicht auch nur in Form von «Liedtexten» – auch über die geographischen und politischen Grenzen Italiens hinaus.

Nach dem Tod Ferrantes I. im Jahr 1494 folgte ihm sein ältester Sohn Alfonso als Alfonso II. von Neapel auf den Thron. Alfonso II. war bereits 1465 mit Ippolita Sforza, der ältesten Tochter des Mailänder Herzogs Francesco Sforza, verheiratet worden. Tim Sheperd, Sanna Raninen, Serenella Sessini und Laura Ștefănescu erwähnen die Feierlichkeiten anlässlich dieser Hochzeit in Ihrer Darstellung des Zusammenhangs von

454 Vgl. ebd., S. 74 f.

455 Die Auflistung orientiert sich an JENNINGS, *Senza Vestimenta*, 2014, S. 74 f. Bezüglich der aufgeführten Musikhandschriften siehe Kap. I, S. 19 ff.

456 JENNINGS, *Senza vestimenta*, 2014, S. 88.

Kunst und Musik in der Renaissance und zitieren den Florentiner Kaufmann und Chronisten Marco Parenti:

«In his *Ricordanze*, the Florentine silk merchant Marco Parenti looks favourably upon such private dancing during the wedding celebrations of Ippolita Sforza and Alfonso of Aragon in 1465: «The greatest pleasure that one could give them was to leave them to come together and dance, now in one house, now in another, wherever it suited them as they were all, young men and young women, in love with each other. And one who is in love wants nothing more than to see his lover and being together.»⁴⁵⁷

Mit aller Wahrscheinlichkeit gingen die von Parenti beschriebenen Tänze mit musikalischen Darbietungen einher, möglicherweise sogar mit der Aufführung von Ballate.⁴⁵⁸

Nach nur einem Jahr Regierungszeit dankte Alfonso II. ab und sein Sohn Ferrante wurde zum König von Neapel.⁴⁵⁹ Auch die Herrschaft Ferrantes II. währte nur ein Jahr, er starb 1496. Somit wurde sein Onkel Federico IV. von Aragón (1452 – 1504) als Federico I. zum König von Neapel gekrönt.⁴⁶⁰ Auch bei Federico I. lässt sich laut Colella eine Affinität zum italienischen Humanismus feststellen: Federico war mit Jacopo Sannazaro und sehr eng mit dem Humanisten Elisio Calenzio befreundet,⁴⁶¹ der bereits in jungen Jahren sein Lehrer war und dem Federico 1495 die Ämter des Sekretärs, des Schatzmeisters und des Mentors seiner eigenen Kinder übertrug.⁴⁶² Colella weist zudem darauf hin, dass die frankoflämischen Sänger der Hofkapelle im Laufe der 1490er Jahre langsam durch italienische Sänger ersetzt wurden.⁴⁶³ Parallel herrschten seit 1474 herrschten in Kastilien die sogenannten «Reyes Católicos», Fernando V. «el Católico» und seine Gattin Isabella.⁴⁶⁴ Laut Colella fällt die Regierungszeit Federicos I. mit einer düsteren und zugleich entscheidenden Phase der Geschichte Neapels zusammen: Fernando «el Católico» verbündete sich mit König

457 SHEPERD, Tim/RANINEN, Sanna/SESSINI, Serenella/ȘTEFĂNESCU, Laura: *Music in the Art of Renaissance Italy 1420 – 1540*, Turnhout 2020, S. 250.

458 Zumindest, wenn man von einer Anbindung der Ballata an die Tanzpraxis ausgeht. Vgl. NANNI, *Die Leiblichkeit der Musik*, 2018, S. 307.

459 Vgl. DEL TREPPO, Mario: «[Alfons →] 18. A. II., Kg. v. Neapel», in: *Lexikon des Mittelalters*, hrsg. v. Robert Auty, Robert-Henri Bautier, u. a., Bd. 1, München, Zürich 1980, Sp. 403 – 404, hier: Sp. 404.

460 Vgl. VULTAGGIO, Claudia: «[Ferdinand →] 8. F. II. Vinzenz v. Aragón», in: *Lexikon des Mittelalters*, hrsg. v. Robert Auty, Robert-Henri Bautier, u. a., Bd. 4, München, Zürich 1989, Sp. 366 – 367, hier: Sp. 366.

461 Vgl. FOÁ, Simona: «Gallucci, Luigi», in: *Dizionario Biografico degli Italiani* [Bd. 5, 1998], online unter: https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-gallucci_%28Dizionario-Biografico%29/ [zuletzt aufgerufen am 14.07.2022].

462 Vgl. COLELLA, *Música y cultura*, 2019, S. 72.

463 Vgl. ebd., S. 75. Unter den Musikern, die 1499 vom neapolitanischen Königshof bezahlt wurden, befand sich ein gewisser Bartolomeo da Pistoia.

464 Vgl. PÉREZ, Joseph: *Ferdinand und Isabella. Spanien zur zeit der Katholischen Könige*, übers. v. Antoinette Gittinger, München 1995, S. 80 ff. und COLELLA, *Música y cultura*, 2019, S. 77.

Ludwig XII. von Frankreich und verriet seinen Neffen Federico I. von Aragón.⁴⁶⁵ Nachdem Neapel daraufhin 1501 von französischen und spanischen Streitkräften eingenommen worden war, fand die Herrschaft Federicos I. als letztem aragonesischem König von Neapel ein schnelles Ende:

«[E]l reino estaba cayendo rápidamente en manos de los invasores y Federico I apenas pudo oponer resistencia. Después de la caída de Aversa (25 de julio de 1501) el último rey napolitano-aragonés entregaba el control de la capital a los franceses y era forzado a abdicar a favor de Luis XII a cambio de algunos feudos en el valle inferior de Ioria donde se trasladaba con su corte.»⁴⁶⁶

Jedoch folgte Federico I. nicht seine gesamte Entourage ins Exil: Ausgehend von den Arbeiten von Tess Knighton und Juan Ruiz Jeménez vermutet Colella, dass einige Musiker der neapolitanischen Hofkapelle sich Anstellungen an italienischen oder europäischen Höfen suchten und andere nach Spanien gingen und sich um eine Anstellung in der Hofkapelle der «Reyes Católicos» bewarben.⁴⁶⁷ Dies trifft laut Colella wahrscheinlich auf Francisco de la Torre zu.⁴⁶⁸ Auch Federicos Sohn, Fernando von Aragón, «Duca di Calabria»,⁴⁶⁹ folgte seinem Vater nicht ins französische Exil, sondern blieb zunächst in Italien, wurde dort jedoch gefangen genommen und 1502 an den Hof von Fernando «el Católico» nach Spanien gebracht.⁴⁷⁰ Die ersten zwanzig Jahre, die Fernando in Spanien verbrachte, fasst Bernadette Nelson wie folgt zusammen:

«He was, however, received with honour in Spain, where he remained for the rest of his life. For many years he lived at the court of the king, Fernando «el Católico»; but in 1512 he was taken captive when the king discovered an earlier attempt to return the duke to his family in France, and the plot by Louis XII and Alfonso I (d'Este) to restore him to his rightful inheritance of the Neapolitan throne. Don Fernando was imprisoned in the fortress in Játiva (near Valencia) for 11 years. He was released by Charles V in 1523.»⁴⁷¹

1526 wurde Fernando von Aragón mit Germana de Foix verheiratet und beide wurden im November des selben Jahres zu Vizekönigen von Valencia ernannt.⁴⁷² Bernadette Nelson liefert eine gleichermaßen kompakte wie aufschlussreiche Zusammenfassung des kulturellen und musikalischen Lebens am Hof Fernandos von Aragón in Valencia.

465 Vgl. COLELLA, *Música y cultura*, 2019, S. 77 f.

466 COLELLA, *Música y cultura*, 2019, S. 71.

467 Vgl. COLELLA, *Música y cultura*, 2019, S. 80. Siehe auch KNIGHTON, Tess: *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico*, Zaragoza 2001, passim und RUIZ JIMÉNEZ, *Musical Tradition and Innovation in Seville*, 2010, passim.

468 Vgl. COLELLA, *Música y cultura*, 2019, S. 80.

469 DE CARO, Gaspare: «Aragona, Ferdinando d'», in: *Dizionario Biografico degli Italiani* [Bd. 3, 1961] online unter: https://www.treccani.it/enciclopedia/ferdinando-d-aragona_%28Dizionario-Biografico%29/ [zuletzt aufgerufen am 14.07.2022].

470 Vgl. NELSON, Bernadette: «*The court of don Fernando de Aragón, Duke of Calabria in Valencia, c. 1526 – c. 1550. Music, letters and the meeting of cultures*», in: *Early Music*, 32 (2004), S. 195 – 222, hier: S. 196 und COLELLA, *Música y cultura*, 2019, S. 81 f.

471 NELSON, *The court of don Fernando*, 2004, S. 196.

472 Vgl. ebd., S. 196.

Der Hof von Don Fernando, so Nelson, wurde in Spanien ein führendes Zentrum kultureller Aktivitäten, die Valencianer Hofkapelle avancierte in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zur größten und angesehensten in Spanien.⁴⁷³ Was die Anstellungen italienischer Musiker in Spanien und umgekehrt spanischer Musiker in Italien im 15. und 16. Jahrhundert betrifft, konstatiert Cannizzaro sehr allgemein: «La migrazione dei musicisti seguiva [...] la direttrice principale dalla Spagna in Italia, ma avveniva anche in senso inverso.»⁴⁷⁴ Obwohl das Interesse Fernandos an Musik oft erwähnt wird, sind in einem 1527 erstellten Inventars erstaunlicherweise nur vier Musikalien aufgeführt.⁴⁷⁵ Laut Colella handelt es sich dabei um einen sehr kleinen Teil der ursprünglichen Sammlung an Musikhandschriften und -drucken, darunter ein Teil der von Alfonso V. angelegten Bibliothek des aragonischen Hofes in Neapel,⁴⁷⁶ die sich in der Bibliothek Fernandos befunden haben müssen.⁴⁷⁷ Über den Verbleib des Großteils dieser Codices gibt es laut Colella keinerlei Informationen. Ein sehr kleiner Teil der Sammlung ist in der Bibliothek des Klosters San Miguel de los Reyes verblieben,⁴⁷⁸ einige Bände wurden verkauft um Schulden zu begleichen, der Rest ist wahrscheinlich verloren oder (bisher) nicht auffindbar.⁴⁷⁹ Jedoch weist Colella darauf hin, dass mit großer Wahrscheinlichkeit der Cancionero de Uppsala und die Tabulaturammlung *El Maestro* von Luis Milán, und aufgrund von Konkordanzen im weiteren Sinne auch der umfangreiche Cancionero Musical de Palacio (E-Mp 1335) mit dem Valencianer Königshof in Verbindung gebracht werden können.⁴⁸⁰

Der Einfluss italienischer Kunst und Kultur auf den Valencianer Hof lässt sich laut Nelson unter anderem an Luis Miláns Tabulaturdruck *Libro de musica de vihuela de mano, intitulado El Maestro* ablesen, der 1536 in Valencia publiziert wurde.⁴⁸¹ Neben verschiedenen Kompositionen für Vihuela sind die Intabulierungen von je sechs spanischen und portugiesischen Villancicos, vier spanischen Romances und sechs italienischen Sonetti enthalten.⁴⁸² Unter diesen Sonetti befinden sich drei Gedichte von Petrarca und eines von Jacopo Sannazaro.⁴⁸³ Bei letzterem handelt es sich um den

473 Vgl. ebd., S. 196 f.

474 CANNIZZARO, *Legami tra Spagna e Italia meridionale*, 2011, S. 187.

475 Vgl. COLELLA, *Música y cultura*, 2019, S. 145

476 Vgl. NELSON, *The court of don Fernando*, 2004, S. 196.

477 Vgl. COLELLA, *Música y cultura*, 2019, S. 148.

478 Dabei handelt es sich ausschließlich um liturgische Musik, darunter Motetten und Messen. Vgl. die Auflistung nach einem Inventar aus dem Jahr 1546 bei COLELLA, *Música y cultura*, 2019, S. 149 f.

479 Vgl. ebd., S. 151.

480 Vgl. ebd., S. 165.

481 Vgl. NELSON, *The court of don Fernando*, 2004, S. 199.

482 Vgl. LUIS MILÁN: *Libro de musica de vihuela de mano. Intitulado El Maestro* (= *Publikationen älterer Musik*, Jg. 2), hrsg. v. Leo Schrade, Leipzig 1927, S. XI.

483 Vgl. NELSON, *The court of don Fernando*, 2004, S. 199 und ebd., S. 218, Anm. 50.

Sonetto *O gelosia, d'amanti orribil freno*.⁴⁸⁴ Bei den Texten von Petrarca, die in Miláns *El Maestro* als «Sonetos en ytaliano»⁴⁸⁵ rubriziert sind, handelt es sich um den Sonetto *Amor, che nel penser mio* (als *Amor che nel mio pensier*),⁴⁸⁶ das Madrigal *Nova Angeletta*⁴⁸⁷ und die ersten sechs Verse der Canzone mit dem Incipit *Gentil mia donna*.⁴⁸⁸ Ähnlich verhält es sich hinsichtlich der Rezeption italienischer Kultur und Literatur mit einem weiteren Werk von Luis Milán: *El Cortesano* (Valencia, 1561) ist frei an den *Libro del cortegiano* (1528) von Baldassare Castiglione angelehnt und beschreibt das Leben am Hof von Fernando samt Festen und musikalischen Aufführungen.⁴⁸⁹ Bei den Protagonisten des *Cortesano* handelt es sich um Mitglieder des Valencianer Hofes, darunter natürlich Herzog Fernando und Germana de Foix, aber auch Milán selbst ist Teil der Beschreibungen.⁴⁹⁰ Einige der Kompositionen aus dem Tabulaturdruck *El Maestro* sind in *El Cortesano* enthalten oder finden Erwähnung.⁴⁹¹ Das ebenfalls im *Cortesano* enthaltene Stück *Bien venga el Magio, el confalconer selvagio* führt Bernadette Nelson Miláns als «direct imitation»⁴⁹² von Angelo Polizianos *Ben venga maggio* an. Nelson resümiert:

«The Fiesta del Mayo is the most evocative representation in *El Cortesano* of Italian popular traditions. Its inclusion may perhaps also be interpreted as a gesture by Milán to honour don Fernando. The author recounts how it came about as the result of a request from the duke to have the event sung and celebrated «as it is done in Italy», and thereby incorporating instrumental music, dancing in procession and singing by his chapel members.»⁴⁹³

Am Rande sei auf eine Besonderheit der fragmentarisch in einem Bologneser Notarsdokument von 1338 notierten Ballata *Come partir da te mi deg'io omai* hingewiesen, die Armando Antonelli erwähnt:

484 Vgl. JACOPO SANNAZARO: *Opere Volgari*, hrsg. v. Alfredo Mauro, Bari 1961, S. 155 und MILÁN, *Libro de musica de vihuela* [Schrade, 1927], S. 185 ff.

485 Ebd., S. XI.

486 Vgl. FRANCESCO PETRARCA: *Canzoniere*, hrsg. v. Piero Cudini, 18. Auflage, Mailand 2008, S. 204 und MILÁN, *Libro de musica de vihuela* [Schrade, 1927], S. 81 ff.

487 Vgl. PETRARCA, *Canzoniere* [Cudini, 2008], S. 148 und MILÁN, *Libro de musica de vihuela* [Schrade, 1927], S. 85 ff. Schrade bezeichnet Petrarcas Madrigal irrtümlicherweise als Ballade bzw. übernimmt die für diese Textform unzutreffende Gattungsbezeichnung Ballata aus einer Ausgabe von Petrarcas *Rime* aus dem Jahr 1817.

488 Vgl. Ebd., S. 104 und MILÁN, *Libro de musica de vihuela* [Schrade, 1927], S. 187 ff.

489 Vgl. GRIFFITH, John: «Milán, Luis», in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, hrsg. v. Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 12, Kassel u. a. 2004, Sp. 196 – 198, hier: Sp. 196 f. und NELSON, *The court of don Fernando*, 2004, S. 198.

490 Vgl. COLELLA, *Música y cultura*, 2019, S. 230.

491 Vgl. GRIFFITH, *Milán [MGG²]*, 2004, Sp. 197. Colella ergänzt, dass Ferdinand in *El Cortesano* die letzte Strophe eines Madrigals des aus Piacenza stammenden Dichters Luigi Cassola erwähnt. Diese war Milán möglicherweise durch die Vertonung von Costanzo Festa oder Verdelot bekannt. Vgl. COLELLA, *Música y cultura*, 2019, S. 161.

492 NELSON, *The court of don Fernando*, 2004, S. 199.

493 Ebd..

«La peculiarità più interessante di tale ballata [...] è rappresentata dal fatto che essa è incastonata [...] in due ottave del *Filostrato* che Giovanni Boccaccio veniva componendo a Napoli proprio negli anni Trenta del Trecento, forse nel medesimo momento in cui siamo in grado di documentare la circolazione della ballata nella città di Bologna [...]»⁴⁹⁴

Damit ergibt sich über diese Ballata eine – wenn auch nur zufällige – Verbindung zwischen Giovanni Boccaccio, Bologna und Neapel.

Im Tre-, Quattro- und Cinquecento – respektive von der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts an bis in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts – lassen sich also zahlreiche Berührungspunkte zwischen Italien und Spanien feststellen. In Bologna wurden Gedichte in Ballata-Form verfasst, die für das Trecento charakteristische Lyrik war dort offenbar in unterschiedlicher Form verbreitet, und höchstwahrscheinlich sind auch Musikhandschriften mit den im Trecento populären Gattungen in Bologna entstanden. Darüber hinaus ist ein reges Musikleben belegt. Verbindungen zu Spanien ergeben sich durch die Universität Bologna und vor allem durch das Collegio di Spagna. Der intellektuelle Austausch zwischen Italien und Spanien und das Interesse an der italienischen Literatur lässt sich zumindest für das 15. Jahrhundert am Beispiel von Antonio de Nebrija ablesen. Vor diesem Hintergrund scheint es doch sehr unwahrscheinlich, dass die Musik des Trecento in keiner Weise von den in Bologna ansässigen Spaniern wahrgenommen wurde.

Neapel war zur Zeit der Regentschaft Roberts von Anjou zweifellos eines der bedeutendsten kulturellen Zentren Italiens. Die Verbindung zur iberischen Halbinsel intensivierte sich vor allem zur Zeit Alfonsos von Aragón, am Königshof begegneten sich Gelehrte aus Italien und Spanien, auch in der Hofkapelle waren Italiener und Spanier angestellt.⁴⁹⁵ Unter der Herrschaft Ferrantes I. in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts festigten sich die Beziehungen zu Mailand und Florenz. Durch die Raccolta Aragonesa kamen schließlich Gedichte an den neapolitanischen Königshof, deren Vertonungen teilweise in einer der aufwendigsten Musikhandschriften des Trecento, dem Squarcialupi Codex (I-F1 87), überliefert sind. Vor allem in Anbetracht der geographischen und sprachlichen Nähe sowie den politischen Verbindungen zwischen den italienischen Kulturzentren, Neapel dem Reino de Aragón auf der iberischen Halbinsel kann von einer gegenseitigen kulturellen Beeinflussung ausgegangen werden.⁴⁹⁶ Laut Colella wird auch der rege Handel zwischen Valencia und den italienischen Hafenstädten zur Bereicherung des musikalischen Repertoires in Valencia beigetragen haben.⁴⁹⁷ Aufgrund des generellen Interesses der Spanier an der

494 ANTONELLI, *Tracce di ballate*, 2009, S. 31. Siehe auch GIOVANNI BOCCACCIO: «*Filostrato*», in: *Tutte le Opere di Giovanni Boccaccio*, hrsg. v. Vittore Branca, Mailand 1964, Bd. 2, S. 94.

495 Laut Antonio Gargano wurden am neapolitanischen Königshof die Sprachen Italienisch, Latein, Kastilisch und Katalanisch gepflegt. Vgl. GARGANO, *Poesia Iberica*, 1994, S. 105.

496 Vgl. GARGANO, *Poesia Iberica*, 1994, S. 110.

497 Vgl. COLELLA, *Música y cultura*, 2019, S. 38 f.

italienischen Kunst und Kultur liegt darüber hinaus ein Transfer der musikalisch-poetischen Formen des Trecento gerade von Italien nach Spanien, und damit eine «spanische Rezeption» der im 14. Jahrhundert gepflegten italienischen *Formes fixes*, nahe. Samuel Rubio sieht in diesem Kontext Juan Corgano als eine der zentralen Figuren des «Período de transición»⁴⁹⁸ zwischen 1400 und 1465. Manifestiert wird der Kulturtransfer zwischen Italien und Spanien schließlich durch eine Reihe italienisch-spanischer Musikhandschriften.

498 RUBIO, *Desde el «ars nova» hasta 1600*, 1983, S. 111.

2. MUSIKHANDSCHRIFTEN MIT ITALIENISCHEN UND SPANISCHEN WERKEN

Die Durchsicht des *Répertoire International des Sources Musicales*, der Bände des *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music* und des von David Fallows publizierte *Catalogue of Polyphonic Songs* zeigt, dass neben der Handschrift I-MC 871 sechs weitere Manuskripte des 15. und frühen 16. Jahrhunderts existieren, in denen sowohl italienische Ballate und Barzellette als auch spanische Kompositionen überliefert sind. Diese italienisch-spanische Überlieferung reicht ungefähr von 1455 bis 1520 und schließt somit unmittelbar an die Überlieferung der Musik des Trecento an.⁴⁹⁹

Quellenübersicht III⁵⁰⁰

RISM-Sigle	Datierung	Provenienz
E-E IV.a.24	1455 – 1465 ⁵⁰¹	Mailand/Neapel ⁵⁰²
F-Pn 15123	1480 – 1485 ⁵⁰³	Florenz
I-Fn 176	1480 – 1485 ⁵⁰⁴	Florenz
I-PEc 431	1480 – 1490 ⁵⁰⁵	Neapel
I-MC 871	1480 – 1500 ⁵⁰⁶	Neapel
I-Bc 16	1487 ⁵⁰⁷	Florenz/Neapel

499 Vgl. Quellenübersicht II, S. 25 ff.

500 Ergänzend sei zudem auf die Hss. E-Sc 7-1-28, E-Bc 454, SE (Segovia) und E-E V.III.24 hingewiesen. Neben spanischen Kompositionen tauchen in diesen Manuskripten zwar teils italienischsprachige Werke auf, jedoch stammen diese von frankoflämischen Komponisten und entsprechen zudem nicht der Form der Ballata. Die in der Quellenübersicht II aufgeführte Hs. E-S 25 ist hier nicht erneut aufgelistet, da sie neben italienischen Werken und Texten zwar ein Traktat in kastilischer Sprache, jedoch keine spanischsprachige Musik enthält. Vgl. GALLO, *Alcune fonti*, 1968, S. 59. Siehe auch die Quellenliste von COLELLA, *Música y cultura*, 2019, S. 59 f.

501 Vgl. FALLOWS, *A Catalogue of Polyphonic Songs*, 1999, S. 15 und SOUTHERN, Eileen (Hrsg.): *The Manuscript El Escorial IV.a.24. Anonymous Compositions (= Corpus Mensurabilis Musicae*, Bd. 88), Neuhausen-Stuttgart 1981, S. XIII. Martha Hanen geht dagegen von den 1460er oder 1470er Jahren als Entstehungszeitraum aus. Vgl. HANEN, *El Escorial*, 1983, Bd. 1, S. 47.

502 Vgl. SLAVIN, Dennis: «Escorial-Handschriften», übers. v. Stefan Lerche, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 3, Kassel u. a. 1995, Sp. 152 – 157, hier: Sp. 155.

503 Vgl. *Census-Catalogue III*, S. 23. Fallows datiert die Hs. auf das spätere Datum bzw. auf die Mitte der 1480er Jahre. Vgl. FALLOWS, *A Catalogue of Polyphonic Songs*, 1999, S. 38.

504 Vgl. FALLOWS, *A Catalogue of Polyphonic Songs*, 1999, S. 17.

505 Vgl. *Census-Catalogue III*, S. 27.

506 Vgl. ELIA, Paola/ZIMEI, Francesco: *Il repertorio iberico del Canzoniere N 871 di Montecassino. Musica e poesia alla corte aragonese di Napoli*, Como, Pavia 2005, S. 15.

507 Der Schreiber «Marsilius» unterschrieb das Inhaltsverzeichnis und trug die Jahreszahl 1487 ein. Vgl. FALLOWS, *A Catalogue of Polyphonic Songs*, 1999, S. 6.

Quellenübersicht III

RISM-Sigle	Datierung	Provenienz
E-Mp 1335	1505 – 1520 ⁵⁰⁸	(Spanien)

Die um 1455 entstandene und bis ca. 1465 ergänzte Handschrift E-E IV.a.24 enthält insgesamt 23 Kompositionen mit italienischem Text oder zumindest italienischsprachigen Incipits.⁵⁰⁹ Bei zwölf dieser Kompositionen handelt es sich um Ballate.⁵¹⁰ Das einzige spanische Werk ist die Juan Cornago zugeschriebene Canción *Yerra con poco saber*. Zusätzliche Bedeutung erhält diese Handschrift dadurch, dass sich durch zwei der in E-E IV.a.24 enthaltenen Ballate eine direkte Verbindung zur Musik des Trecento ergibt. Die Ballata *Merce te chiamo*, deren Text höchstwahrscheinlich von Leonardo Giustinian stammt, ist als zweistimmige Komposition auch in der Handschrift I-Bu 2216 überliefert.⁵¹¹ Zudem findet sich in E-E IV.a.24 als anonymes Unikum eine Vertonung der Ballata *Il grant desio*, die auch von Francesco Landini vertont wurde.⁵¹² Die Vertonung dieses Textes durch Landini ist als *El gran disio* im Squarcialupi-Codex (I Fl 87) sowie in den Handschriften I-Fn 26, GB-Lbl 29987 und F-Pn 568 überliefert.⁵¹³

Aufgrund der größtenteils unvollständigen Texte im Pixérécourt Chansonnier (F-Pn 15123) lassen sich von nur fünf Kompositionen die zugrundeliegenden Formen fixes bestimmen:⁵¹⁴ Neben der auch in I-MC 871 überlieferten Barzelletta *Amor tu non me gabasti*⁵¹⁵ sind die Ballate *Mirando el gran splendore* und *Poi che vivo sopra la terra* sowie die Canciones *Amat vous con lauleat*, *Nunca fue pena mayor* und *Moro perché non day fede* enthalten.⁵¹⁶ Auch die vermutlich zwischen 1480 und 1485 in Florenz kompilierte Handschrift I-Fn 176 überliefert *Moro perché non day fede* und *Nunca fue pena mayor* sowie die Canción *No qierendo soys guerdia* und die mit unvollständigem Text enthaltene Ballata *L'aflicto cor*. Das weltliche Repertoire von

508 Vgl. *Census-Catalogue II*, S. 135.

509 Für ein vollständiges Inhaltsverzeichnis vgl. HANEN, *El Escorial*, 1983, Bd. 1, S. 163 ff.

510 Vgl. ebd., S. 190 f.

511 Vgl. Quellenübersicht II, S. 25 ff. sowie GALLO, Franco Alberto: (Hrsg.): *Il Codice Musicale 2216 della Biblioteca Universitaria di Bologna*, 2 Bde., Bologna 1970, Bd. 2, S. 37 und HANEN, *El Escorial*, 1983, Bd. 1, S. 34.

512 Vgl. HANEN, *El Escorial*, 1983, Bd. 1, S. 112 und s. u., S. 149 f.

513 Vgl. NÁDAS, John: «*L'Inventario del Codice Squarcialupi*», in: *Il Codice Squarcialupi. MS Mediceo Palatino 87, Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze*, hrsg. v. Franco Alberto Gallo, Lucca 1992, S. 87 – 126, hier; S. 117.

514 Für ein vollständiges Inhaltsverzeichnis samt Konkordanzen vgl. PAESE, Edward Joseph: *An Edition of the Pixérécourt Manuscript. Paris, Bibliothèque Nationale, Fonds Fr. 15123*, 3 Bde., Indiana 1960, Bd. 1, S. 84 ff.

515 Vgl. POPE/KANAZAWA, *The Musical Manuscript Montecassino 871*, 1978, S. 575 f. Die Barzelletta ist auch in I-PEc 431 überliefert. Vgl. FALLWOS, *A Catalogue of Polyphonic Songs*, 1999, S. 503.

516 Zur Form von *Moro perché non day fede* vgl. Kap. IV. 2., S. 146 ff.

I-PEc 431 umfasst neben liturgischer Musik und französischen Liedern 44 italienische Kompositionen sowie die beiden Canciones *Nunca fue pena mayor* und *Pues servicio vos desplaze*.⁵¹⁷ Die Handschrift enthält zudem sieben teils unvollständige Barzellette und die oft überlieferte Ballata *O rosa bella*. Auch bei der musikalisch zweiteiligen, mit unvollständigem Text überlieferten Komposition *Foll'è chi vole amare* handelt es sich allem Anschein nach um eine Ballata.⁵¹⁸

In der bereits erwähnten Handschrift I-MC 871 sind außer den drei Ballate *Dolce speranza*, *O rosa bella* und *Merce te chiamo* drei Barzellette und acht Canciones überliefert.⁵¹⁹ Mit der Ballata *Merce te chiamo*, die wie bereits erwähnt auch in E-E IV.a.24 und I-Bu 2216 überliefert ist, ergibt sich auch für I-MC 871 eine Verbindung zur Überlieferung des Trecento. Die vermutlich 1487 in Neapel entstandenen Handschrift I-Bc 16 enthält neben vier Canciones, darunter erneut *Nunca fue pena mayor*, vermutlich zwei Ballate. Die Form der beiden italienischen Kompositionen *La rocca di fermeza* und *Lisa dea damisella* lässt sich aufgrund der Textincipits und der zweiteiligen musikalischen Anlage nur vermuten.⁵²⁰ Die zwischen 1505 und 1520 in Spanien verfasste Handschrift E-Mp 1335, der sogenannte Cancionero Musical de Palacio, enthält über 400 spanische und elf italienische Kompositionen. E-Mp 1335 ist trotz des relativ späten Entstehungszeitraums in diesem Kontext relevant, da etliche der enthaltenen Werke noch in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts komponiert wurden.⁵²¹ Laut Rebecca Gerber komponierte Juan Cornago die in E-Mp 1335 enthaltene Canción *Yerra con poco saber*, die auch in E-E IV.a.24 überliefert ist, wohl zwischen 1457 und 1460.⁵²² Die im Cancionero Musical de Palacio vertretenen Komponisten Juan del Encina, Juan de Triana, Fernand Pérez de Medina, Juan Fernández de Madrid, Francisco de la Torre und Johannes

517 Vgl. HERNON, Michael: *Perugia MS 431 (G20). A Study of the Secular Italian Pieces*, Ann Arbor 1973, S. 153 sowie ATLAS, Allan: «On the Neapolitan Provenance of the Manuscript *Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, 431 (G20)*», in: *Musica Disciplina*, 31 (1977), S. 45 – 105, hier: S. 60. Die Canción *Pues servicio vos desplaze* ist in I-PEc 431 ohne Text überliefert und taucht daher nicht in der Auflistung von Atlas auf. Vgl. FALLWOS, *A Catalogue of Polyponic Songs*, 1999, S. 630. Für ein vollständiges Inhaltsverzeichnis der Hs. vgl. HERNON, *Perugia MS 431*, 1973, S. 66 ff.

518 Vgl. FALLWOS, *A Catalogue of Polyponic Songs*, 1999, S. 518 und HERNON, *Perugia MS 431*, 1973, S. 339 ff.

519 Vgl. POPE/KANAZAWA, *The Musical Manuscript Montecassino 871*, 1978, S. 21 ff. Neben den genannten, hier relevanten Formen sind Strambotti, französische Werke und geistliche Kompositionen enthalten. Von den insgesamt 160 in der *Tabula* aufgeführten Werken sind in der heutigen Form der Hs. nur noch 95 Stücke erhalten. Vgl. ELIA/ZIMEI, *Il repertorio iberico del Canzoniere N 871*, 2005, S. 16.

520 Vgl. FALLWOS, *A Catalogue of Polyponic Songs*, 1999, S. 532 u. 534.

521 Vgl. ebd., S. 11.

522 Vgl. GERBER, Rebecca L.: «External Influences on Spanish Composers' Musical Styles between 1450 and 1500», in: *Revista de Musicología*, 16/3 (1993), S. 1499 – 1504, hier: S. 1501.

Urrede (oder Wreede) waren laut Gerber in den 1470er und 1480er Jahren aktiv.⁵²³ Die italienischsprachigen Werke, die neben den zahlreichen Canciónes und Villancicos in der Handschrift enthalten sind, entsprechen teilweise Ballata- oder Ballata-ähnlichen Formen oder sind außer im Cancionero Musical de Palacio in italienischen Handschriften und Drucken überliefert.⁵²⁴

Die italienische Ballata ist also in den oben beschriebenen, zwischen 1455 und 1500 entstandenen Quellen präsent. Im Falle der in Spanien kompilierten Handschrift E-Mp 1335 taucht zumindest die der Ballata eng verwandte Gattung der Barzelletta auf. Die aufgeführten Handschriften belegen einen kulturellen Austausch und eine Rezeption der italienischen Gattungen von spanischer Seite her. Bezüglich der recht überschaubaren Menge der angeführten Musikhandschriften muss wohl auch in diesem Falle davon ausgegangen werden, dass – eben gemäß der Überlieferungs-Chance und dem Überlieferungs-Zufall – heute nur ein Teil der Manuskripte, in denen italienische und spanische Vokalgattungen gemeinsam überliefert sind, erhalten ist.⁵²⁵

Die jeweiligen Entstehungskontexte der in Italien zusammengestellten Handschriften lassen sich in einen direkten Zusammenhang mit den in Kapitel II.1 erläuterten historischen Bedingungen bringen, unter denen dieser Kulturtransfer zwischen Italien und Spanien wahrscheinlich stattgefunden hat. Die Handschrift E-E IV.a.24 – laut Dennis Slavin kein Manuskript im eigentlichen Sinne, sondern «a volume of leaves that are bound together»⁵²⁶ – spiegelt die Verbindungen zwischen Nord- und Süditalien, respektive zwischen Mailand und Neapel wider. In Bezug auf Pirrotta vertritt Eileen Southern in ihrer Edition der anonymen Kompositionen aus E-E IV.a.24 die These, die Handschrift sei zwischen ca. 1450 und 1476 am Hof der Sforza in Mailand entstanden.⁵²⁷ Neben den inhaltlichen Übereinstimmungen zu anderen norditalienischen Musikhandschriften führt Southern Inhalt und Dialekt der italienischsprachigen Lieder als Argumente für die mailänder Herkunft von E-E IV.a.24 an.⁵²⁸ Spätestens in den 1470er Jahren sei die Handschrift nach Neapel gelangt – ein enger Kontakt zwischen den Sforza und dem aragonischen Königshof in Neapel bestand bereits seit

523 Vgl. ebd., S. 1503.

524 S. u., Kap. V., S. 169 ff.

525 Vgl. ESCH, *Überlieferungs-Chance*, 1985, S. 550. Ergänzen ließe sich die Quellenliste um weitere Handschriften, die zwar sowohl italienischsprachige als auch spanischsprachige Kompositionen enthalten, in denen jedoch keine Ballate bzw. nur italienische Werke frankoflämischer Komponisten überliefert sind, z. B. I-Fr 2356, F-Pn 2973, I-Bc 17 und I-Fn 178.

526 SLAVIN, Dennis: «*On the Origins of Escorial IV.a.24 (EscB)*», in: *Studi Musicali*, 19/1 (1990), S. 259 – 303, hier: S. 259.

527 Vgl. SOUTHERN, *The Manuscript El Escorial*, 1981, S. XIII. Siehe auch PIRROTTA, Nino: «*Su alcuni testi italiani di composizioni polifoniche quattrocentesche*», in: *Quadrivium*, 15 (1973), S. 133 – 157.

528 Vgl. SOUTHERN, *The Manuscript El Escorial*, 1981, S. XI f.

1456⁵²⁹ – und von dort aus schließlich nach Spanien.⁵³⁰ Martha Hanen hingegen plädiert in ihrer Edition der in E-E IV.a.24 überlieferten Werke für eine neapolitanische Herkunft der Handschrift.⁵³¹ Nachvollziehbar ist dabei die von Hanen dargestellte Nähe zu I-MC 871,⁵³² weniger überzeugend hingegen die «special relation»⁵³³ Juan Cornagos zu E-E IV.a.24.⁵³⁴ Am meisten überzeugen schlussendlich die Rückschlüsse, die Dennis Slavin aus der Untersuchung des Inhalts und der Beschaffenheit von E-E IV.a.24 zieht. Demnach wurde die Handschrift in fünf Etappen von sechs verschiedenen Schreibern an verschiedenen Orten kompiliert.⁵³⁵ Damit kommen sowohl Mailand als auch Neapel als Entstehungsorte in Frage: Die Handschrift wurde vermutlich in den 1450er Jahren in Norditalien – möglicherweise Mailand – begonnen, und erfuhr eine letzte Erweiterung in den 1460er Jahren in Neapel.⁵³⁶ Damit bleiben beide Orte für die Entstehung der Handschrift wichtig, darüber hinaus lässt sich exemplarisch der kulturelle Austausch zwischen Norditalien und Süditalien und im weiteren Sinne zwischen Italien und Spanien nachvollziehen. Über Neapel gelangte E-E IV.a.24 dann nach Spanien.⁵³⁷

Die Handschriften F-Pn 15123 und I-Fn 176 stammen mit größter Wahrscheinlichkeit aus Florenz.⁵³⁸ Atlas weist auf Übereinstimmungen hinsichtlich des Repertoires und der Lesarten zwischen diesen Florentiner Manuskripten und den neapolitanischen Handschriften hin, darunter I-MC 871.⁵³⁹ Interessant sind diese Ähnlichkeiten zunächst vor dem Hintergrund der Beziehungen zwischen den Medici und der Krone Aragón. Außerdem ergibt sich durch diese Handschriften neben den bereits erwähnten Texten der Raccolta Aragonese ein weiterer Anhaltspunkt, der einen musikalischen Austausch nahelegt.

In erster Linie anhand von «external or diplomatic-bibliographical evidence and [...] internal or repertorial evidence»⁵⁴⁰ begründet Allan Atlas die neapolitanische

529 Vgl. GALASSO, *Il Regno di Napoli*, 1992, S. 615 ff.

530 Vgl. SOUTHERN, *The Manuscript El Escorial*, 1981, S. XIV.

531 Vgl. HANEN, *El Escorial*, 1983, Bd. 1, S. 42

532 Vgl. Ebd., S. 31

533 HANEN, *El Escorial*, 1983, Bd. 1, S. 28.

534 Mit *Yerra con poco saber* und *Morte o merce* sind nur zwei Werke von Cornago enthalten. Jedoch geht auch Allan Atlas von Neapel als Entstehungsort von E-E IV.a.24 aus. Vgl. ATLAS, *Music at the Aragonese Court*, 1985, S. 118 f.

535 Vgl. SLAVIN, *On the Origins of Escorial*, 1990, S. 283.

536 Vgl. ebd., S. 278 und S. 282.

537 Wahrscheinlich gelangte die Hs. durch Don Diego de Mendoza, der die Hs. vermutlich in Neapel erwarb, nach El Escorial. Vgl. HANEN, *El Escorial*, 1983, Bd. 1, S. 47 und SOUTHERN, *The Manuscript El Escorial*, 1981, S. XIV.

538 Vgl. ATLAS, Allan (Hrsg.): *The Cappella Giulia Chansonnier. Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, C. G. XIII. 27*, 2 Bde., New York, Minden 1975/1976, Bd. 1, S. 246 u. S. 254. F-Pn 15123 ist im Skriptorium von Gherardo und Monte di Giovanni del Fora entstanden. Vgl. *Census-Catalogue III*, S. 24.

539 Vgl. ATLAS, *Aragonese Naples and Medicean Florence*, 1993, S. 26 f. und ATLAS, *The Cappella Giulia Chansonnier*, 1975/1976, Bd. 1, S. 255.

540 ATLAS, *On the Neapolitan Provenance*, 1977, S. 46 f.

Herkunft der Handschrift I-PEc 431. Eines der Wasserzeichen in I-PEc 431 zum Beispiel stimmt mit einem derjenigen aus I-MC 871 überein, auch hinsichtlich des Repertoires zeigen diese beiden Handschriften Übereinstimmungen.⁵⁴¹ Eine Verbindung zum neapolitanischen Königshof Alfonsos von Aragón ergibt sich zudem durch den mit zwei Werken in I-PEc 431 vertretenen Komponisten und Sänger Pere Oriola: «He is mentioned as being a member of Alfonso's chapel in a list of singers drawn up on 2 October 1444 and then again in a rooster dated 8 November 1455.»⁵⁴² Laut Atlas könnte darüber hinaus die Präsenz zweier Komponisten aus Ortona al Mare ebenfalls auf den neapolitanischen Königshof als Entstehungsort des Manuskripts hinweisen:

«Ortona lies, as it did then, within the boundaries of the Abruzzi region. And among the strongmen of this area were members of the Cantelmo family [...]. Giovanni [*Cantelmo*] was also the ruler of Ortona [...] and [...] was intimately associated with and found special favour at the court of Naples, where he played an active role in the cultural life of the court and where, circa 1468, he had compiled the poetry manuscript, P 1035 [= *F-Pn 1035*]. The connection between Naples and the two Ortonese composers, then, is apparent; it was provided by Giovanni Cantelmo, who probably brought the two composers [...] to Naples and no doubt furthered their cause there.»⁵⁴³

Zwar lässt sich die Anwesenheit beider Komponisten am Königshof von Neapel bisher nicht weiter belegen, jedoch liegt die Annahme Atlas' keineswegs fern und durch Giovanni Cantelmo ergibt sich abermals – vor allem mit Blick auf die Gedichtsammlung F-Pn 1035⁵⁴⁴ – eine Möglichkeit des Kulturtransfers zwischen Italien und Spanien über Neapel.

Die genannte Textsammlung F-Pn 1035 lässt sich auch mit I-MC 871 in Verbindung bringen: Einige der in der Musikhandschrift vertonten Texte finden sich auch in F-Pn 1035, darunter auch die bereits mehrfach erwähnte Barzelletta *Amor, tu non me gabaste*.⁵⁴⁵ Pope und Kanazawa verweisen zudem auf Gedichte und einige Briefe von Pietro Jacopo De Jennaro, unter anderem an besagten Giovanni Cantelmo, die sich am Ende des Manuskripts befinden.⁵⁴⁶ Pietro Jacopo De Jennaro (1436 – 1508) hielt sich immer wieder am neapolitanischen Königshof auf und verfasste unter anderem einen Canzoniere, in dem Neapel thematisiert wird.⁵⁴⁷ Und auch I-MC 871 verweist wiederum auf Neapel: Der zweite Teil der Handschrift, der die oben

541 Vgl. Ebd., S. 47 ff.

542 Ebd., S. 53.

543 Ebd., S. 55. Auch Atlas merkt an, dass gerade zu diesem Mann namens Giovanni Cantelmo kein Eintrag im *Dizionario Biografico degli Italiani* (Bd. 18, 1975) zu finden ist. Vgl. ATLAS, *On the Neapolitan Provenance*, 1977, S. 55, Anm. 44.

544 Paris, Bibliothèque Nationale, fonds italiens, MS 1035.

545 Vgl. POPE/KANAZAWA, *The Musical Manuscript Montecassino 871*, 1978, S. 80.

546 Vgl. Ebd., S. 72. Die letzten Briefe sind auf 14678 und 1468 datiert.

547 Vgl. CORTI, Maria (Hg.): *Pietro Jacopo De Jennaro. Rime e lettere* (= *Collezione di Opere inedite o rare*, Bd. 120), Bologna 1956, S. II ff. Neben der Lyrik De Jennaros enthält F-Pn 1035 auch Werke von Galeota und Colletta. Vgl. ebd., S. CLXXX.

genannten weltlichen Lieder enthält, ist im Umfeld des Hofes von Ferrante von Aragón in Neapel entstanden.⁵⁴⁸ Die enthaltene, höchstwahrscheinlich zu Ehren der Krönung Ferrantes I. komponierte Canción *Viva viva rey Ferrando* «emphasizes the manuscript's close connection with the Neapolitan Court and that court's musical repertory.»⁵⁴⁹ Pope und Kanazawa weisen auf weitere Details hin, die I-MC 871 in die unmittelbare Nähe des aragonischen Königshofes in Neapel rücken: Die Canción *Qu'es mi vida preguntays*, in I-MC 871 in der Vertonung von Juan Cornago überliefert, ist als Text in der Handschrift Paris, Bibliothèque Nationale, MS. fonds esp. 226 enthalten, die wahrscheinlich zum Bestand der königlichen Bibliothek gehörte. Die Canción stammt vermutlich von Suero de Ribera, der am Hof Alfonsos von Aragón aktiv war. Geht man davon aus, dass der Text der ebenfalls von Cornago vertonten Canción *Yerra con poco saber* von Pedro Torellas stammt, ergibt sich eine weitere derartige Verbindung. Auch Torellas hielt sich am neapolitanischen Königshof auf, kein geringerer als Giovanni Pontano widmete Torellas zwei Elegien, und vermutlich begegneten sich Torellas und Cornago sogar in Neapel.⁵⁵⁰

Obwohl im *RISM* auch Florenz als möglicher Herkunftsort der Handschrift I-Bc 16 genannt wird,⁵⁵¹ erscheint Neapel deutlich plausibler. Sarah Fuller zieht sowohl den päpstlichen Hof und den Kreis um Rodrigo Borja in Rom als auch den Hof der Aragón in Neapel in Betracht,⁵⁵² Atlas hält hinsichtlich der Lesarten in I-Bc 16 Neapel für den Ort der Entstehung. In Bezug auf die Lesarten des in Florenz verfassten Cappella Giulia-Chansonnier (I-Rvat XIII, 27) grenzt Atlas I-Bc 16 von dem Florentiner Quellenkreis ab: «Clearly, then, Bol Q16 [*I-Bc 16*] drew its readings from an entirely different group of parent sources, than did the Florentine C. G. XIII.27 [*I-Rvat XIII, 27*], and we must look elsewhere than to Florence for the place of origin.»⁵⁵³ Atlas resümiert:

«Thus, the Spanish ties of Bol Q16 [*I-Bc 16*] are evident not only from the standpoint of its répertoire, but also from that of the readings that it transmits. It would seem, then, that Bol Q16 definitely belongs to a Spanish-Neapolitan tradition; [...] Naples is the most likely place of Origin for Bol Q16 [*I-Bc 16*].»⁵⁵⁴

548 Vgl. u. a. ELIA/ZIMEI, *Il repertorio iberico del Canzoniere N 871*, 2005, S. 15 sowie ATLAS, *Music at the Aragonese Court*, 1985, S. 180 u. a.

549 POPE/KANAZAWA, *The Musical Manuscript Montecassino 871*, 1978, S. 98. Siehe auch ELIA/ZIMEI, *Il repertorio iberico del Canzoniere N 871*, 2005, S. 24. Die Canción ist ansonsten nur in der Hs. Berlin 78 C 28 überliefert. Vgl. GALLAGHER, Sean: «*The Berlin Chansonnier and French Song in Florence, 1450–1490. A New Dating and its Implications*», in: *The Journal of Musicology*, 24/3 (2007), S. 339–364, hier: S. 362.

550 Vgl. POPE/KANAZAWA, *The Musical Manuscript Montecassino 871*, 1978, S. 87 f.

551 Vgl. *RISM B/IV*⁵, S. 34. Siehe auch PEASE, Edward: «*A Report on Codex Q16 of the Civico Museo Bibliografico Musicale (formerly of the Conservatorio Statale di Musica <G. B. Martini>), Bologna*», in: *Musica Disciplina*, 20 (1966), S. 57–94, passim.

552 Vgl. FULLER, Sarah: «*Additional Notes on the 15th-Century Chansonnier Bologna Q 16*», in: *Musica Disciplina*, 23 (1969), S. 81–103, hier: S. 86.

553 ATLAS, *The Cappella Giulia Chansonnier*, Bd. 1, S. 235.

554 Ebd., S. 236.

Neben den geschilderten historischen Bedingungen belegen außer literarischen Dokumenten wie der Raccolta Aragonese oder der Handschrift F-Pn 1035 also schlussendlich auch Musikhandschriften einen musikalisch-kulturellen Transfer zwischen Italien und Spanien.

III. DIE BALLATA

1. LITERARISCH-MUSIKALISCHE GATTUNG UND «FORME FIXE» IM 13. UND 14. JAHRHUNDERT

«Quasi tutta la poesia, indipendentemente dal genere o dalla forma, nell'antichità come nel Medioevo è stata in qualche modo associata al canto.»⁵⁵⁵ Bereits die Gattungsbezeichnungen wie Canzone, Sonetto oder Ballata implizieren laut Agostino Ziino eine direkte Verbindung der poetischen Texte zu Musik, Gesang und Tanz.⁵⁵⁶ Laut Beate Regina Suchla war die «dichterisch-musikalische Form der Ballata [...] in Italien etwa von der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts bis zum Ende des 15. Jahrhunderts verbreitet.»⁵⁵⁷ Obwohl aus dem Duecento keine vertonten Ballate überliefert sind, lassen sich etliche Hinweise darauf finden, dass diese Form des Strophengedichts bereits zu Beginn der neuen Dichtungsweise im sizilianisch-toskanischen «Dolce stil nuovo» nach 1250 zur musikalischen Umsetzung konzipiert war. Die seit den späten 1970er Jahren postulierte These des «divorzio tra musica e poesia»⁵⁵⁸ im Laufe des 13. Jahrhunderts ließ sich auf Dauer nicht halten, wie sich unter anderem anhand der Untersuchungen von Joachim Schulze und jüngst von Matteo Nanni nachvollziehen lässt.⁵⁵⁹

In der Toskana taucht der Begriff «Ballata» während der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts laut Franco Alberto Gallo vermehrt in einzelnen Gedichte in Ballata-Form auf und definiert somit die Gattung, der diese Texte angehören.⁵⁶⁰ Zur Ballata innerhalb der Tradition der sizilianisch-toskanischen Lyrik des Dolce stil nuovo bemerkt Schulze:

«Unter den Gedichten der Sizilianer findet man bekanntlich noch keine Ballate. Die ersten namentlich bekannten Lyriker, die in Italien diese Form gepflegt haben, sind die Toskaner Bonagiunta Orbicciani und Pucciandone Martelli sowie der Emilianer Onesto da Bologna.»⁵⁶¹

Die anonyme *Sovrana ballata placente* aus dem Jahr 1267 führt Matteo Nanni als ältesten datierbaren Text dieser Gattung an.⁵⁶² Das Gedicht ist auf einem Pergamentblatt

555 ZIINO, *Rime per musica e danza*, 1995, S. 455.

556 Vgl. ebd.

557 SUCHLA, *Studien zur Provenienz*, 1976, S. 15.

558 RONCAGLIA, Aurelio: «Sul «divorzio tra musica e poesia» nel duecento italiano», in: *Atti del 3° Congresso internazionale sul tema «La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura»*. Siena – Certaldo 19 – 22 luglio 1975, sotto il patrocinio della Società Italiana di Musicologia, hrsg. v. Agostino Ziino (= *L'ars Nova Italiana del Trecento IV*), Certaldo 1978, S. 365 – 397, hier: S. 365.

559 Vgl. NANNI, *Die Leiblichkeit der Musik*, 2018, S. 291 und SCHULZE, *Ballata und Ballata-Musik*, 2001, S. 8 ff. Nanni verweist auf den Ursprung dieser These in den Arbeiten der Literaturwissenschaftler Vincenzo De Bartholomeis und Gianfranco Contini. Siehe auch JENNINGS, *Senza Vestimenta*, 2014, S. 18 f.

560 Vgl. GALLO, *Ballata [HmT]*, 1980, S. 1. Exemplarisch verweist Gallo auf Ballate von Bonagiunta Orbicciani, Guido Cavalcanti, Cino da Pistoia und Lapo Gianni.

561 SCHULZE, *Ballata und Ballata-Musik*, 2001, S. 17.

562 Vgl. NANNI, *Die Leiblichkeit der Musik*, 2018, S. 294. Siehe auch SCHULZE, *Ballata und Ballata-Musik*, 2001, S. 17.

notiert, das irgendwann als Umschlag für ein Dokument gänzlich anderen Inhalts verwendet wurde: «La ballata si trova in una pergamena che faceva da copertina ad un manoscritto intitolato «Opus astrologie» contenuto nel codice 271 della Classe 14 dei mss. latini della Biblioteca di S. Marco.»⁵⁶³ Sämtliche der als «Ballata» bezeichneten Gedichte sind laut Gallo sowohl durch inhaltliche als auch formale Aspekte miteinander verbunden: Bei den poetischen Texten handelt es sich sehr oft um Liebeslyrik. Die Verse bestehen meist aus Endecasillabi und Settenari – aus Elf- und Siebensilbern – und die Texte lassen sich in vier Abschnitte unterteilen, wobei «der erste und vierte und der zweite und dritte einander in Verszahl und -art entsprechen.»⁵⁶⁴ Vereinfacht dargestellt ergibt sich für diese vierteiligen Gedichte der Aufbau A B B A. Auf die von Nanni und Schulze zitierte *Sovrana ballata placente* treffen die genannten Parameter nur bedingt zu:

Abschnitt		Reim ⁵⁶⁵
A ₁	Sovrana ballata placente saluta la gente compagna e dè che lo re d'Alamagna ven'a mostrar so valore.	A B B c
B ₁	Ven'a mostrar gran valore passar Lombardia e Toscana	c D
B ₂	in Puglia con tanto vigore avrà quella viva fontana.	C D
A ₂	Signore, lo mondo resana ch'è stato en tanto tormento! Membrando so vignimento, tuto me torna'n dolçore.	D E e c
	[...]	

Zwar ist der Inhalt historisch-politischer Art und die einzelnen Verse bestehen aus Ottonari und Novenari anstelle von Settenari und Endecasillabi, die von Gallo

563 DI BENEDETTO, Virgilio: «Contributi allo studio della poesia storcio-politica delle origini. Deu poesie per la discesa in Italia di Corradino di Svevia. «Sovrana ballata placente», «Alegramente e con grande baldanza»», in: *Zeitschrift für romanische Philologie*, 72 (1956), S. 195 – 217, hier: S. 196.

564 GALLO, *Ballata [HmT]*, 1980, S. 1.

565 Der wiedergegebene Text richtet sich nach der Edition von DI BENEDETTO, *Contributi allo studio della poesia storcio-politica delle origini*, 1956, S. 196 f. Dem hier wiedergegebenen Beginn des Gedichts folgen vier weitere den Formteilen B₁ B₂ A₂ entsprechende Abschnitte bzw. Strophen. Di Benedetto liefert auf S. 198 f. zusätzlich eine Version mit einigen Corrigenda. Reime und Silbenzahlen bleiben dabei unverändert. Gemäß der allgemeinen Konvention sind in diesem und in allen weiteren Beispielen die Verse mit höherer Silbenzahl (in diesem Fall 9) durch Großbuchstaben, die Verse mit geringerer Silbenzahl (in diesem Fall 8) durch Kleinbuchstaben gekennzeichnet. Vgl. u. a. DITTRICH, *Textbezüge in den Ballata-Vertonungen*, 1990, S. 23 und GHISI, Federico: «Bruchstücke einer neuen Musikhandschrift der Ars nova und zwei unveröffentlichte Caccien der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts», in: *Archiv für Musikforschung*, 7 (1942), S. 17 – 39, hier: S. 23.

genannten Entsprechungen der einzelnen Abschnitte lassen sich jedoch auch in dieser Ballata wiederfinden. Laut Theodor Elwert erfolgte die «endgültige Ausprägung der Form»⁵⁶⁶ der Ballata, in der fast ausschließlich Endecasillabi und Settenari Verwendung finden, erst durch die Dichter des Dolce stil nuovo. Jedoch lässt sich in der oben zitierten Ballata mit den «Verkettungsreimen» zwischen den Formteilen A₁ und B₁ («valore» und «valore») und B₂ und A₂ («fontana» und «resana») ein weiteres für die Ballata des Trecento typisches Element erkennen. Sowohl auf die Abfolge der vier Formteile als auch auf den «Verkettungsreim», die so genannte Concatenazione,⁵⁶⁷ lassen sich Hinweise in den zeitgenössischen (musik-)theoretischen Traktaten finden.

In der zwischen 1302 und 1305 von Dante Alighieri verfassten Schrift *De vulgari eloquentia* wird die Ballata nur beiläufig im zweiten Buch erwähnt. Die von Dante angekündigte «ausführliche Abhandlung zur Ballata hätte im nicht überlieferten vierten Buch stattfinden sollen.»⁵⁶⁸ Laut Gallo kommt die Ballata bei Dante «erst mittels der Darstellung vor einem Publikum zu ihrer Vollkommenheit»,⁵⁶⁹ da diese Gattung als poetisch-musikalisch-choreographische Form konzipiert sei. Das früheste Dokument, in dem die oben genannten formalen Merkmale der Ballata erwähnt werden, ist der von Francesco da Barberino zu seinen zwischen 1305 und 1313 entstandenen *Documenti d'Amore* verfasste lateinische Kommentar.⁵⁷⁰ Francesco da Barberino liefert laut Gallo «eine Nomenklatur für die vier Abschnitte, die den Text der Ballata bilden, und eine Bestimmung ihrer strukturellen Beziehungen [...]»⁵⁷¹ Nach einer Erläuterung der «cantio extensa» beschreibt Francesco da Barberino die Ballata wie folgt: «Istud addere et mutare non est novorum, sed sequi ballate vero dummodo responsum concordet cum volta et duo pedes invicem, vel tres, quod raro fit nisi sint multum breves sufficit.»⁵⁷² Für die vier Abschnitte des oben angeführten Beispiels *Sovrana ballata placente* ergibt sich nach Francesco da Barberino also folgende Terminologie:

A ₁	:	<i>responsum</i>
B ₁ und B ₂	:	<i>pedes</i>
A ₂	:	<i>volta</i>

Responsum und *volta*, resümiert Gallo, müssen nach Francesco da Barberino also übereinstimmen, ebenso die zwei oder drei *pedes*.⁵⁷³

«Vel fac duos pedes ad modum regule LXIIJ et non cures quos unusquisque pes habeat concordantium in se ipso, sed cum feceris primum ad similitudinem dicte

566 ELWERT, Wilhelm Theodor: *Italienische Metrik*, München 1968, S. 121.

567 Vgl. ELWERT, *Italienische Metrik*, 1968, S. 105 ff. und 109 ff.

568 NANNI, *Die Leiblichkeit der Musik*, 2018, S. 308.

569 Vgl. GALLO, *Ballata [HmT]*, 1980, S. 2.

570 Vgl. NANNI, *Die Leiblichkeit der Musik*, 2018, S. 311.

571 GALLO, *Ballata [HmT]*, 1980, S. 2.

572 FRANCESCO DA BARBERINO: *I Documenti d'Amore*, 2 Bde., hrsg. v. Marco Albertazzi, Lavis 2008, Bd. II: *Glossae*, S. 315.

573 Vgl. GALLO, *Ballata [HmT]*, 1980, S. 2.

regule fac secundum, qui concordet primo in finibus particularum. Quod si tres pedes velis facere fac tertium concordans ad primum et secundum.»⁵⁷⁴

Die beschriebene Struktur lässt sich an der anonymen *Sovrana ballata placente* nachvollziehen. Auch die bereits erwähnte Concatenazione zwischen den Abschnitten B₂ und A₂ – beziehungsweise zwischen dem zweitem *pes* und der *volta* – findet bei Francesco da Barberino Erwähnung, wobei sich laut Barberino außerdem der letzte Vers der *volta* auf den ersten des *responsum* reimen sollte: «Factis pedibus fac voltam, ut fescisti responsum, cuius volte initium concordet cum fine ultimi pedis et finis volte cum fine responsi, et sic de singulis.»⁵⁷⁵

Eine sehr ausführliche Beschreibung der Ballata enthält der 1332 von Antonio da Tempo verfasste Traktat *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*. Inhaltlich handelt es sich laut Antonio da Tempo in den meisten Fällen um Liebesgedichte, nur wenige Ballate sind moralischen oder allgemeinen Inhalts: «Et primo notandum est, quod ideo appellantur ballatae, quia fiunt ut plurimum gratia amoris venerei; at aliquando in ipsis apponuntur per rithimantes verba moralia et notabilia [...].»⁵⁷⁶ Wie bei Francesco da Barberino besteht die Ballata auch in der Beschreibung von Antonio da Tempo aus

«quatuor partes, scilicet quia prima pars est repilogatio qua vulgariter appellantur *represa*, quod idem est dicere quam repilogatio sive repetitio. Secunda pars appellantur prima mutatio, tertia pars appellantur secunda mutatio. [...] Vulgariter tamen appellantur pedes. Quarta et ultima pars appellantur *volta*, quae habet eandem sonoritatem in cantu, quam habet repilogatio sive *represa*.»⁵⁷⁷

Da Tempo verwendet neue Begriffe für die einzelnen Abschnitte, worauf auch Gallo hinweist: Das *responsum* (A₁) wird von Antonio da Tempo als *repilogatio* oder *represa* bezeichnet und die *pedes* (B₁ und B₂) nennt er stellenweise *mutationes*; die *volta* (A₂) erhält keine neue Bezeichnung.⁵⁷⁸ Die *mutationes* und die *volta* bilden gemeinsam die Strophen, «quae vulgariter appellantur *stantiae*.»⁵⁷⁹ Die Concatenazione zwischen letztem *pede* – beziehungsweise letzter *mutatio* – und *volta*, die auch in der oben zitierten *Sovrana ballata placente* zu finden ist, findet ebenfalls Erwähnung. Eine weitere Möglichkeit zur Verbindung der vier Abschnitte besteht laut da Tempo darin, dass sowohl die *repilogatio* und die *volta*, als auch die *mutationes* auf den gleichen Reimen enden:

«Notandum, quod sunt quidam, qui faciunt consonare in rithimis ultimum versum pedis ultimi cum primo versu voltarum [...]. Sed tamen mihi magis placet, licet iam ego compilavi plures per illum modum, quod omnes ballatae habeant similem

574 FRANCESCO DA BARBERINO, *I Documenti d'Amore* [Albertazzi, 2008], Bd. II, S. 447.

575 Ebd. Siehe auch GALLO, *Ballata* [HmT], 1980, S. 2.

576 ANTONIO DA TEMPO: «*Summa artis rithimici*», in: GRION, Giusto (Hrsg.): *Delle Rime Volgari. Trattato di Antonio da Tempo, Giudice Padovano. Composto nel 1332*, Bologna 1869, S. 67 – 175, hier: S. 117.

577 Ebd.

578 Vgl. GALLO, *Ballata* [HmT], 1980, S. 4.

579 ANTONIO DA TEMPO, *Summa artis rithimici* [Grion, 1869], S. 118.

consonantiam in repilogatione et volta simul, et similem in mutatione sive pedibus mediis simul.»⁵⁸⁰

Außerdem unterscheidet Antonio da Tempo hinsichtlich der Beschaffenheit der *represa* – beziehungsweise der *represa* und der *volta* – fünf Typen der Ballata: «Dic ergo, quod ballatarum quinque sunt species. Nam quaedam sunt ballatae magnae, quaedam mediae, quaedam minores, quaedam merae communes, et quaedam minimae.»⁵⁸¹ Die fünf, respektive zehn Typen der Ballata unterscheiden sich nach Antonio da Tempo in erster Linie durch die Anzahl der Verse und Silben der *repilogatio*:

Typus:	Vers- und Silbenzahl:	
	<i>repilogatio</i>	<i>mutationes</i>
Ballata magna ⁵⁸²	3 Endecasillabi, 1 Settenario	2 Endecasillabi, 1 Settenario
Ballata media ⁵⁸³	3 Endecasillabi	2 Endecasillabi
Ballata media (secunda forma) ⁵⁸⁴	2 Endecasillabi, 2 Settenari	2 Settenari, 1 Endecasillabo
Ballata media (tertia forma) ⁵⁸⁵	2 Endecasillabi, 1 Settenario	2 Endecasillabi
Ballata minor undenaria simplex ⁵⁸⁶	2 Endecasillabi	2 Endecasillabi
Ballata minor undenaria communis ⁵⁸⁷	2 Endecasillabi	1 Endecasillabo 1 Settenario

580 Ebd., S. 119. Siehe auch GALLO, *Ballata* [HmT], 1980, S. 4: «In diesem letzteren Fall ist die Beziehung zwischen metrischem und mus. Aufbau besonders eng, da gleichzeitig mit der Wiederholung der consonacia (gleiches Klangelement im Text) der sonus (gleiches Klangelement in der Musik) wiederholt wird.»

581 ANTONIO DA TEMPO, *Summa artis rithimici* [Grion, 1869], S. 118.

582 «Prima namque repilogatio ballatae magnae debet constare ex quatuor versibus, quorum tres debent essere undenarii et alius septenarius. Secunda autem pars ballatae magnae habito respectu ad partem praecedentem, ad hoc ut bene proportionetur [...], et sic illa secunda pars sive mutatio prima debet constare ex tribus versibus, quorum duo debent essere undenarii et alius septenarius [...]» Ebd., S. 118 f.

583 «[...] in prima repilogatione constant ex tribus versibus undenariis et in secunda parte ex duobus undenariis [...]» Ebd., S. 120.

584 «Secundo modo sit ballata media, quando in repilogatione constat ex quatuor versibus, quorum duo sunt undenarii et alii duo setenarii. In mutationibus vero sive pedibus ex duobus septenariis et uno undenario [...]» Ebd., S. 121.

585 «Tertio cognoscitur ballata media, quando in prima parte, quae dicitur repilogatio, constat ex tribus versibus, quorum duo sunt undenarii et alius septenarius, et in mutationibus sive pedibus constat ex duobus versibus undenariis.» Ebd., S. 122

586 «Undenaria simplex constare debet ex duobus versibus tantum in repilogatione et ex duobus in mutationibus, quorum quilibet debet esse undecim syllabarum et concordare in rithimis in prima cupola sive parte.» Ebd., S. 123.

587 «Et haec undenaria communis constare debet ex duobus versibus in prima repilogatione, quorum quilibet debet esse undenarius, et in mutatione debet constare ex duobus versibus consonantibus, uno ex undecim syllabis, et alio ex IVV [...]» Ebd., S. 124.

Typus:	Vers- und Silbenzahl:	
	<i>repilogatio</i>	<i>mutationes</i>
Ballata communis meris ⁵⁸⁸	1 Endecasillabo 1 Settenario	1 Endecasillabo 1 Settenario
Ballata minima undenaria tota ⁵⁸⁹	1 Endecasillabo	2 Endecasillabi
Ballata minima undenaria et septenaria ⁵⁹⁰	1 Endecasillabo	2 Settenari
Ballata minima septenaria tota ⁵⁹¹	1 Settenario	2 Settenari

Der wohl ungefähr zur selben Zeit wie die *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis* entstandene anonyme Trattatello *Voces applicatae verbis*, in der älteren Forschung als *Capitulum de vocibus applicatis verbis* bezeichnet, birgt im Grunde die gleichen Informationen zur Ballata wie der von Antonio da Tempo verfasste Traktat.⁵⁹² Gleiches gilt im Prinzip für den zu Beginn der 1380er Jahre von Gidino da Sommacampagna verfassten *Trattato dei ritmi volgari*: «Es handelt sich um eine Überarbeitung und um die Übersetzung der *Summa* von Antonio da Tempo ins Italienische.»⁵⁹³ Gidino da Sommacampagna unterscheidet in sechs verschiedene Arten der Ballata: «[Item nota che le ballate, o sia canzone, sono de sey maynere: [...] grande [,] mezane [,] minore [,] comune minore [,] pizole [,] minime.»⁵⁹⁴

In Anlehnung an Gidino da Sommacampagna, etwas vereinfacht, jedoch auch etwas näher an den aus dem Trecento überlieferten vertonten Ballate und unter Verwendung der in der Forschung gängigen italienischen Terminologie, sind fünf

588 «Idcirco dic, quod communes ,merae constare debent in primo versu repilogationis ex XI syllabis et alio versu VII syllabarum; et sic debent etiam contare mutationes [...]» Ebd., S. 125.

589 «Undenariae totae constant ex versibus undecim syllabarum per omnes partes suas [...]» Ebd., S. 126.

590 «Minimae undenariae et septenariae constare debent ex XI syllabis in repilogatione tota, et ex VII syllabis in versibus mutationum sive pedum [...]» Ebd., S. 127.

591 «Ballatae septenariae totae constare debent ex omnibus suis partibus ex versibus septem syllabarum [...]» Ebd., S. 127.

592 Vgl. BURKARD/HUCK, *Voces applicatae verbis*, 2002, S. 14 f. Behandelt werden außerdem, Rotundellus, Motette, Caccia, Madrigal und Sonus. Siehe auch NANNI, *Die Leiblichkeit der Musik*, 2018, S. 313 und DEBENEDETTI, Santorre: «*Un trattatello del secolo XIV sopra la poesia musicale*», in: *Studi medievali*, 2 (1906 – 1907), S. 59 – 82. Zur Datierung des Trattatello siehe auch ABRAMOV-VAN RIJK, Elena: «*Evidence for a revised dating of the anonymous fourteenth-century Italian treatise <Capitulum de vocibus applicatis verbis>*», in: *Plainsong and Medieval Music*, 16/1 (2007), S. 19 – 30, passim. Aufgrund einer Textstelle aus Justinians *Constitutio Omnem*, die sowohl in Antonio da Tempos *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis* als auch im Trattatello in der gleichen, gegenüber dem Original veränderten Satzstellung auftaucht, geht Abramov-van Rijk davon aus, der anonyme Autor des Trattaello müsse Antonio da Tempo, nicht Justinian, zitiert haben. Aufgrund dessen datiert Abramov-van Rijk den Trattatello nach 1332.

593 NANNI, *Die Leiblichkeit der Musik*, 2018, S. 316.

594 GIDINO DA SOMMACAMPAGNA: *Trattato dei ritmi volgari. Da un Codice del Sec. XIV della Biblioteca Capitolare di Verona*, hrsg. v. Giovanni Battista Carlo Giuliani, Bologna 1870, S. 72 f. Siehe auch GALLO, *Ballata [HmT]*, 1980, S. 5.

verschiedene Typen der Ballata im *New Grove Dictionary of Music and Musicians* aufgeführt.⁵⁹⁵

Antonio da Tempo:	Gidino da Sommacampagna/New Grove:
Ballata magna	= Ballata grande : vierzeilige Ripresa
Ballata media	= Ballata mezzana : dreizeilige Ripresa
Ballata minor, Ballata communis meris	= Ballata minore : zweizeilige Ripresa
Ballata minima undenaria, undenaria et septenaria	= Ballata piccola : einzeilige Ripresa: Endecasillabo
Ballata minima septenaria	= Ballata minima : einzeilige Ripresa: Settenario

Mittels der «modernen», in der Musikwissenschaft geläufigen Terminologie lässt sich die Ballata also wie folgt beschreiben: Auf eine Ripresa (A₁) folgen eine oder mehrere Stanze mit mehreren (in der Regel zwei) Mutazioni (B₁, B₂) und der Volta (A₂). Innerhalb der Stanza sind Mutazioni und Volta in den meisten Fällen durch die Concatenazione verbunden: Der Schlussreim der letzten Mutazione entspricht dem ersten Reim der Volta.⁵⁹⁶ Laut Alessandra Fiori lassen sich die Abschnitte der Ballata inhaltlich dahingehend beschreiben, dass in der Ripresa das Thema vorgestellt beziehungsweise eine Aussage in den Raum gestellt wird, die dann in den Mutazioni erläutert und in der Volta zusammengefasst oder kommentiert wird.⁵⁹⁷

Geht man davon aus, dass es sich bei dem lateinischen Kommentar zu den *Documenti d'Amore* von Francesco da Barberino und der *Summa* von Antonio da Tempo tatsächlich um die frühesten Dokumente handelt, in denen die lyrischen Formen des Trecento beschrieben werden, scheinen beide Autoren Gepflogenheiten zu beschreiben, die bereits im Duecento – zumindest was die Ballata betrifft – relativ verbindlich waren. Etliche der in den Bologneser Memoriali überlieferten Ballate entsprechen den oben angeführten Beschreibungen.⁵⁹⁸ Zwar lassen sich die Ballate nicht exakt datieren, durch die Datierung der entsprechenden Memoriali ergibt sich im Einzelfall jedoch immerhin ein Terminus ante quem für die Entstehung der Gedichte.⁵⁹⁹

595 Vgl. VON FISCHER, Kurt/D'AGOSTINO, Gianluca: «Ballata», in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Auflage, hrsg. v. Stanley Sadie, Bd. 2, London 2001, S. 563 – 565, hier: S. 563. Siehe auch ZIINO, *Rime per musica e danza*, 1995, S. 475.

596 Zur gängigen Terminologie vgl. BAUMANN, *Ballata* [MGG²], Sp. 1158 und VON FISCHER/D'AGOSTINO, *Ballata* [NGrove²], S. 563. Eine Übersicht der historischen Terminologie der Textabschnitte liefert HUCK, *Die Musik des frühen Trecento*, 2005, S. 18 f. Zur formalen Struktur der Ballata vgl. des Weiteren MARTINEZ, *Die Musik des frühen Trecento*, 1963, S. 31.

597 FIORI, *Francesco Landini*, 2004, S. 47.

598 Vgl. Kap. II. 1, S. 48 ff.

Donna, vostr'adorneçe, Ballata grande, Mem. 63. c. LXXVII^v, fol. 297^v (1286)⁶⁰⁰

Ripresa	Donna, vostr'adorneçe de sì chorale amore m'anno feruto'l core che sença vui veder aço vita.	a b b C
1 ^a Mutazione	Donna, vostr'adorneçe de sì corale amore m'àn feruto sguardando	a b d
2 ^a Mutazione	ch'eo non aço alegreçe e perd'onne vallore sença vui, donna, stando	a b d
Volta	poi ch'al vostro comando son per força d'amare, piu non deça penare çentil madonna de vallor complita.	d e e C
	[...]	

Diese in einem auf 1286 datierten Memoriale überlieferte anonyme Ballata grande erfüllt alle bisher aufgeführten Kriterien: inhaltlich handelt es sich um Liebesdichtung, hinsichtlich der Vers- und Silbenzahl ist die Entsprechung der Teile Ripresa und Volta mit je drei Settenari und einem Endecasillabo gegeben, die beiden Mutazioni sind mit je drei Settenari ebenfalls gleich aufgebaut. Zudem findet sich die Concatenazione zwischen zweiter Mutazione («stando») und Volta («comando»). Im selben Memoriale folgt eine weitere Ballata grande mit identischem Aufbau:

D'un'amorosa vogla, Ballata grande, Mem. 63. c. LXXVII^v, fol. 297^v (1286)⁶⁰¹

Ripresa	D'un'amorosa vogla d'amar incomençai donna, quando sgurardai lo vostro viso placente et adorno.	a b b C
1 ^a Mutazione	D'un'amorosa vogla d'amar incomençai, donna, l vostro valore	a b d

599 Laut Beate Regina Suchla stammen die «ältesten bekannten Ballate mit künstlerischem Anspruch» von Guittone d'Arezzo (†1294). SUCHLA, *Studien zur Provenienz*, 1976, S. 16. Nach Guittone d'Arezzo fand die Ballata laut Suchla rasche Verbreitung und Einzug in die Dichtung des Dolce stil nuovo. Vgl. ebd. Unter den von Francesco Egidi edierten «Canzoni d'Amore» von Guittone d'Arezzo finden sich keine Ballate im eigentlichen Sinne bzw. solche, die der im Trecento gängigen Form entsprechen. Die Canzone ist der Ballata vom formalen Aufbau her jedoch sehr ähnlich. Vgl. ELWERT, *Italienische Metrik*, 1968, S. 105 ff. und EGIDI, Francesco (Hrsg.): *Le Rime di Guittone d'Arezzo*, Bari 1940, S. 1 ff. zum Begriff «Canzone» siehe auch MARROCCO, William Thomas: «The Enigma of the Canzone», in: *Speculum*, 31/4 (1956), S. 704 – 713, passim.

600 Vgl. CABONI, *Antiche Rime Italiane*, 1941, S. 36 ff. Es folgen zwei weitere Stanze.

601 Vgl. ebd., S. 40 ff. Es folgt eine weitere Stanza.

2 ^a Mutazione	or m'è tornato in dogla sì ch'eo non credo mai ralegar lo meo core,	a b d
Volta	poi sun de vita fore, donna, pensando bene la pena che sostene la vostra signoria çascuno çorno.	d e e C
	[...]	

Auffällig bei diesen beiden Ballate ist, dass der erste Vers der ersten Mutazione dem ersten Vers der Ripresa entspricht. In den Ballate des Trecento findet diese Praxis kaum noch Verwendung. Auch die in einem auf 1288 datierten Memoriale anonym überlieferte Ballata mezzana *Eo non credea ch'amore* erfüllt sämtliche strukturellen Ansprüche an die Gattung.

Eo non credea ch'amore, Ballata mezzana, Mem. 74, fol. 238^v (1288)⁶⁰²

Ripresa	Eo non credea ch'amore m'odiase sì forte: a tal' sorte – me conduse e trase.	a b C
1 ^a Mutazione	A tal dona servire a'ave donato amore, che non me degna ponto;	d a e
2 ^a Mutazione	nanti me fa languire e donami caudore asai più che non conto:	d a e
Volta	a tal per le' son gionto, ch'eo no me lo pensava: no mi spetava – ch'amor me portase	e f C
	[...]	

Ripresa und Volta bestehen in diesem Fall aus je zwei Settenari und einem Endecasillabo, die beiden Mutazioni aus jeweils drei Settenari. Auch die Concatenazione innerhalb der Stanza, zwischen zweiter Mutazione und Volta, ist vorhanden. In einem Memoriale aus dem Jahr 1311 ist die Ballata *Amor, la dogla mia* überliefert. Diese Ballata grande wurde Cino da Pistoia zugeschrieben und ist mit der lateinischen Überschrift «Cantio» (Lied, Gesang) versehen. William Thomas Marrocco weist auf die Mehrdeutigkeit des Begriffs «Canzone» und den synonymen Gebrauch der Termini Ballata und «Cantio» – beziehungsweise Canzone – bei Antonio da Tempo und später bei Gidino da Sommacampagna hin.⁶⁰³

602 Vgl. ebd., S. 57 f. Es folgen zwei weitere Stanze.

Amor, la dogla mia, Ballata grande, Mem. 123. c. XXIV^r, fol. 381^r (1311)⁶⁰⁴

Ripresa	Amor, la dogla mia à conforto però ch'è for misura; cusì la mia ventura quando m'inamorò, m'avese morto.	A b b A
1 ^a Mutazione	S'ela m'avese, quando e' dico, ociso, no m'era lo morire grave più che portase'l corso umano,	C d E
2 ^a Mutazione	ma or, se moro, perderò'l bel vixo dal quale cotanto strano in virità me serà'l partire,	C e D
Volta	ca, se'l potese propriamente dire, non credo che sia core ne la toa fede, amore che non prendese martir e sconforto.	D f f A

Auch hier sind alle Merkmale der Ballata, einschließlich der Concatenazione, sowohl zwischen zweiter Mutazione und Volta als auch zwischen Volta und Ripresa, wiederzufinden.

Das späteste Dokument, das eine vermutlich vollständige Ballata enthält, ist auf 1324 datiert. In diesem Memoriale ist die anonyme Ballata grande *Quanto s'adorna* überliefert, die ebenfalls die genannten inhaltlichen und strukturellen Kriterien samt Concatenazione innerhalb der Stanza sowie zwischen Volta und Ripresa erfüllt.

Quanto s'adorna, Ballata grande, Mem. 151. c. VII^v, fasc. III (1324)⁶⁰⁵

Ripresa	Quanto s'adorna ognor vostra beltate e cresse in vui virtute, donna, più penso, dolce mia salute, ch'amor me fa per soa pietate.	A b B A
1 ^a Mutazione	La mente mia chimaginando vede contenta la soa vita s'alegra amando ognor cum più valore,	C d E

603 Vgl. MARROCCO, *The Enigma of the Canzone*, 1956, S. 704. Gianluca D'Agostino verweist zudem auf Bezeichnungen wie «canzona tonata» oder «canzona» mit denen teilweise Gedichte in reinen Texthandschriften versehen sind, deren Vertonungen zudem in Musikhandschriften überliefert sind. Vgl. D'AGOSTINO, Gianluca: «*La tradizione letteraria di testi poetico-musicali del Trecento. Una revisione per dati e problemi. L'area Toscana*», in: *Col dolce suon che da te piove. Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo. In memoria di Nino Pirrotta*, hrsg. v. Antonio Delfino u. Maria Teresa Rosa-Barezzani (= *Scuola di Paleografia e Filologia Musicale Fondazione «Walter Stauffer»*). *Studi e Testi*, Bd. 2), Florenz 1999, S. 389 – 428, hier: S. 396 f.

604 Vgl. CABONI, *Antiche Rime Italiane*, 1941, S. 91. Siehe auch ZACCAGNINI, Guido (Hrsg.): *Le Rime di Cino da Pistoia* (= *Biblioteca dell'«Archivum Romanicum»*, Bd. 4), Genf 1925, S. 157 f.

605 Vgl. ebd., S. 111 f.

2 ^a Mutazione	ma teme che nel don de tal merçede non sia d'amore tradita o prima el gram dixio consumi'l core.	C d E
Volta	Per che speranza da bene e d'onore no m'è sença temere; donqua secorra al focho del piassere conforto degno a vostra nobeltate.	E f F A

Noch deutlicher lassen sich die für die Ballata konstitutiven Parameter in den rund fünfzig Jahre später verfassten Gedichten des bereits erwähnten Bologneser Notars Matteo Griffoni (1351 – 1426) erkennen.⁶⁰⁶ Dies soll anhand von drei Beispielen aus Griffonis überliefertem Œuvre gezeigt werden.

Matteo Griffoni: *Chi à, si tenga*, Ballata minore⁶⁰⁷

Ripresa	Chi à, si tenga, perché chi possede Signor se trova de zascun che chede.	A A
1 ^a Mutazione	Et a voler tenir zascun signore, Sempre se faza temer et amare;	B C
2 ^a Mutazione	Al pizol, al mezan, et al magiore Iusticia renda equal, se vol regnare:	B C
Volta	Perché l'è mie' morir che diventare Di signor servo e dimandar mercede.	C A
Ripresa	Chi ha, si tenga, perché chi possede Segnor se trova de zascun che chede.	A A

Diese in einem Bologneser Memoriale von 1381 sowie in einer Handschrift aus Padua⁶⁰⁸ überlieferte Ballata minore besteht ausschließlich aus Endecasillabi. Nach Antonio da Tempo handelt es sich demnach um eine Ballata minor undenaria simplex. Neben den strukturellen Übereinstimmungen zwischen Ripresa und Volta und den beiden Mutazioni sowie der Concatenazione zwischen zweiter Mutazione und Volta («regnare» und «deventare») sowie zwischen Volta und Ripresa («mercede» und «possede») fällt auf, dass die Ripresa nach der (einzigen) Stanza in den Quellen offenbar erneut notiert ist.⁶⁰⁹ Die Wiederholung der Ripresa – daher die Bezeichnung – ist eine weitere Konvention, die Antonio da Tempo in seinem Traktat erwähnt:

606 Vgl. Kap. II. 1., S. 45 ff. Von Matteo Griffoni sind an vollständigen Ballate insgesamt 17 Ballate minori, 2 Ballate grandi und 5 Ballate mezzane (eine davon in zwei Versionen) überliefert. Zudem sind eine Lauda in der Form einer Ballata grande, ein Madrigal und 2 Canzoni überliefert. Vgl. SORBELLI, *Poesie di Matteo Griffoni*, 1901, S. 428 ff.

607 Vgl. SORBELLI, *Poesie di Matteo Griffoni*, 1901, S. 429.

608 Cod. A. Archivio di Stato di Bologna. Memoriali *a latere gabellae*, anno 1381 (secondi sei mesi) und Cod. N. Biblioteca del Seminario di Padova, Ms. n^o. 4. Vgl. SORBELLI, *Poesie di Matteo Griffoni*, 1901, S. 420 f. und S. 425 f.

609 Sorbelli gibt nicht an, ob dies auf beide Hss. Zutrifft, in der die Ballata überliefert ist. Vgl. SORBELLI, *Poesie di Matteo Griffoni*, 1901, S. 420 f., S. 425 f. und S. 429.

«Vocatur autem prima pars ideo repilogatio, quia de consuetudine approbata a tanto tempore, citra cuius non extat memoria, est quod statim finito cantu alterius voltae vel omnium verborum alicuius ballatae, cantores reassumunt et repilogant ac repetunt primam partem in cantu et ipsam iterato cantant.»⁶¹⁰

Die Ballata mezzana *Non tema'l spino* ist in zwei Versionen überliefert, beide Fassungen sind in einem auf 1381 datierten Provisorium niedergeschrieben.

Matteo Griffoni: *Non tema'l spino*, Ballata mezzana, Version 1⁶¹¹

Ripresa	Non tema'l spino chi vol cogler fiore, Ché l'amor poche volte Zova, né dà piacer sença dolore.	A b A
1 ^a Mutazione	Trovas'alcun signor, o donna, may, Sì dolce che crudel talor non sia?	C D
2 ^a Mutazione	Chi de cor ama non de' temer guay, Ma, com' più crudi som, umel più fia.	C D
Volta	Così, seguendo la lor signoria, Arà fructo d'amore, Perchè humel servo vince aspro signore.	D a A

Matteo Griffoni: *Non tema'l spino*, Ballata mezzana, Version 2⁶¹²

Ripresa	Non tema'l spino chi vol cogler fiore, Ché poche volte amore Zoa, né dà piacer senza dolore.	A a A
1 ^a Mutazione	Vedess'in donna mai tanta dolceza Ch'alcuna volta non fosse crudele?	B C
2 ^a Mutazione	De zo l'amante de'prender vageza, E quanto sta più cruda eser humele.	B C
Volta	E s'el non mancha d' eserli fedele, Arà frutto d'amore, Ché l'humel servo vince aspro signore.	C a A

Die erste Version der Ballata ist in vier Handschriften vertreten, die zweite Version ist lediglich in einer Handschrift direkt nach der ersten Version überliefert. In Bezug auf die zweite Version von *Non tema'l spino* vermutet Albano Sorbelli: «È una seconda redazione della ballata assai più nota cominciante per lo stesso verso. Nel codice è

610 ANTONIO DA TEMPO, *Summa artis rithimici* [Grion, 1869], S. 117.

611 Vgl. SORBELLI, *Poesie di Matteo Griffoni*, 1901, S. 431. Die Ballata ist in 4 Hss. überliefert: Cod. A. Archivio di Stato di Bologna. Memoriali a latere gabellae, anno 1381, secondi sei mesi, Cod. B. Archivio di Stato di Bologna. Provvvisori, 1381, secondi sei mesi, Cod. D. Archivio di Stato di Bologna. Provvigioni, Serie II, a. 1382, primi sei mesi und Cod. N. Biblioteca del Seminario di Padova, Ms. n° 4. Vgl. ebd., S. 420 ff. Marco ergänzt eine weitere Quelle: Archivio di Stato di Bologna, Provvvisori, *Venditiones 1389 usque in 1400. Emptiones 1389 per totum 1400*, fol. 116r Vgl. MARCON, *Matteo Griffoni poeta*, 2004, S. 128 und S. 131 f.

612 Vgl. ebd., S. 434. Die Ballata ist in Cod. B. Archivio di Stato di Bologna. Provvvisori, 1381, secondi sei mesi überliefert. Vgl. ebd., S. 421 f.

cancellata con un tratto di penna; forse all'autore parve migliore l'altra redazione [...]»⁶¹³
 Aus rein «handwerklicher» Sicht könnte jedoch die zweite Version fast als gelungener, oder als in der Ausführung «ordentlicher» gelten, da hier das Reimschema der Volta (CaA) deutlich näher an das der Ripresa (AaA) angelehnt ist, als in der ersten, mehrfach überlieferten Variante des Gedichts. Trotz der Umstellung der Worte, einer teils anderen Wortwahl der und damit einhergehenden Änderung der Endreime findet sich in beiden Fassungen selbstverständlich die Concatenazione in der Stanza zwischen zweiter Mutazione und Volta («fia» – «signoria» und «humele» – «fedele»).

Die Ballata grande *La speranza* weist ein Reimschema auf, das auch etlichen der in den Musikhandschriften des Trecento überlieferten Ballate grandi – so beispielsweise einigen der von Francesco Landini komponierten oder vertonten Ballate grandi – zugrunde liegt.

Matteo Griffoni: *La speranza*, Ballata grande⁶¹⁴

Ripresa	La speranza d'aver perfeto bene Da vu, mio bel desio, Iocondo lo cor mio Ognora fa e la vita mantene.	A b b A
1 ^a Mutazione	In vu regna honestate e gintileça E fra le altre donne siti'l fiore,	C D
2 ^a Mutazione	Bella, leçadra, piena de vagheça In chu' regna sempre perfeto amore.	C D
Volta	Ma de pietate è scarso' l vostro core, De che lo mio s'atrasta, Seguendo vostra vista E sperando tutor d'aver mia spene.	D e e A

Erneut sind sämtliche strukturellen Parameter, einschließlich der Concatenazione zwischen zweiter Mutazione und Volta sowie zwischen Volta und Ripresa, zu finden. Auch für diese Ballata sind, wie bei den beiden vorangehenden Beispielen, keine weiteren Stanze überliefert.

Die ausführlichen Beschreibungen der Gattung in den erwähnten Traktaten des Trecento sowie die Überlieferung der Ballata bereits im Duecento lassen die doch relativ weite Verbreitung dieser Gedichtform erahnen. An literarischen Dokumenten des Tre- und Quattrocento lässt sich außerdem der soziokulturelle Stand der Ballata ablesen.⁶¹⁵ Aufgrund seiner Popularität ist Giovanni Boccaccios *Decamerone* hier an erster Stelle zu nennen. Die Ballata ist hier als «literarisch-musikalisch-choreographische

613 Ebd., S. 445.

614 Vgl. ebd., S. 437. Die Ballata ist überliefert in Cod. H. Archivio Notarile di Bologna Cassa B, piano 12, casella 1^a. Vgl. ebd., S. 423 f.

615 Vgl. JENNINGS, *Senza Vestimenta*, 2014, S. 197.

Gattung»⁶¹⁶ fester Bestandteil der Erzählung. Jeder der zehn im *Decamerone* beschriebenen Tage wird von den Protagonisten – eine Gruppe junger Florentiner, die sich auf der Flucht vor der Pest in einem Landhaus in Fiesole befindet – mit einer Ballata beschlossen, die gesungen und zu der auch getanzt wird.⁶¹⁷

Der Florentiner Chronist Filippo Villani führt in seiner zwischen 1381 und 1382 verfassten und zwischen 1395 und 1396 revidierten⁶¹⁸ historiographischen Schrift *De Origine Civitatis Florentie et de eiusdem famosis Civibus* einige aus den Musikhandschriften des Trecento bekannte Komponisten an.⁶¹⁹ Im 25. Kapitel seiner Chronik preist Filippo Villani das Florentiner Musikleben und erwähnt Francesco Landini, Bartolo da Firenze, Lorenzo Masini, Giovanni da Cascia und Jacopo da Bologna. Villani berichtet zudem von der Aufführung von Ballate am Hof Mastinos della Scala:

«XXV. De plerisque musicis florentinis qui in ea arte egregie floruerunt et presertim de Francisco ceco viro mirabili. [...] Musicae artis disciplinam multi memorabiles florentini perfectissime habuere, sed qui in ea scientia aliquid edierint pauci extant. [...] Inter quos Bartolus et ser Laurentius Masi<n>i per ceteris prestantius et artificios<i>us cecinerunt. [...] Iohannes de Cascia, cum Mastini Della Scala tiranni veronensis atria questus gratia frequentaret et cum magistro Iacobo bononiensi artis musice peritissimo de artis excellentia contenderet, tiranno eos muneribus irritante, mandralia plura sonosque multos et ballatas ontonuit mire dulcendis et artificiosissime melodie, in quibus quam magne, quam suavis doctrine fuerit in arte manifestavit.»⁶²⁰

Wahrscheinlich gegen Ende des Trecento oder innerhalb der ersten zwei Dekaden des Quattrocento verfasste Simone de' Prodenzani seinen *Liber Saporecti (Il Saporetto)*.⁶²¹ Gemeinsam mit dem wohl um 1410 verfassten *Liber Solatii (Il Sollazzo)* gilt *Il*

616 NANNI, *Die Leiblichkeit der Musik*, 2018, S. 291.

617 Vgl. GIOVANNI BOCCACCIO: *Decameron*, hrsg. v. Vittore Branca, Mailand 1985, passim. Siehe auch BECK, *Singing in the Garden*, 1998, S. 12, 24 u. 35 und KLEINERTZ, *Ballata und Villancico*, 2010, S. 501 sowie BERGDOLT, Klaus: *Der schwarze Tod in Europa. Die Große Pest und das Ende des Mittelalters*, 5. Auflage, München 2003, S. 57. Eleonora Beck weist auf den Zusammenhang zwischen der Rahmenhandlung und dem Inhalt der Ballate in Boccaccios *Decameron* hin. Vgl. BECK, *Singing in the Garden*, 1998, S. 48.

Auch in der lateinischen Ekloge *Diaffonus* (1315/1316) von Giovanni del Virgilio wird die Aufführung einer Ballata in Bologna beschrieben. Vgl. CHECCINI, ENZO: «*Giovanni del Virgilio, Ser Nuccio. <Diaffonus>*», in: *Kontinuität und Wandel. Lateinische Poesie von Naevius bis Baudelaire. Franco Munari zum 65. Geburtstag*, hrsg. v. Ulrich Justus Stache, u. a., Hildesheim 1986, S. 570 – 597, hier: S. 578 ff. sowie NANNI, *Die Leiblichkeit der Musik*, 2018, S. 316 ff. und GALLO, *Ballata [HmT]*, 1980, S. 2.

618 Vgl. TANZINI, LORENZO: «*Le due redazioni del <Liber de origine civitatis Florentie et eiusdem famosis civibus>. Osservazioni sulla recente edizione*», in: *Archivio Storico Italiano*, 158/1 (2000), S. 141 – 159, hier: S. 159.

619 Vgl. GALLO, *Ballata [HmT]*, 1980, S. 4.

620 PHILIPPUS VILLANI: *De origine civitatis Florentie et de eiusdem famosis civibus*, hrsg. v. Giuliano Tanturli (= *Thesaurus Mundi. Bibliotheca Scriptorum Latinorum Mediae et Recentioris Aetatis*, Bd. 26), Padua 1997, S. 408. Zu den verschiedenen Fassungen der Chronik Villanis und der hier zitierten Edition siehe auch TANZINI, *Le due redazioni*, 2000, passim.

Saporetto als wichtige Quelle für tänzerische und musikalische Aufführungen im italienischen Spätmittelalter⁶²² und als ein «mirabile affresco della vita di società attraverso banchetti, danze, cacce, giochi, esecuzioni musicali.»⁶²³ Während *Il Sollazzo* aus 18 Novellen in Ballata-Form besteht, handelt es sich beim *Saporetto* um eine Sammlung von 184 Sonetti.⁶²⁴ Inhaltlich sind beide Werke miteinander verknüpft. Der Protagonist Sollazzo wird von seinem Vater Buonare d'Allegrino an den Hof von Pierbaldo, Signore di Buongoverno, gesandt, um dort Gedichte und Lieder vorzutragen.⁶²⁵ Der *Mondo placido* des des *Liber Saporecti*, die Sonetti sind in vier «Welten» unterteilt, beginnt und endet mit Passagen, die dem *Liber Solatii* entnommenen sind.⁶²⁶ Im *Saporetto* werden außerdem etliche Kompositionen erwähnt, die in verschiedenen Musikhandschriften des Trecento überliefert sind. Darunter befinden sich insgesamt 24 Ballate, von denen die meisten Francesco Landini und Antonio Zacara da Teramo zugeschrieben werden.⁶²⁷ Bekannt sind die Werke unter anderem aus dem Squarcialupi-Codex (I-FI 87), dem Panciaticchi-Codex (I-Fn 26) und den Handschriften I-Las 184, GB-Lbm 29987 und F-Pn 568.⁶²⁸

Giovanni Gherardi da Prato erwähnt in seiner um 1426 verfassten Novellensammlung *Il Paradiso degli Alberti*⁶²⁹ ebenfalls an mehreren Stellen Francesco Landini.⁶³⁰ Im «Libro Terzo» findet Giovanni Gherardi besonders lobende Worte für den blinden Musiker und Komponisten:

-
- 621 Vgl. REALE, Luigi M.: «*Introduzione*», in: SIMONE DE' PRODENZANI: *Sollazzo e Saporetto*, hrsg. v. Luigi M. Reale, Perugia 1998, S. VII – XXVI, hier: S. XXVI und MAYER BROWN, Howard: «*A lost Trecento Dance Repertory rediscovered*», in: *Studien zur italienischen Musikgeschichte*, 15/1, hrsg. v. Friedrich Lippmann (= *Analecta Musicologica*, Bd. 30/1), Laaber 1998, S. 1 – 13, hier: S. 1.
- 622 Vgl. NÁDAS, John: «*A cautious reading of Simone Prodenzani's <Il Saporetto>*», in: *Recercare*, 10 (1998), S. 23 – 38, hier: S. 23 und ABRAMOV-VAN RIJK, Elena: «*The form of the monostrophic ballata as a frame for a logical demonstration*», in: *Plainsong and Medieval Music*, 26/1 (2017), S. 1 – 18, hier: S. 2.
- 623 REALE, *Introduzione*, 1998, S. XI.
- 624 Vgl. ebd., S. XIII ff. Die Ballate des *Sollazzo* entsprechen jedoch nicht der typischen Form des Trecento. Da statt Settenari und Endecasillabi vorwiegend Ottonari und teilweise Novenari verwendet werden, stehen die Gedichte der Form der Barzelletta näher. Vgl. MAYER BROWN, *A lost Trecento Dance Repertory*, 1998, S. 6 und ABRAMOV-VAN RIJK, *The form of the monostrophic ballata*, 2017, S. 2.
- 625 Vgl. REALE, *Introduzione*, 1998, S. XI f. und SIMONE DE' PRODENZANI, *Sollazzo e Saporetto* [Reale, 1998], passim.
- 626 Vgl. SIMONE DE' PRODENZANI, *Sollazzo e Saporetto* [Reale, 1998], passim und NÁDAS, *A cautious reading*, 1998, S. 25.
- 627 Nádás liefert eine Übersicht sämtlicher von Prodenzani zitierten Werke. Vgl. NÁDAS, *A cautious reading*, 1998, S. 34 ff.
- 628 S. o., Kap. I, S. 16 ff.
- 629 Vgl. LANZA, Antonio: «*Nota Biografica*», in: GIOVANNI GHERARDI DA PRATO: *Il Paradiso degli alberti*, hrsg. v. Antonio Lanza (= *I Novellieri Italiani*, Bd. 10), Rom 1975, S. LI – LIII, hier: S. LIII.
- 630 Vgl. JENNINGS, *Senza Vestimenta*, 2014, S. 1 f.

«Fioriva ancora in que tempo Francesco degli Organi, musico teorico e pratico, mirabil cosa a ridire; il quale, cieco quasi a natività, si mostrò di tanto intelletto divino che in ogni parte più astratta mostrava le sotilissime proporzioni de' suoi musicabili numeri, e quelle con tanta dolcezza col suo organo praticava ch'è cosa non credibile pure a udilla [...]»⁶³¹

An andere Stelle erwähnt Giovanni Gherardi den Gesang und das Organetto-Spiel Landinis: «Francesco [...] chiese il suo organetto e cominciò sí dolcemente a ssonare suoi amorisi canti [...]»⁶³² Franco Alberto Gallo verweist zudem auf die Beschreibung der Aufführung einer Ballata Francesco Landinis durch zwei junge Frauen und einen gewissen Biagio di Sernello im *Paradiso degli Alberti*.⁶³³

«E prestamente con piacere di tutti, e singularmente di Francesco musico, due fanciullette cominciarono una ballata a cantare, tenendo loro bordone Biagio di Sernello, con tanta piacevolezza e con voci sí angeliche che non che gli astanti uomini e donne, ma chiaramente si vide e udí li uceletti, che ssu per li cipressi erano, farsi più pressimani e i loro canti con più dolcezza e copia cantare.»⁶³⁴

Es handelt sich hierbei um die im Codice Squarcialupi (I-FI 87) als Unikum überlieferte dreistimmige Ballata *Or su, gentili spiriti ad amar pronti*. Im Squarcialupi-Codex fehlen die 2^a Mutazione und die Volta.⁶³⁵ Der vollständige Text ist lediglich als Bestandteil des *Paradiso degli Alberti* in der Handschrift Florenz, Biblioteca Riccardiana, Ms. 1280 überliefert.⁶³⁶ Mit dem Vermerk «Le parole della ballata son queste»⁶³⁷ gibt Giovanni Gherardi da Prato den Text der Ballata mezzana (mit einer einzigen Strophe) wie folgt wieder:

Francesco Landini: *Or su, gentili spiriti*, Ballata mezzana⁶³⁸

Ripresa	Or su, gentili spiriti ad amar pronti, volete voi vedere il paradiso? Mirate d'esta cosa suo bel viso.	A B B
1 ^a Mutazione	Nelle sue santi luci arde e sfavilla Amor vettorioso, che divampa per dolcezza di gloria chi lla mira;	C D E
2 ^a Mutazione	Ma l'alma mia, fedelissima ancilla, piatà non trova in questa chiara lampa e null'altro che llei ama o disira.	C D E

631 GIOVANNI GHERARDI, *Il Paradiso degli Alberti* [Lanza, 1975], S. 165. Außerdem findet Bartolino da Padova im «Libro Quarto» als Madrigalkomponist Erwähnung. Vgl. ebd., S. 272.

632 Ebd., S. 170. Siehe auch S. 173, 236, 275 u. 305.

633 Vgl. GALLO, *Ballata [HmT]*, 1980, S. 7.

634 GIOVANNI GHERARDI, *Il Paradiso degli Alberti* [Lanza, 1975], S. 176.

635 Vgl. NÁDAS, *L'inventario del Codice Squarcialupi*, 1992, S. 116.

636 Vgl. ebd. und JENNINGS, *Senza Vestimenta*, 2014, S. 28.

637 GIOVANNI GHERARDI, *Il Paradiso degli alberti* [Lanza, 1975], S. 176.

638 Ebd., S. 176 f.

Volta	O sacra idea, al tuo servo un po' spira	E
	mercé; merzé sol chiamo, già conquiso;	B
	deh, fállo pria che morte m'abbia anciso.	B

Wie zu erwarten weist die Ballata fast alle der genannten formalen Kriterien auf: Die beiden Mutationen sind hinsichtlich der Silbenzahl sowie der Reime ihrer drei Verse identisch gestaltet, zwischen zweiter Mutatione und Volta findet sich eine Concatenazione («disira» und «spira»).

Dass Francesco Landini als einziger Musiker Teil der auserlesenen Gruppe von Protagonisten im *Paradiso degli Alberti* ist, zeigt laut Stefano Piana einerseits die bedeutende Rolle von Musik in den gebildeten Florentiner Kreisen, andererseits die Wertschätzung Landinis bereits zu seinen Lebzeiten.⁶³⁹ Darüber hinaus lässt sich erneut der kulturelle Stellenwert der Gattung Ballata ablesen.

Bereits an der Auswahl der hier wiedergegebenen Ballate aus dem Due- und dem Trecento fällt auf, dass die Ballate der Bologneser Memoriali bis auf ein Beispiel mit mehr als einer Strophe überliefert sind. Die aufgeführten Ballate des Trecento hingegen, darunter auch die im *Paradiso degli Alberti* enthaltene, von Francesco Landini vertonte Ballata *Or su, gentili spiriti*, sind einstrophig überliefert.⁶⁴⁰ Laut Theodor Elwert folgte in der Dichtung des Dolce Stil Nuovo oft nur eine Strophe auf die Ripresa, eine Ballata mit mehreren Strophen wurde nach Elwert als «Ballata vestita» oder «Ballata replicata» bezeichnet.⁶⁴¹ Sowohl Guido Capovilla als auch Cristina Zampese weisen auf eine Entwicklung zu allgemein kürzeren Ballate hin, die sich zwischen Due- und Trecento beobachten lässt. Zunächst lässt sich im Trecento die Tendenz zu kürzeren Riprese feststellen.⁶⁴² Außerdem ist laut Capovilla die Zahl der Piedi oder Mutationen im Trecento geringer als im Duecento: Die meisten Trecento-Ballate bestehen aus einer Stanza mit zwei Mutationen, Gedichte mit drei oder gar vier Piedi sind im Gegensatz zum Duecento selten.⁶⁴³ Auch die Zahl der Stanze an sich ist im Trecento deutlich

639 Vgl. PIANA, *Matteo Griffoni in musica*, 2004, S. 144.

640 Von den insgesamt 17 Ballate Matteo Griffonis sind nur die drei Ballate minori *Se pur vi piace* (AA | BC, BC; CA + 2 Stanze), *Alta dea de virtù* (AA | BC, BC; CA + 1 Stanza) und *Zuroti, donna* (AA|bC,bC;CA+ 4 Stanze) mit mehr als einer Strophe überliefert. Vgl. SORBELLI, *Poesie di Matteo Griffoni*, 1901, S. 430, S. 433 u. S. 435 f.

641 Vgl. ELWERT, *Italienische Metrik*, 1968, S. 121 und s. u., Kap. V., S. 188

642 Vgl. CAPOVILLA, Guido: «Note sulla Tecnica della Ballata Trecentesca», in: *Atti del 3° Congresso internazionale sul tema «La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura»*. Siena – Certaldo 19 – 22 luglio 1975, sotto il patrocinio della Società Italiana di Musicologia, hrsg. v. Agostino Ziino (= *L'Ars Nova Italiana del Trecento IV*), Certaldo 1978, S. 107 – 147, hier: S. 116 und ZAMPESE, *Le Ballate e le Cacce del Sacchetti*, 1983, S. 321.

643 Vgl. CAPOVILLA, *Note sulla Tecnica*, 1978, S. 117. Capovilla verweist hierzu auf DA TEMPO, *Summa artis rithimici* [Grion, 1869], S. 118 f. Der Verweis auf zwei, maximal drei Mutationen findet sich bereits im lateinischen Kommentar zur den *Documenti d'Amore*.

geringer als im Duecento, der Großteil der (vertonten) Ballate ist einstrophig überliefert.⁶⁴⁴

Gianluca D'Agostino befasst sich ebenfalls mit der Frage nach dem Unterschied zwischen einstrophiger und mehrstrophiger Ballata.⁶⁴⁵ D'Agostino unterscheidet nach Inhalt, Silbenzahl und Anzahl der Strophen zwischen zwei Typen der Ballata:

«The «high-level» typology, made of love poems written in an aulic language, with one or a few strophes of 7-syllable lines (*settenari*) and 11-syllable lines (*endecasillabi*), and no traces of refrain between the strophes. It arose in Tuscany at the time of Dante and the poets of the *Stil novo*, and was used as an alternative, lighter form of the *canzone*. In the second half of the fourteenth century the ballata enjoyed an astonishing popularity in Tuscany [...]. It was also the favoured form for Italian songs during the *Ars nova* period [...].»⁶⁴⁶

Dieser im (musikalischen) Trecento verbreiteten Form stellt D'Agostino den «niederer» Typus oder die «canzone a ballo» gegenüber:

«A «low-level» typology, more popular and often rustic, written in a more prosaic language, with multistrophic (or multistanzaic, i. e. more than a single strophe) poems made of all *settenari* or 8-syllable lines (*ottonari*) [...], but possibly also of all *endecasillabi*, and a specified refrain at the end of each stanza, many textual repetitions, and (often) hints at the «dancing» and «singing» within the texts.»⁶⁴⁷

Anhand der Beobachtungen von Capovilla, Zampese und D'Agostino erscheint die Annahme, dass die im Vergleich zum Duecento größere Zahl an einstrophigen Ballate nicht ausschließlich der unvollständigen Überlieferung geschuldet ist, sondern dass etliche Ballata tatsächlich als Gedichte mit nur einer Strophe konzipiert wurden, nicht abwegig. Die mit den Begriffen «high-level» und «low-level» – beziehungsweise «poesia aulica» und «poesia popolareggiante»⁶⁴⁸ – einhergehende Wertung lässt sich hingegen nicht uneingeschränkt nachvollziehen. Die im *Decamerone* enthaltenen zehn Ballate beispielsweise haben vier bis sechs Stanze, keine der Ballate ist einstrophig.⁶⁴⁹

Hinsichtlich der Wiederholung der Ripresa ließe sich zur «high-level»-Ballata der «poesia aulica» ergänzen, dass die Ripresa am Ende des Gedichts wiederholt wird.⁶⁵⁰

644 Vgl. ZIINO, *Rime per musica e danza*, 1995, S. 474 und CAPOVILLA, *Note sulla Tecnica*, 1978, S. 125 f. Laut Capovilla lässt sich Tendenz zur Einstrophigkeit bereits im Dolce stil nuovo bzw. bei Cino da Pistoia feststellen. Vgl. ebd., S. 110 f.

645 D'Agostino geht dabei von der Unterscheidung von «ballate» und «soni» im anonymen Trattatello *Voces applicatae verbis* bzw. *Capitulum de vocibus applicatis verbis* aus. Beide Begriffe bezeichnen im Trattatello die Ballata. Vgl. D'AGOSTINO, *On the Ballata Form(s)*, 2003, S. 297. Siehe auch BURKARD/HUCK, *Voces applicatae verbis*, 2002, S. 11, S. 14 f. u. S. 18 f.

646 D'AGOSTINO, *On the Ballata Form(s)*, 2003, S. 297 f.

647 Ebd., S. 298.

648 Vgl. CAPOVILLA, *Note sulla Tecnica*, 1978, S. 109.

649 Enthalten sind 4 dreistrophige und 4 vierstrophige Ballate sowie eine fünfstrophige und eine sechsstrophige Ballata. Vgl. BOCCACCIO, *Decameron*, [Branca, 1985], passim.

650 Der Hinweis auf die Wiederholung der Ripresa am Ende der Ballata findet sich wie bereits erwähnt bei Antonio da Tempo. Vgl. ANTONIO DA TEMPO, *Summa artis rithimici* [Grion, 1869], S. 117.

Dieses Prinzip lässt sich an der oben zitierten Ballata *Chi à si tenga* von Matteo Griffoni nachvollziehen und trifft zudem auf zwei weitere seiner Ballate zu. Im Falle der zweistrophigen Ballata minore *Alta dea de virtù* ist der Beginn der Ripresa nach der zweiten Stanza erneut notiert,⁶⁵¹ am Ende der einstrophigen Ballata *Chorea setanta quatro de settembre* sind die ersten zwei Verse der Ripresa erneut niedergeschrieben.⁶⁵² Gallo weist jedoch darauf hin, der einzige wesentliche Unterschied zwischen der *Summa artis rithimici* von Antonio da Tempo und der Übersetzung durch Gidino da Sommacampagna bestünde in dem Hinweis, die Ripresa werde nicht nur am Ende der Ballata, sondern nach jeder Stanza wiederholt:

«Item nota che la ditta prima parte de la ballata o sia canzone ee appellada represa os sia resposa, per caxone de cantare la volta de una stancia de la ditta ballata o sia canzone, incontenente lo cantatore reasume, e canta ancora la ditta prima parte de la ballata, o sia canzone.»⁶⁵³

Nach Gidino da Sommacampagna könne die Ballata zudem so viele Stanze besitzen, wie es dem Verfasser beliebt: «Item nota che zaschaduna ballata o sia canzone se può fare e compillare de tante stancie, quante piace a lo compilladore [...]»⁶⁵⁴

Einerseits stellt dies eine strikte Trennung zwischen «high-» und «low-level»-Ballate in Frage, andererseits liegt dadurch die Vermutung nahe, dass beide Varianten der Wiederholung der Ripresa – lediglich am Schluss des Gedichts oder nach jeder Stanza – auch innerhalb der «poesia aulica» möglich waren. In gewisser Hinsicht aufschlussreich ist im Kontext der Unterscheidung zwischen ein- und mehrstrophiger Ballata sowie zwischen «poesia aulica» und «poesia popolareggiante» der Hinweis von Gianluca D’Agostino auf Franco Sacchettis *Libro delle Rime*. Laut D’Agostino bezeichnet Sacchetti einstrophige Gedichte als Ballate, mehrstrophige hingegen werden teilweise als «Canzonetta ballatella», «Canzonetta da ballo» oder nur «Canzonetta» bezeichnet.⁶⁵⁵ Auch zu den mehrstrophigen Ballate in Boccaccios *Decamerone* wird getanzt.⁶⁵⁶ Die Grenze zwischen «hoher» und «niederer» Poesie wird dadurch jedoch wieder etwas unklarer.

Elena Abramov-van Rijk findet zumindest für einen Teil der einstrophigen Ballate des Trecento eine andere Erklärung für die Abkehr von der Mehrstrophigkeit. Zunächst

651 Vgl. SORBELLI, *Poesie di Matteo Griffoni*, 1901, S. 433 u. S. 445.

652 Vgl. ebd., S. 438 u. 447 f.

653 GIDINO DA SOMMACAMPAGNA, *Trattato dei ritmi volgari* [Giuliani, 1870], S. 71 f.

654 Ebd., S. 72.

655 Vgl. D’AGOSTINO, *On the Ballata Form(s)*, 2003, S. 301 und FRANCO SACCHETTI: *Il Libro delle Rime con le lettere. La Battaglia delle Belle Donne*, hrsg. v. Davide Puccini, Turin 2007, u. a. S. 190 u. S. 218 ff. Cristina Zampese spricht in diesem Kontext von der «ballata-tipo del Libro, che e minore o mezzana, ha una o due stanze ed alterna preferibilmente qualche settenario agli endecasillabi [...]» ZAMPESE, *Le Ballate e le Cacce del Sacchetti*, 1983, S. 330

656 Vgl. GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron*, [Branca, 1985], S. 85.

bestätigt auch Abramov-van Rijk die dargestellten Tendenzen zur Kürze innerhalb des Ballata-Repertoires des Trecento:

«In the Trecento musical repertoire, the earliest examples of which post-date da Tempo's treatise by around two decades, the tendency to monostrophism extended to ballatas with smaller structural units, namely the *ballata media* [...] and *minima* [...]. In other words, the monostrophic ballata seems to have become a kind of subspecies of the genre, an idea which finds support, albeit a posteriori, in Pietro Bembo's *Prose della volgar lingua* (1525).»⁶⁵⁷

Bezogen auf diese Untergattung der einstrophigen Ballata – mit der kein geringerer als Pietro Bembo ganz offensichtlich vertraut war⁶⁵⁸ – greift Abramov-van Rijk eine von Signe Rotter-Broman im Kontext mit den verschiedenen zeitlichen Ebenen innerhalb der Ballata-Texte gestellte Frage auf:

«Die zeitgenössischen Hörer als Kenner der Formkonvention werden sich vom ersten Wort an die Frage stellen, welchen Horizont die *Piedi* und die *Volta* liefern werden, aus dem schließlich dieselbe *Ripresa* wieder herauswächst: mit neuer Bedeutung versehen oder die alte bestätigend? Aufwärtsstrebende Spirale oder zirkuläre Statik?»⁶⁵⁹

In mehrstrophigen, getanzten Ballate sei der «zirkuläre» Charakter laut Abramov-van Rijk offensichtlich, einstrophigen Ballate hingegen liege eine andere Art dramaturgischer Spannungsbogen zugrunde.⁶⁶⁰ Als Beispiel wählt Abramov-van Rijk die als Unikum im Squarcialupi-Codex (I-Fl 87) überlieferte Ballata minore *Abbona di virtù* von Francesco Landini:⁶⁶¹

Francesco Landini, *Abbona di virtù*, Ballata minore (I-Fl 87, fol. 156^r):⁶⁶²

Ripresa	Abbona di virtù chi è sança viçio, Sera d'amor con fè sanç'altro indiçio.	A A
1 ^a Mutazione	Amor non pregiã força né richeça, Né gente di naçion, né d'alto stato,	B C
2 ^a Mutazione	Vuol senno con virtù et gentileça Di cuore et sie cortese et insegnato.	B C
Volta	Cui d'onestà quel sir vedra dotato, Per servo lui terra nel suo ospiçio.	C A
Ripresa	Abbona di virtù [...]	

Abramov-van Rijk vertritt die These, der inhaltliche Aufbau dieser Ballata könnte an die Ausführungen im ersten Buch der *Elemente* von Euklid angelehnt sein:

657 ABRAMOV-VAN RIJK, *The form of the monostrophic ballata*, 2017, S. 4.

658 Siehe Kap. V., S. 186 f.

659 ROTTER-BROMAN, *Musikzeit und Textzeit*, 2008, S. 317.

660 Vgl. ABRAMOV-VAN RIJK, *The form of the monostrophic ballata*, 2017, S. 6.

661 Vgl. NÁDAS, *L'inventario del Codice Squarcialupi*, 1992, S. 119.

662 Vgl. SCHRADER, Leo (Hrsg.): *The Works of Francesco Landini* (= *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, Bd. 4), Monaco 1974, S. 90.

«[T]he text structure of Landinis ballata might be said to resemble the familiar pattern of the so-called «geometrical demonstration» used in Euclid's *Elements*: 1) proposition (theorem, problem or question), 2) demonstration and 3) return to the enhanced and now proven proposition, «which had to be demonstrated» («quod erat demonstrandum») [...]»⁶⁶³

Den Text der zitierten Ballata interpretiert Abramov-van Rijk aufgrund dessen wie folgt:

«In Francesco Landini's ballata *Abbonda di virtù chi senza vizio*, the *ripresa* presents the thesis, which asserts that anyone who serves Love in purity must be a person blessed with many virtues. Then the *piedi* and *volta* offer an explanation of the thesis [...]. With the repetition of the *ripresa*, the thesis returns, consolidated and enhanced: anyone who serves Love in purity must be a person blessed with many virtues.»⁶⁶⁴

Diese Interpretation der Ballata ist durchaus nachvollziehbar, zumal sich nicht nur das allgemeine Interesse der gebildeten Florentiner Kreise an den Schriften Euklids, sondern eben auch Landinis Interesse an Philosophie und der Lehre Wilhelms von Ockham nachweisen lässt.⁶⁶⁵ Elena Abramov-van Rijk merkt dazu an, es sei «worth noting that Ockham gave particular attention to methods of demonstration, refining and clarifying them, and thereby rendering them approachable and readily applicable.»⁶⁶⁶ Zudem verweist Abramov-van Rijk auf einige weitere Ballate Landinis, deren Texte einem ähnlichen Schema folgen, sowie auf zehn einstrophige Ballate von Bartolino da Padova, deren philosophisch-moralischer Inhalt ebenfalls an das «Modell» von Euklid angelehnt ist.⁶⁶⁷

Anhand der hier zusammengetragenen Beobachtungen wird deutlich, dass es sich bei der relativ großen Zahl an einstrophigen Ballate nicht ausschließlich um unvollständig überlieferte Gedichte handeln kann. Elena Abramov-van Rijk resümiert die Situation der einstrophigen Ballata treffend:

«Still, the question arises whether monostrophic structure was originally intended or a consequence of missing strophes. Loss is demonstrable in several cases, judging by manuscript concordances. [...] Yet loss of residua is an insufficient explanation for the abundance of monostrophic ballatas. To understand the situation we need to take into account certain tendencies in the historical development of the species.»⁶⁶⁸

Zumindest im Fall der Ballata grande, respektive der Ballata magna, gibt Antonio da Tempo in seiner *Summa artis rithimici* einen Hinweis auf die Zahl der Strophen. Mehr als eine Stanza sei bei der Ballata magna nicht üblich: «Sed in ballatis magnis [...] non

663 ABRAMOV-VAN RIJK, *The form of the monostrophic ballata*, 2017, S. 7.

664 Ebd., S. 6.

665 Vgl. ebd., S. 8 ff.

666 Ebd., S. 10.

667 Vgl. ebd., S. 14 f. Darunter Landinis Ballate *Come a seguir costei* und *Che pena è questa* und Bartolinos *Quel degno di memoria*.

668 Ebd., S. 3.

est consuetum fieri quod habeant nisi unam stantiam [...]»⁶⁶⁹ Ein erneuter Blick in das *Libro delle Rime* von Franco Sacchetti liefert ein weiteres Argument dafür, dass die einstrophig überlieferten Ballata-Vertonungen in ihrer Form als einstrophiges Gedicht vollständig sind. Vier Ballate von Sacchetti sind als Vertonungen überliefert. Von weiteren dreizehn Ballate ist die Vertonung verloren, jedoch notierte Sacchetti in seinem *Libro delle Rime*, von wem diese Gedichte vertont wurden. Nur sechs der insgesamt siebzehn Ballate haben mehr als eine Stanza, wobei davon auszugehen ist, dass alle Gedichte im *Libro delle Rime* vollständig überliefert sind.⁶⁷⁰

 Franco Sacchetti: *Libro delle Rime*

Incipit	Ballata-Typus	Stanze	Komponist	Vertonung
<i>Altri n'avrà la pena</i>	Ballata minore	1	Francesco Landini	I-F1 87
<i>Chi più ci crede</i>	Ballata minore	1	Giovanni di Jacopo da Firenze	verloren
<i>Chi vide più bel nero</i>	Ballata mezzana	1	Niccolò da Perugia	verloren
<i>Chi'l ben sofrir</i>	Ballata minore	2	Niccolò da Perugia	I-F1 87, GB-Lbm 29987
<i>Di diavol vecchia femmina</i>	Ballata minore	3	Niccolò da Perugia	verloren
<i>Di tempo in tempo</i>	Ballata minore	1	Jacopo da Firenze	verloren
<i>Donna servo mi sento</i>	Ballata minore	1	Lorenzo da Firenze	verloren
<i>Innamorato pruno</i>	Ballata minore	2	Francus	verloren
<i>I' sento pena</i>	Ballata mezzana	1	Ottolino da Brescia	verloren
<i>Lasso s'io fu' già preso</i>	Ballata mezzana	1	Niccolò da Perugia	verloren
<i>Né te né altra</i>	Ballata minore	5	Francesco Landini	verloren
<i>Non creder donna</i>	Ballata minore	3	Francesco Landini	I-F1 87, I-Fn 26, F-Pn 568
<i>Perché virtù</i>	Ballata minore	4	Francesco Landini	I-Fn 26
<i>Se crudeltà</i>	Ballata minore	1	Ottolino da Brescia	verloren
<i>Se ferma stesse giovinezza</i>	Ballata mezzana	1	Jacopo da Firenze	verloren
<i>Se la mia vita</i>	Ballata minore	1	Jacopo da Firenze	verloren
<i>Temer perché</i>	Ballata mezzana	1	Lorenzo da Firenze	verloren

Joachim Schulze verweist in seiner Untersuchung der Ballata auf das zwölfte Kapitel der *Vita Nuova* von Dante Alighieri, an der sich sowohl die Verbreitung als auch die

669 ANTONIO DA TEMPO, *Summa artis rithimici* [Grion, 1869], S. 118. Siehe auch ABRAMOV-VAN RIJK, *The form of the monostrophic ballata*, 2017, S. 4 und CAPOVILLA, *Note sulla Tecnica*, 1978, S. 117.

670 Die angeführten Ballate sind samt Kommentar in der Edition von Davide Puccini zu finden. Vgl. SACCHETTI, *Il Libro delle Rime* [Puccini, 2007], S. 57 – 597.

Aufführungspraxis der Ballata erahnen lassen. Dante ist aufgrund seiner Liebe zu Beatrice verzweifelt, bittet Amor um Hilfe und fällt daraufhin in den Schlaf wie «ein weinendes Kindchen». ⁶⁷¹ Amor erscheint Dante nun im Schlaf und gibt ihm den Rat, Beatrice ein Gedicht zu senden:

««Onde con ciò sia cosa che veracemente sia conosciuto per lei alquanto lo tuo segreto per lunga costtudine, voglio che tu dichi certe parole per rima, ne le quali tu comprendi la forza ch'io tegno sopra te per lei, e come tu fosti suo tostamente da la tua puerizia; e di ciò chiama testimonio colui che lo sa, e come ti prieghi lui che glile dica, ed io, che son quelli, volontieri le ne ragionerò; e per questo sentirà ella la tua volontà, la quale sentendo, conoscerà le parole de l'ingannati.»» ⁶⁷²

Amor rät Dante des weiteren, in welcher Form er Beatrice das Gedicht übermitteln solle:

««Queste parole fa che siano quasi un mezzo, sí che tu non parli a lei immediatamente, che non è degno; e nolle mandare in parte senza me, dove potessero essere intese da lei, ma falle adornare di soave armonia, ne la quale io sarò tutte le volte che sarà mestiere.»» ⁶⁷³

Nach diesen Worten Amors endet Dantes Traum und er schreibt auf Amors Ratschlag hin «questa ballata, che comincia: *Ballata, i' vo'.*» ⁶⁷⁴

Dante Alighieri: *Ballata i' vo'*, Ballata grande ⁶⁷⁵

Ripresa	Ballata, i' vo che tu ritrovi Amore, e con lui vade a madonna davante, sí che la scusa mia, la qual tu cante, ragioni poi con lei lo mio signore.	A B B A
1 ^a Mutazione	Tu vai, ballata sí cortesemente, che senza compagnia dovresti avere in tutte parti ardire;	C d E
2 ^a Mutazione	Ma se tu vuoi andar sicuramente, retrova l'Amor pria, che forse non è bon senza lui gire;	C d E
Volta	Però che quella che ti dee audire, sí com'io credo, è ver' di me adirata: se tu di lui non fossi accompagnata, leggieramente ti faria disnore.	E F F A
	[...]	

Diese Passage aus Dantes *Vita Nuova* – sowohl die Worte Amors als auch den Text der Ballata – kommentiert und interpretiert Schulze wie folgt:

671 Vgl. DANTE ALIGHIERI: «*Vita Nuova*», hrsg. v. Donato Pirovano, in: DANTE ALIGHIERI: *Vita Nuova, Rime* (= DANTE ALIGHIERI: *Le Opere*, Bd. 1, 1) hrsg. v. Donato Pirovano u. Marco Grimaldi, Rom 2015, S. 77 – 289, hier: S. 124.

672 DANTE ALIGHIERI, *Vita Nuova* [Pirovano/Grimaldi, 2015], S. 127 ff.

673 Ebd., S. 129.

674 Ebd.

675 Ebd., S. 129 ff. Es folgen drei weitere Stanze mit dem gleichen Reimschema.

«Diese Erzählung von der Entstehung der Ballata ist, über die bemerkenswerte Verbindung Amors mit der Musik hinaus, noch in dreierlei Hinsicht interessant: Zum einen geht daraus hervor, dass es in Florenz Orte gab, an denen Ballate zu Gehör gebracht wurden und wo Frauen, denen sie zugehört waren, denen sie aber nicht direkt zugesandt werden konnten, weil sich dies nicht schickte, sie hören konnten («audire» [= *l. Vers, Volta*]). Zum anderen geht daraus hervor, dass Ballate an solchen Orten auch ohne Melodie vorgetragen, also bloß rezitiert werden konnten, denn sonst hätte Amor keinen Grund gehabt, von melodiöser Aussendung abzuraten und die Ausstattung mit einer Melodie zu empfehlen. Zum dritten geht daraus hervor, dass Dante eine solche Melodie nicht selbst komponieren konnte, sondern auf andere angewiesen war, die sich darauf verstanden, denn es heißt ausdrücklich: «falle adornare». Bei der verlangten «soave armonia» handelt es sich [...] um die zusätzliche Harmonie der Musik [...].»⁶⁷⁶

Die Verbreitung der Ballata und deren Stellenwert im Trecento lassen sich anhand der aufgeführten Beispiele sowie anhand der zitierten theoretischen und literarischen Dokumente belegen. Martinez stellt bezüglich des Inhalts der ballata fest: Bezüglich der vertonten Ballate des Trecento stellt sich die Frage, welche inhaltlichen und strukturellen Aspekte der Texte – neben der *forme fixe* zum Beispiel das Reimschema oder die *Concatenazione* – in welchem Maße musikalisch umgesetzt wurden.

676 SCHULZE, *Ballata und Ballata-Musik*, 2001, S. 3.

2. KOMPOSITIONSCHARAKTERISTIKA, «CONCATENAZIONE» UND MUSIKALISCHER REIM

Die *Summa artis rithimici* von Antonio da Tempo und folglich auch der *Trattato dei ritmi volgari* von Gidino da Sommacampagna geben Aufschluss über die musikalische Form der Ballata. Nachdem die vier Teile des Textes benannt wurden, wird der «Klang» (*sôno*) oder «Gesang» (*canto*) der einzelnen Teile der Ballata in der Übersetzung der *Summa* durch Gidino da Sommacampagna wie folgt beschrieben:

«[L]o sôno, o sia lo canto de li ditti duy piedi ee mutato, e differenciado da lo sôno, o sia da lo canto de la ripresa: e lo sôno e d'uno medesimo modo. Item ne la quarta parte, la quale ee apelada volta, la quale ee de un medesimo sôno, e de uno medesimo canto, come ee la [...] ripresa.»⁶⁷⁷

Geht man von einem gängigen Ballata-Typus mit zwei Piedi oder Mutazioni innerhalb der Stanza und der Wiederholung der Ripresa nach selbiger aus, ergibt sich für diese vier Abschnitte des Textes somit eine zweiteilige musikalische Anlage:

		Stanza				
Text:	Ripresa	1 ^a Mutazione	2 ^a Mutazione	Volta	Ripresa	
Musik:	A	B	B	A	A	

Auch bei mehr als zwei Mutazioni (oder nach da Sommacampagna «Piedi») bleibt die musikalische Form zweiteilig: Abschnitt A für Ripresa und Volta, Abschnitt B für die Mutazioni.⁶⁷⁸

Der Ballata-Text als *Forme fixe* bestimmt außer der zweiteiligen Form einer Komposition teilweise weitere strukturelle Aspekte der Vertonung in unterschiedlichem Maße. Oft finden sich an den Versenden Zäsuren in Form von Schlussfloskeln oder Klauseln.⁶⁷⁹ Bezogen auf die musikalische Gestaltung der Makrostruktur einer Komposition, im Falle der Ballata also die Konzeption der Abschnitte A (Ripresa, Volta) und B (Mutazioni), lässt sich laut Raymond Dittrich eine Tendenz zur «Anwendung des für die weltliche Trecentomusik so typischen «Versvertonungsschemas» aus

677 GIDINO DA SOMMACAMPAGNA, *Trattato dei ritmi volgari* [Giuliani, 1870]. S. 71. Siehe auch ANTONIO DA TEMPO, *Summa artis rithimici* [Grion, 1869], S. 117.

678 Vgl. u. a. MARTINEZ, *Die Musik des frühen Trecento*, 1963, S. 31, SUCHLA, *Studien zur Provenienz*, 1976, S. 6 sowie die entsprechenden Einträge in den Enzyklopädien und Überblicksdarstellungen. Nur wenige Ballata-Vertonungen des Trecento weichen von dieser zweiteiligen musikalischen Form ab. Vgl. hierzu u. a. BAUMANN, Dorothea: «Some extraordinary Forms in the Italian secular Trecento repertoire», in: *Atti del 3° Congresso internazionale sul tema «La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura»*. Siena – Certaldo 19 – 22 luglio 1975, sotto il patrocinio della Società Italiana di Musicologia, hrsg. v. Agostino Ziino (= *L' Ars Nova Italiana del Trecento IV*), Certaldo 1978, passim, CALVIA, Antonio: «Nuove osservazioni su «Donna, posso io sperare?» e sulla ballata dialogata nel Trecento italiano», in: *Philomusica on-line*, 16 (2017), S. 43 – 85, hier: S. 64.

679 Vgl. GOZZI, *La Ballata «L'alma mie»*, 1999, S. 355 und GOZZI, *Sul rapporto testo-musica*, 2004, S. 181.

Anfangsmelisma, syllabisch-deklamatorischem Mittelteil, Paenultimamelisma und Schlussilbe»⁶⁸⁰ feststellen. Die Verwendung von *verto-chiuso*-Kadenzen im Abschnitt B und die ähnliche oder identische Gestaltung der Schlusspassagen beider Teile in etlichen Ballata-Vertonungen werden als französische Einflüsse angesehen.⁶⁸¹ Auch der Inhalt der Texte findet im Laufe des Trecento zunehmend Beachtung.⁶⁸² Diesbezüglich nennt Marco Gozzi drei Ebenen, auf denen das Verhältnis zwischen Text und Musik untersucht werden kann. Auf syntaktisch-struktureller Ebene lässt sich überprüfen, ob die Bildung einzelner Abschnitte oder melodischer Phrasen mit den Versen oder Abschnitten des Textes übereinstimmt.⁶⁸³ Auf rhythmischer Ebene lässt sich eine Komposition auf Übereinstimmung von Akzenten im Text mit musikalischen Akzenten hin untersuchen.⁶⁸⁴ Zudem bietet sich laut Gozzi auch eine Untersuchung der Vertonungen auf onomatopoetische Elemente oder ««madrigalismi» ante litteram» an.⁶⁸⁵ Zwar finden sich derartige Sinnbezüge zwischen Text und Musik im italienischsprachigen Repertoire des Trecento nicht in so großer Zahl wie im Madrigal des 16. Jahrhunderts, jedoch sind sie auch nicht gänzlich abwesend.⁶⁸⁶ Deutlich auffälliger hingegen ist in den vertonten Gedichten des Trecento das Auftreten wiederkehrender melodischer und rhythmischer Floskeln.⁶⁸⁷

Die frühesten heute bekannten vollständigen Kompositionen in Ballata-Form sind im Codice Rossiano (I-Rvat 215) überliefert.⁶⁸⁸ Es sich handelt sich um drei Ballate

680 DITTRICH, *Textbezüge in den Ballata-Vertonungen*, 1990, S. 16. Siehe auch GOZZI, *La Ballata «L'alma mie»*, 1999, S. 356 und FIORI, *Francesco Landini*, 2004, S. 49 f.

681 Vgl. BAUMANN, *Some extraordinary Forms*, 1978 S. 45.

682 Vgl. DITTRICH, *Textbezüge in den Ballata-Vertonungen*, 1990, S. 29.

683 Vgl. GOZZI, *Sul rapporto testo-musica*, 2004, S. 166.

684 Vgl. ebd., S. 167 und GOZZI, *La Ballata «L'alma mie»*, 1999, S. 356.

685 GOZZI, *Sul rapporto testo-musica*, 2004, S. 167.

686 Vgl. ebd. sowie GÜNTHER, Ursula: «Sinnbezüge zwischen Text und Musik in *Ars Nova* und *Ars Subtilior*», in: *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts. Vorträge des Gastsymposiums in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. 8. bis 12. September 1980*, hrsg. v. Ursula Günther und Ludwig Fischer (= *Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten*, Bd. 10), Kassel u. a. 1984, S. 229 – 268, hier: S. 268.

687 Vgl. DITTRICH, *Textbezüge in den Ballata-Vertonungen*, 1990, S. 17 ff. und SABAINO, Daniele: «Per un'analisi delle strutture compositive nella musica di Francesco Landini. Il caso della ballata «Contemplant le gran cose»», in: *Col dolce suon che da te piove. Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo. In memoria di Nino Pirrotta*, hrsg. v. Antonio Delfino und Maria Teresa Rosa-Barezzani, Florenz 1999, S. 259 – 321, hier: S. 273. Derartige wiederkehrende melodische und rhythmische Floskeln lassen sich auch in der französischen Musik des 14. Jahrhunderts finden. Vgl. BERGER, Christian: «Die melodische Floskel im Liedsatz des 14. Jahrhunderts. Magister Franciscus' Ballade «Phiton»», in: *Atti del XIV congresso della Società Internazionale di Musicologia. Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale. Free Papers* [= Bd. 3], hrsg. v. Angelo Pompilio u. a., Turin 1990, S. 673 – 679, hier: S. 673 sowie GÖLLNER, Marie Louise: «Musical and Poetic Structure in the Refrain Forms of Machaut», in: *Liedstudien. Wolfgang Osthoff zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. Martin Just und Reinhard Wiesend, Tutzing 1989, S. 61 – 76, hier: S. 62.

688 Vgl. NANNI, *Die Leiblichkeit der Musik*, 2018, S. 347. Nanni bespricht diese Ballate im Rahmen seiner Untersuchung auf den Seiten 345 – 382.

piccole, eine Ballata mezzana und eine Ballata minore. Alle fünf Ballate sind in I-Rvat 215 als einstimmige, anonyme Unika überliefert. Die drei Ballate piccole *Che ti çova*, *Amor mi fa cantar* und *Per tropo fede* weisen bei ausschließlicher Verwendung von Endecasillabi mit je zwei aus einem Vers bestehenden Mutazioni alle das gleiche Reimschema auf (A | B, B; A). *Che ti çova* ist mit zwei, *Amor mi fa cantar* und *Per tropo fede* sind mit jeweils drei Stanze überliefert. Wie bei Antonio da Tempo sowie bei Gidino da Sommacampagna beschrieben und wie oben schematisch dargestellt, ist die musikalische Anlage aller fünf Ballate des Codex Rossi den Erwartungen entsprechend zweiteilig.

Che ti çova, Ballata piccola (I-Rvat 215)⁶⁸⁹

Musik	Text	Reim	
A	Ripresa	Che ti çova nascondere 'l bel volto.	A
B	1 ^a Mutazione	Donna, la bella pietra stando ascosa,	B
B	2 ^a Mutazione	nessun pò dir[e] quanto sia preciosa,	B
A	Volta	ma chi la vede sì la loda molto.	A
		[...]	

Amor mi fa cantar, Ballata piccola (I-Rvat 215)⁶⁹⁰

Musik	Text	Reim	
A	Ripresa	Amor mi fa cantar a la francescha.	A
B	1 ^a Mutazione	Perché questo m'aven non olso dire,	B
B	2 ^a Mutazione	ché quella donna che me fa languire,	B
A	Volta	temo che non verebe [a] la mia trescha.	A
		[...]	

Per tropo fede, Ballata piccola (I-Rvat 215)⁶⁹¹

Musik	Text	Reim	
A	Ripresa	Per tropo fede talor se perigola.	A
B	1 ^a Mutazione	Non è dolor, né più mortale spasemo	B
B	2 ^a Mutazione	chome, sença falir, chader in biasemo:	B
A	Volta	el ben se tacie e lo mal pur se cigola.	A
		[...]	

Allein aufgrund der Kürze des Typus – beziehungsweise der einzeiligen Ripresa und der daher gezwungenermaßen ebenfalls einzeiligen Volta – gibt es in den drei Ballate piccole

689 Vgl. SUCATO, *Il Codice Rossiano*, 2003, S. 79.

690 Vgl. ebd., S. 80.

691 Vgl. ebd.

keine Concatenazione zwischen zweiter Mutazione und Volta. An den relativ schlichten und kurzen Ballate piccole lassen sich vorwiegend elementare Beobachtungen machen. Die Bildung melodischer Phrasen anhand der einzelnen Verse lässt sich in allen fünf Ballate des Codex Rossi beobachten.⁶⁹² In *Che ti çova* und *Per tropo fede* finden sich zudem die von Dittrich erwähnten Anfangs- und Schlussmelismen über jeweils vier Brevis-Einheiten sowohl im A- als auch im B-Teil.⁶⁹³ Matteo Nanni verweist außerdem auf das Senhal «Giovanna» («çova na[scondere]») in der Ripresa.⁶⁹⁴ In *Amor mi fa cantar* finden sich keine Anfangsmelismen und relativ kurze Paenultimamelismen über die Dauer einer Brevis.⁶⁹⁵ Dass das Wort «languire» am Ende der zweiten Mutazione auf das Paenultimamelisma fällt, lässt sich hier nur schwer als musikalischer Textbezug deuten. Zum einen handelt es sich um ein für die Musik des Trecento typisches Schlussmelisma, zum anderen könne laut Gozzi davon ausgegangen werden, der Komponist habe sich bei der Vertonung eines Textes meist auf die Passagen der Dichtung konzentriert, die zuerst erklingen und in den Codices unter dem Notentext notiert sind, im Falle der Ballata also auf die Ripresa und die erste Mutazione.⁶⁹⁶

Das Wort «languire» zählt zum Standardvokabular der italienischen Liebeslyrik des Trecento und findet somit in vielen Gedichten Verwendung. Raymond Dittrich führt in seiner Untersuchung der Werke Zacaras die Ballata minore *Rosetta che non cambi mai colore* (Reimschema: AA | BC, BC; CA) an, deren erste Mutazione wie folgt lautet: «Se altru' me fa languire e sospirar, tu me resguardi con gran desiderio.»⁶⁹⁷ Das Melisma auf der ersten Silbe von «languire» ist laut Dittrich in diesem Fall «keines der formal gliedernden»,⁶⁹⁸ da es sich weder um ein Melisma am Versende noch um das Paenultimamelisma des B-Teils handelt. Dittrich resümiert treffend: «Eine rhetorische Absicht ist nicht auszuschließen: Das Wort «languire» wird zeitlich gedehnt, das «Schmachten» verlängert.»⁶⁹⁹ In der Ballata *Amor mi fa cantar* lässt sich jedoch eine andere Beobachtung bezüglich des Zusammenhangs zwischen Text und Musik machen. Während die übrigen vier Ballate des Codex Rossi in der Divisio duodenaria

692 Tiziana Sucato stellt treffend fest: «Nelle ballate che il Rossiano 215 ha tramandato, il verso è misura assoluta per la musica. Anche quando la ripresa è di tre versi, come in *Lucente stella*, alla fine di ciascun verso corrisponde una chiusa nella melodia.» SUCATO, *Il Codice Rossiano*, 2003, S. 14.

693 Vgl. ebd., S. 127 und 132. In *Che ti çova* erstrecken sich alle vier Melismen über jeweils vier Brevis-Einheiten, in *Per tropo fede* nimmt das Anfangsmelisma des A-Teils ebenfalls vier Breven ein, das Anfangsmelisma des Piedi-Teils dauert über drei Breven und die Paenultimamelismen beider Teile erstrecken sich jeweils über zwei Breven.

694 Vgl. NANNI, *Die Lieblichkeit der Musik*, 2018, S. 354.

695 Vgl. ebd., S. 130.

696 Vgl. GOZZI, *La Ballata «L'alma mie»*, 1999, S. 357 und GOZZI, *Sul rapporto testo-musica*, 2004, S. 183.

697 Vgl. PMFC, Bd. 10, S. 113 f. und DITTRICH, *Textbezüge in den Ballata-Vertonungen*, 1990, S. 18.

698 DITTRICH, *Textbezüge in den Ballata-Vertonungen*, 1990, S. 19.

699 Ebd.

komponiert sind, liegt *Amor mir fa cantar* die Divisio novenaria zugrunde.⁷⁰⁰ Tiziana Sucato bezeichnet die Divisio novenaria als ein «tempo <gallico>»,⁷⁰¹ das sich auf die Worte «a la francescha» am Ende der Ripresa beziehen könnte: «Francesca è il nome della donna che <fa languire> il protagonista, ma anche il tempo <alla francese> nel quale si dipana la melodia.»⁷⁰² In den Ballate *Per tropo fede*, *Lucente Stella* und *Non formò Cristi* fällt die vermehrte Verwendung einer rhythmischen Floskel aus zwei Minimae und einer Semibrevis auf: ♫♫♫ (in den Übertragungen: ♫♫♫).⁷⁰³

Tatsächlich lässt sich bereits in vier dieser frühen Ballate jedoch eine Tendenz zum «musikalischen Reim» zwischen den Schlüssen der A- und B-Teile erkennen.⁷⁰⁴ Während *Che ti çova* keine melodisch oder rhythmisch übereinstimmenden Schlusspassagen aufweist, weist die Ballata *Amor mi fa cantar* immerhin eine Kongruenz des Rhythmus der jeweiligen Schlussfloskeln der musikalischen Abschnitte A (Ripresa, Volta) und B (Mutazioni) auf:

Notenbeispiel 1: *Amor mi fa cantar* (I-Rvat 215)⁷⁰⁵

1.1) Ripresa/Volta (A), Anfang und Ende:

A - mor_ [...] [fran]ce - sca.
Te - mo_ [...] tre - scha.

1.2) Mutazioni (B), Anfang und Ende:

Per - chè [...] di - re.
Che quel[la] [...] [lan]gui - re.

700 Vgl. SUCATO, *Il Codice Rossiano*, 2003, S. 1. Zum Prinzip der Divisiones vgl. APEL, *Die Notation der polyphonen Musik*, 1962, S. 415 ff.

701 SUCATO, *Il Codice Rossiano*, 2003, S. 13.

702 SUCATO, *Il Codice Rossiano*, 2003, S. 13. Siehe auch NANNI, *Die Leiblichkeit der Musik*, 2018, S. 349.

703 Vgl. SUCATO, *Il Codice Rossiano*, 2003, S. 132, 142 u. 146.

704 Der Begriff «musikalischer Reim» wird vorrangig zur Beschreibung des Virelai, dem französischen Pendant zur Ballata, in den Enzyklopädien und Überblicksdarstellungen zur Musikgeschichte verwendet. Vgl. u. a. HIRSHBERG, Jehoash: «Virelai», in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 9, Kassel u. a. 1998, Sp. 1711 – 1722, hier: Sp. 1717 u. 1719.

705 Vgl. PIRROTTA, Nino (Hrsg.): *The Music of Fourteenth-Century Italy. Maestro Piero, Codex Vatican Rossi 215, Anonymous Madrigals and Cacce [...] (= Corpus Mensurabilis Musicae, Bd. 8/II)*, Rom 1960, S. 36 und *PMFC*, Bd. 11, S. 8. In der sonst sehr zuverlässigen Edition der Werke des Codex Rossi von Tiziana Sucato lässt sich diese rhythmische Übereinstimmung nicht finden. Vgl. SUCATO, *Il Codice Rossiano*, 2003, S. 131. Hinsichtlich der u. a. von Willi Apel angeführten Regeln der *Via naturae* und der *Via artis* muss jedoch die erste Semibrevis als der kürzere Notenwert übertragen werden, wie in *CMM* und *PMFC* geschehen. Vgl. APEL, *Die Notation der polyphonen Musik*, 1962, S. 417 f. Auch Matteo Nanni überträgt den Rhythmus wie oben wiedergegeben. Vgl. NANNI, *Die Leiblichkeit der Musik*, 2018, S. 358.

Die Verwendung gleicher Rhythmen für die Gestaltung der Schlussfloskeln der beiden Abschnitte A und B fällt auch in der Ballata *Per tropo fede* auf, wobei hier zudem der Rhythmus der ersten beiden Mensuren des B-Teils dem Rhythmus der ersten beiden Mensuren des A-Teils entspricht:

Notenbeispiel 2: *Per tropo fede* (I-Rvat 215)⁷⁰⁶

2.1) Ripresa/Volta (A), Anfang und Ende:

Per _____ [] go - la.
El _____ [] go - la.

2.2) Mutazioni (B), Anfang und Ende:

Non _____ [] se - mo.
Cho - [me] [] se - mo.

Diese rhythmische Übereinstimmung zwischen den jeweils ersten beiden Mensuren der beiden Abschnitte lässt sich mit dem Gedanken des Begriffs der «Mutatio» (Veränderung), respektive Mutazione, in Verbindung bringen: Wie bei Antonio da Tempo und Gidino da Sommacampagna beschrieben, wird die Musik der Ripresa im B-Teil nach anfänglicher Ähnlichkeit «verändert».⁷⁰⁷

Die Ballata mezzana *Lucente stella* ist im Gegensatz zu den drei Ballate piccole mit nur einer Strophe überliefert. Das von Dittrich erläuterte Versvertonungsschema liegt dieser Ballata nicht zugrunde. Neben der bereits erwähnten Verwendung einer wiederkehrenden rhythmischen Floskel weist *Lucente stella* in ihrer musikalischen Ausarbeitung ein Phänomen auf, dass sich im Ballata-Repertoire des Trecento in verschiedenen Ausformungen beobachten lässt. Aus rein textlicher Perspektive lassen sich in der ebenfalls ausschließlich aus Endecasillabi bestehenden Ballata *Lucente stella* die gängigen Parameter der Gattung wiederfinden. Eine Concatenazione befindet sich sowohl zwischen zweiter Mutazione und Volta als auch zwischen den beiden Mutazioni.

Lucente stella, Ballata mezzana (I-Rvat 215)⁷⁰⁸

Musik	Text	Reim
A	Ripresa	Lucente stella che 'l mio cor desfay con novo guardo che move d'Amore, açi pietà de quel che per ti more.
		A B B

706 Vgl. CMM, Bd. 8/II, S. 36, PMFC, Bd. 11, S. 119 und SUCATO, *Il Codice Rossiano*, 2003, S. 131.

707 Vgl. ANTONIO DA TEMPO, *Summa artis rithimici* [Grion, 1869], S. 117 und GIDINO DA SOMMACAMPAGNA, *Trattato dei ritmi volgari* [Giulari, 1870]. S. 71.

708 Vgl. SUCATO, *Il Codice Rossiano*, 2003, S. 83.

B	1 ^a Mutazione	I ati toi dolce prometton salute a chi se specchia nello to bel viso;	C D
B	2 ^a Mutazione	ed ei ochi toi ladri e 'l vago riso furan mia vita per la lor vertute,	D C
A	Volta	mercì mostrando de le mie ferute; ma poi pur provo che lo to valore cum crudeltate struce lo mio core.	C B B

Besonders die Bedeutung der Concatenazione zwischen letzter Mutazione und Volta sollte durch die Ausführungen in Kapitel III. 1 deutlich geworden sein. Vor dem Hintergrund der in manchen Ballata-Vertonungen auftretenden musikalischen Reime zwischen den Schlusspassagen der beiden Abschnitte A und B stellt sich natürlich die Frage, ob die im Gedicht so wichtige Concatenazione in der Vertonung nicht ihre Entsprechung in einem solchen musikalischen Reim findet. Mit Blick auf *Lucente stella* fällt auf, dass in dieser Ballata-Vertonung alle Versenden mit einem ähnlichen Rhythmus versehen sind. Dadurch ergibt sich nun tatsächlich auch an der typischen Position der Concatenazione zwischen zweiter Mutazione und Volta («vertute» – «ferute»), also dem Schluss des B-Teils und dem Schluss der ersten Zeile des A-Teils, zumindest in rhythmischer Hinsicht ein musikalischer Reim (siehe Notenbeispiel 3.5 und 3.1).

 Notenbeispiel 3: *Lucente stella* (I-Rvat 215)⁷⁰⁹

3.1) Ripresa/Volta (A), 1. Vers, Anfang und Ende:

Ripresa: 1. Lu - cen - te - ste - la [...] de - sfa - y
Volta: 1. Mer - cì - mo - stran - do [...] fe - ru - te;

3.2) Ripresa/Volta (A), 2. Vers, Anfang und Ende:

Ripresa: 2. Con [...] d'A - mo - re.
Volta: 2. Ma [...] va - lo - re

3.3) Ripresa/Volta (A), 3. Vers, Anfang und Ende:

Ripresa: 3. A - [...] [ti] mo - re.
Volta: 3. Cum [...] [mio] co - re.

709 Vgl. ebd., S. 142.

3.4) Mutazioni (B), 1. Vers , Anfang und Ende:

1. Mutazione: 1. I [...] [sa]lu - te
2. Mutazione: 1. Ed [...] ri - so

3.5) Mutazioni (B), 2. Vers, Anfang und Ende:

1. Mutazione: 2. A [...] vi - so;
2. Mutazione: 2. Fu - [ran] [...] [ver]tu - te,

Die Vermutung, es könnte sich hierbei um eine bewusste musikalische Umsetzung der Concatenazione durch einen musikalischen Reim handeln, liegt zunächst nahe. Diese Annahme wird jedoch dadurch relativiert, dass die übrigen Zeilenschlüsse mit identischem Rhythmus vertont sind, während die entsprechende Stelle der Volta im A-Teil diesem aber nur angeglichen ist. Auch das Senhal «Stella» zu Beginn der Ripresa weist einen ähnlichen Rhythmus auf. Da hier in der Mitte des ersten Verses eine Schlussfloskel erklingt, dient dies höchstwahrscheinlich zur Hervorhebung des Senhals (siehe Notenbeispiel 3.1).

Die letzte der fünf im Fragment I-Rvat 215 enthaltenen Ballate ist die ebenfalls einstrophig überlieferte Ballata minore *Non formò Cristi*. Auch dieses Gedicht weist mit übereinstimmender Silbenzahl von Ripresa und Volta (zwei Endecasillabi) sowie den Mutazioni (je ein Endecasillabo und ein Settenario) und Concatenazione sowohl zwischen zweitem Piede und Volta als auch zwischen Volta und Ripresa die gängigen Parameter der Gattung auf.⁷¹⁰

Non formò Cristi, Ballata minore (I-Rvat 215)⁷¹¹

Musik	Text	Reim
A	Ripresa Non formò Cristi nato de salute, donna çamay sì piena de vertute.	A A
B	1 ^a Mutazione E quando miro el so benigno aspeto, che m'è nel cor scolpito,	B c
B	2 ^a Mutazione Inmaginando com' el è ferito, io non ò altro delecto.	C b
A	Volta E cossi ò fermato lo intelletto de non partirlo may de tal ferute.	B A

Hinsichtlich der rhythmischen Übereinstimmung der Versschlüsse ist *Non formò Cristi* ähnlich wie die zuvor besprochene Ballata *Lucente stella* gestaltet. Auch in *Non formò*

710 Bezüglich des Versvertonungsschemas fällt ein relativ langes Anfangsmelisma im A-Teil und ein deutlich kürzeres Paenultimamelisma im B-Teil auf.

711 Vgl. SUCATO, *Il Codice Rossiano*, 2003, S. 84.

Cristi sind die Schlussfloskeln an den einzelnen Versenden mit ähnlichen Rhythmen versehen. Auch hier wird die Annahme, dass es sich um einen bewussten musikalischen Reim an der Position der Concatenazione (2^a Mutazione: «deletto», Volta: «intelletto») handelt dadurch relativiert, dass diese rhythmische Floskel an allen Versenden Verwendung findet. Das Senhal «Cristina» im ersten Vers der Ripresa («Cristi na[to]») ist laut Nanni auf rhythmischer Ebene durch ein «Zusammenspiel zwischen Textmetrik und musikalischem Metrum»⁷¹² hervorgehoben.

Notenbeispiel 4: *Non formò Cristi* (I-Rvat 215)⁷¹³

4.1) Ripresa/Volta (A), 1. Vers, Anfang und Ende:

Ripresa: 1. Non _____ [...] sa - lu - te,
Volta: 1. E _____ [...] [in]tel - let - to

4.2) Ripresa/Volta (A), 2. Vers, Anfang und Ende:

Ripresa: 2. Don-na _____ [...] ver - tu - te.
Volta: 2. De non _____ [...] fe - ru - te.

4.3) Mutazioni (B), 1. Vers, Anfang und Ende:

1. Mutazione: 1. E quan-do _____ [...] [beni] - gno a - spe - to,
2. Mutazione: 1. In - ma - gi - [...] è - fe - ri - to,

4.4) Mutazioni (B), 2. Vers, Anfang und Ende:

1. Mutazione: 2. che _____ [...] [scol] - pi - to,
2. Mutazione: 2. lo _____ [...] de - let - to.

In den frühen Ballate *Lucente stella* und *Non formò Cristi* lässt sich das Auftreten musikalischer Reime nur auf rhythmischer Ebene feststellen und ist möglicherweise der Praxis der Verwendung floskelhafter Elemente geschuldet.⁷¹⁴ Mit Blick auf die weitere Überlieferung der Trecento-Ballata lässt sich die Verwendung musikalischer Reime jedoch in unterschiedlichen Zusammenhängen und in unterschiedlicher Ausprägung beobachten und erscheint somit als greifbares Phänomen.

712 NANNI, *Die Leiblichkeit der Musik*, 2018, S. 360.

713 Vgl. SUCATO, *Il Codice Rossiano*, 2003, S. 146

714 Raymond Dittrich geht von einem «gängigen Floskelrepertoire der Trecentomusik» aus. DITTRICH, *Textbezüge in den Ballata-Vertonungen*, 1990, S. 24. Siehe auch FIORI, *Francesco Landini*, 2004, S. 66 f.

Tatsächlich weisen etliche Ballate musikalische Reime im Zusammenhang mit der Concatenazione zwischen letzter Mutazione und Volta auf. Besonders markante Beispiele hierfür sind die beiden anonym überlieferten Ballate *Bench'amar crudel donna* und *O donna crudele*. Die Ballata mezzana *Bench'amar crudel donna* ist als Unikum in der Handschrift GB-Lbm 29987 (1400 – 1420) überliefert. Zwar ist der Text unvollständig, da jedoch die zweite Mutazione und die Volta vollständig sind, lässt sich der Ballata-Typus problemlos erkennen und auch der musikalische Reim lässt sich der Concatenazione zuordnen.

Bench'amar crudel donna, Ballata mezzana (GB-Lbm 29987)⁷¹⁵

Musik	Text	Reim
A	Ripresa Bench'amar crudel donn'amaro sia [...] [...]	A [...] [...]
B	1 ^a Mutazione [...] [...]	[...] [...]
B	2 ^a Mutazione L'un mi sospigne e l'altro pur mi chiama più pena porto quanto più m'aveggio.	C D
A	Volta Faccio fortuna quanto può far peggio che pur grazia aver deggio se Amor muta'ncià la vaga mia.	D d A

Unter Verwendung einer der gängigen melodischen Floskeln des Trecento-Repertoires ist die Concatenazione «aveggio» (2^a Mutazione) – «peggio» (Volta) mittels eines knappen musikalischen Reims sozusagen «auskomponiert» (siehe Notenbeispiel 5.1 und 5.2). Dabei ist zu beachten, dass sich diese melodische Floskel am Schluss des A-Teils nicht findet (Notenbeispiel 5.3).

Notenbeispiel 5: *Bench'amar crudel donna* (GB-Lbm 29987)⁷¹⁶

5.1) Ripresa/Volta (A), 1. Vers, Anfang und Ende:

Ripresa:
Volta:

Ripresa:
Volta:

Ben [ch' amar] [...]
Fac [cia] [...]

[...] [si] -
[...] [peg] - a
gio.

715 Vgl. *CMM*, Bd. 8/II, S. 48.

716 Vgl. *CMM*, Bd. 8/II, S. 48.

5.2) Mutazioni (B), Anfang und Ende:

1. Mutazione: [...] [...] [...] [...] [...]

2. Mutazione: L'un [...] [m'avæg] - gio.

1. Mutazione: [...] [...] [...] [...]

2. Mutazione: L'un [...] [m'avæg] - gio.

5.3) Ripresa/Volta (A), 3. Vers, Ende bzw. Schluss Teil A:

Ripresa: [...] [...] [...] [...]

Volta: [mi] - a.

Ripresa: [...] [...] [...] [...]

Volta: [mi] - a.

Sehr ähnlich verhält es sich bei der ebenfalls als Unikum überlieferten Ballata minore *O donna crudele*. Der Text der einzigen im Codex F-Pn 4917 (1420 – 1440) enthaltenen Strophe der Ballata ist vollständig und weist mit Ripresa, zwei Mutazioni und Volta aus Endecasillabi sowie Concatenazione zwischen zweiter Mutazione und Volta und zwischen Volta und Ripresa alle gängigen Merkmale der Trecento-Ballata auf.

O donna crudele, Ballata minore (F-Pn 4917)⁷¹⁷

Musik	Text	Reim
A	Ripresa O donna crudele e di pietà nuda, falsa d'amore e de mercé cruda.	A A
B	1 ^a Mutazione Inverso de mi to' servo or non fosse, tanti son i martiri che non mi dan possa.	B C
B	2 ^a Mutazione E se humilità en ti ancor trovasse, la fiamma del mio cor seria rimossa.	B C
A	Volta Se al quanto ne çova ne val mia mossa, donna privada da mi serà giuda.	C A

Auch hier fällt im Cantus eine nahezu vollkommen identische melodische Wendung am Schluss des ersten Verses des Ripresa-Volta-Teils und am Schluss des B-Teils auf.

717 Vgl. *PMFC*, Bd. 11, S. 109 f.

Notenbeispiel 6: *O donna crudele* (F-Pn 4917)⁷¹⁸

6.1) Ripresa/Volta (A), 1. Vers, Anfang und Ende:

Ripresa:	O	don - [na]	[...]	[nu]	-	da,
Volta:	Se al	quan - [to]	[...]	[mos]	-	sa,
Ripresa:	O	don - [na]	[...]	[pietà]	nu	- da,
Volta:	Se al	quan - [to]	[...]	[mia]	mos	- sa,

6.2) Mutazioni (B), Anfang und Ende:

1. Mutazione:	In - ver - so	de	[...]	[pos]	-	sa.
2. Mutazione:	E	se hu - mi - li[tà]	[...]	[rimos]	-	sa.
1. Mutazione:	In - ver - so	de	[...]	[pos]	-	sa.
2. Mutazione:	E	se hu - mi - li[tà]	[...]	[rimos]	-	sa.

6.3) Ripresa/Volta (A), 3. Vers, Ende bzw. Schluss Teil A:

Ripresa:	[cru]	-	da.
Volta:	[giu]	-	da.
Ripresa:	[cru]	-	da.
Volta:	[giu]	-	da.

Damit ist die Concatenazione zwischen zweiter Mutazione und Volta («rimossa» – «mossa») erneut durch einen musikalischen Reim kompositorisch umgesetzt (siehe Notenbeispiel 6.1 und 6.2). Auch in diesem Fall gibt es keine Übereinstimmung zwischen dem Schluss des B-Teils und demjenigen des A-Teils (Notenbeispiel 6.3). Auffallend ist bei diesen beiden Beispielen, dass sich der musikalische Reim tatsächlich auf die Concatenazione zwischen zweiter Mutazione und Volta, also auf das Ende des B-Teils und das Ende des ersten Verses im Ripresa-Volta-Abschnitt (A), beschränkt. Da es sich sowohl bei der Volta als auch bei der zweiten Mutazione um Text handelt, der in der Regel im Residuum und nicht unter den Noten zu finden ist, widerspräche dies der Annahme von Marco Gozzi, der Komponist hätte sich bei der Vertonung im wesentlichen auf den Teil des Textes konzentriert, der direkt unter den Noten steht.⁷¹⁹ Zwar ist die Concatenazione nicht in

718 Vgl. ebd.

719 Vgl. Gozzi, *La Ballata «L'alma mie»*, 1999, S. 357 und Gozzi, *Sul rapporto testo-musica*, 2004, S. 183.

allen aus dem 14. und beginnenden 15. Jahrhundert überlieferten Ballate in so auffälliger Weise wie in den beiden vorangegangenen Beispielen musikalisch umgesetzt, jedoch fällt in weiteren Vertonungen eine musikalische Hervorhebung dieses textlichen Merkmals auf.

In etlichen Ballate lässt sich eine auffallend ähnliche Gestaltung des Schlusses des ersten Verses im Ripresa-Volta-Abschnitt und des Endes des B-Teils feststellen, wobei der endgültige Schluss des A-Teils demjenigen des B-Teils nicht ähnlich ist. Im Hinblick auf den Einsatz (ungenauer) musikalischer Reime wird hier offenbar erneut die Position der Concatenazione einer Angleichung der Schlussfloskeln beider Abschnitte vorgezogen. Eines der frühesten Beispiele für diese Praxis ist die in I-Las 184 (1390 – 1420) überlieferte Ballata grande *Deh, vogliateme oldire* von Antonello da Caserta.

Antoenllo da Caserta: *Deh, vogliateme oldire*, Ballata grande (I-Las 184)⁷²⁰

Musik	Text	Reim	
A	Ripresa	Deh, vogliateme oldire, Donna, el mio gran dolore, Ch'amor me struce'l core, Se non m'aiuti me vedrai morire.	a b b A
B	1 ^a Mutazione	Donna, se m'aldirai, Con toa gentil figura,	c d
B	2 ^a Mutazione	So ben che me trarai, De si mortal ardua.	c d
A	Volta	Oymé, che se la dura, No me potrai agustare, E di cotal affare, Con umel pianto dirai toa pentire.	d e e A

In dieser einstrophig überlieferten Ballata fällt hinsichtlich der rhythmischen und melodischen Gestaltung dementsprechend die Ähnlichkeit zwischen dem Schluss der ersten Zeile der Volta («dura») und dem Schluss des B-Teils («ardura») auf (siehe Notenbeispiel 7.1 und 7.2). Dem Schluss des A-Teils – sozusagen dem «endgültigen» Schluss der Ballata – liegt zwar ähnliches musikalisches Material zugrunde, jedoch kann hier nicht von einem musikalischen Reim gesprochen werden (siehe Notenbeispiel 7.3).

720 Vgl. *PMFC*, Bd. 10, S. 59.

Notenbeispiel 7: Antonello da Caserta, *Deh, vogliateme oldire* (I-Las 184)⁷²¹

7.1) Ripresa/Volta (A), 1. Vers:

Ripresa: Deh, vo - glia - te me ol - di - - re,
 Volta: Oy - mè, che se la du - - - ra,

7.2) Mutazioni (B), Anfang und Ende:

1. Mutazione: Don - na, [...] [figu] - - - ra,
 2. Mutazione: So - ben [...] [ardu] - - - ra,

7.3) Ripresa/Volta (A), 4. Vers, Ende bzw. Schluss Teil A:

Ripresa: mo - ri - - re.
 Volta: pen - ti - - re.

7.4) Mutazioni (B), 1. Vers, Ende bzw. Binnenschluss:

1. Mutazione: [m'aldira] - - - i,
 2. Mutazione: [trara] - - - i,

Außerdem entspricht der Binnenschluss des B-Teils (also das Ende des ersten Verses beider Mutazioni) der Schlussfloskel des ersten Verses im Ripresa-Volta-Abschnitt (siehe Notenbeispiel 7.4). Einerseits ließe sich dies als Beleg für die Arbeit mit wiederkehrenden melodischen und rhythmischen Floskeln interpretieren, andererseits wird dadurch die Verknüpfung zwischen dem Mutazioni-Teil und der ersten Zeile der Volta, respektive Ripresa, verstärkt. In ihrer Untersuchung der Werke Francesco Landinis deutet auch Alessandra Fiori die Verwendung wiederkehrender musikalischer

721 Vgl. ebd.

Floskeln in diesem Sinne, jedoch bezieht sie dies auf den Refrain-Charakter der Ripresa: «Tutte queste analogie hanno la funzione di istituire un legame forte tra ritornello e strofa [...]»⁷²²

Noch deutlicher wird dieser Bezug zwischen Mutazioni (B) und A-Teil in der Jacopo Pianaiaio da Firenze zugeschriebenen Ballata minore *Come tradir pensasti*. Die ausschließlich aus Endecasillabi aufgebaute Ballata ist mit drei Strophen in GB-Lbm 29987 (1400 – 1425) überliefert.

Jacopo Pianaiaio da Firenze: *Come tradir pensasti*, Ballata minore⁷²³

Musik	Text	Reim
A	Ripresa Come tradir pensasti, donna mai Chi t'amava chon fe' più ch'altr'asai?	A A
B	1 ^a Mutazione I' non credo che ma' con tant'amore Fusse nesun fedel chom'a te fui.	B C
B	2 ^a Mutazione Però ch'al bel servir di spuose il core El primo di ch'io vidi gli ochi tuoi.	B C
A	Volta Or che mio ben m'à tolto e dato altrui Sança mio colpa sospirar mi fai.	C A
	[...]	

Zunächst fällt auch in dieser Ballata die Verwendung sehr ähnlicher Schlussfloskeln an der Position der Concatenazione zwischen zweiter Mutazione und Volta («tuoi» – altrui) auf (siehe Notenbeispiel 8.1 und 8.2). Zu beachten ist, dass dieser ungenaue musikalische Reim erst durch den Chiuso-Schluss zustande kommt. Der A-Teil (Ripresa/Volta) endet auch in dieser Ballata mit einer anderen Klausel. Im Mutazioni-Abschnitt (B) hingegen taucht eine Variante des Versatzstücks, das den Schluss des ersten Volta-Verses mit dem Schluss der zweiten Mutazione verbindet, auch am Ende des ersten Verses auf. Im zweiten Vers – die erwähnte Klausel im Chiuso-Schluss einbezogen – erklingen insgesamt drei Varianten dieser musikalischen Floskel (siehe Notenbeispiel 8.3).

Notenbeispiel 8: Jacopo Pianaiaio da Firenze, *Come tradir pensasti*⁷²⁴

8.1) Ripresa/Volta (A), 1. Vers, Anfang und Ende:

Ripresa: Co - me tra - dir pen - [...], ma - - - i
Volta: Or che mio ben m'à [...], [al]tru - - - i

Ripresa: Co me tra - dir pen - [...], ma - - - i
Volta: Or che mio ben m'à [...], [al]tru - - - i

722 FIORI, *Francesco Landini*, 2004, S 53.

723 Vgl. *PMFC*, Bd. 10, S. 91.

724 Vgl. ebd.

8.2) Mutazioni (B), Anfang und Ende (chiuso-Schluss):

1. Mutazione: I' non cre-do che [...]
 2. Mutazione: Pe - rò ch'al bel ser - [...]

1. Mutazione: I' non cre-do che [...]
 2. Mutazione: Pe - rò ch'al bel ser - [...]

8.3) Mutazioni (B), Ende 1. Vers, Anfang 2. Vers:

1. Mutazione: [amo] - re Fus - se ne - sun [...]
 2. Mutazione: [co] - re El pri - mo di [...]

1. Mutazione: [amo] - re Fus - se ne - sun [...]
 2. Mutazione: [co] - re El pri - mo di [...]

Als letztes Beispiel für einen ungenauen musikalischen Reim an der Position der Concatenazione in Kombination mit einer davon unabhängigen Schlussklausel des A-Teils sei die dreistimmige Ballata minore *Lasso! per mie fortuna* von Francesco Landini angeführt.

Francesco Landini: *Lasso! per mie fortuna*, Ballata minore⁷²⁵

Musik	Text	Reim
A	Ripresa	Lasso! per mie fortuna oppost'amore In donna che più c'altr'a duro'l core.
B	1 ^a Mutazione	Io servo le con tutto'l mio ingegno, Per che m'induce'l suo specto piacente.
B	2 ^a Mutazione	Ma par che'l mie servire ell'abbia a sdegno Come crudel ch'alcun amor non sente.
A	Volta	Ne per altra cagion così dolente Viver mi fa e stare in tanto ardore.

Bei dieser Ballata lässt sich an der Position der Concatenazione das gleiche Phänomen beobachten. Die Schlussfloskel des ersten Verses im A-Teil (Ripresa/Volta) taucht am Ende des B-Teils (Mutazione) in sequenzierter Form auf.

725 Vgl. *PMFC*, Bd. 4, S. 180 f. Die Ballata ist in GB-Lbm 29987 und I-FI 87 überliefert.

Notenbeispiel 9: Francesco Landini, *Lasso! per mie fortuna*⁷²⁶

9.1) Ripresa/Volta (A), 1. Vers, Anfang und Ende:

Ripresa: Las - [so!] [...] [amo] - re
 Volta: Ne - [so!] [...] [dolen] - te

Ripresa: Las - [so!] [...] [a]mo - re
 Volta: Ne - [so!] [...] [do]len - te

Ripresa: Las - [so!] [...] [amo] - re
 Volta: Ne - [so!] [...] [dolen] - te

9.2) Mutazioni (B), Anfang und Ende:

1. Mutazione: Io ser - vo [...] [piacen] - te.
 2. Mutazione: Ma par che'l [...] [sen] - te.

1. Mutazione: Io ser - vo [...] [piacen] - te.
 2. Mutazione: Ma par che'l [...] [sen] - te.

Als rhythmische Floskel mit variierender Melodie lässt sich dieses Versatzstück an mehreren Stellen der Ballata finden, wie auch zu Beginn des Abschnitts B (siehe Notenbeispiel 9.2). Abermals wird für den «endgültigen» Schluss der Ballata am Ende des Abschnitts A eine andere Schlussfloskel verwendet.

Bei einer etwas geringeren Anzahl an Ballate sind die Schlussfloskeln am Ende der ersten Zeile der Volta (Abschnitt A) und am Ende des B-Teils (1^a und 2^a Mutazione) identisch oder sehr ähnlich gestaltet, während der endgültige Schluss der Ballata (im Ripresa-Volta-Teil) diesen angeglichen zu sein scheint. Damit erhält der musikalische Reim an der Position der Concatenazione erneut einen Vorrang gegenüber der Anpassung der Schlussklauseln beider Teile. Besonders deutlich nachvollziehen lässt sich diese Praxis an Landinis Ballate *Dè! pon quest'amor* und *I fu tuo servo Amore*. Die zweistimmige Ballata grande *Dè! pon quest'amor* ist mit drei Strophen im Codex Panciatichi (I-Fn 26) und im Suqarcialupi-Codex (I-FI 87) überliefert.

726 Vgl. ebd.

Francesco Landini: *Dè! pon quest'amor*, Ballata grande⁷²⁷

Musik	Text	Reim
A	Ripresa Dè! pon quest'amor giù; Dich' a te, mente stolta: Dove ti se' tu in volta? Troppo col tuo pensier rguard'in su.	a b b A
B	1 ^a Mutazione Come se' tanto folle, Mirar si alta cosa E non mi surite?	c d e
B	2 ^a Mutazione Perchè quest'amor volle, Quando si gratiosa Donna veder mi fe'.	c d e
A	Volta Di lei degno non se', Nè a lei degno pare: Che tu la deggi amare. Leva dunque el disio non amar più.	e g g A
	[...]	

Während die Floskeln am Ende der erste Zeile des A-Teils und am Ende des B-Teils rhythmisch identisch und melodisch fast gleich aufgebaut sind (siehe Notenbeispiel 10.1 und 10.2), unterscheidet sich der Schluss des Abschnitts A (Ripresa, Volta) nur in wenigen Details von dem musikalischen Reim an der Position der Concatenazione (siehe Notenbeispiel 10.3). Zudem fällt eine melodisch-rhythmische Verwandtschaft zwischen dem Beginn des A-Teils und demjenigen des B-Teils auf (siehe Notenbeispiel 10.1 und 10.2), ähnlich wie in der Ballata *Per troppo fede* (Notebeispiel 2).

 Notenbeispiel 10: Francesco Landini, *Dè! pon quest'amor*⁷²⁸

10.1) Ripresa/Volta (A), 1. Vers, Anfang und Ende:

Ripresa: Dè!
Volta: Di

[...] [que-]
[...] [de-]

st'a - mor giù;
gno non se',

Ripresa: Dè!
Volta: Di

[...] [que-]
[...] [de-]

st'a - mor giù;
gno non se',

727 Vgl. ebd., S. 4 f.

728 Vgl. ebd.

10.2) Mutazioni (B), Anfang und Ende:

10.3) Ripresa/Volta (A), 4. Vers, Ende bzw. Schluss Teil A:

Gleiches gilt, was die Vertonung der Concatenazione betrifft, im Prinzip für die Ballata grande *I' fu tuo servo Amore*, die mit ganzen vier Strophen in den Handschriften I-Fn 26, F-Pn 568 und I-FI 87 überliefert ist.

Francesco Landini: *I' fu tuo servo Amore*, Ballata mezzana⁷²⁹

Musik	Text	Reim
A	Ripresa I' fu' tuo servo, Amore, in verde etate; po' te abandonai; ma or ripreso m'hai e più che mai sono in tua potestate.	A b b A
B	1 ^a Mutazione Tu, come grato, a me merito desti veggendo la gran fé del mio servire;	C D
B	2 ^a Mutazione E a sì alte cose m'inducesti, che forse non degnai tanto salire.	C D
A	Volta Però ringrazio te, benigno sire, ché mi ramenta ancora del ben ch'i' ebbi allora per tuo virtù e per altrui piatate [...]	D e e A

Der Mutazioni-Abschnitt dieser Ballata endet wie im oben angeführten Beispiel *Come tradir pensasti* mit einem *verto-chiuso*-Schluss, wobei der musikalische Reim an der Position der Concatenazione jedoch in diesem Fall nicht erst durch den chiuso-Schluss zustande kommt (siehe Notenbeispiel 11.1 und 11.2). Auch hier scheint der Schluss des

729 Vgl. CORSI, *Poesie musicali*, 1970, S. 180 ff.

Ripresa-Volta-Teils, der «endgültige» Schluss der Ballata, dem musikalischen Reim der Concatenazione angeglichen (siehe Notenbeispiel 11.3).

Notenbeispiel 11: Francesco Landini, *I' fu tuo servo Amore*⁷³⁰

11.1) Ripresa/Volta (A), 1. Vers, Anfang und Ende:

Ripresa: I' Pe[rò] [...]
 Volta: [A]mo re, in ver - de e - ta - te;
 te, be - nin - gno si - re.

11.2) Mutazioni (B), Anfang und Ende (chiuso-Schluss):

1. Mutazione: Tu, [...]
 2. Mutazione: E, [...], [sali] - re.

11.3) Ripresa/Volta (A), 4. Vers, Ende bzw. Schluss Teil A:

Ripresa: [potesta] - te. [...]
 Volta: [piata] - te. [...]

Sehr auffällig ist die Umsetzung der Concatenazione mittels eines musikalischen Reims auch in der mit zwei Strophen anonym in dem Fragment I-Las 184 (1390 – 1420) überlieferten Ballata grande *Deh, tristo mi topinello*.⁷³¹

Deh, tristo mit tponiello, Ballata grande (I-Las 184)⁷³²

Musik	Text	Reim
A	Ripresa	Deh, tristo mi topinello, a
		Che sum çunto al dereanpunto b
		Che non mançarò d'unto b
		Se non pane et rafanello. a

730 Vgl. *PMFC*, Bd. 4, S. 47. In *PMFC* ist die Ballata fälschlicherweise als Ballata mezzana wiedergegeben, der Text richtet sich daher auch im Notenbeispiel nach CORSI, *Poesie musicali*, 1970, S. 180 ff.

731 James Haar interpretiert das Gedicht aufgrund des Auftretens etlicher Ottonari als Barzelletta. Vgl. HAAR, James: «An Early Example of the Barzelletta-Frottola», in: *Sleuthing the muse. Essays in honor of William F. Prizer*, hrsg. v. Kristine K. Forney und Jeremy L. Smith, Hillsdale 2012, S. 47 – 64, hier: S. 51 und siehe unten, Kap. V., S. 177.

732 Vgl. *PMFC*, Bd. 11, S. 51.

B	1 ^a Mutazione	El pan serà de mestura, Soçço e negro com carbone.	c d
B	2 ^a Mutazione	Quella serà mia panstura De mi povero compagno.	c d
A	Volta	Non posso mançar bocone Tanto è negro e ruçinente, El me si fica infra e dente, Possa bevo d'un merelbo	d e e a
		[...]	

Der Schluss des A-Teils orientiert sich scheinbar auch in dieser Ballata an dem ungenauen musikalischen Reim an der Position der Concatenazione:

Notenbeispiel 12: *Deh, tristo mi topinello* (I-Las 184)⁷³³

12.1) Ripresa/Volta (A), 1. Vers:

12.2) Mutazioni (B), Anfang und Ende:

12.3) Ripresa/Volta (A), 4. Vers, Ende bzw. Schluss Teil A:

Sehr deutlich zeigt sich diese musikalische Übereinstimmung an der Position der Concatenazione, um ein letztes Beispiel für diese Praxis anzuführen, auch in der

733 Vgl. ebd. Der dem Text angegliche Rhythmus am Ende des B-Teils ist nicht übernommen. Siehe dazu NÁDAS/ZIINO, *The Lucca Codex*, 1990, S. 199.

einstrophigen Ballata mezzana *Come'nfra l'altre donne*. Die dreistimmige Ballata ist als anonymes Unikum in der Handschrift F-Pn 6771 (1400 – 1440) überliefert.

Come'nfra l'altre donne, Ballata mezzana (F-Pn 6771)⁷³⁴

Musik	Text	Reim
A	Ripresa Come'nfra l'altre donne tua chiareça Risplende donna e diventa pietosa, Di me che senteo la pen'amorosa.	A B B
B	1 ^a Mutazione Nascoso porto'l focho che m'incende, L'anim'aflita che non trova luocho.	C D
B	2 ^a Mutazione D'un piacer vago tanto'l cor m'incende, Quando ver me giran quel ochi un puocho.	C D
A	Volta Piu m'arde alor lo'namorato fuocho, Che vaga fami la vista gioiosa, La pena mancha a l'anima dogliosa.	D B B

Der ungenaue musikalische Reim an der Position der Concatenazione – wie üblich zwischen dem Ende der Mutazioni-Abschnitts (B) und dem Ende des ersten Verses im Ripresa-Volta-Teil (A) – lässt sich hier in allen drei Stimmen feststellen (siehe Notenbeispiel 13.1 und 13.2). Der endgültige Schluss der Ballata am Ende des Abschnitts A ist lediglich an die Schlussfloskeln am Ende des ersten Verses im Ripresa-Volta-Teil und des B-Teils angelehnt. Nur im untextierten Contratenor findet sich die gleiche musikalische Wendung, wobei es sich bei diesem «Versatzstück» um eine der gängigen melodischen Floskeln des Trecento-Repertoires handelt (siehe Notenbeispiel 13.3).

Notenbeispiel 13: *Come'nfra l'altre donne* (F-Pn 6771)⁷³⁵

13.1) Ripresa/Volta (A), 1. Vers, Anfang und Ende:

Ripresa: Co[me] [...] chia - re - ca
Volta: Piu [...] - to fuo - cho,

Ripresa: Co[me] [...] chia - re - ca
Volta: Piu [...] to fuo - cho,

734 Vgl. *PMFC*, Bd. 11, S. 32 f. Siehe auch *CORSI, Poesie musicali*, 1970, S. 344 f.

735 Vgl. ebd.

13.2) Mutazioni (B), Anfang und Ende:

1. Mutazione: Na - [...] [tro]va luo - cho.
 2. Mutazione: D'un [...] [o]chiun puo - cho.

13.3) Ripresa/Volta (A), 3. Vers, Ende bzw. Schluss Teil A:

Ripresa: [amoro] - - sa.
 Volta: [doglio] - - sa.

Vor dem Hintergrund, dass sowohl die Verwendung von *verto-chiuso*-Schlüssen als auch die Angleichung der Schlusspassagen der beiden Abschnitte der Ballata als französischer Einfluss angesehen werden,⁷³⁶ bietet sich ein Blick auf die Gattung des Virelai an. Als französisches Pendant zur Ballata weist auch das Virelai im Normalfall einen vierteiligen Text und eine zweiteilige musikalische Anlage auf.⁷³⁷

Strophe					
Text:	Refrain	1. Stollen	2. Stollen	Abgesang/ <i>tierce</i>	Refrain
Musik:	A	B	B	A	A

Wie bei der Ballata entsprechen sich einerseits Refrain und *tierce*, andererseits die beiden Stollen hinsichtlich der Vers- und Silbenzahl sowie des Reimschemas. Dies lässt sich bereits an den frühen einstimmigen Virelais von Jehan de Lescuriel beobachten. Im Gegensatz zur Ballata fällt jedoch auf, dass in diesen frühen Beispielen, die laut Nigel Wilkins belegen, dass die französischen *Formes fixes* bereits zu Beginn des

736 Vgl. BAUMANN, *Some extraordinary Forms*, 1978, S. 45.

737 Vgl. FROBENIUS, Wolf: «Virelai», 1985, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. v. Hans-Heinrich Eggebrecht, Ordner VI, 13. Auslieferung (Winter 1985/86), Stuttgart 1975 – 2006, S. 1 – 10, hier: S. 3 und WEBER-BOCKHOLDT, Petra: «Betrachtungen zu den Virelais von Guillaume de Machaut», in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 49/4 (1992), S. 263 – 281, hier: S. 264 sowie DÖMLING, Wolfgang: *Die mehrstimmigen Balladen, Rondeaux und Virelais von Guillaume de Machaut* (= *Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, Bd. 16), Tutzing 1970, S. 11.

14. Jahrhunderts etabliert und ausgereift waren,⁷³⁸ mehr Variation hinsichtlich der Silbenzahl herrscht: Während für die Ballata Elf- und Siebensilber bevorzugt werden, finden im Virelai Vier-, Fünf-, Sechs-, Sieben-, Acht- und Zehnsilber Verwendung. Außerdem gibt es in den Virelais von Jehan de Lescorel keine Concatenazione zwischen zweitem Stollen und *tierce*, den französischen Gegenstücken zu zweiter Mutazione und Volta.

Jehan de Lescorel, Virelais 1 – 5 (F-Pn 146, fol. 57^v ff.), Reimschemata:⁷³⁹

Incipit	Refrain	1. Stollen	2. Stollen	<i>tierce</i>
1. <i>Bien se lace</i>	a ₄ a ₄ a ₇	b ₇ b ₄ c ₇	b ₇ b ₄ c ₇	a ₄ a ₄ a ₇
2. <i>Douce Amour</i>	a ₇ b ₇ a ₇ b ₇	c ₇ d ₅	c ₇ d ₅	a ₇ b ₇ a ₇ b ₇
3. <i>Dame, vo regars</i>	a ₁₀ b ₁₀	c ₁₀	c ₁₀	a ₁₀ b ₁₀
4. <i>Dis tans plus</i>	a ₈ b ₈ a ₈ b ₈	c ₇ d ₇	c ₇ d ₇	a ₈ b ₈ a ₈ b ₈
5. <i>Gracieusette</i>	a ₅ a ₇ b ₆ b ₆	c ₆ d ₄ c ₆ d ₄	c ₆ d ₄ c ₆ d ₄	a ₅ a ₇ b ₆ a ₇ b ₆

Die fünf Virelais sind als einstimmige Unika im zwischen 1317 und 1320 entstandenen *Roman de Fauvel* (F-Pn 146) überliefert.⁷⁴⁰ *Bien se lace* (fol. 57^v), *Douce Amour* (fol. 58^v) und *Dis tans plus* (fol. 59^v) weisen einen *verto-chiuso*-Schluss (*ouvert-clos*) auf. Die ersten vier Kompositionen entsprechen wie zu erwarten der zweiteiligen musikalischen Anlage A B B A A.⁷⁴¹ Dem Virelai *Gracieusette* liegt, entsprechend der unregelmäßigen Textform, die musikalische Struktur A B B' A' A zugrunde. In keinem der Virelais lassen sich jedoch musikalische Reime zwischen den Schlusspassagen der Abschnitte A (Refrain, *tierce*) und B (Stollen) finden.⁷⁴²

Etwas anders verhält es sich im Falle der Virelais von Guillaume de Machaut.⁷⁴³ In etwas mehr als der Hälfte der Gedichte findet sich eine Concatenazione zwischen zweitem Stollen und *tierce*. In der Ballata kommt die Concatenazione wie beschrieben

738 Vgl. WILKINS, Nigel (Hrsg.): *The Works of Jehan de Lescorel. Edited from the manuscript Paris, B. N., f. fr. 146* (= *Corpus Mensurabilis Musicae*, Bd. 30), Rom 1966, S. IV. Wulf Arlt bezeichnet die Kompositionen in *NGrove*² und *MGG*² als Ballades, formal handelt es sich jedoch ohne Zweifel um Virelais.

739 Die Silbenzahl der Verse ist mit tiefgestellten Ziffern angegeben. Vgl. WILKINS, *The Works of Jehan de Lescorel*, 1966, S. V.

740 Vgl. FIEBRINK, Rebecca/ZAYARUZNAYA, Anna: «*Reimagining the facsimile. Project report on <The Digital Fauvel>*», in: *Early Music*, 42/4 (2014), S. 599 – 604, hier: S. 599.

741 In *Dis tans plus* ließe sich der A-Teil (Refrain, *tierce*) in die Abschnitte a und a' unterteilen, wobei die Makrostruktur A B B A jedoch erhalten bleibt. Vgl. WILKINS, *The Works of Jehan de Lescorel*, 1966, S. 18.

742 Vgl. WILKINS, *The Works of Jehan de Lescorel*, 1966, S. 5, 12 f., 18 und 20.

743 Machaut werden insgesamt 38 Virelais zugeschrieben, hier werden jedoch nur die 31 vertonten und eindeutig als Virelai identifizierbaren Gedichte berücksichtigt. Für Texte und Notenbeispiele vgl. LUDWIG, Friedrich (Hrsg.): *Guillaume de Machaut, Balladen, Rondeaux und Virelais* (= *Guillaume de Machaut, Musikalische Werke*, Bd. 1), Leipzig 1926 [unveränderter Nachdruck 1954], S. 70 – 92 und S. 101. Siehe auch ARLT, Wulf: Art. «*Machaut, Guillaume de*», in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, hrsg. v. Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 11, Kassel, u. a. 2004, Sp. 719 – 749, hier: Sp. 727. Arlt zählt auch *Quant je sui mis* und *J'aim sans penser laidure* zu den Virelais, obwohl diese laut Ludwig aus formaler Sicht keine sind.

dadurch zustande, dass die letzte Silbe des ersten Volta-Verses einen Reim mit dem letzten Vers der letzten Mutazione bildet, wie – um ein weiteres, beliebiges Beispiel zu nennen – in der Paolo da Firenze zugeschriebenen Ballata mezzana *Se già seguir* mit dem Reimschema AbB | CD, CD; DbB.⁷⁴⁴ Die von Francesco da Barberino und Antonio da Tempo geforderte Übereinstimmung zwischen Ripresa und Volta ist also durch übereinstimmende Silbenzahl beider Teile und durch eine gleiche Reimordnung innerhalb der Volta gegeben. Sozusagen zu Gunsten der Concatenazione findet in der Volta jedoch keine identische Übernahme des Reimschemas der Ripresa statt. Im Virelai hingegen scheint die Concatenazione eher zufällig zu entstehen und – wenn überhaupt – von äußerst geringer Bedeutung zu sein, da Refrain und *tierce* in der Regel identisch, also völlig «baugleich» sind. Die Concatenazione zwischen letztem Stollen und *tierce*, sofern diese vorhanden ist, kommt im Virelai also allein durch die Machart der Stollen zustande, nicht durch die dahingehende Angleichung der *tierce*, dem französischen Pendant zur Volta. Dies trifft auf alle in diesem Zusammenhang untersuchten Virelais von Machaut zu. Beispiele für Virelais ohne «italienische» Concatenazione sind *He! dame de vaillance* (aaaab | cd, cd; aaaab),⁷⁴⁵ *C'est force* (abbaba | bbc, bbc; abbaba) oder *Je vivroi liement* (abaab | cb, cb; abaab).

Die exakte Übereinstimmung der Reimfolge von Refrain und *tierce*, die sich in diesen drei willkürlich gewählten Beispielen erkennen lässt, fällt auch in den Virelais mit «zufälliger» Concatenazione auf. Exemplarisch dafür lassen sich *Se ma dame* (aabb | ccca, ccca; aabb), *Dame je vueil* (aabb | ca, ca; aabb) und *De bonte, de valour* (aabab | bba, bba; aabab) anführen. Die minimale Übereinstimmung zwischen den melodischen Floskeln⁷⁴⁶ am Ende des ersten Verses der *tierce* (Abschnitt A) und am Schluss des B-Teils (Stollen) in dem zweistimmigen Virelai *De tout sui* (aabbab | bba, bba; aabbab) scheint eher zufällig, da die Concatenazione eben auch in diesem Virelai der völligen Übereinstimmung von Refrain und *tierce* geschuldet ist. An dem einstimmigen Virelai *Dame, a qui m'ottri* (aabaaba | cca, cca; aabaaba) lässt sich erkennen, dass eine musikalische Umsetzung der ohnehin zufälligen Concatenazione ganz offensichtlich nicht intendiert ist. Zwar lässt sich ein musikalischer Reim zwischen dem ersten Vers im Abschnitt A (Refrain, *tierce*) und dem Schluss des Stollen-Teils (B) erkennen, jedoch bezieht sich dieser nur auf den *ouvert*-Schluss des B-Teils und nicht auf den *clos*-Schluss, der direkt vor Wiederaufnahme des A-Teils (mit dem Text der *tierce*) erklingt (siehe Notenbeispiel 14).⁷⁴⁷

744 Vgl. CORSI, *Poesie musicali*, 1970, S. 356. Die Concatenazione erfährt in dieser Ballata jedoch keine musikalische Umsetzung. Vgl. *PMFC*, Bd. 11, S. 126 f.

745 Auf die Kennzeichnung der Silbenzahl durch Klein- und Großbuchstaben wird bei den angeführten Virelais verzichtet.

746 Auch Dömling verweist auf die Arbeit mit musikalischen Floskeln. Vgl. DÖMLING, *Die mehrstimmigen Balladen, Rondeaux und Virelais*, 1970, S. 60 ff.

Notenbeispiel 14: Guillaume de Machaut, *Dame, a qui m'ottri*⁷⁴⁸

 14.1) Refrain/*tierce* (A), Anfang und Ende (*ouvert*- und *clos*-Schluss):

Refrain: { Dame, a qui qu'en-ha - i [...] des-ser - vi mour de li. }

tierce: { S'en ge - mi car en mi [...] en ou - bli, stoit eins - si. }

 14.2) Stollen (B), Anfang und Ende (*ouvert*- und *clos*-Schluss):

1. Stollen: Car de [...] et ser - vi, [a]ni-en - ti.

2. Stollen: n'on-ques [...]

Wie Notenbeispiel 14 zu entnehmen ist, enden beide Teile des Virelais mit einem *ouvert-clos*-Schluss, wobei die Wendungen im *ouvert*- und im *clos*-Schluss beider Abschnitte jeweils identisch sind.⁷⁴⁹ In etwas weniger als der Hälfte der hier untersuchten Virelais von Guillaume de Machaut sind die Schlussklauseln der Abschnitte A und B identisch oder einander sehr ähnlich, ein musikalischer Reim an der Position der *Concatenazione* stellt eine Ausnahme dar.

In den Virelais der *Ars nova*, beziehungsweise des Tre- und Quattrocento, dominiert scheinbar die Form mit *ouvert-clos*-Schluss im B-Teil (Stollen) und musikalischen Reim zwischen der Schlussklausel des A-Teils (Refrain, *tierce*) und dem *ouvert*-Schluss. Beispiele für diesen Typus sind *A l'arme* (aabbc | bbc, bbc; aabbc) von Grimace,⁷⁵⁰ Solages *Tres gentil cuer* (aabab | ccd, ccd; aabab)⁷⁵¹ und die anonymen Virelais *Et je ferai li secons* (aabbaa | cdede, cdede; aabbaa)⁷⁵² und *Je ne puis avoir* (aabba | ccd, ccd; aabba).⁷⁵³ Eine *Concatenazione* zwischen zweitem Stollen und *tierce* findet sich nur selten. Die wenigen Beispiele, die eine solche *Concatenazione* aufweisen, entsprechen hinsichtlich des Schemas der textlichen Konstruktion denjenigen Machauts. Refrain und *tierce* weisen also auch hier exakt das gleiche

747 Petra Weber-Bockholt weist auf die musikalische Übereinstimmung zwischen dem Beginn des A-Teils (Refrain, *tierce*) und dem *ouvert*-Schluss des Stollens (B) in einigen Virelais hin und spricht in diesem Zusammenhang von einer «Affinität zwischen Stollenschluss und Abgesangsbeginn [...], die auf der sprachlichen Ebene gerade nicht besteht [...]» WEBER-BOCKHOLDT, *Betrachtungen zu den Virelais*, 1992, S. 280, vgl. ebd. S. 279 ff.

748 Vgl. MACHAUT, *Balladen, Rondeaux und Virelais* [Ludwig, 1926], S. 75.

749 Der *ouvert-clos*-Schluss im Refrain-*tierce*-Abschnitt (A) ergibt sich dadurch, dass die aus zweimal der gleichen Reimordnung (aabba + aabba) bestehenden Textabschnitte Refrain und *tierce* zweigeteilt und auf die selbe Melodie gesungen werden.

750 Vgl. APEL, Willi (Hrsg.): *French Secular Compositions of the Fourteenth Century I. Ascribed Compositions* (= *Corpus Mensurabilis Musicae*, Bd. 53/I), Rom 1970, S. 72 f.

751 Vgl. ebd., S. 198 f.

752 Vgl. APEL, Willi (Hrsg.): *French Secular Compositions of the Fourteenth Century III. Anonymous Virelais, Rondeaux, Chansons, Canons* (= *Corpus Mensurabilis Musicae*, Bd. 53/III), Rom 1972, S. 17.

753 Vgl. ebd., S. 25 ff.

Reimschema auf, wobei die Concatenazione nur durch die Reimordnung der Stollen zustande kommt. Dies trifft unter anderem auf die anonymen Virelais *Au tamps* (aabab | bba, bba; aabab),⁷⁵⁴ *Il me convient* (abba | ca, ca; abba)⁷⁵⁵ und *Petit guerredon* (ababba | bba, bba; ababba)⁷⁵⁶ und *La plus belle* (aabba | bba, bba; aabba)⁷⁵⁷ von Nicolaus Grenon zu. In den letztgenannten beiden Virelais und in *A l'arme* entsprechen die Schlusssilben der Stollenverse denjenigen der letzten drei Verse in Refrain und *tierce*. Auch diese Praxis findet in der Ballata keine Anwendung, ist im Virelai jedoch nicht unüblich.

Auch aus dem Ars Nova-Repertoire des 14. und frühen 15. Jahrhunderts lassen sich einige wenige Beispiele anführen, die nicht den genannten Standards entsprechen. In den anonym überlieferten Virelais *La grant biauté* (ababba | ccd, ccd; ababba)⁷⁵⁸ und *Or m'assaut Paour* (aabba | cd, cd; aabba)⁷⁵⁹ und in *Ma douce amour* (abab | ab, ab; abab)⁷⁶⁰ von Johannes de Janua zum Beispiel fallen angedeutete musikalische Reime an der Position der Concatenazione auf, obwohl die Gedichte offensichtlich keine Concatenazione aufweisen. Im anonymen Virelai *Je voy le bon tens* (aabaab | cca, cca; aab[...]b)⁷⁶¹ hingegen findet sich neben der Concatenazione zwischen zweitem Stollen (*clos*-Schluss) und *tierce* tatsächlich ein ungenauer musikalischer Reim an der entsprechenden Stelle innerhalb der Komposition. Die Concatenazione ergibt sich bei höchstwahrscheinlich identischer Reimordnung von Refrain und *tierce* jedoch auch in diesem Virelai allein durch die Reimstruktur der Stollen. Dies spricht dafür, dass es sich bei dem musikalischen Reim an der Position der Concatenazione um eine Ausnahme handelt und spricht gegen die Annahme, die Concatenazione im Text solle hier durch einen musikalischen Reim unterstrichen werden.

Ein Blick auf die in dem Manuskript I-Tn J.II.9 überlieferten Virelais bestätigt die Vermutung, dass eine Concatenazione zwischen zweitem Stollen und der *tierce* nicht dem primären dichterischen Konzept der Gattung entspricht. Lediglich *Je sui trestout*

754 Vgl. *CMM*, Bd. 53/III, S. 5 f.

755 Vgl. REANY, Gilbert (Hrsg.): *Early Fifteenth-Century Music IV. Anonymous Chansons from the Ms Oxford, Bodleian Library, Canonici Misc. 213* (= *Corpus Mensurabilis Musicae*, Bd. 11/IV) Rom 1969, S. 61.

756 Vgl. *CMM*, Bd. 53/III, S. 47.

757 Vgl. REANY, Gilbert (Hrsg.): *Early Fifteenth-Century Music VII. Nicolaus Grenon, Hubertus de Salinis, Beltrame Feragut* (= *Corpus Mensurabilis Musicae*, Bd. 11/VII) Rom 1983, S. 6 f.

758 Vgl. GREENE, Grodon K. (Hrsg.): *French Secular Music. Virelais* (= *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, Bd. 21), Monaco 1987, S. 99 f.

759 Vgl. ebd., S. 110 f.

760 Vgl. *CMM*, Bd. 53/I, S. 90 f.

761 Vgl. *CMM*, Bd. 53/III, S. XXXVI.

(abba | ba, ba; abba)⁷⁶² und *Tres purement* (abbab | ba, ba; abbab)⁷⁶³ weisen eine solche «italienische» Concatenazione auf, was jedoch erneut in der Beschaffenheit der Stollen und nicht in einer angeglichenen *tierce* begründet ist. In allen der neunzehn vollständigen Texte weisen Refrain und *tierce* eine identische Reimordnung auf. Dennoch wird die scheinbar zufällige Concatenazione in *Je sui trestout* durch einen ungenauen musikalischen Reim ergänzt, wobei es sich jedoch erneut um eine Ausnahme handelt. Laut Richard Hoppin handelt es sich bei den anonymen Werken der Handschrift I-Tn J.II.9 um ein genuin französisches Repertoire, das vermutlich vor 1420 komponiert wurde.⁷⁶⁴ In diesem ansonsten sehr homogenen Korpus an französischen Liedern finden sich mit *J'ai mon cuer* (aababa | ccd, ccd; aababa),⁷⁶⁵ *La douceur* (abba | ab, ab; abba)⁷⁶⁶ und *S'aucunnes fois* (abba | cd, cd; abba)⁷⁶⁷ ebenfalls drei Virelais, die einen ungenauen musikalischen Reim zwischen dem Ende des ersten Verses im A-Teil (Refrain, *tierce*) und dem Stollenschluss (B) aufweisen. In den Texten sind zweiter Stollen und *tierce* jedoch offensichtlich nicht durch eine Concatenazione verbunden. Ähnlich wie in Machauts *Dame, a qui m'ottri* erklingt in *La douceur* ein kurzer, ungenauer musikalischer Reim zwischen dem Schluss des ersten Verses im A-Teil und dem *ouvert*-Schluss im B-Teil, während im *clos*-Schluss eine davon unabhängige Schlussklausel erklingt.

Notenbeispiel 15: *La douceur* (I-Tn J.II.9)⁷⁶⁸

15.1) Refrain/*tierce* (A), 1. Vers, Anfang und Ende:

762 Vgl. HOPPIN, Richard (Hrsg.): *The Cypriot-French Repertory of the Manuscript Torino, Biblioteca Nazionale, J.II.9. IV, Virelais and rondeaux* (= *Corpus Mensurabilis Musicae*, Bd. 21/IV) Rom 1963, S. XXII.

763 Vgl. ebd., S. XXIV.

764 Vgl. HOPPIN, Richard: «*The Cypriot-French Repertory of the Manuscript Torino, Biblioteca Nazionale, J.II.9*», in: *Musica Disciplina*, 11 (1957), S. 76 – 125, hier: S. 80 und S. 93 sowie HOPPIN, Richard: «*The Manuscript J.II.9 in the Biblioteca Nazionale of Torino*», in: *L'Ars Nova Italiana del Trecento. Primo Convegno Internazionale. 23 – 25 luglio 1959*, hrsg. v. Bianca Becherini, Certaldo 1962, S. 75 – 82, hier: S. 82.

765 Vgl. *CMM*, Bd. 21/IV, S. 8 f.

766 Vgl. ebd., S. XVI.

767 Vgl. ebd., S. 70 f.

768 Vgl. ebd., S. 15 f.

15.2) Stollen (B), Anfang und Ende (*ouvert-* und *clos-*Schluss):

Auch an diesem Virelai lässt sich also der von textlichen Parametern völlig unabhängige Einsatz von (ungenauen) musikalischen Reimen im Virelai ablesen.

Francesco Landini ist ein einziges Virelai zugeschrieben. *Adyou, adyou, douse dame* (aba | b, a; aba)⁷⁶⁹ ist in den Handschriften F-Pn 568 und I-F1 87 als dreistimmige Komposition und in GB-Lbm 29987 mit zwei Stimmen (ohne Contratenor) überliefert.⁷⁷⁰ Zwar ist die Reimordnung von Refrain und *tierce* auch in diesem Virelai identisch, durch die unterschiedlichen, einzeiligen Stollen ergibt sich jedoch eine Concatenazione zwischen zweitem Stollen und *tierce*, wie sie eben typisch für die italienische Ballata ist. Sowohl am Ende der Teile A (Refrain, *tierce*) und B (Stollen, *clos-*Schluss) als auch am Ende des ersten Verses im Abschnitt A erklingt die gleiche Schlussfloskel. Wie sich bereits in Landinis oben besprochenen Ballate *Dè! pon quest'amor* und *Ifu tuo servo Amore* beobachten ließ, sind auch in dem Virelai die Schlussklauseln der Abschnitte A (Refrain, *tierce*) und B (Stollen) durch einen musikalischen Reim verbunden. Ebenfalls die für die Ballata wichtige Concatenazione, die sich auch in diesem französischen Gedicht findet, wird durch einen musikalischen Reim unterstützt.

 Notenbeispiel 16: Francesco Landini, *Adyou, adyou douse dame*⁷⁷¹

 16.1) Refrain/*tierce* (A), 1. Vers, Anfang und Ende:

769 Vgl. *CMM*, Bd. 53/I, S. LVI f.

770 Vgl. ebd., S. XXXVII u. S. LVI.

771 Vgl. ebd., S. 94 f.

16.2) Stollen (B), Anfang und Ende (*clos*-Schluss):

1. Stollen:
2. Stollen:

Lon - [tayn] [...]
Byen - [...]

2.
vi - e.

Hier stellt sich die Frage, ob es sich möglicherweise um eine bewusste Übernahme italienischer Parameter ins französische Virelai handelt.⁷⁷²

Anhand der im Rahmen dieser Arbeit stichprobenartig untersuchten Virelais⁷⁷³ lassen sich folgende Aussagen treffen: Die Concatenazione zwischen zweitem Stollen und *terce*, die in wenigen Virelais auftritt, wirkt eher zufällig oder scheint ein «Nebenprodukt» zu sein, da die *terce* in der Regel exakt dem Reimschema des Refrains entspricht und eben nicht dem Schlussreim des zweiten Stollens angepasst ist. Damit lässt sich im Virelai nicht die klare dichterische Absicht erkennen, die *terce* mit dem letzten Stollen mittels eines Reims zu verbinden. Musikalische Reime zwischen Refrainschluss und *clos*-Schluss des B-Teils treten im Virelai häufig auf, musikalische Reime an der Position der Concatenazione sind selten. Wie die oben angeführten Beispiele zeigen, scheint die musikalische Umsetzung der Concatenazione – sofern diese überhaupt vorhanden ist – im Virelai keine Rolle zu spielen. Dafür sprechen gerade die Werke, die einen musikalischen Reim an besagter Position aufweisen, ohne dass im Text eine Concatenazione zu finden ist.

Anders verhält es sich bei der Trecento-Ballata. Wie sich bereits an den oben besprochenen Ballate ablesen lässt, spielt die Concatenazione zwischen letzter Mutazione und Volta als wichtiges Element der lyrischen Gattung auch in den Vertonungen eine gewisse Rolle. In den Handschriften des Trecento sind insgesamt 425 Ballate überliefert, 416 davon sind als vollständige Kompositionen erhalten.⁷⁷⁴ Bei 32 der überlieferten Ballate handelt es sich um Ballate minime (11) und Ballate piccole (21). Da sowohl in der Ballata minima als auch in der Ballata piccola Ripresa und Volta aus nur einem Vers bestehen, fällt die Position der Concatenazione in beiden

772 Bezüglich des Textes liegt ein ähnlicher Fall mit dem Paolo da Firenze zugeschrieben Virelai *Sofrir m'estuet* (abc | de, de; ecb) vor. Aufgrund des Ballata-typischen Reimschemas samt Concatenazione und da sowohl beide Stollen als auch die erste Zeile der *terce* in italienischer Sprache stehen, könnte man dieses Gedicht im Prinzip als Ballata bezeichnen. Vgl. *CMM*, Bd. 53/I, S. LXIII.

773 Zum Vergleich mit der Ballata wurden 110 Virelais untersucht.

774 Da von der Concatenazione zwischen letzter Mutazione und Volta als Standard ausgegangen werden kann, ist für eine Untersuchung der Ballate auf musikalische Reime an der Position der Concatenazione die Vollständigkeit der Vertonung von Bedeutung.

Fällen mit dem Schluss des A-Teils (Ripresa, Volta) zusammen, wodurch eine Unterscheidung zwischen musikalischem Reim der Schlussfloskeln beider Teile und musikalischem Reim an der Position der Concatenazione nicht möglich ist. Für eine Untersuchung des Ballata-Repertoires auf die Vertonung der Concatenazione bleiben somit 384 Ballate minori, mezzane und grandi. In etwas mehr als der Hälfte dieser Ballate erklingen weder an der Position der Concatenazione noch zwischen den Schlussfloskeln der Abschnitte A (Ripresa, Volta) und B (Mutazioni) musikalische Reime.

Die verbleibenden 186 Ballate lassen sich, je nach Auftreten musikalischer Reime, in drei Kategorien unterteilen: In die erste Kategorie fallen Ballate, in denen der musikalische Reim an der Position der Concatenazione klaren Vorrang gegenüber der Anpassung der Schlussfloskeln der Teile A und B hat. In diese Kategorie fallen die oben besprochenen Ballate: In *Bench'amar crudel donna* und *O donna crudele* wird die Concatenazione durch einen musikalischen Reim an der entsprechenden Stelle der Vertonung unterstützt, während der endgültige Schluss der Ballata am Ende des Abschnitts A mit einer «eigenen» Schlussfloskel versehen ist, womit also keine Übereinstimmung der Schlüsse beider Teile besteht. In den Ballate *Deh, vogliateme oldire, Come tradir pensasti* und *Lasso! per mie fortuna* ist die Concatenazione durch einen ungenauen musikalischen Reim vertont, auch in diesen drei Beispielen gibt es keine Übereinstimmung der Schlussklausen der Teile A und B. Etwas anders verhält es sich in den Ballate *Dè! pon quest'amor, I' fu tuo servo Amore, Deh, tristo mi topinello* und *Come'nfra l'altre donne*, in denen die Concatenazione zwar durch einen musikalischen Reim unterstützt wird, die Schlussklausel am endgültigen Schluss der Ballata im Abschnitt A diesem musikalischen Reim jedoch angeglichen zu sein scheint.

Eine zweite Kategorie bilden Ballate, in denen die Übereinstimmung der Schlussklauseln der Teile A und B dem musikalischen Reim an der Position der Concatenazione gegenüber vorrangig oder zumindest gleichrangig behandelt wird. In der anonymen dreistimmigen Ballata *Po' che veder non posso* zum Beispiel sind die melodischen Floskeln an der Position der Concatenazione sowie am Ende der Ballata (also am Schluss des A-Teils) im Cantus und im Tenor identisch. Die Ballata mezzana ist mit einer Strophe als Unikum in F-Pn 6771 überliefert.

Po' che veder non posso, Ballata mezzana (F-Pn 6771)⁷⁷⁵

Musik	Text	Reim	
A	Ripresa	Po' che veder non posso la mia donna, che d'onestatè e luce, a morte duro m'è che sia mia duce.	A b B
B	1 ^a Mutazione	Che minor pena, miserà'l morire, che non veder costei.	C d

775 Vgl. *PMFC*, Bd. 11, S. 122 f.

B	2 ^a Mutazione	Per cui s struge'l cor con dur languire, che mirar non pò lei.	C d
A	Volta	Lasso, dolente sempre dic'omei, po' ch'a l'amar m'induce, pegio ch'a morte ognora mi conduce.	D b B

Notenbeispiel 17: *Po' che veder non posso* (F-Pn 6771)⁷⁷⁶

17.1) Ripresa/Volta (A), 1. Vers, Anfang und Ende:

Ripresa: Po' [don] - na,
Volta: Las - [so] [...] [ome] - i,

Ripresa: Po' [don] - na,
Volta: Las - [so] [...] [ome] - i,

Ripresa: Po' [don] - na,
Volta: Las[so] [...] [ome] - i,

17.2) Mutazioni (B), Anfang und Ende (chiuso-Schluss):

1. Mutazione: Che
2. Mutazione: Per [...] [po'] - lei.

1. Mutazione: Che
2. Mutazione: Per [...] [po'] - lei.

1. Mutazione: Che
2. Mutazione: Per [...] [po'] - lei.

17.3) Ripresa/Volta (A), 3. Vers, Ende bzw. Schluss Teil A:

Ripresa: du - ce.
Volta: [con]du - ce.

Ripresa: [du] - ce.
Volta: [condu] - ce.

Ripresa: du - ce.
Volta: [con]du - ce.

In der gleichen Handschrift ist die Ballata minore *Senpre serva* ebenfalls anonym überliefert. An dieser zweistimmigen Komposition fällt auf, dass die Schlussfloskeln der Teile A und B sowie des ersten Verses im Ripresa-Volta-Abschnitt (A) alle ähnlich

776 Vgl. ebd.

gestaltet sind. Dadurch ergibt sich erneut ein ungenauer musikalischer Reim an der Position der Concatenazione.

Senpre serva, Ballata minore (F-Pn 6771, fol. 39^v – 40^r)⁷⁷⁷

Musik	Text	Reim
A	Ripresa Senpre serva chi vol esser servito, chè per mal dir nessun fo ma' gradito.	A A
B	1 ^a Mutazione Tal deserve e crede star secreto, coprendo se sotto le verde fronde.	B C
B	2 ^a Mutazione Ma non s'arecorda che per decreto al fin del verno su'n se che [e] monde.	B C
A	Volta Or dunca chi mal dice e poi s'asconde Speso in palese trovase mentito.	C A

Notenbeispiel 18: *Senpre serva* (F-Pn 6771, fol. 39^v – 40^r)⁷⁷⁸

18.1) Ripresa/Volta (A), 1. Vers, Anfang und Ende:

Ripresa:
Volta:

Ripresa:
Volta:

18.2) Mutazioni (B), Anfang und Ende:

1. Mutazione:
2. Mutazione:

1. Mutazione:
2. Mutazione:

18.3) Ripresa/Volta (A), 3. Vers, Ende bzw. Schluss Teil A:

Ripresa:
Volta:

Ripresa:
Volta:

777 Vgl. ebd., S. 134 f.

778 Vgl. ebd.

In der dreistimmigen Ballata mezzana *El gran disio* von Francesco Landini hingegen erklingt an den Schlüssen der Teile A (Ripresa, Volta) und B (Mutazioni) im Cantus die gleiche Schlussklausel, während am Ende des ersten Verses im Ripresa-Volta-Abschnitt eine ähnliche Floskel erklingt (siehe Notenbeispiel 19). Die Concatenazione wird also durch einen ungenauen musikalischen Reim begleitet.⁷⁷⁹

Francesco Landini: *El gran disio*, Ballata mezzana⁷⁸⁰

Musik	Text	Reim
A	Ripresa El gran disio e la dolce speranza ch'i' ebbi in voi, donna, mi die d'amar'al cor baldança,	A b A
B	1 ^a Mutazione quando da prima ne' begli ochi amore vidi pien di piatat'e cortesia,	C D
B	2 ^a Mutazione speray trovar merçe nel vostro core il qual seguendo poi non par che sia.	C D
A	Volta Onde mal fa chi tanta fede oblia et mostra altruj, che'n donna non si può aver fidança.	D b A

Notenbeispiel 19: Francesco Landini, *El gran disio*⁷⁸¹

19.1) Ripresa/Volta (A), 1. Vers, Anfang und Ende:

779 Alessandra Fiori bemerkt den musikalischen Reim bei der Concatenazione in *El gran disio* ebenfalls, bringt diesen aber nicht mit der Concatenazione zwischen zweiter Mutazione und Volta in Verbindung: «nel *El gran disio* [...] la risoluzione di A è continuamente rinviata; in B questo espediente compare, oltre a metà della lunga cadenza conclusiva, anche nel melisma in fine del primo verso.» FIORI, *Francesco Landini*, 2004, S. 48 f.

780 Vgl. *PMFC*, Bd. 4, S. 146 f.

781 Vgl. ebd.

19.2) Mutazioni (B), Anfang und Ende (chiuso-Schluss):

1. Mutazione:
2. Mutazione:

quan spe - - - do ray [...]
spe - - - ray [...]
[si] - a.

19.3) Ripresa/Volta (A), 3. Vers, Ende bzw. Schluss Teil A:

Ripresa:
Volta:

[baldan] - ça, [fidan] - ça.
[baldan] - ça, [fidan] - ça.
ça, ça.

In eine letzte, dritte Kategorie fallen schließlich Ballate, in denen die Concatenazione keinerlei musikalische Umsetzung erfährt, die Schlussklauseln der Abschnitte A (Ripresa, Volta) und B (Mutazioni) jedoch gleich oder ähnlich gestaltet sind. Vor dem Hintergrund der Annahme, dass es sich bei der Angleichung der Schlussklauseln der Teile A und B um einen französischen Einfluss handelt und der hier stichprobenartigen Untersuchung einiger Virelais könnten diese Ballate als Ballate mit französischem Einfluss interpretiert werden. Anhand der Überlieferung lässt sich jedoch weder eine Entwicklung feststellen noch eine Phase innerhalb des Trecento ausmachen, in der diese Ballate besonders häufig auftreten. Gleiches gilt für die hier entworfenen, zuvor erläuterten beiden Kategorien, in denen die Concatenazione in der Vertonung eine Rolle spielt. Auch hier lassen sich aus der Überlieferung keine zeitlichen oder örtlichen Präferenzen für die musikalische Umsetzung der Concatenazione ableiten.⁷⁸²

Auch wenn die in den Gedichten mit auffälliger Regelmäßigkeit auftretende Concatenazione zwischen letzter Mutazione und Volta nicht in jeder Ballata-Vertonung durch einen musikalischen Reim unterstützt wird, scheint es sich bei der musikalischen Umsetzung dieses Verbindungsreims doch um ein Stilmittel zu handeln, das in manchen Ballate des Trecento bewusste Anwendung findet.

782 Vgl. Anhang I.

IV. BALLATA UND VILLANCICO

1. <FORMES FIXES> UND TERMINOLOGIE

Der Villancico, so Isabel Pope in einer ihrer frühen Studien zu dieser Gattung, ist seit jeher sowohl eine musikalische als auch eine poetische Form.⁷⁸³ Damit ergibt sich eine erste Parallele zur italienischen Ballata. Bedeutender als diese sind jedoch die Übereinstimmungen zwischen Villancico und Ballata, die den Aufbau der Gedichte und somit auch der Vertonungen betreffen. Wie die Ballata besteht der Villancico aus vier Teilen und dient der musikalischen Gattung als *forme fixe*, wodurch sich ein der Ballata entsprechender musikalischer Aufbau A B B A ergibt.⁷⁸⁴ Juan Díaz Rengifo liefert im 29. Kapitel seiner *Arte poética española* (1592) strukturelle Informationen und eine Terminologie für die einzelnen Textabschnitte des Villancico:

«Villancico es un género de copla que solamente se compone para ser cantado. [...] En los villancicos ay cabeça y pies. La cabeça es una copla de dos, o tres, o cuarto versos, que en sus ballatas llaman los italianos <repetición> o <represa>, porque se suele repetir después de los pies.»⁷⁸⁵

Rengifo selbst bezeichnet die *cabeça* als Pendant zur Ripresa in der italienischen Ballata. Nachdem Rengifo im 30. Kapitel die verschiedenen Möglichkeiten der Reimfolge in zwei-, drei- und vierzeiligen *cabeças* erläutert, widmet er sich im folgenden Abschnitt dem spanischen Gegenstück der Stanza, das als *pies* (Piedi) bezeichnet wird:

«Los pies de cada villancico de ordinario han de ser seis. Los dos primeros se llaman <primera mudança>, y los dos siguientes <segunda mudança>, porque en ellos se varía y muda la sonada de la cabeça. A los dos postreros llaman <buelta>, porque en ellos se buelve al primer tono y tras ellos se repite el uno o los dos versos últimos de la represa.»⁷⁸⁶

Daraus ergibt sich für den Villancico ein formales Schema mit den Textabschnitten *cabeça*, *primera mudança*, *segunda mudança* und *vuelta* (diese wiederholt dabei einen oder zwei Verse der *cabeça*), das der Struktur der Ballata mit Ripresa, Prima und Seconda Mutazione und Volta entspricht. Die Form des Villancico lässt sich unter Berücksichtigung der in der Romanistik und in der Musikwissenschaft etablierten Terminologie wie folgt darstellen:⁷⁸⁷

783 Vgl. Vgl. POPE, *Musical and Metrical Form*, 1954, S. 190.

784 Vgl. POPE, Isabel: «*The Musical Development and Form of the Spanish Villancico*», in: *Papers of the American Musicological Society*, 1940, S. 11 – 22, hier: S. 12.

785 JUAN DÍAZ RENGIFO: *Arte poética española*, hrsg. v. Ángel Pérez Pascual (= *Teatro del Siglo de Oro. Ediciones críticas*, Bd. 180), Kassel 2012, S. 207.

786 Ebd., S. 209.

787 Vgl. u. a. BAEHR, Rudolf: *Spanische Verslehre auf historischer Grundlage* (= *Sammlung kurzer Lehrbücher der romanischen Sprachen und Literaturen*, Bd. 16), Tübingen 1962, S. 225, KLEINERTZ, *Ballata und Villancico*, 2010, S. 503 sowie POPE, Isabel/LIARD, Paul R.: «*Villancico*», in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Auflage, hrsg. v. Stanley Sadie, Bd. 29, London 2001, S. 621 – 628, passim.

		Copla			
Text:	Estribillo	1ª Mudanza	2ª Mudanza	Vuelta	Estribillo
Musik:	A	B	B	A	A

Die Vorliebe für Endecasillabi und Settenari in der Ballata spiegelt sich im Villancico durch die überwiegende Verwendung von Sechs- und Achtsilbern wider, obwohl bezüglich der Silbenzahl in der spanischen Lyrik mehr Freiheit besteht.⁷⁸⁸

Zwar stammt die oben angeführte Definition des Villancico aus dem ausgehenden 16. Jahrhundert,⁷⁸⁹ jedoch lässt sich die von Rengifo erläuterte Struktur bereits in Gedichten und Kompositionen 15. Jahrhunderts finden.⁷⁹⁰ Laut Isabel Pope entsprechen einige der im *Cancionero de Baena* (ca. 1445) enthaltenen *Cantigas* der Form des Villancico, ohne jedoch als solche bezeichnet zu werden.⁷⁹¹ Exemplarisch anzuführen wären *Señora, flor de açuena* und *Byvo ledo con rrazon* von einem gewissen Alfonso Alvares.⁷⁹² Beide Gedichte ließen sich aus formaler Sicht ohne Weiteres als Villancicos mit einzeiligen Mundanzas lesen. Die Reimfolgen dieser Gedichte entsprechen darüber hinaus denjenigen etlicher Villancicos aus den spanischen Musikhandschriften des 15. und 16. Jahrhunderts.

Alfonso Alvares: *Señora, flor de açuena*⁷⁹³

[Estribillo]	Señora, flor de açuena, claro visso angelical, vuestro amor me dá grant pena.	a b a
[1ª Mudanza]	Muchas en Estremadura	c

788 Vgl. BAEHR, *Spanische Verslehre*, 1962, S. 232.

789 Als früheste Beschreibung des Villancico gelten die Ausführungen Juan del Encinas im VII. Kapitel seiner *Arte de poesía castellana* (1496). Vgl. JUAN DEL ENCINA: *Arte de poesía castellana, Poemas Religiosas y Bucólicas* (= JUAN DEL ENCINA: *Obras completas*, Bd. 1), hrsg. v. Ana M. Rambaldo, Madrid 1978, S. 25 f. und POPE, *Musical and Metrical Form*, 1954, S. 193. Zwar verwendet Don Inigo López de Mendoza den Begriff «Villancico» bereits zu Beginn des 15. Jahrhunderts für eines seiner volkssprachlichen Gedichte, jedoch handelt es sich dabei aus formaler Sicht nicht um ein Villancico. Vgl. ebd., S. 191 f. Viele Informationen birgt die Beschreibung in der *Arte de poesía castellana* nicht, da Juan del Encina lediglich aufgrund der Anzahl der Verse des Eingangsrefrains zwischen dem Villancico und der älteren Canción unterscheidet. Vgl. KLAUK, Stephanie: *Musik im spanischen Theater des 16. Jahrhunderts* (= *Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft*, Bd. 15), Sinzig 2012, S. 42 und BAEHR, *Spanische Verslehre*, 1962, S. 231.

790 Lediglich der Terminus Villancico findet in den frühen Quellen keine konsequente Anwendung: «Im Mittelalter, als die in Rede stehenden Formen lebendig waren, hatte man für sie lange keine spezifisch metrischen Bezeichnungen. Wesentlich gleiche Formen werden in den einzelnen Cancioneros bald als *cantigas* – bei Juan Ruiz auch als *cánticas* –, bald als *estribotes*, *villancicos*, und *canciones* rubriziert.» BAEHR, *Spanische Verslehre*, 1962, S. 226.

791 Vgl. POPE, *Musical and Metrical Form*, 1954, S. 204.

792 Pope führt zwar Reimschemata, jedoch keine konkreten Beispiele an. Vgl. ebd.

793 Vgl. MICHEL, Francisque (Hrsg.): *El Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, 2 Bde., Leipzig 1860, Bd. 1, S. 19 f. Es folgen fünf weitere Strophen.

[2 ^a Mudanza]	vos han grant enbidia pura,	c
[Vuelta]	Por quantas han fermusura; dubdo mucho sy fué tal en su tyempo Polacena.	c b a
	[...]	

Alfonso Alvares: *Byvo ledo con rrazon*⁷⁹⁴

[Estribillo]	Byvo ledo con rrazon amigos, toda ssason.	a a
[1 ^a Mudanza]	Bivo le é syn pessar,	b
[2 ^a Mudanza]	pues amor me fizo amar	b
[Vuelta]	Á la que podra llamar mas bella de quantas son.	b a
	[...]	

Im sogenannten *Chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts* (ca. 1463) ist ein Gedicht überliefert, dass hinsichtlich der Reimfolge *Byvo ledo con rrazon* entspricht und im *Chansonnier espagnol* sogar als «Villancillo» betitelt ist.⁷⁹⁵

*La ninya gritillos*⁷⁹⁶

[Estribillo]	La ninya gritillos dar no es de marauillar.	a a
[1 ^a Mudanza]	Muchi grita la cuytada	b
[2 ^a Mudanza]	Con la voz desmesurada	b
[Vuelta]	por se veer asalteada non es de marauillar	b a
	[...]	

Auch die von Juan Díaz Rengifo erwähnte Wiederholung eines Teils des Estribillo in der Vuelta lässt sich in diesem Gedicht beobachten: Der letzte Vers der Vuelta entspricht dem letzten Vers des Estribillo. Diese Wiederholung, die Rengifo als «Repetición» bezeichnet, kann auf zwei verschiedene Arten stattfinden. Entweder werden die letzten Verse oder lediglich das Reimschema des Estribillo (oder der *cabeça*) in der Vuelta wiederholt. Erneut verweist Juan Díaz Rengifo bei dieser Beschreibung auf die Ballata:

«Las repeticiones de los versos posteros de las cabeças de los villaticos pueden hazerse en una de los maneras: o que se repitan los mismos versos de la cabeça, sin mudarles nada [...]; o que solamente se guarde la consonancia, pero ni los

794 Vgl. MICHEL, *El Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, 1860, Bd. 1, S. 55. Es folgen sieben weitere Strophen.

795 Vgl. POPE/LIARD, *Villacico* [NGrove²], 2001, S. 621.

796 Vgl. AUBRUN, Charles V. (Hrsg.) *Le Chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts. Édition précédée d'une étude historique*, Bordeaux 1951, S. 57 f. Es folgen fünf weitere Strophen.

versos ni los consonantes número sean los mismos, como se haze en las ballatas italianas [...]»⁷⁹⁷

Die im Cancionero de la Colombina (E-Sc 7-1-28, ca. 1490),⁷⁹⁸ im Cancionero Musical de Segovia (E-SE, ca. 1500 – 1503)⁷⁹⁹ sowie im Cancionero Musical de Palacio (E-Mp 1335, ca. 1505 – 1520)⁸⁰⁰ überlieferte Komposition *Andad, passiones, andad* von Pedro de Lagarto gilt als frühester Villancico mit vollständigem Text und vollständiger Musik.⁸⁰¹ Estribillo und Vuelta bestehen aus je zwei Sieben- und einem Achtsilber, die beiden Mudanzas ausschließlich aus Achtsilbern.⁸⁰² Wie zu erwarten ist die musikalische Anlage – entsprechend derjenigen der Ballata – zweiteilig.

Pedro de Lagarto: *Andad, passiones, andad*⁸⁰³

Musik	Text	Reim	
A	Estribillo	Andad, passiones, andad, acabe quien començó, que nunca os diré de no.	a b b
B	1 ^a Mudanza	¿Qué mal me podéis hazer, syno que pierda la bida?	c d
B	2 ^a Mudanza	Yo la tengo tan perdida, que no la puedo más perder.	d c
A	Vuelta	Entrad en vuestro plazer, tomad quanto tengo yo, que nunca os diré de no.	c b b
		[...]	

Auch in *Andad, passiones, andad* taucht die von Rengifo erwähnte Repetición auf, da der letzte Vers der Vuelta erneut dem letzten Vers des Estribillo entspricht. Betrachtet man Text, Reimstruktur und musikalischen Aufbau dieses Villancicos handelt

797 JUAN DÍAZ RENGIFO, *Arte poética española* [Pascual, 2012], S. 215. Pierre Le Gentil berücksichtigt den Verso de enlace im Villancico und die Concatenazione in der Ballata nicht als verbindendes Element dieser beiden Gattungen. Vgl. LE GENTIL, *Le virelai et le villancico*, 1954, S. 183.

798 Vgl. SAGE, Jack: «Cancionero», in: *Grove Music Online*: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04722> [zuletzt aufgerufen am 04.08.2022].

799 Vgl. *Census-Catalogue IV*, S. 137 f.

800 Vgl. *Census-Catalogue II*, S. 135.

801 Vgl. POPE/LIARD, *Villancico* [NGrove²], 2001, S. 622.

802 Da wie oben erwähnt in der spanischen Lyrik hinsichtlich der Wahl der Silbenzahl mehr Freiheit besteht als in der italienischen Dichtung wird auf die Kennzeichnung der Silbenzahl durch Klein- und Großbuchstaben verzichtet; die Reime innerhalb der spanischen Formen werden durchgehend mit Kleinbuchstaben wiedergegeben.

803 Vgl. QUEROL GAVALDÁ, Miguel (Hrsg.): *Cancionero Musical de la Colombina (Siglo VX)* (= *Monumentos de la Música Española*, Bd. 33), Barcelona 1971, Abschnitt 1 (*Texto*), S. 48 u. Abschnitt 2 (*Parte Musical*), S. 44. Der Villancico ist in E-Sc 7-1-28 mit einer, in E-Mp 1335 mit fünf Strophen überliefert. Vgl. GONZÁLES CUENCA, Joaquín (Hrsg.): *Cancionero Musial de Palacio* (= *Biblioteca filológica hispana*, Bd. 24), Madrid 1996, S. 188 f.

es sich – abgesehen von besagter, eher für den Villancico charakteristischer Übereinstimmung der Schlussverse von Estribillo und Vuelta – um das Pendant zur Ballata mezzana, im Trecento der zweithäufigste Ballata-Typus. Aus musikalischer Sicht handelt es sich um eine sehr kompakte dreistimmige Komposition, in der sich das von Dittrich der Ballata attestierte Versvertonungsschema⁸⁰⁴ wiederfinden lässt, da jeder Vers des Villancico mit einer musikalischen Phrase einhergeht. Zwischen dem Schluss des Estribillo-Vuelta-Teils (Abschnitt A) und dem Abschnitt B (Mudanzas) findet ein knapper musikalischer Reim statt.⁸⁰⁵

Abgesehen von den bereits genannten Entsprechungen ist der Villancico durch eine weitere, essenzielle Übereinstimmung mit der Ballata charakterisiert. Wie in der Ballata zwischen letzter Mutazione und Volta findet sich auch im Villancico zwischen der letzten Mudanza und der Vuelta ein verbindender Reim. Wie sich an den hier angeführten Beispielen *Byvo ledó con rrazon, La ninya gritillos Andad, passiones, andad* ablesen lässt, findet die Concatenazione der italienischen Ballata im spanischen Villancico ihre Entsprechung im sogenannten Verso de enlace.⁸⁰⁶ Dieser ist typisch für den Villancico, jedoch nicht für ältere Canción.⁸⁰⁷

Den oben zitierten Passagen der *Arte poética española* lässt sich entnehmen, dass Juan Díaz Rengifo sich sowohl bei der Beschreibung der Struktur des Villancico als auch in den Ausführungen zur Repetición innerhalb der Vuelta auf die Ballata bezieht.⁸⁰⁸ Darüber hinaus widmet Rengifo die Kapitel XI bis XIII seiner *Arte poética española* der italienischen Verslehre,⁸⁰⁹ ein eigenes Kapitel befasst sich sogar ausschließlich mit der Ballata (*Cap. LXI. De las ballatas*).⁸¹⁰ Bereits Clotelle Clarke wies darauf hin, dass Rengifo die *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis* (1332) von Antonio da Tempo dafür offensichtlich als Vorlage diente.⁸¹¹ Schon im Kapitel *De las canciones seguidas*, das der Beschreibung der Ballata vorangeht, erwähnt Rengifo Antonio da Tempo.⁸¹² Sowohl im Abschnitt zu den *Canciones* als auch im Kapitel zur Ballata führt Rengifo etliche Gedichte von Francesco Petrarca sowie einzelne Texte von Cino da Pistoia, Guido Cavalcanti und Dante Alighieri als Beispiele an, die samt Reimstruktur ins Spanische übertragen sind.⁸¹³ Im Kapitel zur Ballata gibt Rengifo drei Ballate grandi

804 Vgl. DITTRICH, *Textbezüge in den Ballata-Vertonungen*, 1990, S. 16 und s. o. Kap. III.2., S. 103.

805 Vgl. CMC (= MME, Bd. 33), S. 44.

806 Vgl. KLEINERTZ, *Ballata und Villancico*, 2010, S. 503.

807 Vgl. KLAUK, *Musik im spanischen Theater*, 2012, S. 41 und siehe KLEINERTZ, *Ballata und Villancico*, 2010, S. 503.

808 Vgl. KLEINERTZ, *Ballata und Villancico*, 2010, S. 508.

809 Vgl. JUAN DÍAZ RENGIFO, *Arte poética española* [Pascual, 2012], S. 179 ff.

810 Vgl. ebd., S. 298 ff.

811 Vgl. CLARKE, Dorothy Clotelle: «Rengifo's Debt to Antonio da Tempo», in: *Renaissance News*, 8/1 (1955), S. 3 – 8, hier: S. 4 f.

812 Vgl. JUAN DÍAZ RENGIFO, *Arte poética española* [Pascual, 2012], S. 264.

und drei Ballate mezzane aus Petrarca's *Canzoniere* in spanischer Übersetzung wieder:⁸¹⁴

Nr.	Incipit	Reimschema
LXIII	<i>Volgendi gli occhi</i>	ABBA CDE, DCE; EFFA
XI	<i>Lassare il velo</i>	AbBA CDE, DCE; EbBA
LV	<i>Quel foco</i>	ABB CD, CD; DBB
LIX	<i>Perché quel mi trasse</i>	AbB Cd, Cd; DbB
CXLIX	<i>Di tempo in tempo</i>	ABbA CddE, CddE; EFFA
CCCXXIV	<i>Amor, quando fioria</i>	aBB CdE, DcE; eBB

Mit Ausnahme des zweiten Beispiels, in dem die Concatenazione – beziehungsweise in der spanischen Version der Verso de enlace – nicht übernommen wird, ist in den Übersetzungen die exakte Reimfolge der Gedichte Petrarca's eingehalten.⁸¹⁵

Nr.	Incipit	Reimschema
I	<i>Deleites me conbidan</i>	ABBA CDE, DCE; EFFA
II	<i>Junto el Luzerno</i>	AbBA CDE, DCE; AfFA
III	<i>Tras su manada</i>	ABB CD, CD; DBB
V	<i>Divino Juan</i>	AbB Cd, Cd; DbB
VI	<i>Pues oy tal muestra</i>	ABbA CddE, CddE; EFFA
VII	<i>Si de vos, gran Baptista</i>	aBB CdE, DcE; eBB

Der Bezug auf Antonio da Tempo, die relativ ausführliche Beschreibung der italienischen Verslehre und der Ballata in der *Arte poética española* sowie Rengifos Kenntnis der Werke von Francesco Petrarca, Dante Alighieri, Cino da Pistoia und Guido Cavalcanti bezeugen die Rezeption italienischer Lyrik und Poetik des Trecento in Spanien, zumindest im 16. Jahrhundert. Bemerkenswert ist dabei laut Rainer Kleinertz die Verbindung der theoretischen Ausführungen aus da Tempos *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis* mit Gedichten aus Petrarca's *Canzoniere* als Beispiele, die wohl tatsächlich auf Rengifo zurückzuführen ist.⁸¹⁶ Das Bewusstsein für die Eigenschaften der Ballata, das sich in den spanischen Übersetzungen der angeführten Gedichte durch die Übernahme der Concatenazione und in der Erwähnung der Beschaffenheit der Volta im Kontext der Ausführungen zur Repetición innerhalb der Vuelta widerspiegelt, spricht dagegen, dass es sich bei dem Bezug auf Antonio da Tempo und der Beschreibung der

813 Vgl. JUAN DÍAZ RENGIFO, *Arte poética española* [Pascual, 2012], S. 266 ff und S. 299 ff. Siehe auch KLEINERTZ, *Ballata und Villancico*, 2010, S. 506.

814 Vgl. PETRARCA, *Canzoniere* [Cudini, 2008], S. 88, 11, 80, 84, 214 und 413.

815 JUAN DÍAZ RENGIFO, *Arte poética española* [Pascual, 2012], S. 299 ff. Als drittes Beispiel wird lediglich die «segunda del Petrarca» erwähnt, der Text ist jedoch nicht wiedergegeben. Laut Àngel Pérez Pascual handelt es sich um Nr. XIV *Occhi miei lassi* des *Canzoniere*. Vgl. ebd. S. 301 f. und S. 203, Anm. 397.

816 Vgl. KLEINERTZ, *Ballata und Villancico*, 2010, S. 506 f.

Ballata um ein rein «bildungsgeschichtliches» Phänomen handelt.⁸¹⁷ Abgesehen davon sind die offensichtlichen strukturellen und terminologischen Ähnlichkeiten zwischen der Ballata des Tre- und Quattrocento und dem Villancico des Quattro- und Cinquecento nicht von der Hand zu weisen:

Ballata mezzana		Villancico	
Text:	Reimfolge: ⁸¹⁸	Text:	Reimfolge: ⁸¹⁹
Ripresa	A b B	Estribillo	a b b
1 ^a Mutazione	C D	1 ^a Mudanza	c d
2 ^a Mutazione	C D	2 ^a Mudanza	d c
Volta	D <i>Concatenazione</i> b B	Vuelta	c <i>Verso de enlace</i> b b

Sozusagen in umgekehrter Weise formuliert Juan Díaz Rengifo dies in seiner *Arte poética española*. Die italienischen Ballate, so schreibt Rengifo, seien «muy semejantes a los villancicos [...]»⁸²⁰

817 Vgl. ebd. S. 510 f. und CLARKE, *Rengifo's Debt*, 1955, S. 8.

818 Dieses Reimschema findet sich z. B. in *Amor già lungo tempo, Che pensi di me far* und *Checc'a tte piaccia*.

819 Vgl. *Para verme con ventura, Es tan alta la ocasión* und *Ha, pelayo* in E-Mp 1335.

820 JUAN DÍAZ RENGIFO, *Arte poética española* [Pascual, 2012], S. 298. Darauf folgt die an die *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis* von Antonio da Tempo angelehnte Beschreibung der Ballata.

2. BALLATA UND VILLANCICO IN MUSIKHANDSCHRIFTEN DES 15. UND 16. JAHRHUNDERTS

Bevor der Villancico die musikalischen Cancioneros im Laufe des 16. Jahrhunderts dominiert, taucht in den spanischen Musikhandschriften des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts parallel die ältere Canción auf.⁸²¹ Dies gilt auch für die in der Quellenübersicht III aufgeführten, noch im 15. Jahrhundert kompilierten Manuskripte mit spanischem und italienischem Repertoire. Die spanischsprachigen Kompositionen entsprechen entweder der Form der Canción oder sind unvollständig und lassen sich daher nicht eindeutig zuordnen. In der Makrostruktur gleicht die Canción dem Villancico, jedoch bleibt der für letzteren charakteristische Verso de enlace aus.⁸²²

Von dem Spanier Juan Cornago, der zwischen 1455 und 1475 am neapolitanischen Königshof unter Alfonso «il Magnanimo» und Ferrante I. tätig war und mindestens eine Dienstreise in das italienische Gebiet der Apenninhalbinsel unternommen hat,⁸²³ sind insgesamt elf weltliche Kompositionen überliefert.⁸²⁴ Neun davon sind kastilische Canciones, zwei Werken liegen italienische Texte zugrunde.⁸²⁵ Die beiden italienischen Werke bieten hinsichtlich ihrer Form Interpretationsspielraum. Aus rein textlicher Perspektive könnte es sich bei der in E-E IV.a.24 und I-MC 871 überlieferten Komposition *Morte o merce* um eine Ballata mezzana mit zweizeiligen Mutazioni mit unregelmäßiger Reimfolge und unvollständiger zweiter Stanza handeln. Was die Musik betrifft, liegt der Komposition zwar eine zweiteilige Anlage zugrunde, der B-Teil (Mutazioni) ist jedoch durchkomponiert, wodurch sich die musikalische Form A B A ergibt.

Juan Cornago: *Morte o merce*⁸²⁶

Musik	Text		Reim
A	Ripresa	Morte o merce, gentil aquila altiera, che'l tempo passa e crudeltà me sfida, e senza guida solo me trovo in guerra.	A B A
B	1 ^a Mutazione	Amor, chon l'archo teso, el cor m'a ferra che romper non se pò l'aspra cadena,	A C

821 Vgl. KLAUK, *Musik im spanischen Theater*, 2012, S. 39.

822 Vgl. ebd., S. 41 sowie KLEINERTZ, *Ballata und Villancico*, 2010, S. 503 und BAEHR, *Spanische Verslehre*, 1962, S. 232.

823 Vgl. GERBER, Rebecca (Hrsg.): *Johannes Cornago. Complete Works (= Recent Researches in the Music of the Middle Ages and Early Renaissance*, Bd. 15), Madison 1984, S. vii und siehe oben, Kap. II.1., S. 59.

824 Vgl. POPE, Isabel: «*The Secular Compositions of Johannes Corango. Part I*», in: *Miscelánea en homenaje a monseñor Higinio Anglés*, 2 Bde., ohne Hrsg., Barcelona 1961, Bd. 2, S. 689 – 706, hier: S. 691. Die Werke Cornagos sind in E-E IV.a.24, E-Sc 5-I-43, F-Pn 15123, I-Fn 176, E-Sc 7-I-28, I-MC 871 und E-Mp 1335 überliefert.

825 Vgl. GERBER, *Johannes Cornago. Complete Works*, 1984, S. xi f.

826 Vgl. ebd., S. xxiii u. S. 43 f.

	2 ^a Mutazione	dal primo jorno stretta, che me conduce a sì crudel martire.	d E
A	Volta	Amor m'asale, credendo a lui fugire, cerchando escampo, e mi ritruovo in focho. A pocho a pocho moro e vivo torno.	E F G
	II. Stanza:		
B	1 ^a Mutazione	Sperando, ardendo ormay de jorno in jorno, lieto vederme solo con dolze riso	G H
	2 ^a Mutazione	da poy che m'a conquiso mostra mi crudo e non me val defesa.	h I
[A]	[Volta]	[...]	

Für eine Interpretation des Gedichts als Ballata mezzana spricht auch die charakteristische Concatenazione zwischen zweiter Mutazione und Volta. Zudem handelt es sich bei den meisten Versen des Textes um Endecasillabi. Zwar weicht die Komposition mit der Form A B A von der für die Trecento-Ballata typischen musikalischen Struktur A B B A ab, jedoch lassen sich mit *Donna, posso io sperare* und Francesco Landinis *Partesi con dolore* auch im italienischen Repertoire des 14. Jahrhunderts immerhin zwei Beispiele für einen vom Standard abweichenden Typus der vertonten Ballata mit durchkomponierten Mutazioni finden.⁸²⁷

Auch die Form der in F-Pn 15123, I-Fn 176, I-MC 871 und E-Sc 5-I-43 überlieferten dreistimmigen Komposition *Moro perche non day fede* lässt sich nicht ohne weiteres bestimmen. Aus dem Notentext lässt sich eine der Forme fixe der Ballata und der Canción, beziehungsweise der Ballata und dem Villancico, entsprechende zweiteilige Anlage entnehmen. Rebecca Gerber bezeichnet den Text als Canción,⁸²⁸ das Gedicht ließe sich aber ebenso als unvollständige Ballata oder als Barzelletta lesen.⁸²⁹

Juan Cornago: *Moro perche non day fede*⁸³⁰

Musik	Text	Reim	
A	Ripresa	Moro perché non day fede alla pena ch m'acora. Io te demando mercede; tu me responde, senyora, «mal an ay cuy te crede.»	a b a b a

827 Vgl. MAZZANTINI, Antonia: «*Le Ballatae di Niccolò da Perugia*», in: *L'Ars Nova Italiana del Trecento V*, hrsg. v. Agostino Ziino, Palermo 1985, S. 179 – 195, hier: S. 181, CALVIA, Antonio: «*Presunte anomalie e intertestualità verbale e musicale nell'opera di niccolò del Preposto*», in: *Musica e Poesia nel Trecento. Verso una nuova edizione critica dell'«Ars nova»* (= *La Tradizione Musicale. Studi e testi*, Bd. 8), hrsg. v. Antonio Calvia und Maria Sofia Lannutti, Florenz 2015, S. 143 – 188, hier: S. 157 f. und BAUMANN, *Some extraordinary Forms*, 1978, S. 49 f.

828 Vgl. GERBER, *Johannes Cornago. Complete Works*, 1984, S. xxii.

829 Vgl. FALLOWS, *A Catalogue of Polyphonic Songs*, 1999, S. 538.

830 Vgl. GERBER, *Johannes Cornago. Complete Works*, 1984, S. xxii u. S. 41 f.

B	1 ^a Mutazione	Tu sei prisone captiva de mi triste vida e morte.	c d
B	2 ^a Mutazione	Tu sei d'est'alma misquina ch'n conforte.	c d
		[...]	

Die Barzelletta, die in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Mode kam und unter anderem von Francesco Galeota in Neapel gepflegt wurde, unterscheidet sich von der Ballata in erster Linie durch die Verwendung von Ottonari anstelle von Sieben- und Elfsilbern.⁸³¹ Abgesehen davon, dass es sich um einen italienischen Text handelt, spricht die fast ausschließliche Verwendung von Achtsilbern in *Moro perche non day fede* dafür, dass es sich tatsächlich um eine Barzelletta handeln könnte. Ungewöhnlich für die Form der Barzelletta ist dagegen die fünfzeilige Ripresa. Wie auch Isabel Pope und Masakata Kanazawa bemerken, lässt sich die Form aufgrund der fehlenden Volta nicht mit vollkommener Sicherheit bestimmen:

«Unfortunately the *volta* in this piece is missing. If it existed it would provide interesting evidence on whether Cornago actually used the form of a Spanish *Canción* with an Italian text or whether he simply set an exceptional form of the *barzelletta*.»⁸³²

Eine Volta mit einer der Ripresa entsprechenden Reimfolge ababa spräche für eine italienischsprachige Canción, eine Volta mit einer Reimfolge dbaba (o. ä.) spräche aufgrund der charakteristischen Concatenazione für eine Barzelletta. Wirft man einen Blick in den Notentext von *Moro perche non day fede*, ließe sich die Hypothese aufstellen, dass es sich um eine ungewöhnliche Ballata-, beziehungsweise um eine ungewöhnliche Barzelletta-Form handelt. Zwar wird der Text mit einer fünfzeiligen Ripresa nicht ganz dem typischen Schema der Ballata oder Barzelletta gerecht, die Vertonung entspricht mit den Teilen A (Ripresa, Volta) und B (Mutazioni) samt *verto-chiuso*-Schluss in letzterem jedoch dem Standard.⁸³³ An der Position, an der sich die Concatenazione im Text befände, findet sich in der Vertonung sogar ein musikalischer Reim: Vor allem im Cantus fällt die Übereinstimmung der Schlussfloskel am Ende des ersten Verses im A-Teil mit derjenigen des *chiuso*-Schlusses im B-Teil auf (siehe Notenbeispiel 20.1 und 20.2). Der Schluss des A-Teils scheint diesem musikalischen Reim angeglichen zu sein (siehe Notenbeispiel 20.3).

831 Vgl. ELWERT, *Italienische Metrik*, 1968, S. 123.

832 POPE/KANAZAWA, *The Musical Manuscript Montecassino 871*, 1978, S. 84.

833 Rebecca Gerber setzt den Text im vermeintlichen *chiuso*-Schluss in eckige Klammern. Vgl. GERBER, *Johannes Cornago. Complete Works*, 1984, S. 43. In F-Pn 15123 findet sich jedoch in der drittletzten Mensur des Cantus eine Fermate unter der Semibrevis, auf der die letzte Silbe der ersten Mutazione endet. Die letzte Silbe der zweiten Mutazione steht unter dem Schlusston. Dies spricht für einen *verto-chiuso*-Schluss. Vgl. das digitale Faksimile von F-Pn 15123 auf der Homepage der Bibliothèque nationale de France: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9007335q/f60.item#> [zuletzt aufgerufen am 24.11.2021].

Notenbeispiel 20: Juan Cornago, *Moro perche non day fede*⁸³⁴

20.1) Ripresa/Volta (A), 1. Vers, Anfang und Ende:

Ripresa:
Volta:

Mo - ro - [...] day fe - de

20.2) Mutazioni (B), Anfang und Ende (*chiuso*-Schluss):

1. Mutazione:
2. Mutazione:

Tu
Tu [...] [con for]-te [con for - te.]

20.3) Ripresa/Volta (A), 3. Vers, Ende bzw. Schluss Teil A:

Ripresa:
Volta:

[cre] - de."

In *Morte o merce* wird die – wie oben ersichtlich – im Text tatsächlich vorhandene Concatenazione hingegen nicht durch einen musikalischen Reim unterstützt. Zudem weicht die musikalische Anlage vom Standard der Trecento-Ballata ab. Vor dem Hintergrund, dass Cornago in Neapel tätig war, italienische Texte vertonte und aller Wahrscheinlichkeit nach mit dem italienischen Repertoire des Quattrocento vertraut war, liegt die Vermutung nahe, es könnte sich bei *Moro perche non day fede* nicht nur um eine italienische – beziehungsweise <italianisierte> – Form, sondern auch um ein Beispiel für die Anwendung italienischer Kompositionscharakteristika handeln.

834 Vgl. GERBER, *Johannes Cornago. Complete Works*, 1984, S. 41 ff. Nur der Cantus ist textiert.

In den Handschriften, in denen die Werke Cornagos überliefert sind, finden sich zudem italienische, zumeist anonyme Werke, die möglicherweise aus dem unmittelbaren Umfeld Cornagos stammen und die typischen Parameter der Trecento-Ballata aufweisen. An erster Stelle ist in diesem Zusammenhang die in E-E IV.a.24 als anonymes Unikum überlieferte Ballata mezzana *Il grant desio* zu nennen. Wie bereits erwähnt ist eine Vertonung dieser Ballata von Francesco Landini als *El gran disio* in den Handschriften GB-Lbm 29987, F-Pn 568 und I-Fl 87 enthalten, wodurch sich eine direkte Verbindung zum ‹Kernrepertoire› des Trecento ergibt. In E-E IV.a.24 sind nur die Ripresa und die erste Mutazione der Ballata überliefert.⁸³⁵

Wie die Vertonung von Landini entspricht auch die anonyme Version in E-E IV.a.24 der gängigen zweiteiligen Ballata-Form. Der musikalische Teil A ist vollständig mit dem Text der Ripresa unterlegt, im Abschnitt B folgen auf den vollständig eingetragenen Text der ersten Mutazione fünf untextierte Mensuren.

Il grant desio (E-E IV.a.24)⁸³⁶

Musik	Text		Reim
A	Ripresa	Il grant desio e la dolce epseranza ch'io ebbi in vuy dompna [<i>sic</i>] my die d'amare el cuer baldanza	A b C
B	1 ^a Mutazione	Quando che prima ne bei ochi amore vidi, pianto de pietade e corthesia, [...]	D E

Geht man, wie in der Komposition von Landini, von einem *verto-chiuso*-Schluss im B-Teil aus, fiel der Schluss der zweiten Mutazione – vermutlich die letzten fünf Silben – auf diese untextierten Mensuren.⁸³⁷ Daraus ergäbe sich sowohl zwischen den Schlussfloskeln beider Teile (siehe Notenbeispiel 21.1 und 21.3) als auch für die Position der Concatenazione am Ende des ersten Verses im A-Teil ein ungenauer musikalischer Reim (siehe Notenbeispiel 21.1 und 21.2). Der musikalische Reim der Concatenazione fällt dabei etwas ‹genauer› aus, da die Stimmführung des Contratenors am Schluss des A-Teils (Ripresa, Volta) etwas abweicht (siehe Notenbeispiel 21.3).

835 In der Version von Landini umfasst die Ballata eine komplette Stanza. Vgl. *PMFC*, Bd. 4, S. 146 f. und s. o., Kap. III.2., S. 136 f.

836 Vgl. HANEN, *El Escorial*, 1983, Bd. 2, S. 76 ff. Siehe auch SOUTHERN, *The Manuscript El Escorial*, 1981, S. XXXII.

837 So ergänzt auch Martha Hanen den in E-E IV.a.24 fehlenden Text. Vgl. HANEN, *El Escorial*, 1983, Bd. 2, S. 76 ff.

Notenbeispiel 21: *Il grant desio* (E-E IV.a.24)⁸³⁸

21.1) Ripresa/Volta (A), 1. Vers, Anfang und Ende:

Ripresa:
Volta:

Il grant de[sio] [...] [esperan] - za,
On - de mal [...] [obli] - a,

21.2) Mutazioni (B), Anfang und Ende (chiuso-Schluss):

1. Mutazione:
2. Mutazione:

Quand[do] [...] [2.] [si] - a.
Spe[ra]i [...] [si] - a.

21.3) Ripresa/Volta (A), 3. Vers, Ende bzw. Schluss Teil A:

Ripresa:
Volta:

[...] [balda] - za.
[...] [fidan] - ça.

Auch der Text des in E-E IV.a.24 überlieferten Unikums *Desdegno non avrá may* ist unvollständig. Sowohl aus dem Text als auch aus der musikalischen Anlage lässt sich dennoch unschwer erkennen, dass es sich ebenfalls um eine Ballata mezzana handelt, deren Volta fehlt.

Desdegno non avrá may (E-E IV.a.24)⁸³⁹

Musik	Text	Reim	
A	Ripresa	Desdegno non avrá may questo piacere In mia desaventura De farne deviar may drichtura.	A b B
B	1 ^a Mutazione	Ma saldo starò più fin di Ariante E forte comme torre nel ben fare	C D

838 Vgl. ebd.

839 Vgl. SOUTHERN, *The Manuscript El Escorial*, 1981, S. XXXI.

Als letztes Beispiel aus der Handschrift E-E IV.a.24 sei die vierstimmige Komposition *Hora may che fora son* angeführt. Da das Gedicht vorwiegend aus Settenari und Ottonari besteht, scheint es sich eher um eine Barzelletta, als um eine Ballata grande zu handeln. Dafür spricht auch der humoristische Inhalt des Gedichts.

Hora may che fora son (E-E IV.a.24)⁸⁴²

Musik	Text		Reim
A	Ripresa	Hora may che fora son, non vo'io esser più monicha, arsa li sia la tonicha e chi se la vesta più.	a b b c
B	1 ^a Mutazione	Stava nelo monastero, chomo una cosa perduta.	d e
B	1 ^a Mutazione	Senza alcuno refrigero, non vedea n'era veduta.	d e
A	Volta	Ora may che son usita, non vo'io esser più monicha, arsa li sia la tonicha e chi se la vesta più.	e b b c

Die Concatenazione zwischen zweiter Mutazione und Volta ist durch den unreinen Reim «veduta» – «usita» gegeben. Ein knapper musikalischer Reim findet zwischen den Schlussfloskeln der Teile A (Ripresa, Volta) und B (Mutazioni) statt.⁸⁴³ Auffällig ist die Übereinstimmung der Verse zwei bis vier in Ripresa und Volta, da es sich dabei um eine Praxis handelt, die – wie bei Rengifo zu lesen und oben erläutert – eher für die Canción, vor allem aber für den Villancico charakteristisch ist. Martha Hanen und Gianluca D'Agostino weisen darauf hin, dass der Text in einer Gedichtsammlung des ausgehenden 15. Jahrhunderts, die vermutlich von dem Florentiner Filippo Scarlatti kompiliert wurde, enthalten ist. In dieser Handschrift ist das Gedicht als «Chanzona napoletana» rubriziert.⁸⁴⁴ Die vage Vermutung, es könnte sich bei der für Canción und Villancico typischen Wiederholung eines teils der Ripresa in der Volta um die Adaption eines «spanischen» Stilmittels handeln, erscheint vor diesem Hintergrund zwar nicht gänzlich abwegig, lässt sich andererseits jedoch auch nicht verifizieren.

Eine Spekulation bezüglich der genauen Form des Textes erübrigt sich bei der im *Pixérécourt Chansonnier* (F-Pn 15123), in I-Pec 431 und in I-MC 871 überlieferten Komposition *Amor tu non me gabasti*. Diese Barzelletta ist in den genannten Quellen und in der Texthandschrift F-Pn 1035 mit einer vollständigen Stanza überliefert. Wie für die Gattung die Barzelletta charakteristisch, besteht das Gedicht aus Ottonari, teils Versi

842 Vgl. HANEN, *El Escorial*, 1983, Bd. 3, S. 318 ff.

843 Vgl. ebd., S. 319 f.

844 Vgl. D'AGOSTINO, *On the Ballata Form(s)*, 2003, S. 328 f. und HANEN, *El Escorial*, 1983, Bd. 3, S. 320.

tronchi, teils Versi sdrucchioli. Unerwartet hingegen ist auch hier der primär für den Villancico typische Aufgriff der letzten beiden Verse der Ripresa in der Volta.

Amor, tu non me gabasti (F-Pn 1035)⁸⁴⁵

Musik	Text	Reim
A	Ripresa Amor tu non me gabasti Ch'io gia te conoscia M'a forczao la voglia mia La signora che me dasti	a b b a
B	1 ^a Mutazione Io havea voluntate Non servite piu de grato	c d
B	1 ^a Mutazione Per le toe falze passate Che con mico tu ay usato	c d
A	Volta Pero fin che su'incapato Non fu per credere actia M'a sforzao la voglia mia La signora che me dasti	d b b a

Wie in den vorangegangenen Beispielen kann auch in der Barzelletta *Amor tu non me gabasti* von einem *verto-chiuso*-Schluss im Mutazioni-Abschnitt (B) ausgegangen werden.⁸⁴⁶

Notenbeispiel 23: *Amor tu non me gabasti* (I-MC 871)⁸⁴⁷

23.1) Ripresa/Volta (A), 1. Vers, Anfang und Ende:

845 Vgl. POPE/KANAZAWA, *The Musical Manuscript Montecassino 871*, 1978, S. 576.

846 Auch Pope und Kanazawa vermuten einen *verto-chiuso*-Schluss im B-Teil und beziehen sich dabei auf die Fermate, die in den Hss. über der Semibrevis vor dem untextierten Schluss steht. Vgl. POPE/KANAZAWA, *The Musical Manuscript Montecassino 871*, 1978, S. 576. Vgl. hierzu auch das digitale Faksimile von *Amor, tu non me gabsti* aus der Hs. F-Pn 15123: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9007335q/f9.item> [zuletzt aufgerufen am 15.11.2021]. Wie bereits in *Moro perche non day fede* findet sich auch in *Il grant desio* eine Fermate (hier im Contratenor) vor dem untextierten Schluss. Vgl. HANEN, *El Escorial*, 1983, Bd. 2, S. 76 ff. und SOUTHERN, *The Manuscript El Escorial*, 1981, S. 70 f.

847 Vgl. POPE/KANAZAWA, *The Musical Manuscript Montecassino 871*, 1978, S. 168 ff.

23.2) Mutazioni (B), Anfang und Ende (chiuso-Schluss):

1. Mutazione:
2. Mutazione:

Io ha[vea] [...] Per le [...] [usa] to.]

23.3) Ripresa/Volta (A), 3. Vers, Ende bzw. Schluss Teil A:

Ripresa:
Volta:

[...] la si-gno ra che me da sti.
[...] la si-gno ra che me da sti.

Ein musikalischer Reim erklingt sowohl zwischen der Schlussklausel des Ripresa-Volta-Teils und dem chiuso-Schluss des B-Teils (Notenbeispiel 23.1 und 23.3), als auch an der Position der Concatenazione (Notenbeispiel 23.1 und 23.2). Im Cantus fällt der musikalische Reim der Concatenazione länger und präziser aus als derjenige zwischen den Schlussfloskeln beider Teile.

Sehr deutlich lässt sich die Verwandtschaft zwischen Ballata und Villancico an den im Cancionero Musical de Palacio (E-Mp 1335) überlieferten Villancicos ablesen. Von den ursprünglich wohl 550 enthaltenen Werken sind im heutigen Zustand 447 Kompositionen im Cancionero Musical de Palacio überliefert, eine davon ohne Text.⁸⁴⁸ 246 der spanischsprachigen Kompositionen lassen sich eindeutig als Villancicos identifizieren, davon entsprechen wiederum 229 hinsichtlich der Struktur des Textes und der zweiteiligen musikalischen Anlage dem Standard der italienischen Ballata.⁸⁴⁹ Innerhalb dieser Werkgruppe lassen sich, abgesehen von der identischen Forme fixe,

848 Vgl. ANGLÉS, Higinio (Hrsg.): *La Música en la Corte de los Reyes Católicos. Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV–XVI). Polifonía profana*, 2 Bde. (= *Monumentos de la Música Española*, Bd. V u. X), Barcelona 1947 u. 1951, Bd. 1, S. 17 ff., FIGUERAS, José Romeu (Hrsg.): *La Música en la Corte de los Reyes Católicos. Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV–XVI)*, 2. Bde. (= *Monumentos de la Música Española*, Bd. XIV, I u. XIV, II), Barcelona 1965, Bd. 1, S. 3 ff., CUENCA, Joaquín Gonzáles (Hrsg.) *Cancionero Musical de Palacio (= Biblioteca Filológica Hispana*, Bd. 24), Madrid 1996, passim. Insgesamt sind 458 Texte enthalten.

849 Vgl. Anhang I.

etliche Parallelen zu dem in Kapitel III. 2. untersuchten Korpus an Ballate beobachten. Bemerkenswert ist dabei vor allem, dass der Verso de enlace – das Pendant zur Concatenazione und das verbindende Element zwischen Ballata und Villancico, das zugleich die Ballata vom Virelai und den Villancico von der Canción unterscheidet – in etlichen Villancicos des Cancionero Musical del Palacio eine musikalische Umsetzung findet. Die im Kontext der in Kapitel III. 2. angeführten 386 Ballate *minori*, *mezzane* und *grandi* entworfenen Kategorien lassen sich daher auch auf die 229 der Form der Ballata entsprechenden Villancicos der Handschrift E-Mp 1335 anwenden. Ähnlich wie im Fall der untersuchten Ballate erklingen in etwas weniger als der Hälfte der genannten Villancicos keine musikalischen Reime an der Position des Verso de enlace oder zwischen den Schlussfloskeln der Abschnitte A (Estribillo, Vuelta) und B (Mudanzas).

Von den verbleibenden 127 Villancicos sind hier natürlich, wie bereits im Kontext der Ballata, die Werke am interessantesten, in denen der musikalische Reim an der Position des Verso de enlace Vorrang gegenüber anderen musikalischen Reimen erhält. Diese entsprechen der in Kapitel III. 2. entworfenen ersten Kategorie. Dies lässt sich an dem dreistimmigen Villancico *Puse mis amores* von Garcí Sánchez de Badajoz veranschaulichen. Der Villancico entspricht mit seinem dreizeiligen Estribillo und den beiden zweizeiligen Mudanzas einer Ballata *mezzana* und ist mit einer Strophe im Cancionero Musical de Palacio überliefert.

Puse mis amores (E-Mp 1335)⁸⁵⁰

Musik	Text	Reim	
A	Estribillo	Puse mis amores en tan buen lugar, que no los puedo olvidar.	a b b
B	1 ^a Mudanza	Porque su merecimiento es de tata perfección,	c d
B	2 ^a Mudanza	que no lo sufre rrazón ver penar el sentimiento.	d c
A	Vuelta	Así que bivo contento con gemir y sospirar, y no los puedo olvidar.	c b b

Im Text fallen zunächst zwei für den Villancico typische Gestaltungsmerkmale auf: Der Binnenreim zwischen den Mudanzas («perfección» – «rrazón») und die Wiederholung des Schlusses des Estribillo am Ende der Vuelta, die sich in diesem Fall auf den letzten Vers, beziehungsweise die Worte «no los puedo olvidar» beschränkt.⁸⁵¹ Der Verso de enlace zwischen zweiter Mudanza und Vuelta («sentimento» – «contento») ist durch einen relativ genauen musikalischen Reim umgesetzt (siehe Notenbeispiel 24.1 und 24.2). Die Schlusspassagen der Teile A (Estribillo, Vuelta) und B (Mudanzas)

850 Vgl. FIGUERAS, *CMP*, 1965, Bd. 2, S. 335 f.

851 Vgl. KLAUK, *Musik im spanischen Theater*, 2012, S. 40.

ähneln sich dabei nur grob hinsichtlich ihres Rhythmus (siehe Notenbeispiel 24.1 und 24.3), so dass sich hier nicht von einem musikalischen Reim sprechen lässt.

Notenbeispiel 24: *Puse mis amores* (E-Mp 1335)⁸⁵²

24.1) Estribillo/Vuelta (A), 1. Vers:

24.2) Mudanzas (B), Schluss:

24.3) Estribillo/Vuelta (A), 3. Vers, Ende bzw. Schluss Teil A:

Bei den untersuchten Villancicos ist jedoch zu beachten, dass solche musikalischen Reime in manchen Kompositionen durch die Wiederholung kompletter melodischer Abschnitte des A-Teils im B-Teil zustande kommen. Bei unveränderter Makrostruktur kann sich also bei einem Villancico mit zweizeiligem Estribillo folgender melodischer Aufbau ergeben:

A (Estribillo/Vuelta)	B (Mudanzas)

Der A-Teil besteht also aus zwei in sich geschlossenen melodischen Abschnitten (a¹ und a²), dessen erster auch den B-Teil bildet. Eine solche zwei- oder dreiteilige melodische

852 Vgl. ANGLÉS, *CMP*, Bd. 1, 1947, S. 209.

Anlage findet sich im Villancico häufiger.⁸⁵³ Wie zu erwarten gehen diese Abschnitte in der Regel mit den Versen einher, ähnlich wie bei dem von Dittrich beschriebenen Versvertonungsschema in der Ballata. Exakt dem oben skizzierten Schema entspricht der dreistimmige Villancico *Pedro, i bien te quiero* von Juan del Encina. Der Villancico gleicht hinsichtlich des zweiteiligen Estribillo dem Typus der Ballata minore, die Mudanzas sind jedoch einzeilig.⁸⁵⁴

Pedro, i bien te quiero (E-Mp 1335)⁸⁵⁵

Musik	Text	Reim	
A (a ¹)	Estribillo	Pedro, i bien te quiero,	a
(a ²)		maguera vaquero.	a
B (a ¹)	1 ^a Mudanza	As tan bien bailado,	b
B (a ¹)	2 ^a Mudanza	corrido y luchado,	b
A (a ¹)	Vuelta	que m'as enamorado,	b
(a ²)		y d'amores muero	a
		[...]	

Durch die Kürze von nur drei mal drei Masuren, den einfachen, repetitiven Rhythmus und die durchgehend homorhythmische Anlage der drei Stimmen erhält dieser Villancico einen äußerst kompakten Charakter (siehe Notenbeispiel 25).⁸⁵⁶ Eine solche nahezu komprimierte Struktur ist in den Ballate des Trecento so nicht zu finden.

Notenbeispiel 25: *Pedro, i bien te quiero* (E-Mp 1335)⁸⁵⁷

Estribillo:
Vuelta:

Pe - dro, i bien te que - ro, ma - gue - ra va que - ro.
Que m'as e na - mo ra - do, y d'a mo - res mue - ro.

Fine

853 Zur Wiederaufnahme von Melodieabschnitten des A-Teils im B-Teil siehe auch KLAUK, *Musik im spanischen Theater*, 2012, S. 46.

854 Unter den analysierten Ballate finden sich nur zwei Ballate minori mit einzeiligen Mutazioni. Vgl. Anhang I.

855 Vgl. FIGUERAS, *CMP*, 1965, Bd. 2, S. 384 f. Der Villancico ist mit sechs Strophen überliefert.

856 Ähnlich kompakt ist ebenfalls dreistimmige Villancico *Non quiero ser monja* gestaltet. Vgl. ANGLÉS, *CMP*, Bd. 1, 1947, S. 12.

857 Vgl. ANGLÉS, *CMP*, Bd. 2, 1951, S. 49.

1. Mudanza:
2. Mudanza:

As tan bien bai - la - do,
Co - rri doy lu - cha - do, D. C.

Ein ähnlicher Aufbau liegt dem vierstimmigen Villancico *Con amores, mi madre* zugrunde. Dieser Villancico ist jedoch nicht ganz so kompakt und vor allem nicht so streng homorhythmisch gehalten.

Con amores, mi madre (E-Mp 1335, fol. 231^r)⁸⁵⁸

Musik	Text	Reim
A	Estribillo Con amores, mi madre con amores m'adormí.	a b
B	1 ^a Mudanza Así dormida soñava	c
B	2 ^a Mudanza lo qu'el corazón velava,	c
A	Vuelta Qu'el amor me consolava con más bien que merecí.	c b
	[...]	

Die Anlage des A-Teils (Estribillo, Vuelta) ist in diesem Fall dreiteilig (a¹|a²|a³), die letzte Zeile des Estribillo – somit auch die letzte Zeile der Vuelta – wird zweimal gesungen. Der erste Abschnitt des A-Teils fungiert wiederum zugleich als B-Teil (siehe Notenbeispiele 26.1 und 26.2). Der Verso de enlace ist damit abermals musikalisch umgesetzt. Einen musikalischen Reim zwischen den Schlussfloskeln beider Abschnitte gibt es auch in diesem Villancico nicht (siehe Notenbeispiel 26.3).

Notenbeispiel 26: *Con amores, mi madre* (E-Mp 1335)⁸⁵⁹

26.1) Estribillo/Vuelta (A), 1. Vers (a¹):

Estribillo:
Vuelta:

Con a - mo - res, mi ma - dre,
Qu'ela - mor me con - so - la - va

858 Vgl. FIGUERAS, *CMP*, 1965, Bd. 2, S. 427 f. Der Villancico ist mit zwei Strophen überliefert.

859 Vgl. ANGLÉS, *CMP*, Bd. 2, 1951, S. 97.

26.2) Mudanzas (B = a¹):

 26.3) Estribillo/Vuelta (A), Wh. 2. Vers (a³), Ende bzw. Schluss Teil A:

Der anonyme Villancico *No é ventura* lässt sich sozusagen zwischen diesem Kompositionsprinzip und der ausschließlichen Umsetzung des Verso de enlace durch einen musikalischen Reim verorten. Auch in diesem Beispiel bestehen Estribillo und Vuelta aus zwei Versen und die beiden Mudanzas aus je einem Vers.

No é ventura (E-Mp 1335)⁸⁶⁰

Musik	Text	Reim	
A	Estribillo	No é ventura, mezquino yo, no é ventura en amores [no].	a [a]
B	1 ^a Mudanza	Uma muy hermosa dama,	b
B	2 ^a Mudanza	muy discreta y muy galana,	b
A	Vuelta	ençendióme con la llama; con sus amores me mató.	b a
		[...]	

Die Übereinstimmung zwischen dem ersten Abschnitt des A-Teils und dem gesamten B-Teil ist in diesem Villancico vorwiegend auf rhythmischer Ebene festzustellen. In diesem Fall lässt sich hinsichtlich der Schlussfloskel des ersten Verses im A-Teil und

860 Vgl. FIGUERAS, *CMP*, 1965, Bd. 2, S. 365 und ANGLÉS, *CMP*, Bd. 2, 1951, S. 10. Anglés ergänzt das «no» am Ende des zweiten Verses des Estribillo. Da dies keinerlei Einfluss auf den Verso de enlace hat, wird diese Ergänzung unkommentiert übernommen. Der Villancico ist mit sechs Strophen überliefert.

derjenigen im B-Teil eher von einem ungenauen musikalischen Reim an der Position des Verso de enlace sprechen, wobei die Übereinstimmung im Cantus sogar relativ exakt ausfällt (siehe Notenbeispiel 27.1 und 27.2). Der Schluss des A-Teils weist bis auf den gleichen Schlussston im Cantus keine markanten Ähnlichkeiten zu dem erwähnten musikalischen Reim auf (siehe Notenbeispiel 27.3).

Notenbeispiel 27: *No é ventura* (E-Mp 1335)⁸⁶¹

27.1) Estribillo/Vuelta (A), 1. Vers:

Estribillo: No é ven[tura]
Vuelta: En-çen[dióme]

mes-qui - no yo,
con la lla - ma,

27.2) Mudanzas (B):

1. Mudanza: U - na [...] [her]mo-sa da - ma,
2. Mudanza: Muy dis[creta] [...] my ga - la - na,

27.3) Estribillo/Vuelta (A), 2. Vers, Ende bzw. Schluss Teil A:

Estribillo: [...] [...] en a - mo - res [no].
Vuelta: [...] a - mo - re me ma - tó.

In den Ballate *Dè! Pon quest'amor, I' fu tuo servo Amore, Deh, tristo mi topinello* und *Come'nfra l'altre donne* ließ sich beobachten, dass die Concatenazione durch einen musikalischen Reim an der entsprechenden Stelle der Komposition unterstrichen wird und zudem die Schlussfloskel am Ende des Abschnitts A (Ripresa, Volta) – und somit am «Ende» der Ballata – diesem musikalischen Reim angeglichen ist. Dies lässt sich auch in einigen Villancicos des *Cancionero Musical de Palacio* feststellen, so auch in dem dreistimmigen Villancico *En fuego d'amor*. Der Villancico entspricht mit dreizeiligem Estribillo und zweizeiligen Mudanzas dem typischen Reimschema der

861 Vgl. ANGLÉS, *CMP*, Bd. 2, 1951, S. 10.

Ballata mezzana. Bezeichnenderweise ist dieser Villancico wie die meisten Ballate mezzane einstrophig überliefert. Das gesamte Gedicht besteht aus Achtsilbern und, wie für den Villancico typisch, verwenden Estribillo und Vuelta denselben Schlussvers.

En fuego d'amor (E-Mp 1335)⁸⁶²

Musik	Text	Reim
A	Estribillo En fuego d'amor me quemó; bivo, muero, desespero y no sé lo que me quiero.	a b b
B	1ª Mudanza no siento de qué me quexa, siento bien qu'estoy con quexa;	c d
B	2ª Mudanza no sé qué tome ni dexa, ni quién me toma ni dexa;	c d
A	Vuelta todo plazer se m'alexa, tengo un dolor lastimero y no sé lo que me quiero.	d b b

Auch in diesem Beispiel verlaufen die drei Stimmen der Komposition größtenteils homorhythmisch. Die drei Verse des A-Teils (Estribillo, Vuelta) sind in der Vertonung zudem rhythmisch sehr ähnlich gestaltet. Hinsichtlich der melodischen Gestaltung basiert im Prinzip alles Folgende auf dem ersten Vers des A-Teils: Der Schluss des ersten und der gesamte zweite Vers der Mudanzas (B) entsprechen musikalisch dem ersten Vers des A-Teils. Somit ergibt sich erneut ein ausgedehnter musikalischer Reim an der Position des Verso des enlace. Der Schluss des A-Teils greift die Schlussfloskel am Ende des ersten Verses von Estribillo und Vuelta bis auf wenige Abweichungen ebenfalls auf (siehe Notenbeispiel 28). Das Aufgreifen der Melodie der ersten Zeile des A-Teils (Estribillo, Vuelta) als letzte Zeile des B-Teils oder sogar als gesamter B-Teil ist als Kompositionsprinzip vor allem deshalb interessant, da in diesem Fall der Verso de enlace automatisch mit einem musikalischen Reim versehen wird.

Notenbeispiel 28: *En fuego d'amor* (E-Mp 1335)⁸⁶³

The image shows a musical score for three voices (treble, alto, and bass clefs) in a single system. The lyrics are written below the notes. The lyrics are: Estribillo: En fue - go d'a - mor me - que - mo; Vuelta: To - do pla - zer se m'a - le - xa,.

862 Vgl. FIGUERAS, *CMP*, 1965, Bd. 2, S. 353.

863 Vgl. ANGLÉS, *CMP*, Bd. 1, 1947, S. 241.

Vi vo, mue ro, des es pe ro,
Ten go un do lor, las ti me ro,

Y no sé lo que me quie ro.

1. Mudanza: No sien to de qué me que xe,
2. Mudanza: No sé qué to me ni de xe,

Sien to bien qu'es-toy con que xa;
Ni quien me to ma ni de xa;

Wie oben erwähnt ist der Verso de enlace für die Canción nicht charakteristisch. Tatsächlich tritt die beschriebene musikalische Struktur, durch die der Verso de enlace quasi automatisch mit einem musikalischen Reim versehen wird, in nur einer, zudem unvollständigen Canción des Cancionero Musical de Palacio auf.⁸⁶⁴

Auch für die im Kontext der Analyse der Ballate vorgeschlagene zweite Kategorie mit Vertonungen, in der die Übereinstimmung der Schlussfloskeln der Teile A und B vorrangig gegenüber dem musikalischen Reim an der Position der Concatenazione behandelt wird, finden sich unter den Villancicos aus der Handschrift E-Mp 1335 Beispiele. Der dreistimmige, anonyme Villancico *Es tan alta la ocasión* zählt zu dieser Kategorie. Die Form des Gedichts entspricht erneut derjenigen der Ballata mezzana, wobei der zweite und dritte Vers des Estribillo in der Vuelta übernommen werden.

864 Es handelt sich um die Canción *Sol sol gi gi*. Vgl. ANGLÉS, *CMP*, Bd. 1, 1947, S. 88. Da die Canción unvollständig ist, könnte der musikalische Reim möglicherweise sogar auf einen ursprünglich vorhandenen Verso de enlace hinweisen.

Es tan alta la ocasión (E-Mp 1335)⁸⁶⁵

Musik	Text	Reim
A	Estribillo Es tan alta la ocasión de mi mal, que bivo porqu'es mortal.	a b b
B	1 ^a Mudanza De tan dulce pensamiento es la causa tan subida,	c d
B	2 ^a Mudanza que non mereçe la vida tan alto merecimiento.	d c
A	Vuelta Así qu'es tal lo que siento de mi mal, que bivo porqu'es mortal	c b b

Zunächst fallen die übereinstimmenden Schlussklauseln der beiden Abschnitte A und B im Cantus auf (siehe Notenbeispiel 29.1 und 29.2). Der Verso de enlace ist diesen Schlussfloskeln angeglichen. Die Reimanbindung der Vuelta an die zweite Mudanza wird also zumindest durch einen ungenauen musikalischen Reim unterstrichen (siehe Notenbeispiel 29.3).⁸⁶⁶

 Notenbeispiel 29: *Es tan alta la ocasión* (E-Mp 1335)⁸⁶⁷

29.1) Estribillo/Vuelta (A), 3. Vers, Ende bzw. Schluss Teil A:

29.2) Mudanzas (B), Anfang und Ende:

865 Vgl. FIGUERAS, *CMP*, 1965, Bd. 2, S. 290.

866 Auch die Villancicos *Contarte quiero*, *Ya somos del toto libres* und *O triste, que stoy penado* sind in dieser Weise gestaltet.

867 Vgl. ANGLÉS, *CMP*, Bd. 1, 1947, S. 112 f.

29.3) Estribillo/Vuelta (A), 1. Vers, Anfang und Ende:

Tenor und Contratenor sind daran nicht beteiligt, jedoch kommt es in diesen Stimmen zu einem musikalischen Reim zwischen dem Schluss des ersten und des letzten Verses im A-Teil (Estribillo, Vuelta) (siehe Notenbeispiel 29.3 und 29.1). Dies ließe sich aus dem Kontext des Gedichts nur dann erklären, läge zwischen dem ersten und dem letzten Vers des Estribillo ein Reim vor. Ohne textliche Entsprechung sorgt diese wiederkehrende musikalische Floskel – die mehrfache Verwendung gleicher oder ähnlicher musikalischer Wendungen ist bereits aus der Ballata bekannt – innerhalb des A-Teils (Estribillo, Vuelta), der zugleich Anfang und Ende der Komposition ist, für Geschlossenheit.

Derartige Übereinstimmung der Schlussklauseln der beiden Teil A und B kommen in einigen Villancicos ebenfalls durch den bereits beschriebenen Aufgriff von Melodieabschnitten des A-Teils im B-Teil zustande. Deutlich erkennbar ist dies am dreistimmigen Villancico *No devo dar culpa*, mit der groben musikalischen Struktur A (a¹|a²|a³), B (b¹|a³). Wie der melodische Aufbau bereits suggeriert, handelt es sich auch bei diesem Villancico in textlicher Hinsicht um das spanische Pendant zur Ballata *mezzana*.

Non devo dar culpa (E-Mp 1335)⁸⁶⁸

Musik	Text	Reim	
A (a ¹)	Estribillo	No devo dar culpa a vos,	a
(a ²)		sino a mi, qu no miré	b
(a ³)		en quien puse tanta fe.	b
B (b ¹)	1 ^a Mudanza	A mí devo culpar	c
(a ³)		ya mi mal conocimiento;	d
B (b ¹)	2 ^a Mudanza	Pues que tant'os quise amar,	c
(a ³)		yo busqué mi perdimiento.	d
A (a ¹)	Vuelta	De mí tengo sentimiento,	d
(a ²)		que primero no miré	b
(a ³)		en quien puse tanta fe.	b
		[...]	

868 Vgl. FIGUERAS, *CMP*, 1965, Bd. 2, S. 356. Der Villancico ist mit zwei Strophen überliefert.

Der Abschnitt, über den die letzte Zeile von Estribillo und Vuelta gesungen wird, fungiert hier gleichzeitig als zweiter Abschnitt des B-Teils (siehe Notenbeispiel 30.1 und 30.2).

Notenbeispiel 30: *Non devo dar culpa* (E-Mp 1335)⁸⁶⁹

30.1) Estribillo/Vuelta (A), 3. Vers (a³) bzw. Schluss A-Teil:

Estribillo/Vuelta: En quien pu-se tan-ta fe.

Estribillo/Vuelta: En quien pu-se tan-ta fe.

Estribillo/Vuelta: En quien pu-se tan-ta fe.

30.2) Mudanzas (B), 2. Vers (= a³) bzw. Schluss B-Teil:

1. Mudanza: Ya mi mal co no-çi - mien - to;
2. Mudanza: Yo bus qué mi per-di - mien - to.

1. Mudanza: Ya mi mal co no-çi - mien - to;
2. Mudanza: Yo bus qué mi per-di - mien - to.

1. Mudanza: Ya mi mal co - no-çi - mien - to;
2. Mudanza: Yo bus - qué mi per-di - mien - to.

30.3) Estribillo/Vuelta (A), 1. Vers (a¹):

Estribillo: No de vo dar cul-pa a vos,
Vuelta: De mí ten-go sen-ti-mien to,

Estribillo: No de vo dar cul - pa a vos,
Vuelta: De mí ten - go sen - ti-mien - to,

Estribillo: No de - vo dar cul - pa a vos,
Vuelta: De mí ten - go sen - ti-mien - to,

Dennoch erklingt auch an der Position des Verso de enlace wieder ein knapper musikalischer Reim (siehe Notenbeispiel 30.2 und 30.3).

Noch stärker von melodischen Wiederholungen geprägt ist der ebenfalls Escobar zugeschriebene Villancico *Lo que queda es lo seguro*. Erneut entspricht der Villancico mit dreizeiligem Estribillo und zweizeiligen Mudanzas der Ballata mezzana. Ordnet

869 Vgl. ANGLÉS, *CMP*, Bd. 1, 1947, S. 246. Auch die Villancicos *Serviros i bien amaros* und *Pelayo, tan buen esfuerço* weisen eine solche Struktur auf.

man die melodischen Abschnitte den einzelnen Versen zu, ergibt sich für die Vertonung die Struktur A (a¹ | a² | a³), B (a² | a³).

Lo que queda es lo seguro (E-Mp 1335, fol. 129^r)⁸⁷⁰

Musik	Text	Reim
A (a ¹)	Estribillo	Lo que queda es lo seguro,
(a ²)		que lo que conmigo va
(a ³)		deseand'os morirá.
B (a ²)	1 ^a Mudanza	Mi ánima queda aquí,
(a ³)		señora, en vuestra prisión,
B (a ²)	2 ^a Mudanza	Partida del corazón,
(a ³)		del dolor con que partí.
A (a ¹)	Vuelta	Mas los ojos con que os vi
(a ²)		y e cuerpo que n'os verá
(a ³)		deseand'os morirá.
		[...]

Wie für den Villancico typisch findet sich auch hier ein Binnenreim zwischen den beiden Mudanzas und der letzte Vers des Estribillo dient ebenfalls der Vuelta als Schlussvers. Der B-Teil besteht aus dem zweiten und dritten Abschnitt des A-Teils (siehe Notenbeispiel 31.1 und 31.2). Zusätzlich ist die Schlussfloskel der Ersten Zeile des A-Teils (Estribillo, Vuelta) dem Schluss des A-Teils angeglichen. Durch die erläuterte Struktur der Komposition ergibt sich an der Position des Verso de enlace dadurch immerhin ein ungenauer musikalischer Reim (siehe Notenbeispiel 31.2 und 31.3).⁸⁷¹

Notenbeispiel 31: *Lo que queda es lo seguro* (E-Mp 1335)⁸⁷²

31.1) Estribillo/Vuelta (A), 2. und 3. Vers (a² u. a³) bzw. Schluss A-Teil:

Estribillo:
Vuelta:

Estribillo:
Vuelta:

Estribillo:
Vuelta:

Que lo que co mi-go va de-se an-d'os mo-ri rá.
Y el cuer po que n'os ve rá, de-se an-d'os mo-ri - rá.

870 Vgl. FIGUERAS, *CMP*, 1965, Bd. 2, S. 354. Der Villancico ist mit zwei Strophen überliefert.

871 Aufgrund der musikalischen Ähnlichkeiten könnte man den Abschnitt a³ sogar als Variation von a¹ als a¹ bezeichnen: A (a¹ | a² | a¹), B (a² | a¹).

872 Vgl. ANGLÉS, *CMP*, Bd. 1, 1947, S. 243 f.

31.2) Mudanzas (B = a² u. a³):

1. Mudanza: Mi á - ni-ma que-da a - quí, se-ño - ra, en vues - tra pri - sión,
 2. Mudanza: Par-ti da del co - ra - cõn del do lor con que tra par - tí.

1. Mudanza: Mi á - ni-ma que-da a - quí, se-ño - ra, en vues - tra pri - sión,
 2. Mudanza: Par-ti da del co - ra - cõn del do lor con que tra par - tí.

1. Mudanza: Mi á - ni-ma que-da a - quí, se-ño - ra, en vues - tra pri - sión,
 2. Mudanza: Par-ti - da del co - ra - cõn del do - lor con que tra par - tí.

31.3) Estribillo/Vuelta (A), 1. Vers (a¹):

Estribillo: [...] es lo se-gu - ro,
 Vuelta: [...] [ojos con que os vi

Estribillo: [...] es lo se-gu - ro,
 Vuelta: [...] [ojos con que os vi

Estribillo: [...] es lo se-gu - ro,
 Vuelta: [...] [ojos con que os vi

Etlichen Villancicos des Cancionero Musical de Palacio liegt eine repetitive Struktur zugrunde, in der Abschnitte des A-Teils im oder als B-Teil wiederverwendet werden. So verwundert es nicht, dass der Großteil der Villancicos, in denen musikalische Reime auftreten, in die in Kapitel III. 2. entworfene dritte Kategorie fällt, in der die Concatenazione – in diesem Fall der Verso de enlace – keine musikalische Umsetzung findet.⁸⁷³ Die Übereinstimmung der Schlussklauseln der Teile A (Estribillo, Vuelta) und B (Mudanzas) ergibt sich durch einen wie an den oben wiedergegebenen Beispielen demonstrierten Aufbau oder ähnliche repetitive Strukturen innerhalb der zweiteiligen Makrostruktur.⁸⁷⁴ *Verto-chiuso*-Schlüsse gibt es in den Villancicos des Cancionero Musical de Palacio nicht. Allein die Canción *Nunca fué pena mayor* weist am Ende des B-Teils (Mudanzas) einen *verto-chiuso*-Schluss auf.⁸⁷⁵ Eine musikalische Verwandtschaft zwischen Ballata und Villancico, die über die gemeinsame Makrostruktur – beziehungsweise die zugrundeliegende *Forme fixe* – hinausgeht, ist also nicht von der Hand zu weisen.

873 Siehe oben, Kap. III. 2., S. 137

874 Repetitive Struktur mit musikalischen Reimen zwischen den Schlussklauseln der Abschnitte A und B finden auch in der Canción. Vgl. ANGLÉS, *CMP*, Bd. 1, 1947 und Bd. 2, 1951, passim.

875 Vgl. ANGLÉS, *CMP*, Bd. 1, 1947, S. 1.

V. BALLATA, VILLANCICO, FROTTOLA UND DAS MADRIGAL IM CINQUECENTO

Im «Codice Parmense 1081», einer reinen Texthandschrift des ausgehenden Trecento oder frühen Quattrocento,⁸⁷⁶ wird die Niccolò da Perugia zugeschriebene Ballata piccola *Non più dirò, omai così farò* als Frottola bezeichnet.⁸⁷⁷ Lauren McGuire Jennings geht davon aus, die Ballata sei dort fälschlicherweise als Frottola klassifiziert.⁸⁷⁸ Dem wären jedoch die nahe Verwandtschaft zwischen Ballata und Barzelletta und dahingehend die Definition von Don Harrán im *New Grove Dictionary of Music and Musicians* entgegenzuhalten, nach der die «eigentliche» Frottola die Barzelletta ist.⁸⁷⁹ Die formale Nähe zwischen der Ballata und der Barzelletta und das Verständnis der Barzelletta als Frottola ist wiederum hinsichtlich des Repertoires des Cancionero Musical de Palacio (E-Mp 1335) und im weiteren Sinne auch bezüglich der Verwandtschaft zwischen Ballata und Villancico von Bedeutung. Im Cancionero Musical de Palacio sind insgesamt elf italienischsprachige Kompositionen überliefert. Vier dieser Kompositionen sind Unika, die übrigen sieben tauchen in weiteren Handschriften sowie in den venezianischen Frottola-Drucken von Ottaviano Petrucci auf.⁸⁸⁰

Zwei der Unika sind unvollständig. Die anonyme Komposition mit dem Incipit *O trinfante dona* (E-Mp 1335, fol. 35^r) besteht aus vier Zeilen Text mit der Reimfolge abcd. Bei den ersten drei Versen handelt es sich um Settenari, der letzte Vers hat vier Silben.⁸⁸¹ Die dreistimmige Komposition ist vorwiegend homorhythmisch gehalten, bis auf die repetitive rhythmische Anlage sind keine signifikanten musikalischen Reime zu erkennen.⁸⁸² Die melodischen Abschnitte gehen mit den vier Strophen einher. Möglicherweise handelt es sich hierbei um die Ripresa einer Ballata grande oder eben einer Barzelletta. Noch weniger Text enthält die ebenfalls anonyme, ebenfalls

876 Parma, Biblioteca Palatina, ms. Palatino 1081, vgl. COSTA, Emilio: «*Il codice Parmense 1081*», in: *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 12 (1888), S. 77 – 108, hier: S. 79 und D'AGOSTINO, *La tradizione letteraria*, 1999, S. 428.

877 Vgl. COSTA, *Il codice Parmense 1081*, 1888, S. 104, D'AGOSTINO, *La tradizione letteraria*, 1999, S. 414 und JENNINGS, *Senza vestimenta*, 2014, S. 85. Die Vertonung ist in GB-Lbm 29987 überliefert.

878 Vgl. JENNINGS, *Senza vestimenta*, 2014, S. 85.

879 Vgl. HARRÁN, *Frottola* [NGrove²], 2001, S. 294 und HARRÁN, *Barzelletta* [NGrove²], 2001, S. 831. Bereits Walter Rubsamen bezeichnet die Barzelletta als «frottola proper». RUBSAMEN, Walter Howard: «*From Frottola to Madrigal. The Changing Pattern of Secular Italian Vocal Music*», in: *Chanson & Madrigal 1480 – 1530. Studies in Comparison and Contrast. A Conference at Isham Memorial Library, September 13 – 14, 1961*, hrsg. v. James Haar, Cambridge 1964, S. 51 – 87, hier: S. 54. D'Agostino sieht eine Erklärung für die Verwendung des Terminus *Frottola* in der Kürze des Gedichts, den Binnenreimen und dem Inhalt des Textes. Vgl. D'AGOSTINO, *La tradizione letteraria*, 1999, S. 414.

880 Vgl. FERRARI BARASSI, Elena: «*Alcune frottole «petrucciane» fra Italia, Spagna e Germania*», in: *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 1/4 (1997), S. 47 – 70, hier: S. 47. Ferrari Barassi erwähnt nur drei Unika, die sie *Fata la parte* von Juan del Encina nicht mitzählt. Vgl. ebd.

881 Vgl. FIGUERAS, *CMP*, 1965, Bd. 2. S. 271

882 Vgl. ANGLÉS, *CMP*, Bd. 1, 1947, S. 67.

dreistimmige Komposition *Perque me fuge amore* (E-Mp 1335, fol. 288^r). Hier ist neben dem Zusatz «tres triples» (drei Diskant- oder Sopranstimmen) nur das angeführte Incipit überliefert.⁸⁸³ Hinsichtlich der musikalischen Struktur lässt sich lediglich beobachten, dass die drei Stimmen kurz nacheinander kanonisch einsetzen und das kurze Stück aus drei Melodieabschnitten besteht, wobei sich der zweite und dritte Abschnitt entsprechen. Ob es sich auch bei diesem Werk um eine unvollständige Ballata- oder Barzelletta-Form handelt – dann wäre hier eventuell die Musik der Ripresa, A (a¹ | a² | a²), überliefert – lässt sich vor allem aufgrund des fehlenden Textes nur vermuten.

Anders verhält es sich bei den verbleibenden beiden Unika *A, la mia gran pena forte* und *Fata la parte. A, la mia gran pena* setzt sich aus italienischen sowie lateinischen Versen zusammen und weist insgesamt eine Orthographie mit spanischer Färbung auf. Formal handelt es sich, auch aus musikalischer Sicht, offenbar um eine Barzelletta.⁸⁸⁴

A, la mia gran pena forte (E-Mp 1335)⁸⁸⁵

Musik	Text	Reim	
A	Ripresa	A, la mia gran pena forte, doloros', aflicta e rrea! Diviserunt vestem meam et super eam miserunt sortem.	a b c d
B	1 ^a Mutazione	Rex Herodes et Pilatus contra me sunt facti amici.	e f
B	2 ^a Mutazione	Mei conjuncti et parentati facti sunt michi inimici.	g f
A	Volta	Jheremia propheta dixi: «Tristis anima mea». Diviserunt vestem meam et super eam miserunt sortem.	f b c d
[...]			

Die Concatenazione zwischen zweiter Mutazione und Volta kommt in diesem Fall durch den unreinen Reim «inimici» – «dixi» zustande. Da in dem Gedicht fast ausschließlich Ottonari Verwendung finden, liegt die Interpretation als Barzelletta nahe. Die Wiederholung der letzten beiden (lateinischen) Verse der Ripresa in der Volta ist,

883 Vgl. ANGLÉS, *CMP*, Bd. 2, 1951, S. 189 und FIGUERAS, *CMP*, 1965, Bd. 2, S. 484.

884 Vgl. FERRARI BARASSI, Elena: «Frottole en el Cancionero Musical de Palacio», in: *Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología. «Culturas musicales del Mediterraneo y sus Ramificaciones»*, Madrid, 3 – 10. IV. 1992 (= *Revista de Musicología*, 16 (1993)), 3 Bde., Bd. 3, S. 1482 – 1498, hier: S. 1487 und FERRARI BARASSI, *Alcune frottole (petrucciane)*, 1997, S. 47.

885 Vgl. FIGUERAS, *CMP*, 1965, Bd. 2, S. 418 ff. Das Gedicht ist mit vier Strophen überliefert. Zwar ist die Vertonung in E-Mp 1335 ein Unikum, jedoch verweist Figueras auf zwei Texthandschriften des 16. Jahrhunderts: E-Mp 1579 und den sog. «Cancionero de Sebastián de Horozco». Vgl. ebd., Bd. 1, S. 219 ff.

wie im vorangegangenen Kapitel veranschaulicht, typisch für Canción und Villancico. Auch in dieser vierstimmigen Komposition lässt sich eine relativ homorhythmische Anlage feststellen. Bis auf einen knappen musikalischen Reim zwischen den Schlusspassagen der Teile A (Ripresa, Volta) und B (Mutazioni) lassen sich keine auffälligen musikalische Reime oder Wiederholungen von Melodieabschnitten beobachten.⁸⁸⁶ Aus rein formaler Perspektive sind in der Barzelletta *A, la mia gran pena forte* also Elemente der Ballata und des Villancico vereint.⁸⁸⁷ Die Wiederholung ganzer melodischer Abschnitte wird als Charakteristikum der Frottola angesehen, lässt sich aber auch in einigen Villancicos des Cancionero Musical de Palacio (E-Mp 1335) beobachten.⁸⁸⁸

Die ebenfalls vierstimmige Komposition *Fata la parte* ist Juan del Encina zugeschrieben. Den Text beschreibt Figueras als «Poesía burlesca italiana, anónima y de carácter popular.»⁸⁸⁹ Hinsichtlich der Struktur weichen sowohl Text als auch Musik etwas von der gewohnten Struktur der Ballata ab, da die Volta nach einer vierzeiligen Ripresa nur zwei Verse umfasst und zudem neue Musik erhält:

Fata la parte (E-Mp 1335)⁸⁹⁰

Musik	Text		Reim
A	Ripresa	Fata la parte	a
		Tutt'ogni cal,	b
		qu'es morta la muller	c
		de miçer Cotal.	b
B	1 ^a Mutazione	Porque l'ay trobato	d
		con un españolo	e
B	2 ^a Mutazione	En su casa solo,	e
		luego l'ay maçato.	d
C	Volta	Luy se l'à escapato	d
		por forsa y por arte.	a
		[...]	

Die Anlage der Komposition ist durchgehend homorhythmisch, wobei der Rhythmus des C-Teils demjenigen des A-Teils entspricht. Musikalische Reime finden sich in dem Werk nicht.⁸⁹¹ Einen Aufbau mit vierzeiliger Ripresa und einer Stanza aus acht oder, wie in diesem Fall, sechs Versen führt Don Harrán als typische Schemata der Barzelletta und somit auch der Frottola an.⁸⁹² So verwundert es nicht, das sechs der sieben sowohl im

886 Vgl. ANGLÉS, *CMP*, Bd. 2, 1951, S. 80 f.

887 Zum Textinhalt vgl. FIGUERAS, *CMP*, 1965, Bd. 2, S. 419 f.

888 Vgl. RUBSAMEN, *From Frottola to Madrigal*, 1964, S. 55.

889 FIGUERAS, *CMP*, 1965, Bd. 2, S. 474.

890 Vgl. ebd. Das Gedicht ist mit vier Strophen überliefert.

891 Vgl. ANGLÉS, *CMP*, Bd. 2, 1951, S. 173.

892 Vgl. HARRÁN, *Barzelletta* [*NGrove*²], 2001, S. 831 und HARRÁN, *Frottola* [*NGrove*²], 2001, S. 295.

Cancionero de Palacio (E-Mp 1335) als auch in verschiedenen von Ottaviano Petrucci in Venedig publizierten Frottola-Drucken überlieferten Werken solche oder sehr ähnliche Reimschemata zugrunde liegen.⁸⁹³

E-Mp 1335	Incipit	Reimschema ⁸⁹⁴	Petrucci
fol. 53 ^r	<i>Dolce amoroso foch[o]</i>	abba c, c; ca ⁸⁹⁵	Frottole V (1505)
fol. 56 ^r	<i>In te, Domine, speravi</i>	abbaa cd, cd; daa	Frottole I (1504)
fol. 59 ^r	<i>L'amor, dona, che io te porto</i>	abba cd, cd; da	Frottole VII (1507)
fol. 62 ^r	<i>De[c]h, fusi la cui meco</i>	aa b, b; ba ⁸⁹⁶	Frottole VI (1506)
fol. 65 ^r	<i>Vox clamantis</i>	abba cd, cd; da	Frottole III (1505)
fol. 113 ^r	<i>Guarda, dona</i>	abab cd, cd; da	Frottole II (1505)
fol. 284 ^v	<i>Yo me vollo lamentare</i>	abab ⁸⁹⁷	Frottole III (1505)

Dolce amoroso foch[o] entspricht zwar von der Textform her der Barzelletta, ist musikalisch jedoch einteilig. Nur die ersten vier Zeilen des dreistrophigen Gedichts, also die Ripresa, sind den Noten unterlegt.⁸⁹⁸ In Petruccis *Frottole libro quinto* ist im Residuum nach jeder Strophe der Beginn der Ripresa mit den Worten «Dolce amo.» wiedergegeben.⁸⁹⁹ Dies, und natürlich die Concatenazione zwischen zweiter einzeiliger Mutazione und Volta, spricht dafür, dass es sich trotz der vom Standard der Ballata abweichenden einteiligen musikalischen Form um eine Barzelletta handelt.

In te, Domine, speravi ist musikalisch zweiteilig und könnte ebenfalls als Barzelletta gelesen werden. Den Noten unterlegt sind jedoch auch in diesem Fall nur die ersten fünf Zeilen des Textes.⁹⁰⁰ Die Version in Petruccis *Frottole libro primo* weist kaum Unterschiede zu derjenigen in E-MP 1335 auf, außer, dass bei Petrucci eine

893 Die Auflistung richtet sich nach FERRARI BARASSI, *Alcune frottole (petrucciane)*, 1997, S. 52 f., FERRARI BARASSI, *Frottole en el Cancionero*, 1993, S. 1483 f. und FIGUERAS, *CMP*, 1965, Bd. 2, S. 284, 287, 291 f., 295, 297 f., 340 f. und 481. Ferrari Barassi führt zudem weitere Konkordanzanzen in Drucken und Hss. des 16. Jahrhunderts an.

894 In der Auflistung ist nur das Reimschema der Ripresa und der ersten Stanza wiedergegeben, dem die folgenden Strophen (sofern vorhanden) in der Regel entsprechen. Sofern nicht anders angegeben handelt es sich bei den Versen um Ottonari.

895 Figueras zählt alle Verse unter Berücksichtigung der Elisionen als Settenari. Vgl. FIGUERAS, *CMP*, 1965, Bd. 2, S. 284.

896 Figueras zählt auch hier Settenari. Vgl. FIGUERAS, *CMP*, 1965, Bd. 2, S. 295.

897 In Petruccis *Frottole libro tertio* (*Io mi voglio lamentare*, f. 28^r) folgen weitere 5 Vierzeiler mit gleichem Reimschema. Vgl. das digitale Faksimile der Bayerischen Staatsbibliothek unter: <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00047546?page=54,55> [zuletzt abgerufen am 20.04.2022]. Monterosso identifiziert die Textform als Oda. Vgl. MONTEROSSO, Raffaello (Hrsg): *Le Frottole nell'edizione principe di Ottaviano Petrucci. Testi e musiche pubblicate in trascrizione integrale. Tomo I: Libri I, II e III nella trascrizione di Gaetano Cesari*, Cremona 1954, S. 42* f.

898 Vgl. FIGUERAS, *CMP*, 1965, Bd. 2, S. 284 und ANGLÉS, *CMP*, Bd. 1, 1947, S. 105.

899 Vgl. das digitale Faksimile von Petruccis *Frottole libro quinto*, f. 32^v, der Bayerischen Staatsbibliothek: <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00082311?page=64,65> [zuletzt abgerufen am 20.04.2022].

Strophe mehr überliefert ist. Wie im vorangegangenen Beispiel gibt auch in diesem Fall der Text im Residuum des *Libro primo* weitere Hinweise auf die Textform. Liest man die den Noten unterlegten ersten fünf Zeilen als Ripresa einer Barzelletta, müssten die restlichen Verse in Mutazioni und Volta untergebracht werden. Im Petrucci-Druck ist der verbleibende Text der ersten Strophe (und auch die zweite Strophe) wie folgt wiedergegeben:⁹⁰¹

Rotto e al vento ogni speranza	Fui ferito se non quanto
Veggio il ciel voltarmi in pianto	Tribulando ad te clamavi
Suspir lachryme me avanza	In te dñe
Del mio tristo sperar tanto	

Ausgehend von der fünfzeiligen Ripresa unter dem Notentext (abbaa) suggeriert der hier wiedergegebene Teil des Residuums in der linken Spalte zwei zweizeilige Mutazioni (cd, cd) und in der rechten Spalte eine zweizeilige Volta (ca), vermutlich mit anschließendem Verweis auf die Wiederholung der Ripresa durch das Kürzel «In te dñe». Der Aufbau der Ballata, respektive der Barzelletta, wäre also mit Ripresa (abbaa), 1^a Mutazione (cd), 2^a Mutazione (cd) und Volta (ca) samt Concatenazione zwischen zweiter Mutazione und Volta sowie zwischen Volta und Ripresa gegeben.⁹⁰² Auch *L'amor, dona, che io te porto* mit dem Reimschema abba | cd, cd; da lässt sich aus textlicher Sicht als Barzelletta identifizieren.⁹⁰³ Erneut ist die musikalische Anlage zweiteilig und den gesamten Noten lediglich der Text der Ripresa unterlegt.⁹⁰⁴ Die Version im *Libro septimo* unterscheidet sich lediglich durch ein Wiederholungszeichen innerhalb des ersten Abschnitts nach den ersten beiden Zeilen der Ripresa sowie den abweichenden Text im Residuum von der Version im Cancionero Musical de Palacio.⁹⁰⁵

Deutlich näher am Trecento-Repertoire ist die ebenfalls anonyme, vierstimmige Komposition *Dech, fusi la cui meco*. Mit der Reimfolge aa | b, b; ba und der

900 Vgl. ANGLÉS, *CMP*, Bd. 1, 1947, S. 110 und FIGUERAS, *CMP*, 1965, Bd. 2, S. 287. Das Stück basiert auf einer Komposition von Josquin des Prez. Vgl. SCHWARTZ, Rudolf (Hrsg.): *Ottaviano Petrucci. Frottole, Buch I und IV. Nach der Erstlingsdrucken von 1504 und 1505 (?)* (= *Publikationen älterer Musik*, Bd. 8), reprograf. Nachdruck der Ausgabe von 1935, Hildesheim 1967, S. XX.

901 Vgl. das digitale Faksimile von Petruccis *Frottole libro primo*, f. 49^v, der Bayerischen Staatsbibliothek: <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00082307?page=104,105> [zuletzt aufgerufen am 20.04.2022].

902 In E-Mp 1335 ist die oben aus Petruccis *Frottole libro primo* zitierte Textpassage im Residuum in einer einzigen Spalte wiedergegeben, die letzte Zeile lautet hier «In te dñe speravi». Vgl. das digitale Faksimile der Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid: <https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/realbiblioteca/item/2396#?c=&m=&s=&cv=69&xywh=490%2C25%2C1004%2C768> [S. 70, f. 56^r. Zuletzt abgerufen am 20.04.2022].

903 Vgl. FIGUERAS, *CMP*, 1965, Bd. 2, S. 291.

904 Der erste Abschnitt ist mit der kompletten Ripresa unterlegt, der zweite Abschnitt mit den ersten beiden Versen der Ripresa. Vgl. ANGLÉS, *CMP*, Bd. 1, 1947, S. 116.

905 Vgl. das digitale Faksimile von Petruccis *Frottole libro septimo*, f. 19^v, der Bayerischen Staatsbibliothek: <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00067024?page=36,37> [zuletzt abgerufen am 22.04.2022].

musikalischen Makrostruktur A B B A' ließe sich dieses Werk sogar fast als reguläre Ballata minore auffassen. Im Vergleich zu den Ballate des Trecento ist diese Komposition jedoch sehr repetitiv, womit sich wiederum eine Parallele zu den oben besprochenen Villancicos ergibt. Hinsichtlich der Melodieabschnitte basiert die gesamte Komposition auf der Melodie der ersten Zeile der Ripresa, deren zweiter Vers zweimal gesungen wird.

Dech, fusi la cui meco (E-Mp 1335)⁹⁰⁶

Musik	Text	Reim	
A a	Ripresa	Dech, fusi la cui meco	a
a		cuela que á'l mio cor seco!	a
a'		[<i>cuela que á'l mio cor seco!</i>]	
B a''	1 ^a Mutazione	La man li tocaria,	b
B a''	2 ^a Mutazione	Y lieto le diria:	b
A' a'''	Volta	«Tu si la diva mia,	b
a'		cuela que á'l mio cor seco.	a
		[...]	

Auch die Wiederholung des letzten Verses der Ripresa als letzten Vers der Volta erinnert an die Struktur des Villancico. In Ottaviano Petruccis *Frottole libro sexto* wird die gesamte Ripresa zweimal gesungen, zudem ist im Residuum eine Strophe mehr überliefert.

De fossela qui mecho (Frottole VI^o)⁹⁰⁷

Musik	Text	Reim	
A a	Ripresa	De fossela qui mecho	a
a		Colei chal mio cö secho	a
a'		[<i>De fossela qui mecho</i>]	
a'		[<i>Colei chal mio cö secho</i>]	
B a''	1 ^a Mutazione	La man li tocheria	b
B a''	2 ^a Mutazione	E lieto li diria	b
A' a'''	Volta	Tu sei la diva mia	b
a'		Ch tié el mio cö secho	a
		[...]	

Im Notentext findet sich am Ende der Volta mit den Worten «De fossela» zudem der Verweis auf die Wiederholung der Ripresa. Im Prinzip vereint diese Frottola Elemente

906 Vgl. FIGUERAS, *CMP*, 1965, Bd. 2, S. 295. In E-MP 1335 folgen zwei Strophen mit dem gleichen Reimschema.

907 Vgl. das digitale Faksimile von Petruccis *Frottole libro sexto*, f. 48^v, der Bayerischen Staatsbibliothek: <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00082312?page=102,103> [zuletzt abgerufen am 22.04.2022]. Es folgen drei weitere Strophen mit der gleichen Reimfolge. Die Orthographie richtet sich nach dem angegebenen Druck.

der Ballata und, mit der Wiederholung des letzten Ripresa-Verses als letzten Volta-Vers, des Villancico. Dabei ist bemerkenswert, dass die Wiederholung von Text aus der Ripresa in der Volta für die Trecento-Ballata untypisch ist, im Villancico in Form der Repetición jedoch häufiger vorkommt und auch in einigen Barzelle – respektive Frottole – festzustellen ist.⁹⁰⁸

Etwas ungewohnt erscheint auf den ersten Blick die Struktur der anonymen Komposition *Vox clamantis*, deren Text laut Figueras und Rubsamen von Serafino d’Aquila stammt.⁹⁰⁹ Der Text mit lateinischem Incipit und italienischer Strophe ist in drei Abschnitten vertont. Aufgrund der Reimfolge abba | cd, cd; da und der überwiegenden Verwendung von Ottonari lässt sich das Gedicht als Barzelle identifizieren. Aus musikalischer Perspektive ließe sich die Komposition jedoch auch als Ballata minore (Reimschema ab | cd, cd; da, musikalisch A, B, B A) mit einer Art lateinischem Vorsatz (X) interpretieren. Dies suggeriert auch die Textunterlegung in E-Mp 1335: Die beiden italienischen Verse der Ripresa und die zweizeilige Volta sind dem Abschnitt A unterlegt.⁹¹⁰

Vox clamantis (E-Mp 1335)⁹¹¹

Musik	Text	Reim
X		Vox clamantis in deserto: Factus sum che pietà chiamo;
A	Ripresa	Che la dona che tant’amo, Non s’acor del mio mal certo. a b
B	1 ^a Mutazione	Pietà chiamo una sorda, Ansi più che udir non vole; c d
B	2 ^a Mutazione	Del mio mal non si ricorda. Che lo vede e non le dole: c d
A	Volta	Perdo il tempo e le parole Asy che non sarà cierto. d b
		[...]

908 Vgl. HAAR, James: «An Early Example of the Barzelle-Frottola», in: *Sleuthing the muse. Essays in honor of William F. Prizer*, hrsg. v. Kristine K. Forney u. Jeremy L. Smith, Hillsdale 2012, S. 47 – 64, hier: S. 56 und s. o., S. 133.

909 Vgl. FIGUERAS, CMP, 1965, Bd. 2, S. 297 f. Bedenken bezüglich der zahlreichen Zuschreibungen an Serafino d’Aquila äußern LA FACE, Giuseppina/ROSSI, Antonio: ««Soffrir non son disposto ogni tormento». Serafino Aquilano. Figura letteraria, fantasma musicologico», in: *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia. Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale*, 3 Bde., Bologna 1987, Bd. 2, S. 240 – 254, passim.

910 Vgl. das digitale Faksimile der Real Biblioteca del Palacio de Madrid: <https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/realbiblioteca/item/2396#?c=&m=&s=&cv=69&xywh=490%2C25%2C1004%2C768> [S. 79, f. 65^r. Zuletzt abgerufen am 26.04.2022].

911 Vgl. FIGUERAS, CMP, 1965, Bd. 2, S. 297. Es folgt eine weitere Strophe.

Betrachtet man die Vertonung als hypothetische Ballata minore und lässt den lateinischen Vorsatz außer Acht, ergibt sich sogar sowohl ein musikalischer Reim zwischen den Schlussfloskeln der Teile A (Ripresa, Volta) und B (Mutazioni) als auch ein ungenauer musikalischer Reim an der Position der Concatenazione («le dole» – «le parole»; siehe Notenbeispiel 32).

Notenbeispiel 32: *Vox clamantis* (E-Mp 1335)⁹¹²

32.1) Abschnitt A (Ripresa/Volta), Anfang und Schluss:

32.2) Mutazioni (B), Anfang und Schluss:

In Ottaviano Petruccis *Frottole libro tertio* ist *Vox clamantis* mit vier Strophen überliefert, die zudem in einer anderen Reihenfolge auftreten. Außerdem soll nach dem Abschnitt A scheinbar der lateinische Teil der Ripresa wiederholt werden, dies zumindest suggeriert das Incipit «Vox clamantis», das nach dem Abschnitt A in den Notentext gedruckt ist.⁹¹³ Damit entspricht die Version in E-Mp 1335 deutlich mehr der gewohnten Struktur der Ballata, respektive der Barzelletta. Die ebenfalls anonyme Frottola *Guarda, dona* bietet dahingehend keinen Interpretationsspielraum. Es handelt sich um eine dreistrophige Barzelletta mit dem Reimschema abab | cd, cd; da und der musikalischen Struktur A (Ripresa), B (Mutazioni), A' (Volta).⁹¹⁴ Die Version in Petruccis *Frottole libro secondo* ist mit vier Strophen überliefert, ansonsten lassen sich nur geringfügige Unterschiede feststellen.⁹¹⁵

912 Vgl. ANGLÉS, *CMP*, Bd. 1, 1947, S. 130 f.

913 Vgl. das digitale Faksimile von Petruccis *Frottole libro tertio*, f. 59^v f., der Bayerischen Staatsbibliothek: <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00047546?page=118,119> [zuletzt abgerufen am 26.04.2022].

914 Vgl. ANGLÉS, *CMP*, Bd. 1, 1947, S. 219 f.

Vice versa ist in Petruccis *Frottole libro tertio* die Canción *Nunca fué pena mayor* (E-Mp 1335, fol. 1^r) von Juan de Urrede (Johannes Wreede) als Barzelletta *Nunqua fu pena maggiore* mit der Ripresa abab und drei Stanze mit dem Reimschema cd, cd; da auf fol. 57^r abgedruckt.⁹¹⁶ Zudem findet sich im 1513 von Andrea Antico in Rom publizierten *Canzoni [...] libro secondo*⁹¹⁷ eine kompakte Sektion von neun spanischen Kompositionen, von denen drei ebenfalls im Cancionero Musical de Palacio (E-Mp 1335) überliefert sind.⁹¹⁸ Alle neun Werke entsprechen der für die Ballata, die Canción und den Villancico typischen zweiteiligen musikalischen Anlage, vier Kompositionen (XIX, XXXIV, XXXVI und XXXVII) lassen sich aufgrund der Textstruktur mit charakteristischem Verso de enlace zwischen zweiter Mudanza und Vuelta eindeutig als Villancicos identifizieren.⁹¹⁹

Andrea Antico: *Canzoni [...] libro secondo* (1513)

Nr.	Incipit	Reimschema	E-Mp 1335
XV.	<i>Cesarán ya mis</i>	abb cd, cd; abb	–
XVII.	<i>Los sospiros non sosiegan</i>	abab ac, ac; abab	fol. 100 ^v f.
XIX.	<i>Como me querrá la vida</i>	abb cd, cd; dbb	–
XXXIV.	<i>No quiero que me consienta</i>	abb cd, cd; dbb	fol. 160 ^f
XXXV.	<i>Lloremos, alma, lloremos</i>	abb cd, cd; abb	–
XXXVI.	<i>Mucho duele la pasión</i>	abb cd, dc; cbb	–
XXXVII.	<i>Amores tristes</i>	abb cd, cd; dbb	–
XXXVIII.	<i>Sospiros, no me dexéys</i>	abb cd, cd; abb	–
XXXIX.	<i>Pues que jamás olvidaros</i>	abba cd, cd; abba	fol. 20 ^v f.

Der Verso de enlace findet in den Vertonungen keine musikalische Umsetzung mittels eines musikalischen Reims. Lediglich in den Nummern XVII, XXXV und XXXVII findet sich ein knapper musikalischer Reim zwischen den Schlussfloskeln der Teile A (Estribillo, Vuelta) und B (Mudanzas). Während bei den spanischsprachigen

915 Vgl. das digitale Faksimile von Petruccis *Frottole libro secondo*, f. 39^v f., der Bayerischen Staatsbibliothek: <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00082308?page=78,79> [zuletzt abgerufen am 26.04.2022].

916 Vgl. FIGUERAS, *CMP*, 1965, Bd. 2, S. 247 und siehe das digitale Faksimile der Bayerischen Staatsbibliothek: <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00082309?page=112,113> [zuletzt abgerufen am 28.04.2022]. Siehe auch GALICO/RUBSAMEN, *Frottola; Spanische Beziehungen* [*MGG Online*, zuletzt aufgerufen am 03.08.2022].

917 Zu den verschiedenen Auflagen vgl. PICKER, Martin: «*Antico, Andrea; Werke*» [1999], in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2016 ff.: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/391510> [zuletzt aufgerufen am 03.08.2022].

918 Vgl. LUISI, Francesco (Hrsg): *Il secondo libro di frottole di Andrea Antico*, 2 Bde. (= *Musica Rinascimentale in Italia*, Bd. 3/1 u. 3/2), Rom 1975/1976, Bd. 1, 1976, S. 197 und FIGUERAS, *CMP*, 1965, Bd. 2, S. 261, 433 u. 504. Siehe auch HARRÁN, *Frottola* [*NGrove*²], 2001, S. 297.

919 Vgl. LUISI, *Il secondo libro di frottole di Andrea Antico*, 1975/1976, passim.

Kompositionen die typische zweiteilige Struktur eingehalten wird, ist ausgerechnet die einzige in Anticos Druck enthaltene Ballata,⁹²⁰ eine Bartolomeo Tromboncino zugeschrieben Vertonung der Ballata mezzana *Amor, quando fioriva* von Francesco Petrarca, durchkomponiert.⁹²¹ Hieran zeigt sich auf der einen Seite die Vielfältigkeit von Begriffen wie «Canzone» oder «Frottola», die als Sammelbegriffe für Vertonungen von Ode, Strambotti, Capitoli, Sonneti und Barzellette fungieren,⁹²² oder eben wie im Falle von Anticos *Libro secondo* eine «traditionelle» Ballata meinen können.⁹²³ Andererseits lässt sich an Tromboncinos Komposition laut Pirrotta ablesen, dass nicht nur freiere Formen wie Canzoni und Sonetti, sondern eben auch Ballate im ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhundert vermehrt durchkomponiert wurden.⁹²⁴

James Haar sieht die Ursprünge der Barzelletta-Frottola in den bereits besprochenen Kompositionen *Deh, tristo mi topinello* (I-Las 184, fol. 95^v f.) und *Hora may che fora son* (E-E IV.a.24, fol. 90^v f.).⁹²⁵ *Deh, tristo mi topinello* liest Haar nicht als Ballata grande, sondern bezeichnet dieses Gedicht als «the only octosyllabic barzelletta in the Mancini Codex»,⁹²⁶ *Hora may che fora son* sieht Haar sogar als «direct ancestor»⁹²⁷ der Frottole in Petruccis Drucken. Während die beiden von Haar genannten Kompositionen musikalisch noch der regulären zweiteiligen Form der Trecento-Ballata entsprechen, ist die oben erwähnte Barzelletta *Dolce amoroso foch[o]* (E-Mp 1335, fol. 53^r, Frottole V^o, fol. 32^v) ebenfalls musikalisch einteilig, in *Dech, fusi la cui meco/De, fossela qui mecho* (E-Mp 1335, fol. 62^r, Frottole VI^o, fol. 48^v) weist die Musik für die Volta leichte Unterscheide zu derjenigen der Ripresa auf. Francesco Luisi fasst diese Tendenzen dahingehend zusammen, die Ballata würde zwar «namentlich» nicht mehr auftauchen, sei in regulärer oder abgewandelter Form in den musikalischen Gattungen des 16. Jahrhunderts durchaus noch präsent, so zum Beispiel als Barzelletta

920 Luisi führt alle in Anticos Druck enthaltenen Textformen auf. Vgl. LUISI, *Il secondo libro di frottole di Andrea Antico*, Bd. 1, 1976, S. 197.

921 Vgl. LUISI, *Il secondo libro di frottole di Andrea Antico*, Bd. 2, 1975, S. 3 ff.

922 Vgl. HARRÁN, Don: «Verse Types in the Early Madrigal», in: *Journal of the American Musicological Society*, 22/1 (1969), S. 27 – 53, hier: S. 27.

923 Vgl. LUISI, Francesco: «La Frottola antica e la Caccia. Indizi di un recupero formale e stilistico nella prima Metá del Cinquecento», in: *Recevez Ce Mien Petit Labeur. Studies in Renaissance Music in Honour of Ignace Bossuyt*, hrsg. v. Mark Delaere u. Pieter Bergé, Leuven 2008, S. 149 – 162, hier: S. 149.

924 Vgl. PIRROTTA, Nino: «Before the Madrigal», in: *The Journal of Musicology*, 12/3 (1994), S. 237 – 252, hier: S. 248. Auch D'Agostino weist auf die bereits im ausgehenden Quattrocento zunehmende Abkehr von der zweiteiligen musikalischen Ballata-Form des Trecento hin. Vgl. D'AGOSTINO, *On the Ballata Form(s)*, 2003, S. 311 ff.

925 Vgl. HAAR, *An Early Example*, 2012, S. 51 ff. und s. o. Kap. III.2, S. 122.

926 Ebd., S. 51. Haar verweist zudem auf die ebenfalls in I-Las 184 überlieferte Ballata piccola *De mia farina fo le mie lasagne* (Reimfolge: A | b, b; A) als inhaltliches «companion piece» (ebd.) zu *Deh, tristo mi topinello*.

927 HAAR, *An Early Example*, 2012, S. 54.

mit Ottonari anstelle der im Trecento gebräuchlichen Settenari und Endecasillabi oder mit einer im Verhältnis zur Ripresa verkürzten Volta.⁹²⁸

In Ottaviano Petruccis *Frottole libro undecimo*, erstmals gedruckt 1514 in Fossombrone, finden sich neben einer Reihe von Barzelle und irregulären Ballate auch vier Gedichte, die fast ohne strukturelle Abweichungen den typischen Formen des Trecento entsprechen.⁹²⁹ Zwei dieser Ballate stammen von Francesco Petrarca: Neben *Di tempo in tempo* ist, wie im oben erwähnten Druck von Andrea Antico, auch in Petruccis *Libro undecimo* eine Vertonung von *Amor, quando fioriva* enthalten.

Francesco Petrarca: *Di tempo in tempo*, Ballata grande⁹³⁰

Ripresa	Di tempo in tempo mi si fa men dura l'angelica figura e 'l dolce riso, e l'aria del bel viso et de gli occhi legiadri meno obscura.	A B b A
1 ^a Mutazione	Che fan meco homai questi sospiri che nascan di dolore et mostravan di fore la mia angosciosa e desperata vita?	C d d E
2 ^a Mutazione	S'aven che'l volto in quella parte girri per aquetar el core, parmi veder Amore mantenir mia ragione, e darne aita:	C d d E
Volta	Né però trovo ancor guerra finita, né tranquilla ogni stato del cor mio, ché più m'arde es disio, quanto più la speranza m'asegura.	E F f A

Francesco Petrarca: *Amor, quando fioriva*, Ballata mezzana⁹³¹

Ripresa	Amor, quando fioriva mia speme al guidaron di tanta fede, tolta m'è quella onde attenda mercede.	a B B
1 ^a Mutazione	Ahi despietata Morte, ahi crudel vita! L'una m'han posto in doglia, et mie speranze acerbamente ha spente;	C d E
2 ^a Mutazione	L'altra me tien qua giù contra mia voglia, et ledi che se n'è gita seguir non posso, ch'ella nol consente.	D c E

928 Vgl. LUISI, *La Frottola antica*, 2008, S. 151.

929 Für eine Übersicht aller im *Libro undecimo* enthaltener Textformen vgl. LUISI, Francesco: «*Studio critico*», in: PETRUCCI, Ottaviano: *Frottole libro undecimo. Fossombrone 1514*, hrsg. v. Francesco Luisi, Padua 1997, S. 33 – 93, hier: S. 33 ff.

930 PETRARCA, *Canzoniere* [Cudini, 2008], S. 214.

931 Ebd., S. 413. Die Ballata ist einstrophig.

Volta	Ma sempre ognhor presente	e
	nel mezo del mio cor madonna sède,	B
	et quale è la mia vita, ella sel vede.	B

Von *Di tempo in tempo* sind in Petruccis *Frottole libro undecimo* zwei Vertonungen überliefert, eine von Eustachius de Monte Regali Gallus und eine von Ioannes Lulinus Venetus. Letzterem ist auch die Vertonung von *Amor quando fioriva* zugeschrieben. Aus musikalischer Perspektive entspricht keine der Kompositionen der Ballata-Form des Trecento, alle Ballate sind durchkomponiert. In den beiden Vertonungen von Ioannes Lulinus Venetus lassen sich jedoch Details beobachten, die aus der Trecento-Ballata bekannt sind.

In *Amor, quando fioriva* fällt zunächst auf, dass der zweite und der dritte Vers der Ripresa im Cantus fast identisch vertont sind. Damit erhalten die übereinstimmenden Schlusssilben («fede» und «mercede») die gleiche Melodie und die gleiche Schlussfloskel. Am Ende der Komposition, also auf den letzten Silben der Volta («sel vede»), taucht diese Schlussklausel im Cantus ebenfalls auf. Besonderes Augenmerk verdient jedoch der ausführliche musikalische Reim an der Position der Concatenazione («consente» – «presente») zwischen zweiter Mutazione und Volta. Der letzte Vers der zweiten Mutazione und der erste Vers der Volta («seguir non posso, ch'ella nol consente.» – «Ma sempre ognhor presente», Mensur 15 – 18) sind nahezu identisch vertont. In diesem Fall betrifft dies sogar alle vier Stimmen.

Notenbeispiel 33: *Amor, quando fioriva*, M. 15 – 18 (Frottole lib. XI^o)⁹³²

The image shows a musical score for the piece 'Amor, quando fioriva'. It is divided into two sections: '2ª Mutazione' and 'Volta'. The score is written in 2/2 time and consists of four staves: a vocal line and three instrumental parts. The lyrics are: '[...]pos so, ch'el - la...nol con-sen - te. Ma - sem - pre o - gnhor pre - sen-te [...]'. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with a key signature of one sharp (F#).

Noch näher an der musikalischen Form der Trecento-Ballate ist Venetus' Vertonung der Ballata grande *Di tempo in tempo*. Da die Mutazioni hier durchkomponiert aber fast identisch vertont sind, entspricht die Makrostruktur A B B C der Komposition derjenigen einer irregulären Trecento-Ballata: Auf die Ripresa (A) folgt zweimal der Abschnitt B mit den beiden Mutazioni, die Volta erhält neue Musik (C).⁹³³ Bereits im Trecento-Repertoire tauchen vereinzelt Ballate mit dieser musikalischen Form auf.⁹³⁴ Erneut wird hier die Concatenazione zwischen zweiter Mutazione und Volta

932 Vgl. PETRUCCI, *Frottole libro undecimo* [Luisi, 1997], S. 199 ff.

musikalische umgesetzt: Der erste Vers der Volta erhält die gleiche Musik wie der letzte Vers der zweiten Mutazione.

Notenbeispiel 34: *Di tempo in tempo*, M. 36 – 44 (Frottole lib. XI^o)⁹³⁵

Aufgrund des Einsatzes musikalischer Reime an der Position der Concatenazione lässt sich davon ausgehen, dass auch den Komponisten des frühen Cinquecento die Form der Ballata noch geläufig, und die Bedeutung der Concatenazione durchaus noch bewusst war.⁹³⁶

Der dritte Text in (fast) regulärer Ballata-Form des Trecento ist die anonyme Ballata minore *Donna, non mi tenete*.

Donna, non mi tenete, Ballata minore (Frottole lib. XI^o, I-Vnm 1795)⁹³⁷

Ripresa	Donna, non mi tenete pregion, se'l mio morir sì caro avete.	a A
1 ^a Mutazione	Quel primo iorno che nel laccio entrai, al travagliato core	B c
2 ^a Mutazione	Promise pace Amore soto la fé de' vostri dolce rai	c B

933 Vgl. ZIINO, Agostino: «*La Ballata in Musica dalla Frottola al madrigale. Campioni per una Ricerca*», in: *La letteratura, la rappresentazione, la musica al tempo e nei luoghi di Giorgione. Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, Roma 1987, S. 259 – 272, hier: S. 264.

934 Die Ballate *Achurr'uomo*, *Ciamarella*, *me dolce ciamarella*, *Messer*, *chanta che vuogli*, *O me! s'io gli piango* und *Senti tu d'amor, donna?* entsprechen der musikalischen Form A B B C bzw. nicht der standardisierten Form A B B A.

935 Vgl. PETRUCCI, *Frottole libro undecimo* [Luisi, 1997], S. 208 ff.

936 In der Vertonung von *Di tempo in tempo* von Eustachius De Monte Regali Gallus finden sich musikalische Reime zwischen dem Ende Ripresa und dem Ende der Volta. Ein musikalischer Reim an der Position der Concatenazione ist durch die gleiche Schlussfloskel (eine Quarte tiefer) zumindest angedeutet. In Venetus' *Nel tempo che riveste* finden sich zwar wiederkehrende melodische Phrasen, bei dem Text handelt es sich jedoch um keine reguläre Ballata-Form.

937 Vgl. PETRUCCI, *Frottole libro undecimo* [Luisi, 1997], S. 70. Es folgen zwei weitere Stanze mit dem gleichen Reimschema..

Volta Hor che son vostro e me consumo in guai, B
 prego, me date morte o mi sogliete. A
 [...]

Wie oben ersichtlich ist die einzige Unregelmäßigkeit der erste Vers der Volta, bei dem es sich um einen Endecasillabo, und wie nicht an der entsprechenden Stelle der Ripresa um einen Settenario handelt. Die Vertonung ist Bartolomeo Tromboncino zugeschrieben und wie die bereits angeführten Ballate durchkomponiert. Jedoch lässt sich auch in diesem Beispiel die Arbeit mit wiederkehrenden Phrasen zur Vertonung entsprechender wiederkehrender Reime feststellen: Der erste Vers der ersten Mutazione entspricht musikalisch dem zweiten Vers der zweiten Mutazione, die Musik des zweiten Verses der ersten Mutazione wird dementsprechend für den ersten Vers der zweiten Mutazione verwendet. Durch dieses Kompositionsprinzip wird erneut die Concatenazione musikalisch umgesetzt, da der erste Vers der Volta aufgrund des übereinstimmenden Schlussreims die Musik des zweiten Verses der zweiten Mutazione erhält. Der zweite Vers der Volta stimmt musikalisch mit dem zweiten Vers der Ripresa überein.

Notenbeispiel 35: *Donna, non mi tenete*, M. 30 – 39 (Frottole lib. XI^o)⁹³⁸

The image displays two systems of musical notation for the piece 'Donna, non mi tenete'. Each system consists of three staves: a vocal line (treble clef), a lute line (treble clef), and a basso continuo line (bass clef). The first system is labeled '2ª Mutazione' and contains the lyrics 'so - to la fé ce' vo-stri — dol-ce ra - i;'. The second system is labeled 'Volta' and contains the lyrics 'hor che son vo-stro e me con - su-mo in gua - i,'. The notation shows the melodic contour of the voice and the accompaniment for both systems, illustrating the musical relationship between them.

938 Vgl. PETRUCCI, *Frottole libro undecimo* [Luisi, 1997], S. 251 ff.

Die Vertonung der Ballata ließe sich schematisch wie folgt darstellen:

Abschnitt :	Ripresa			1 ^a Mutazione		2 ^a Mutazione		Volta	
Text :	1. Vers	2. Vers	2. Vers Wh.	1. Vers	2. Vers	1. Vers	2. Vers	1. Vers	2. Vers
Reimwort :	<i>tenete</i>	<i>avete</i>	<i>avete</i>	<i>entrai</i>	<i>core</i>	<i>amore</i>	<i>rai</i>	<i>guai</i>	<i>sogliete</i>
Musik :	A	B	C	D	E	E	D	D	B

(Concatenazione)

Diese Kompositionsweise lässt sich auch bei der Ballata grande *Queste lacrime mie* von Baldassare Castiglione feststellen, die ebenfalls von Tromboncino vertont wurde.

Baldassare Castiglione: *Queste lacrime mie*, Ballata grande⁹³⁹

Ripresa	Queste lacrime mie, questi sospiri son dolce cibo de la mia nemica, dove la se nutrica e de ciò sol apaga i soi desiri.	A B b A
1 ^a Mutazione	Però, se ionta al fin mia vita vedo, qualche dolce soccorso porge al core che da propinqua morte lo diffende;	C D E
2 ^a Mutazione	E poi tosto ripiglia il suo vigore, de lacrim' e sospir' tributo chiede la ignorda fame che tal cibo attende.	D C E
Volta	Ond'io, che'l mio ben tanto mi offende, fugo il rimedio che'l dolor contemple, temendolo pur sempre che proximi al piacer siano i martiri.	E F f A

Die Wiederholung musikalischer Phrasen findet in dieser Komposition jedoch hauptsächlich in der Vertonung der Mutazioni statt. Abermals wird jedoch auch die Concatenazione durch diese Kompositionsweise musikalisch umgesetzt, das sich der letzte Vers der zweiten Mutazione und der erste Vers der Volta in allen Stimmen bis auf den Schlusston entsprechen.

Notenbeispiel 36: *Queste lacrime mie*, M. 37 – 45 (Frottole lib. XI^o)⁹⁴⁰

The image shows a musical score for the piece 'Queste lacrime mie'. It is divided into two sections: '2^a Mutazione' and 'Volta'. The score consists of four staves: a vocal line and three instrumental parts. The lyrics are: '[...]la in gor-da fa-me che tal ci-bo at-ten - de. On - d'io [poi] che'l mio ben tan - to mi of-fen - de, [...]'

939 Vgl. ebd., S. 70 f.

940 Vgl. ebd., S. 254 ff.

Nach der Ripresa findet sich in dieser Komposition laut kritischem Bericht von Luisi ein Doppelstrich, am Ende der Volta der Vermerk «D. C. [al Fine]».⁹⁴¹

William Prizer führt die Höfe von Mantua und Ferrara als wichtige Zentren, und die Musiker Michele Pesenti und Bartolomeo Tromboncino als bedeutende Komponisten für die Entwicklung der Frottola an. Tromboncino war laut Prizer von ca. 1505 bis 1513 am Hof von Lucrezia Borgia in Ferrara angestellt und dort der führende Frottola-Komponist.⁹⁴² Durch Lucrezia Borgia ergibt sich erneut eine Verbindung zu Spanien:

«Lucrezia was the daughter of a Spanish pope and was essentially Spanish in her background, habits, and tastes. She kept Spanish customs, had Spanish books in her library, fought to keep her Spanish servants in her Ferrarese court, and brought Spanish buffoons with her from Rome to Ferrara.»⁹⁴³

In diesem Zusammenhang erwähnt Prizer Tromboncinos Komposition *Muchos son che van perdidos*, deren Text aus einem spanischen Refrain und vier italienischen Terzetten besteht. Diese Vertonung ist laut Prizer mit großer Wahrscheinlichkeit während Tromboncinos Anstellung in Ferrara entstanden.⁹⁴⁴ Francesco Luisi bezeichnet das Stück als «Barzelletta con ripresa in lingua castigliana e stanze di 3 versi in lingua italiana»,⁹⁴⁵ das Reimschema lautet abb | cCc; bb, die musikalische Form entspricht dem Aufbau A B A. Damit entsprechen weder die Reimfolge noch die musikalische Makrostruktur dem typischen Aufbau der Ballata, zumal es innerhalb der Stanza keine Concatenazione gibt. Prizer stellt jedoch fest: «the work is a *glosa*, that is, it quotes the text of one of two Spanish works from the *Cancionero musical del [sic] palacio* that set an almost identical refrain with Spanish quatrains as stanzas.»⁹⁴⁶ Bei den Werken, auf die Tromboncino sich laut Prizer beziehen könnte, handelt es sich um die Villancicos *Muchos van de amor heridos* (Reimschema: abb | c, c; cbb) und *Todos van de amor heridos* (Reimschema: abb | cd, dc; cbb).⁹⁴⁷ Die beiden genannten Kompositionen entsprechen in jeder Hinsicht der typischen Form des Villancico. Aufgrund der textlichen Ähnlichkeit zwischen den Villancicos aus E-Mp 1335 und Tromboncinos Komposition folgert Prizer: «In order to have written this villancico, Tromboncino had to have been familiar with one of the Spanish originals, and the likely source of this familiarity was Lucrezia herself or one of the Spaniards in her court.»⁹⁴⁸

941 Vgl. ebd., S. 254 ff. und S. 50.

942 Vgl. PRIZER, William F.: «*Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music. The Frottola at Mantua and Ferrara*», in: *Journal of the American Musicological Society*, 28/1 (1985), S. 1 – 33, hier: S. 19 f.

943 Ebd., S. 22.

944 Vgl. ebd., S. 23

945 LUISI, Francesco: *Frottole di B. Tromboncino e M. Cara «per cantar et sonar col lauto.» Saggio critico e scelta di trascrizione*, Rom 1987, S. 36.

946 PRIZER, *Isabella d'Este and Lucrezia Borgia*, 1985, S. 23.

947 Vgl. FIGUERAS, *CMP*, 1965, Bd. 2, S. 292 f. und S. 463 f.

948 PRIZER, *Isabella d'Este and Lucrezia Borgia*, 1985, S. 24.

In der Frottola wird allgemein der Ursprung des Cinquecento-Madrigals gesehen, wobei laut James Haar ein allmählicher Wandel von der noch relativ festgelegten Form der Barzelletta-Frottola hin zum deutlich freieren Madrigal stattfand.⁹⁴⁹ Rubsamen verweist im Kontext der «transitional decade»⁹⁵⁰ zwischen Frottola und Madrigal auf die Florentiner Handschrift I-Fc 2440 (ca. 1515 – 1520).⁹⁵¹ In diesem Manuskript sind, ähnlich wie in den besprochenen Frottola-Drucken, Vertonungen teils regulärer und teils irregulärer Ballate enthalten. Bezüglich der Ballate in I-Fc 2440 konstatiert Rubsamen, die Werke seien «of a higher level qualitatively, and are less regular in their musical phraseology than the barzelletta-frottola because of the alternation between septi- and endecasyllabic lines.»⁹⁵² Bereits ein oberflächlicher Blick auf die in I-Fc 2440 vertonten Texte offenbart, dass immerhin acht der fünfzehn Ballata-Formen den regulären Reimschemata der Trecento-Ballata entsprechen.⁹⁵³

I-Fc 2440

Incipit	Reimschema	Musik	Komponist
<i>Amor, quando io speravo</i>	aBB CdE, DcE; eBB	A B	Bernardo Pisano
<i>Amore, paura et sdegno</i>	abbA cd, cd; dA	A B B C	Bartolomeo degli Organi
<i>Già mai non veder</i>	aBB cc, Dd; BB	durchkomp.	Bernardo Pisano
<i>Lasso a me donna</i>	aA cc, dd; A	durchkomp.	Bernardo Pisano (?)
<i>Lieto non hebbi mai</i>	abA cd, cd; deA	A B	Bernardo Pisano
<i>Madonna, se dipende</i>	aA bC, bC; cA	durchkomp.	Bernardo Pisano (?)
<i>Perché, donna non, vuoi</i>	aBB CdE, DcE; eBB	A B	Bernardo Pisano
<i>Quando e begli occhi</i> ⁹⁵⁴	AbbA cd, cd; dA	A B B C A B B C	Bernardo Pisano (?), Bartolomeo degli Organi
<i>Quel amor che mi lego</i>	abba cd, cd; daab	A B B C	Bartolomeo degli Organi
<i>Questo mostrarsi adirata</i>	AbA Cd, Cd; A	A B	Bartolomeo degli Organi
<i>Questo mostrarsi lieta</i>	AbbA Cd, Cd; A	A B B C	Bernardo Pisano
<i>Se talor questa</i>	abbA Cd,Cd; D	A B B C	Bartolomeo degli Organi

949 Vgl. HAAR, James: «Madrigal, II. Italy, 16th century», in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Auflage, hrsg. v. Stanley Sadie, Bd. 15, London 2001, S. 547 – 553, hier: S. 547.

950 RUBSAMEN, *From Frottola to Madrigal*, 1964, S. 71

951 Vgl. *RISM, B IV*⁵, S. 125 ff.

952 RUBSAMEN, *From Frottola to Madrigal*, 1964, S. 60.

953 Vgl. D'ACCONE, Frank (Hrsg.): *Music of the Florentine Renaissance I. Bernardo Pisano, Collected Works* (= *Corpus Mensurabilis Musicae*, Bd. 32/I), Rom 1966, passim und D'ACCONE, Frank (Hrsg.): *Music of the Florentine Renaissance II. Collected Works of Alessandro Coppini, Bartolomeo degli Organi, Giovanni Serragli and three anonymous Works* (= *Corpus Mensurabilis Musicae*, Bd. 32/II), Rom 1967, S. 17, S. 20 ff. und S. 50 f.

954 Vgl. *CMM*, Bd. 32/I, S. 71 ff. und *CMM*, Bd. 32/II, S. 28 ff.

I-Fc 2440

Incipit	Reimschema	Musik	Komponist
<i>Son io donna</i> ⁹⁵⁵	AbB CD, CD; DbB	durchkomp. A B C C durchkomp.	Bernardo Pisano Bernardo Pisano (?) anonym
<i>Teco signora mia</i>	abA cd, cd; deA	A B B C	Alessandro Coppini
<i>Una donna l'altrier</i>	AbA cd, cd; deA	A B B C	Bernardo Pisano

Insgesamt acht Vertonungen liegt die musikalische Makrostruktur A B B C zugrunde, die bereits von den oben besprochenen Ballata-Vertonungen von Ioannes Lulinus Venetus bekannt ist.

Die Forme fixe der Ballata findet sich ansatzweise jedoch auch in den zweiteiligen oder durchkomponierten Vertonungen wieder. In *Amor, quando io speravo* suggeriert ein Doppelstrich die zweiteilige Form A B. Ein Blick auf den zugrundeliegenden Ballata-Text offenbart, dass der Doppelstrich nach Ripresa steht. Die musikalische Makrostruktur geht also mit den Textabschnitten Ripresa (A) und Stanza (B) einher.⁹⁵⁶ Innerhalb des Abschnitts B, der Stanza, lässt sich jedoch feststellen, dass der Abschnitt, dem der Text der Volta unterlegt ist, bis auf die ersten sechs Mensuren demjenigen der Ripresa entspricht. Damit ergibt sich mit der musikalischen Form A || B A' eine Variante der typischen Ballata-Form des Trecento mit durchkomponierten Mutazioni und musikalisch leicht variiertes Volta.⁹⁵⁷ Durchkomponierte Mutazioni finden sich in drei Beispielen des Trecento-Repertoires, darunter Francesco Landinis *Partesi con dolore*.⁹⁵⁸

Das gleiche Prinzip lässt sich in der Vertonung der Ballata mezzana *Perché, donna non vuoi* erkennen. Ripresa und Stanza sind hier ebenfalls durch einen Doppelstrich getrennt, die Musik des letzten Verses der Volta stimmt mit der Musik des letzten Verses der Ripresa überein.⁹⁵⁹ Auch in *Lieto non hebbi mai* steht ein Doppelstrich vor der Stanza, die musikalischen Übereinstimmungen zwischen Ripresa Volta betreffen jedoch nur die jeweils letzten Mensuren.⁹⁶⁰ Noch weiter entfernt von der musikalischen Standardform der Ballata ist die Vertonung der Ballata minore *Madonna, se dipende*. Die Vertonung ist ohne Doppelstrich zwischen Ripresa und Stanza durchkomponiert, lediglich im Cantus erklingt am Ende der Volta (also am Schluss der Komposition) die gleiche Schlussfloskel wie bereits am Ende der Ripresa.⁹⁶¹ Gleiches

955 Von der Ballata mezzana sind in I-Fc 2440 insgesamt drei verschiedene Vertonungen enthalten. Vgl. *CMM*, Bd. 32/I, S. 43 ff. und S. 80 ff. sowie *CMM*, Bd. 32/II, S. 50 ff.

956 Vgl. *CMM* 32/I, S. 11 ff.

957 Vgl. hierzu auch ZIINO, *La Ballata in Musica*, 1987, S. 262.

958 Vgl. *PMFC*, Bd 4, S. 136 f. In den Ballate *Chiamo, non m'è risposto* und *Donna, posso io sperare* sind die Mutazioni ebenfalls durchkomponiert.

959 Vgl. *CMM* 32/I, S. 16 ff.

960 Vgl. ebd., S. 71 ff.

961 Vgl. ebd., S. 75 ff.

gilt für die Vertonung von *Son io, donna* durch Bernardo Pisano.⁹⁶² Hier stimmen jedoch die Schlussfloskeln der beiden Mutazioni und des ersten Verses der Volta in den jeweils höchsten Stimmen überein, wodurch die Conctenazione zumindest eine minimale musikalische Umsetzung erfährt.

Notenbeispiel 37:

Bernardo Pisano, *Son io donna*, M. 29 f., 41 f., 45 f. (I-Fc 2440)⁹⁶³

The musical score is presented in three systems, each with a vocal line and a lute line. The first system, labeled '1ª Mutazione', shows the vocal line with lyrics '[dona]to a te!' and the lute line with lyrics 'l'ò do-na-to a te!'. The second system, labeled '2ª Mutazione', shows the vocal line with lyrics 'non, al - la fè!' and the lute line with lyrics 'non, al - la fè!'. The third system, labeled 'Volta', shows the vocal line with lyrics 'don - na che me?' and '[al]-tra don - na che me?' and the lute line with lyrics 'don - na che me?' and '[al]-tra don - na che me?'. The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and accidentals.

Die Ballata ist in der «Übergangsphase» zwischen der Frottola und dem immer mehr in Mode kommenden Madrigal zu Beginn des 16. Jahrhunderts keineswegs vergessen, manche Aspekte der musikalischen Anlage der Trecento-Ballata lassen sich auch in Vertonungen des frühen 16. Jahrhunderts noch finden. Auch als das formal freie Madrigal im Cinquecento zur beliebtesten Gattung weltlicher Musik avanciert, ist die Ballata weiterhin präsent. Laut Agostino Ziino kannten die Dichter und Theoretiker des Cinquecento die Ballata gut. Als Beispiele führt Ziino unter anderen Niccolò Machiavelli, Pietro Bembo, Lorenzo de' Medici, Antonio Minturno, Giovan Giorgio Trissino, Antonfrancesco Doni, Luigi Cassola, Dragonetto Bonifazio, Giovanni Brevio, Lorenzo Strozzi, Lodovico Martelli und Girolamo Ruscelli an.⁹⁶⁴ Am bedeutendsten für Entwicklung des Madrigals im 16. Jahrhundert ist unter den Genannten zweifellos Pietro Bembo mit seiner 1525 publizierte Abhandlung zur italienischen Literatursprache.⁹⁶⁵ Im XI. Kapitel des *Libro secondo* seiner *Prose della volgar lingua* widmet Bembo sich den im Due- und Trecento gebräuchlichen, volkssprachlichen Formen.⁹⁶⁶ Selbstverständlich kommt in diesem Kontext auch die Ballata zur Sprache, die Bembo hinsichtlich ihres groben Aufbaus zunächst in einem Zug mit der Canzone erläutert: «Il medesimo di quelle canzoni, che Ballate si chiamano [...]»⁹⁶⁷ Im XII. Kapitel des *Libro secondo* geht Bembo noch etwas näher auf die Ballata ein.

962 Vgl. ebd., S. 43 ff.

963 Vgl. PETRUCCI, *Frottole libro undecimo* [Luisi, 1997], S. 254 ff.

964 Vgl. ZIINO, *La Ballata in Musica*, 1987, S. 261.

965 Vgl. MACE, Dean T.: «Pietro Bembo and the Literary Origins of the Italian Madrigal», in: *The Musical Quarterly*, 55/1 (1969), S. 65 – 86, hier: S. 68.

966 Vgl. ABRAMOV-VAN RIJK, *The form of the monostrophic ballata*, 2017, S. 4 und MACE, *Pietro Bembo and the Literary Origins*, 1969, S. 68.

Bembo erklärt, die Ballate würden Ballate genannt, «perche si cantavano a ballo»⁹⁶⁸ und beschreibt anschließend die Form mit der metrischen Übereinstimmung zwischen Ripresa und Volta und der Wiederholung der Ripresa, jedoch ohne dabei die Terminologie von da Tempo oder Gidino da Sommacampagna zu verwenden.⁹⁶⁹

Deutlich ausführlicher und mit explizitem Bezug auf Antonio da Tempo wird die Ballata von Giovan Giorgio Trissino (1478 – 1550) in seiner 1529 veröffentlichten *Poetica* behandelt.⁹⁷⁰ In der *Quarta Divisione* der *Poetica* findet sich ein umfangreicher Abschnitt mit der Überschrift «De le Ballate».⁹⁷¹ Trissino nennt zunächst die Abschnitte der Ballata und bezeichnet Ripresa und Volta als «prima combinazione»⁹⁷² und die Mutazioni als «seconda combinazione».⁹⁷³ Die Form der Ballata stellt Trissino derjenigen des zuvor erläuterten Sonnetto gegenüber und beschreibt den Aufbau der Ballata wie folgt:

«Ma le ballate hanno nel primo luogo la metà de la prima loro combinazione, la quale si kiamo ripresa; Dietro a la quale subito vien la seconda loro combinazione integra, e congiunta, la quale si kiamo mutazioni; dopo le quali seguita l'altra metà de la prima combinazione, la quale si dimanda volta. La onde adviene, che le ballate hanno in principio la ripresa, in meço le le mutazioni, et in fine la volta.»⁹⁷⁴

Die Interpretation von Ripresa und Volta als Einheit, respektive als «combinazione», die durch die Mutazioni unterbrochen wird, ist bei Trissino neu.⁹⁷⁵

Natürlich findet auch die Concatenazione innerhalb der Stanza zwischen letzter Mutazione und Volta bei Trissino Erwähnung: «E concatenazione dico, quando il primo verso de la volta s'accorda ne le desinenzie con l'ultimo de le mutazioni.»⁹⁷⁶ Trissino erklärt zunächst die Ballata piccola, dann die Ballata mezzana, die Ballata grande und die Ballata minima, wobei er sich stets auf Antonio da Tempo beruft. Zur Veranschaulichung zitiert Trissino neben anonymen Beispielen Ballate von Petrarca, Boccaccio, Franco Sacchetti, Cino da Pistoia, Guido Cavalcanti, Guido Novello da Polenta und Girardo da Castello. Außer den bereits bekannten Typen führt Trissino auch

967 PIETRO BEMBO: *Porse della volgar lingua. L'editio princeps del 1525 riscontrata con l'autografo Vaticano latino 3210*, hrsg. v. Claudio Vela, Bologna 2001, S. 78.

968 PIETRO BEMBO, *Prose della volgar lingua* [Vela, 2001], S. 80.

969 Vgl. ebd.

970 Vgl. GALLO, Valentina: «Trissino, Giovan Giorgio», in: *Dizionario Biografico degli Italiani* [Bd. 96, 2019], online unter: https://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-giorgio-trissino_%28Dizionario-Biografico%29/ [zuletzt aufgerufen am 23.07.2022].

971 Vgl. GIOVAN GIORGIO TRISSINO: *La Poetica* [1529], Nachdruck des Exemplars der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen (Ling. V, 823) (= *Poetiken des Cinquecento*, Bd. 24), hrsg. v. Bernhard Fabian, München 1969, fol. XXXXI^r ff. Trissino hat seine *Poetica* in «Divisioni» unterteilt; die ersten vier Divisioni sind 1529 erschienen, die fünfte und sechste Divisione erst 1562.

972 GIOVAN GIORGIO TRISSINO: *La Poetica* [Nachdruck, 1969], fol. XXXXI^r.

973 Ebd.

974 Ebd. Das Schriftbild der zitierten Passagen wurde hier der besseren Lesbarkeit halber angeglichen, die Orthografie jedoch beibehalten.

975 Vgl. HARRÁN, *Early Verse Types*, 1969, S. 31.

976 GIOVAN GIORGIO TRISSINO: *La Poetica* [Nachdruck, 1969], fol. XXXXII^r.

Ballate grandi mit fünfzeiliger Ripresa und Volta auf, die weder bei Antonio da Tempo noch bei Gidino da Sommacampagna auftauchen.⁹⁷⁷ Ebenfalls neu ist die Bezeichnung von mehrstrophigen Ballate als «Ballate replicate».⁹⁷⁸ Pietro Bembo bezeichnet mehrstrophige Ballate als «Ballate vestite», einstrophige Ballate als «Ballate non vestite».⁹⁷⁹ Nach den mehrstrophigen Ballate widmet sich Giovan Giorgio Trissino einem Typus der Ballata, in deren Stanza es zwei Volte gibt: «ballate, che hanno due volte».⁹⁸⁰ Nach der Ballata mit fünfzeiliger Ripresa handelt es sich dabei um eine weitere Variante, die weder bei da Tempo noch bei da Sommacampagna auftaucht. In Bezug auf Antonio da Tempo erwähnt Trissino in diesem Kontext zunächst samt etymologischer Randnotiz die Wiederholung der Ripresa am Ende der Stanza:

«Anchora è buono sapere, che lji antiqui cantori (come dice Antonio di Tempo [sic]) i quali cantavano dette ballate, dōpo le mutazioni, e la volta, cioè finita di cantare la ballata, ricantavano la ripresa, il perche (come credo) acquisti si fatto nome; e per questo anchora in essa termina non solamente la costruzione, ma il senso; [...]»⁹⁸¹

In den Ballate mit zwei Volte steht am Ende der Stanza laut Trissino anstelle der Ripresa eine zweite Volta. Zur Veranschaulichung zitiert Trissino die Ballata *Gli più begli occhi* von Cino da Pistoia, deren Reimschema wie folgt lautet:⁹⁸²

Ripresa	1 ^a Mutazione	2 ^a Mutazione	1 ^a Volta	2 ^a Volta
AaA	BCd	EFg	DaA	GaA

Den Aufbau dieser Ballata mezzana kommentiert Giovan Giorgio Trissino wie folgt: «Qui sono due volte, l'una de le quali, cioè la prima accorda il primo suo verso con l'ultimo de la prima mutazione, e la seconda, che è in luogo de la ripresa, accorda il primo suo verso con l'ultimo de la seconda mutazione; [...]»⁹⁸³ Als zweites Beispiel führt Trissino Cinos zweistrophige Ballata grande *Io non dimando amore* an, die nach dem gleichen Prinzip aufgebaut ist.⁹⁸⁴ Die typische Concatenazione zwischen letzter Mutazione und Volta gibt es hier also offensichtlich nicht. Diese käme nur dann zustande, wenn die erste Volta nach der ersten Mutazione und die zweite Volta nach der zweiten Mutazione stünde. Ob dies die ursprüngliche Intention war, lässt sich jedoch nur vermuten. Am Endes des Kapitels erwähnt Trissino noch die Möglichkeit von drei

977 Vgl. ebd., fol. XXXXV^v f.

978 Ebd., fol. XXXXVI^v.

979 Vgl. PIETRO BEMBO, *Prose della volgar lingua* [Vela, 2001], S. 78 und s. o. Kap. III.1., S. 95.

980 GIOVAN GIORGIO TRISSINO: *La Poetica* [Nachdruck, 1969], fol. XXXXVII^v.

981 Ebd., fol. XXXXVII^v f.

982 Vgl. ebd., fol. XXXXVIII^r.

983 Ebd. Trissino hält die Reimfolge dieser Ballata jedoch nicht für sehr gelungen. Vgl. ebd., fol. XXXXVIII^r f.

984 Das Incipit lautet bei Cino da Pistoia *Io non domando, Amore*. Vgl. ZACCAGNINI, *Le Rime di Cino da Pistoia*, 1925, S. 41 f.

Mutazioni in der Stanza.⁹⁸⁵ Insgesamt beweist Trissino eine fundierte Kenntnis der Gattung Ballata und der Werke nicht nur von Dante, Petrarca und Boccaccio sondern auch von Cino da Pistoia und Guittone d'Arezzo.

Auch Antonio Sebastiani Minturno widmet sich in seiner 1563 oder 1564 gedruckten, aber wahrscheinlich schon um 1557 als Manuskript verfügbaren *Arte poetica* der Ballata.⁹⁸⁶ Im *Libro terzo* der *Arte poetica* widmet sich Minturno im Rahmen der «Poetica thoscana» ausführlich der Ballata und ihren Bestandteilen, wobei Ripresa, Mutazioni und Volta anhand etlicher Beispiele erläutert werden.⁹⁸⁷ Minturno kennt jedoch auch die Frottola oder Barzelletta: «la qual'usata da' Moderni, hor Frottola, hor Ballata, hor Barceletta, truovo che si chiama; e tutta di versi d'otto syllabe si stesse.»⁹⁸⁸

Ähnlich wie bereits bei der Frottola lässt sich laut Don Harrán auch im Fall des Madrigals eine Vielzahl an Gedichtformen finden, die als Textgrundlage dienen konnten, darunter Canzoni, Sonnetti, Ottave rime, Trecento-Madrigale und erneut Ballate.⁹⁸⁹ Aufgrund ihrer Beschaffenheit aus Settenari und Endecasillabi vermuten Rubsamen und Harrán sogar, die Ballata könne möglicherweise als eine Art Vorreiter oder «eigener Prototyp» des Madrigals gesehen werden.⁹⁹⁰ Laut Franco Piperno wurde die ursprüngliche *Forme fixe* der Trecento-Ballata im Cinquecento häufig modifiziert.⁹⁹¹ Dadurch lässt sich nicht zunächst nicht ohne weiteres erkennen, ob es sich bei einem Madrigaltext um eine Ballata handelt.⁹⁹² Aus musikalischer Perspektive bleiben in manchen Madrigalen jedoch tatsächlich kompositorische Elemente der Trecento-Ballata erhalten, die bereits aus der Handschrift I-Fc 2440 bekannt sind: Don Harrán, Agostino Ziino, Franco Piperno und Anthony Newcomb identifizieren die Abgrenzung der Ripresa von der Stanza durch eine musikalische Zäsur, häufig in Kombination mit einem Doppelstrich, als typische Eigenschaft eines Madrigals, dem

985 Vgl. GIOVAN GIORGIO TRISSINO: *La Poetica* [Nachdruck, 1969], fol. XXXXIX^r.

986 Vgl. TALLINI, Gennaro: «Sebastiano Minturno, Antonio», in: *Dizionario Biografico degli Italiani* [Bd. 91, 2018], online unter: https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-sebastiani-minturno_%28Dizionario-Biografico%29/ [zuletzt aufgerufen am 03.08.2022].

987 Vgl. ANTONIO SEBASTIANO MINTURNO: *L'Arte poetica* [1564], Nachdruck des Exemplars der Stadtbibliothek Augsburg (4^o Phil. Minturno) (= *Poetiken des Cinquecento*, Bd. 6), hrsg. v. Bernhard Fabian, München 1971, S. 247 ff.

988 Ebd., S. 265. Die originale Orthographie wurde in der zitierten Passage beibehalten, das als im Schriftbild als <v> verwendete <u> jedoch der besseren Lesbarkeit halber durch ein <v> ersetzt.

989 Vgl. HARRÁN, *Early Verse Types*, 1969, S. 52 f.

990 Vgl. RUBSAMEN, *From Frottola to Madrigal*, 1964, S. 60 und HARRÁN, *Early Verse Types*, 1969, S. 50.

991 Vgl. PIPERNO, Franco: «Ballate in musica, madrigali «a ballata» e gli ariosi di Antonio Barrè. Predilizioni metriche e formali del madrigale a Roma a metà Cinquecento», in: *Et facciam dolci canti. Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65^o compleanno*, hrsg. v. Bianca Maria Antolini, 2. Bde., Lucca 2003, Bd. 1, S. 459 – 485, hier: S. 460.

992 Vgl. ZIINO, *La Ballata in Musica*, 1987, S. 259.

eine Ballata als Text zugrunde liegt.⁹⁹³ Laut Hartmut Schick ging die Form der einstrophigen Ballata im Laufe des Cinquecento langsam in die freie Form des Madrigals über, wobei die Stanza durchkomponiert und die Volta teilweise mit Musik der Ripresa versehen wurde.⁹⁹⁴

Die Verwendung von Ballata-Formen als Madrigaltexthe im 16. Jahrhundert ist in einigen Studien überzeugend erläutert und analysiert worden. Die formalen Charakteristika der Ballata, so Anthony Newcomb, tauchen sogar in den Vertonungen der wichtigsten Komponisten des ausgehenden Cinquecento noch auf, darunter Luzzasco Luzzaschi, Luca Marenzio und Claudio Monteverdi.⁹⁹⁵ Newcomb konstatiert: «Far from disappearing, the ballata remained an important influence on the madrigal both in poetry and in music throughout the second half of the sixteenth century and even into the next.»⁹⁹⁶ Agostino Ziino nennt drei Arten von Ballate, die in Madrigalen des Cinquecento zu finden seien:

«[I]l primo tipo è rappresentato dalle ballate «regolari» classiche, sul modello di quelle tramandate dai teorici e dai poeti del Trecento; il secondo tipo è rappresentato dalle ballate «alternate» [...] nelle quali sono state introdotte nuove rime non previste dallo schema-tipo tradizionale; nella terza categoria, infine, sono comprese tutte quelle ballate che si allontanano ancora di più dal modello classico [...]»⁹⁹⁷

Neben der bereits erwähnten «Abgrenzung» der Ripresa von der Stanza führt Newcomb als weitere kompositorische Merkmale, die die Form der Ballata aufgreifen, einen musikalischen Kontrast zwischen der Sektion der Ripresa und derjenigen der Mutazioni sowie den Aufgriff von Soggetti, musikalischen Floskeln oder ganzen melodischen Abschnitten der Ripresa am Schluss des Madrigals, respektive in der Volta, an.⁹⁹⁸ Hierzu lassen sich die terminologische Erläuterungen von Franco Piperno ergänzen. Piperno unterscheidet zwischen «madrigale-ballata»⁹⁹⁹ und «madrigale «a ballata»».¹⁰⁰⁰ Mit dem Begriff *madrigale-ballata* bezieht sich Piperno auf den zugrundeliegenden poetischen Text, respektive die metrische Struktur. Als *marigale «a ballata»* hingegen bezeichnet Piperno solche Kompositionen, denen eine Ballate-Form zugrunde liegt und in deren Vertonung zudem die Ripresa von der Stanza abgesetzt ist, sei es durch eine

993 Vgl. HARRÁN, *Early Verse Types*, 1969, S. 31 ff., ZIINO, *La Ballata in Musica*, 1987, S. 261, PIPERNO, *Ballate in musica*, 2003, S. 460 und NEWCOMB, Anthony: «The Ballata and the «Free» Madrigal in the Second Half of the Sixteenth Century», in: *Journal of the American Musicological Society*, 63/3 (2010), S. 427 – 497, hier: S. 431.

994 Vgl. SCHICK, Hartmut: *Musikalische Einheit im Madrigal von Rore bis Monteverdi. Phänomene, Formen und Entwicklungslinien* (= *Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft*, Bd. 18), Tutzing 1998, S. 227 f.

995 Vgl. NEWCOMB, *The Ballata and the «Free» Madrigal*, 2010, S. 428.

996 NEWCOMB, *The Ballata and the «Free» Madrigal*, 2010, S. 428.

997 ZIINO, *La Ballata in Musica*, 1987, S. 260.

998 Vgl. NEWCOMB, *The Ballata and the «Free» Madrigal*, 2010, S. 442.

999 PIPERNO, *Ballate in musica*, 2003, S. 462 f.

1000 Ebd.

musikalische Zäsur oder einen Doppelstrich.¹⁰⁰¹ Laut Piperno hängt die Vertonung einer Ballata als *madrigale-ballata* oder *madrigale <a ballata>* auch mit dem Inhalt des Texts zusammen: Der Kontrast zwischen Ripresa und Stanza wird durch eine Zäsur in der Musik ausgedrückt, dies interpretiert Piperno als Madrigalismus.¹⁰⁰² Am Rande sei erwähnt, dass das Verständnis für die Form der Ballata sich laut Newcomb auch an Gedichtsammlungen des 16. Jahrhunderts ablesen lässt. Exemplarisch führt Newcomb unter anderem die *Rime diversi di molti eccellentissimi autori* (Venedig, 1545) an, in der etliche Ballata-Formen in dem typischen <Layout> mit eingerückter Stanza enthalten sind.¹⁰⁰³

Unter den Werken der von Ziino, Piperno, Harrán und Newcomb in ihren Untersuchungen angeführten Komponisten lassen sich etliche Madrigale finden, denen Ballate zugrunde liegen, die der regulären, im Trecento gebräuchlichen Form entsprechen oder zumindest als *ballate <alternate>* im Sinne Ziinos noch deutliche formale Bezüge zu den Ballata-Typen des Trecento aufweisen. Ziino führt Francesco Corteccia an, der zu der Generation Madrigalkomponisten gehört, die vor oder um 1510 geboren wurden.¹⁰⁰⁴ In Corteccias drei zwischen 1544 und 1547 veröffentlichten Madrigalbüchern finden sich neben sehr stark von der gängigen Ballata-Form abweichenden Texten neben Sonetten, Canzoni und Ottave rime auch insgesamt dreizehn Ballate, die sehr nahe an der Form des Trecento sind oder dieser sogar gänzlich entsprechen:

Libro primo de madriali a quattro voci (Venedig, 1544)¹⁰⁰⁵

<i>Chi viver sempre vuol</i>	AbB CD, dC; cA
<i>I corall'et le perle</i>	aBB CdE, CdE; eBB
<i>Dolce pegno d'Amore</i>	aA bA, bA; Aa
<i>Quant'è folle chi crede</i>	aBA CD, dC, Ce; eAA
<i>Donna, s'ei ti par tempo</i>	aBB cD, cD; dBB Lorenzo Strozzi
<i>Donna, fra più bei volti</i>	AbA Cd, CD; dEE

Libro secondo de madriali a quattro voci (Venedig, 1547)¹⁰⁰⁶

<i>Ecco che vi si mostra</i>	aBbA Cd, cD; dEE
------------------------------	--------------------

1001 Vgl. ebd.

1002 Vgl. ebd., S. 470.

1003 Vgl. NEWCOMB, *The Ballata and the <Free> Madrigal*, 2010, S. 438.

1004 Vgl. ZIINO, *La Ballata in Musica*, 1987, S. 261 ff.

1005 Vgl. D'ACCONE, Frank (Hrsg.): *Music of the Florentine Renaissance VIII. Francesco Corteccia, Collected Secular Works. The First Book of Madrigals for Four Voices* (= *Corpus Mensurabilis Musicae*, Bd. 32/VIII), Rom 1981, passim.

1006 Vgl. D'ACCONE, Frank (Hrsg.): *Music of the Florentine Renaissance IX. Francesco Corteccia, Collected Secular Works. The Second Book of Madrigals for Four Voices* (= *Corpus Mensurabilis Musicae*, Bd. 32/IX), Rom 1981, passim.

<i>Qual'altra fu già mai dolcezza</i>	AbA CD, CD; DaA	
<i>Hor chi mai canterà</i>	Abb cd, Dc, cE; Ebb	Giovan Battista Strozzi
<i>Libro primo de madrigali a cinque et a sei voci</i> (Venedig, 1547) ¹⁰⁰⁷		
<i>Come divers'et strano</i>	aBB cDE, cDE; eFF	
<i>Quel foco ch'io pensai</i>	ABB CD, CD; DBB	Francesco Petrarca ¹⁰⁰⁸
<i>Felice angiol beato</i>	aBB Cd, Cd; DeE	
<i>Vientene, almo riposo</i>	Aa bC, cB; aA	Giovan Battista Strozzi

Bezüglich der Texte fällt auf, dass in den Gedichten *Quant'è folle chi crede* und *Qual'altra fu già mai dolcezza* jeweils der letzte Vers der Ripresa identisch mit dem letzten Vers der Volta ist, in der Ballata mezzana *Donna, s'ei ti par tempo* stimmen die letzten anderthalb Verse von Ripresa und Volta überein. Wie oben erläutert ist die Wiederholung von einem oder mehreren Versen der Ripresa in der Volta eher für die Barzelletta, respektive die Wiederholung von Versen des Estribillo in der Vuelta vor allem für die Canción und den Villancico charakteristisch.

Alle hier aufgeführten Ballate sind von Corteccia durchkomponiert. Bis auf eine Ausnahme findet sich allen Kompositionen der von Ziino, Piperno, Harrán und Newcomb als charakteristisch für die Vertonung einer Ballata als Madrigal bezeichnete Doppelstrich nach der Ripresa. Lediglich in der Vertonung der mehr oder weniger regulären Ballata mezzana *Quant'è folle chi crede* steht sich zwischen Ripresa und Stanza kein Doppelstrich, aber dennoch eine deutliche musikalische Zäsur in Form einer Schlussklausel. In fast allen Vertonungen lassen sich unterschiedlich stark ausgeprägte musikalische Übereinstimmungen zwischen der Musik der Ripresa und der Musik der Volta feststellen, nur in den Vertonungen von *Ecco che vi si mostra*, *Come diver'et strano*, *Felice angiol beato* und *Vientene almo riposo* gibt es keine Übereinstimmungen zwischen der Vertonung des Ripresa-Textes und der Vertonung des Volta-Abschnitts. Die Concatenazione innerhalb der Stanza findet in diesen Vertonungen jedoch keine musikalische Umsetzung. In gleicher Weise wie die angeführten Madrigale, samt Doppelstrich nach der Ripresa, ist Vincenzo Ruffos Vertonung von Machiavellis *Amor io sento l'alma* (Reimschema: aBc | de, de; eBc) gestaltet.¹⁰⁰⁹ Im Text wird der letzte Vers der Ripresa als letzte Vers der Volta wiederholt, in der Vertonung stimmt die Musik

1007 Vgl. D'ACCONE, Frank (Hrsg.): *Music of the Florentine Renaissance X. Francesco Corteccia, Collected Secular Works. The First Book of Madrigals for Five and Six Voices* (= *Corpus Mensurabilis Musicae*, Bd. 32/X), Rom 1981, passim.

1008 Vgl. PETRARCA, *Canzoniere* [Cudini, 2008], S. 80. Diese Ballata taucht als Beispiel bei Rengifo auf. S. o, Kap. IV.1., S. 143.

1009 Vgl. ZIINO, *La Ballata in Musica*, 1987, S. 261 und BUJA, Maureen E. (Hrsg.): *Vincenzo Ruffo, Il primo libro de madrigali a cinque voci. Edited from the 1st edition. Vencie, A. Gardano 1553* (= *Sixteenth-century madrigal*, Bd. 25), New York, London 1988, S. 164 ff.

des letzten Verses der Volta dementsprechend mit derjenigen des letzten Verses der Ripresa überein.¹⁰¹⁰

Auch in Vertonungen von Giovanni Pierluigi da Palestrina, Orlando di Lasso und Andrea Gabrieli, die in den 1520er und 1530er Jahren geboren sind, finden sich noch Ballata-Formen.¹⁰¹¹ Piperno listet die Ballata-Formen auf, die sich im Werk Palestrinas finden lassen, unter denen sich vier reguläre Ballate befinden:¹⁰¹²

Primo libro di madrigali a quattro voci (Rom 1555)

Quai rime fur sì chiare aBB | CdE, EdC; cBB

Primo libro di madrigali a cinque voci (Venedig 1581)

O Jesù dolce o infinito amore AbBA | Cd, Cd; DeeA Leonardo Giustinian

Secondo libro di madrigali a cinque voci (Venedig 1586)

Amor, quando fioriva aBB | CdE, DcE; eBB Francesco Petrarca¹⁰¹³

Se non fosse il pensier AbB | Cd, Cd; DbB Pietro Bembo

Auch in den Vertonungen von *Quai rime fur sì chiare*, und *O Jesù dolce* steht nach der Ripresa ein Doppelstrich, musikalische Übereinstimmungen zwischen Ripresa und Volta gibt es jedoch kaum.¹⁰¹⁴ In *Amor, quando fioriva* und *Se fosse il pensier* findet sich kein Doppelstrich zwischen Ripresa und Stanza, das Ende der Ripresa ist durch eine Klausel gekennzeichnet.¹⁰¹⁵ Auch in diesen beiden Vertonungen gibt es keine Wiederholungen melodischer Abschnitte, die die Form der Ballata musikalisch umsetzen oder unterstreichen. Hierzu lassen sich die Vertonung der Ballata mezzana *Perche nemica mia* (AbB | Cd, Cd; DeE) von Orlando di Lasso im *Primo libro di madrigali a cinque* (Venedig, 1555) und Andrea Gabrielis Vertonung der Ballata *Quand'io talhor mi doglio*

1010 Vgl. ebd. und SCHICK, *Musikalische Einheit im Madrigal*, 1998, S. 230.

1011 Vgl. ZIINO, *La Ballata in Musica*, 1987, S. 263, SCHICK, *Musikalische Einheit im Madrigal*, 1998, S. 233 und PIPERNO, *Ballate in musica*, 2003, S. 459.

1012 Vgl. PIPERNO, *Ballate in musica*, 2003, S. 478 f. Die irregulären Ballata-Formen wurden in den oben wiedergegebenen Auflistung ausgelassen.

1013 Vgl. PETRARCA, *Canzoniere* [Cudini, 2008], S. 413. Bezüglich der Vertonung in Petruccis *Frottole libro XI* s. o., S. 178.

1014 Vgl. CASIMIRI, Raffaele (Hrsg.): *Giovanni Pierluigi da Palestrina, Il libro primo di madrigali a 4 voci. Secondo la ristampa del 1596 (1605?). Con altri madrigali a 4 e 5 voci pubblicati in raccolte dal 1554 al 1561 (= Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina, Bd. 2)*, Rom 1939, S. 48 ff. und CASIMIRI, Raffaele (Hrsg.): *Giovanni Pierluigi da Palestrina, Il libro primo di madrigali [spirituali] a 5 voci. Secondo la stampa originale del 1581. Con appendice di madrigali pubblicati in raccolte dal 1566 al 1576 (= Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina, Bd. 9)*, Rom 1940, S. 93 ff.

1015 Vgl. CASIMIRI, Raffaele (Hrsg.): *Giovanni Pierluigi da Palestrina, Il libro secondo di madrigali a 4 voci. Secondo la stampa originale del 1586 (= Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina, Bd. 31)*, Rom 1965, S. 50 ff. und 68 ff.

(*Il primo libro de madrigali a 6*, 1574) ergänzen.¹⁰¹⁶ In Lassos Komposition findet sich nach der Ripresa ebenfalls eine musikalische Zäsur samt Doppelstrich, doch auch in dieser Vertonung werden keine Abschnitte wiederholt oder musikalische Reime eingesetzt, um die Forme fixe der Ballata auf die Musik zu übertragen.¹⁰¹⁷ In der Vertonung der Ballata mezzana *Quand'io talhor mi doglio* (aBB | CdE, EdC; cBB) von Andrea Gabrieli gibt es keinen Doppelstrich, die musikalische Zäsur fällt eher schwach aus.¹⁰¹⁸

An Werken von Luca Marenzio, Luzzasco Luzzaschi und Claudio Monteverdi zeigt sich jedoch, dass sogar gegen Ende des 16. Jahrhunderts die Ballata weder vergessen noch das Bewusstsein für die poetische Form der Ballata – die Ripresa und die Stanza mit den Mutazioni und der Volta – verloren gegangen ist.¹⁰¹⁹ Anthony Newcombs Untersuchung der ballata im Kontext des <freien> Madrigals im Cinquecento geht von der Werken Luzzasco Luzzaschis aus. Newcomb stellt fest:

«[A] striking number of poems in Luzzaschi's two books of the 1570s show clear formal elements of the ballata, including the characteristic self-contained opening unit marked by a firm cadence, often followed in the partbooks by a double bar.»¹⁰²⁰

Neben etlichen teilweise sehr weit von der typischen Ballata des Trecento entfernten Gedichten, die Newcomb dennoch als «ballata-madrigals»¹⁰²¹ rubriziert, finden sich unter den Madrigalen von Luzzasco Luzzaschi auch wenige Texte, die sich mit den Ballata-Formen des Trecento in Verbindung bringen lassen oder diesen sogar entsprechen:

Il primo libro de' madrigali a cinque voci (Ferrara, 1571)¹⁰²²

<i>Fiamma dolce e gentile</i>	aBB cd, CD; dEE
<i>Se il dolce viso vostro</i>	aBB c, C, D; D
<i>Essend'io senza il core</i>	aBa cdc; aA

1016 Vgl. PIPERNO, *Ballate in musica*, 2003, S. 478 und SCHICK, *Musikalische Einheit im Madrigal*, 1998, S. 233.

1017 Vgl. LEUCHTMANN, HORT (Hrsg.): *Orlando di Lasso, Kompositionen mit italienischem Text I. Das erste und zweite Buch fünfstimmiger Madrigale. Venedig 1555 und Rom 1557* (= *Orlando di Lasso. Sämtliche Werke. Zweite, nach den Quellen revidierte Auflage der Ausgabe von F. X. Haberl und A. Sandberger*, Bd. 2), Wiesbaden 1968, S. LXIII und S. 83 ff.

1018 Vgl. MERRIT, A. Tillman (Hrsg.): *Andrea Gabrieli, Complete Madrigals 7 – 8. Madrigals of the <Primo libro a 6>* (= *Recent Researches in the Music of the Renaissance*, Bde. 47 u. 48) Madison 1983, S. XXV und S. 138 ff.

1019 Vgl. NEWCOMB, *The Ballata and the <Free> Madrigal*, 2010, S. 429.

1020 Ebd., S. 431.

1021 Ebd., S. 470.

1022 Vgl. NEWCOMB, Anthony (Hrsg.): *Luzzasco Luzzaschi, Complete Unaccompanied Madrigals, Pt. 4. Il primo libro de' madrigali a cinque voci (Venice, 1582). Secondo libro de madrigali a cinque voci (Venice, 1576)* (= *Recent Researches in the Music of the Renaissance*, Bd. 156), Wisconsin 2010, passim.

Secondo libro de madrigali a cinque voci (Venedig, 1576)¹⁰²³

<i>Come portà questo</i>	AbB BcB; AA	Bartolomeo Panciera
<i>Mi consuma il pensiero</i>	abB cDdCee; FF	
<i>Se gli occhi ond'io tutt'ardo</i>	aBB cD, cD; dBB	Nicolò Amanio

Terzo libro de madrigali a cinque voci (Venedig, 1582)¹⁰²⁴

<i>Da l'odorate spoglie</i>	abB ccdd ; EE	Orsina Cavaletta
<i>Arsi già solo</i>	AbB CdcD eeFF	Battista Guarini

Die Ballata mezzana *Fiamma dolce e gentile* bezeichnet Newcomb als «clear ballata-madrigal».¹⁰²⁵ Wie zu erwarten finden sich am ende der Ripresa eine Schlussklausel und ein Doppelstrich. Auffällig ist in dieser Vertonung außerdem, dass am Ende der zweiten Mutazione ebenfalls eine Schlussklausel erklingt auf die eine Generalpause folgt. Innerhalb der Stanza ist die Volta also von den Mutazioni separiert. Zum Text der Volta wird jedoch kein musikalisches Material aus der Ripresa wiederholt.¹⁰²⁶ Auch in der Vertonung von *Essend'io senza il core* wird die Ripresa durch Klausel und Doppelstrich von der Stanza abgesetzt. Im Text entspricht die erste Zeile der Volta der ersten Zeile der Ripresa. Dies greift Luzzaschi musikalisch auf, indem die erste Zeile der Volta die gleich Musik wie der Beginn des Madrigals, respektive die erste Zeile der Ripresa, erhält.¹⁰²⁷

Auch in der Vertonungen der Ballata mezzana *Come portà questo* mit unregelmäßiger Volta und der «ballata alternata» *Mi consuma il pensiero* endet die Ripresa jeweils mit einer Schlussklausel und einem Doppelstrich.¹⁰²⁸ In *Come portà questo* ist erneut eine Generalpause vor der Volta zu finden.¹⁰²⁹ Besonderes Augenmerk verdient die Vertonung der Ballata mezzana *Se gli occhi ond'io tutt'ardo*.

Nicolò Amanio: *Se gli occhi ond'io tutt'ardo*, Ballata mezzana¹⁰³⁰

Ripresa	Se gli occhi ond'io tutt'ardo	a
	voi non temprate, ohimè, ch'io sent'il core	B
	struggersi, Donna, per soverchio ardore.	B

1023 Vgl. ebd. passim.

1024 Vgl. NEWCOMB, Anthony (Hrsg.): *Luzzasco Luzzaschi, Complete Unaccompanied Madrigals, Pt. 3. Terzo libro de madrigali a cinque voci (Venice, 1582)* (= *Recent Researches in the Music of the Renaissance*, Bd. 150), Wisconsin 2007, passim.

1025 NEWCOMB, *The Ballata and the <Free> Madrigal*, 2010, S. 470.

1026 Vgl. NEWCOMB, *Luzzasco Luzzaschi, Complete Unaccompanied Madrigals, Pt. 4*, 2010, S. 21 ff.

1027 Vgl. ebd., S 105 ff. Auch in *Se il dolce viso vostro* ist die Ripresa von der Stanza abgesetzt, wobei der Text relativ weit von der typischen Form der Trecento-Ballata entfernt ist. Vgl. ebd., S. 41 ff.

1028 Vgl. ebd., S. 129 ff. und 172 ff.

1029 Vgl. ebd., S. 129 ff.

1030 Zit. nach NEWCOMB, *The Ballata and the <Free> Madrigal*, 2010, S. 471.

1 ^a Mutazione	Non desio già che bassi gli teniate o da me troppo nascosi,	c D
2 ^a Mutazione	tal ch'alzando i miei lassi ver quei gli senta altieri e disdegnosi.	c D
Volta	Non crudi e non pietosi in ver me troppo sian, ma sol che 'l core per giel non manchi o per soverchio ardore.	d B B

Neben der Abgrenzung der Ripresa von der Stanza durch einen Binnenschluss mit Doppelstrich ist die Ripresa hier als «*Prima parte*» und die Stanza als «*Seconda parte*» bezeichnet.¹⁰³¹ Newcomb stellt in seiner Analyse der Ballata fest:

«Amanio's poem is a pure ballata [...], which brings back both the rhyme words of lines 2 – 3 in the final couplet and also the concluding verbal phrase of the opening unit («soverchio ardore») at the end. [...] Luzzaschi's setting [...] recognizes this poetic structure by bringing back variants of the opening imitative motive of the piece [...] in the closing section of the piece.»¹⁰³²

Darüber hinaus ist sogar die Concatenazione zwischen zweiter Mutazione und Volta («disdegnosi» – «pietosi») durch die Verwendung einer ähnlichen Schlussfloskel zumindest ansatzweise musikalisch umgesetzt.

Notenbeispiel 38: Luzzasco Luzzaschi, *Se gli occhi*, M. 44 f., 49 ff.¹⁰³³

Bis auf die Schlussklausel und den Doppelstriche nach der Ripresa lassen sich in den Vertonungen der beiden unregelmäßigen Ballata-Formen *Da l'odorate spoglie* und *Arsi già solo* keine musikalischen Elemente finden, die die Struktur der Ballata

1031 Vgl. NEWCOMB, *Luzzasco Luzzaschi, Complete Unaccompanied Madrigals, Pt. 4*, 2010, S. 181 ff.

1032 NEWCOMB, *The Ballata and the (Free) Madrigal*, 2010, S. 471.

1033 Vgl. NEWCOMB, *Luzzasco Luzzaschi, Complete Unaccompanied Madrigals, Pt. 4*, 2010, S. 181 ff.

widerspiegeln.¹⁰³⁴ Ziino, Schick und Newcomb verweisen auf Luca Marenzios Vertonung von Ludovico Ariostos *Amor io non potrei* (aBB | cD, cD; dEE)¹⁰³⁵ im *Secondo libro de madrigali a cinque voci* (Venedig, 1581), die sich hier ergänzen lässt.¹⁰³⁶ Marenzio setzt die Ripresa der Ballata mezzana durch eine Schlussklausel samt Doppelstrich von der folgenden Stanza ab.¹⁰³⁷ In der Komposition tauchen jedoch keine signifikanten musikalischen Reime oder längere Wiederholungen zugunsten der Textstruktur auf.

Auch im *Secondo libro de madrigali a cinque voci* (Venedig, 1590) von Claudio Monteverdi lässt sich eine Ballata finden. Dem ersten und zweiten Madrigal des Druckes liegt die zweistrophige Ballata *Non si levava ancor l'alba novella* von Torquato Tasso zugrunde: im ersten Madrigal (*Non si levava*) verwendet Monteverdi die Ripresa und die erste Stanza (AbbA | CDE, CdE; EffA), im zweiten Madrigal (*E dicea l'una*) die zweite Stanza mit doppelter Volta (GHI, GhI; IllA; AmmA).¹⁰³⁸ Zu beachten ist, dass Tasso in beiden Strophen und trotz zusätzlicher Volta auf die Einhaltung der Concatenazione achtet. Zwar findet sich bei Monteverdi kein Doppelstrich am Ende der Ripresa, eine musikalische Zäsur ist jedoch im ersten Madrigal *Non si levava ancor* nach der Ripresa und im zweiten Madrigal *E dicea l'una* vor der ersten der beiden Volte wahrnehmbar.¹⁰³⁹ Darüber hinaus wird in der Vertonung der ersten Stanza (*Non si levava ancor*) die Musik der Ripresa am Ende des Madrigals teilweise wieder aufgegriffen.¹⁰⁴⁰

Laut Newcomb lassen sich auch noch im 17. Jahrhundert Ballata-Formen bei Monteverdi finden: «Ballata-like poetic and musical shapes do not disappear in Monteverdi after his Second Book.»¹⁰⁴¹ Agostino kommentiert die Vertonung von Ballata-Formen im Cinque- und Seicento wie folgt:

«Il recupero della ballata letteraria sembra essere un sofisticato e prezioso arcaismo, quasi un veicolo per realizzare una architettura musicale equilibrata, armoniosa e ben distribuita in tutte le sue parti, ispirata, anche se alla lontana, a quella della ballata musicale classica.»¹⁰⁴²

1034 Vgl. NEWCOMB, *Luzzasco Luzzaschi, Complete Unaccompanied Madrigals, Pt. 3*, 2007, S. 6 ff. und S. 13 ff.

1035 Vgl. EINSTEIN, Alfred (Hrsg.): *Luca Marenzio, Madrigale für fünf Stimmen, Buch I – III* (= *Luca Marenzio. Sämtliche Werke*, Bd. I), Leipzig 1929, S. XII.

1036 Vgl. ZIINO, *La Ballata in Musica*, 1987, S. 261, SCHICK, *Musikalische Einheit im Madrigal*, 1998, S. 233 und NEWCOMB, *The Ballata and the <Free> Madrigal*, 2010, S. 434.

1037 Vgl. EINSTEIN, *Luca Marenzio, Madrigale für fünf Stimmen*, 1929, S. 20 ff.

1038 Vgl. ZIINO, *La Ballata in Musica*, 1987, S. 263.

1039 Vgl. MONTEROSSO VACCHELLI, Anna Maria (Hrsg.): *Claudio Monteverdi. Madrigali a 5 voci, Libro secondo* (= *Claudio Monteverdi. Opera Omnia*, Bd. 3), Cremona 1979, S. 91 ff.

1040 Vgl. SCHICK, *Musikalische Einheit im Madrigal*, 1998, S. 235.

1041 NEWCOMB, *The Ballata and the <Free> Madrigal*, 2010, S. 490.

1042 ZIINO, *La Ballata in Musica*, 1987, S. 267. Ziino erwähnt das Madrigal *Non è di gentil core* von Alfonso Fontanelli aus dem Jahr 1604: «[L]a musica collegata ai primi dei versi si ripete uguale sugli ultimi dei versi del madrigale [...]» Dem Madrigal liegt eine sehr irreguläre Ballata (aa | BB; aa) zugrunde. Ebd. S. 263

Der Villancico der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts unterscheidet sich kaum von den Kompositionen, die im Cancionero de Palacio (E-Mp 1335) überliefert sind. In dem Sammeldruck *Villancicos de diversos autores* (Venedig, 1556), dem sogenannten Cancionero de Upsala, entsprechen fünfzehn der insgesamt 54 enthaltenen spanischsprachigen Werke der typischen Form des Villancico – respektive derjenigen der Trecento-Ballata – samt Verso de enlace zwischen zweiter Mudanza und Vuelta.

Villancicos de diversos autores (Venedig, 1556)¹⁰⁴³

I.	<i>Como puedo yo biuir</i>	abb cd, dc; cbb
VI.	<i>Yéndome y viniendo</i>	abab cd, cd; dbaba, 3 Coplas
IX.	<i>Mal se cura muyto mal</i>	abb cd, dc; cbb
XII.	<i>Que todos se passan en flores</i>	aa b, b; ba
XIII.	<i>Si n'os huueira mirado</i>	abb cd, dc; dbb
XIV.	<i>Si la noche haze escura</i>	abb cd, dc; dbb
XV.	<i>Deposastes os, Señora</i>	abb cd, dc; cbb
XXII.	<i>Ay de mi qu' en tierra agena</i>	abb cd, dc; cbb
XXXVIII.	<i>Rey à quien reyes adoran</i>	abb cd, dc; cbb
XXXIX.	<i>Verbum caro factum est</i>	ab c, c; cd, 2 Coplas
XLI.	<i>Gózate, Virgen sagrada</i>	abb cd, cd; dbb
XLII.	<i>Un niño nos es nascido</i>	abba cd, dc; ceeb
XLIV.	<i>Yo me soy la morenica</i>	ab c, c; cd, 3 Coplas
XLVIII.	<i>Vos virgen soys nuestra madre</i>	abb cd, dc; cbb
LII.	<i>Si de nos mi bien</i>	abb cd, dc; dbb

Die musikalische Anlage der Kompositionen entspricht der typischen, der Ballata, der Canción und dem Villancico gemeinsamen zweiteiligen Form. Die einzige Ausnahme bildet *Verbum caro factum est*. In diesem Villancico ist der liturgische Vorsatz von der restlichen Komposition abgesetzt, womit sich für die spanischen Verse jedoch ebenfalls die typische zweiteilige Anlage ergibt.¹⁰⁴⁴ Dies ließ sich bereits bei der in E-Mp 1335 und Petruccis *Frottole libro terio* (1505) enthaltenen Komposition *Vox clamantis* beobachten. Musikalische Reime zur Betonung der Textstruktur finden sich in den Villancicos des Cancionero de Upsala nicht, insgesamt ist die Struktur der Kompositionen äußert schlicht und vorwiegend homorhythmisch gehalten. Hier seien ergänzend die im Cancionero Musical de Barcelona (E-Bc 454) überlieferten

1043 Vgl. MITJANA, Rafael/BAL Y GAY, Jesús (Hrsg.): *Cancionero de Upsala. Con un estudio sobre «El Villancico Polifónico» de Isabel Pope*, México, 1944, passim. Nicht mitgezählt wurden die beide Villancicos *No tinene vado mis males* und *Estas noches à tan largas*, die bereits in E-Mp 1335 überliefert sind.

1044 Vgl. MITJANA/BAL Y GAY, *Cancionero de Upsala*, 1944, S. 104 f.

Villancicos *Encúbrase el mal* (abb | cd, dc; ceb), *Oh triste de mí* (aba | cd, cd;daa), *Si sentís lo que yo siento* (abb | cd, dc; cbb) und *Tiempo bueno* (abba | cd, dc; cece) von Mateo Flecha (ca. 1481 – 1553) angeführt. Alle vier Kompositionen weisen die typische zweiteilige Anlage auf, in *Si sentís lo que yo siento* und *Tiempo bueno* finden sich knappe musikalische Reime zwischen dem Schluss des Estribillo-Abschnitts und demjenigen der Mudanzas.¹⁰⁴⁵

Ein anderes Bild vermittelt der Druck *Recopilación de Sonetos y Villancicos a quatro y a cinco* (Sevilla, 1560) mit den Werken von Juan Vásquez. Nur drei der enthaltenen Villancicos entsprechen der regulären Struktur der Ballata mit dem Verso de enlace zwischen zweiter Mudanza und Vuelta.

Recopilación de Sonetos y Villancicos a quatro y a cinco (Sevilla, 1560)¹⁰⁴⁶

Torna, Mingo, a namorarte! abb | cd, dc; cbb Miguel de Fuenllana

Qué sentís, coraçon mio? abb | cd, cd; dbb

Para qué busca el morir aa |cd, dc; caa Musik: A B B C

Fast alle der im Druck enthaltenen Gedichte sind, ungeachtet der Textform, durchkomponiert. Gerade anhand der hier angeführten Villancicos in Ballata-Form lässt sich eine Parallele zum italienischen Madrigal (*«a ballata»*), respektive zur Frottola erkennen. Zunächst sind die Kompositionen deutlich komplexer als diejenigen des Cancionero de Upsala. *Torna, Mingo* und *Qué sentís, coraçon mio?* sind zwar durchkomponiert, weisen aber am Ende des Estribillo eine Zäsur durch eine Schlussklausel auf. Zwar steht nach dem Estribillo kein Doppelstrich und die musikalische Zäsur fällt nicht ganz so deutlich wie in den oben angeführten Madrigalen, denen Ballate als Texte zugrunde liegen aus, ist aber dennoch klar erkennbar.¹⁰⁴⁷ *Para qué busca el morir* hingegen entspricht mit der musikalischen Form A B B C den oben angeführten Frottole, beziehungsweise einer abgewandelten Ballata- oder Villancico-Form, in der die Volta – respektive die Vuelta – neue Musik erhält.¹⁰⁴⁸

Auch noch im 16. Jahrhundert ist die Ballata also in der weltlichen italienischsprachigen Musik präsent. Und noch immer lassen sich Parallelen zwischen der Ballata als Madrigaltext und dem Villancico finden, dessen Musik ebenfalls spätestens mit den Werken Juan Vásquez' freier wird. Ähnlich wie das *madrigale «a ballata»* oder das *ballata-madrigal* spiegeln auch die Villancicos der zweiten Hälfte

1045 Vgl. GÓMEZ, Maricarmen/Griffiths, John (Hrsg.): *Mateo Flecha (c. 1481 – 1553?). Los villancicos*, Valencia 2013, S. 57 ff.

1046 Vgl. JUAN VÁSQUEZ: *Recopilación de Sonetos y Villancicos a quatro y a cinco* (Sevilla, 1560) (= *Monumentos de la Música Española*, Bd. 4), hrsg. v. Higinio Anglés, Barcelona 1946, passim.

1047 Vgl. ebd., S. 137 ff. und S. 140 ff.

1048 Vgl. ebd., S. 182 ff. und s. o.

des 16. Jahrhunderts strukturelle Elemente der Form des zugrundeliegenden Textes wieder, die auf ein Bewusstsein für die alten Forme fixe hindeuten, und sei es nur die Abgrenzung des Estribillo von der Copla.¹⁰⁴⁹

1049 Eine weitere Parallele wäre durch die Lauda, das Madrigale spirituale und den Villancico religioso gegeben.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Untersuchung der Überlieferungssituation der Trecento-Ballata hat gezeigt, dass die Ballata auch in Handschriften und Fragmenten des ausgehenden 15. Jahrhunderts noch auftaucht. Zudem lässt die Verbreitung der Gedichtform der Ballata auch in reinen Texthandschriften oder in den Bologneser Memoriali eine sehr weite Verbreitung der Gattung erahnen. Die Berührungspunkte und somit die Möglichkeiten für einen kulturellen Transfer zwischen Italien und Spanien sind im 14., 15. und 16. Jahrhundert zahlreich, ein musikalischer Austausch scheint durch die Musikhandschriften mit spanischem und italienischem Repertoire offensichtlich. Mit Sicherheit nahmen die Studenten des Collegio di Spagna am regen Musikleben Bolognas teil. Neapel war unter der Herrschaft Roberts von Anjou und später unter Alfonso «il magnanimo» und Ferrante I. ein bedeutendes Handelszentrum und zugleich ein wichtiges kulturelles Zentrum, das Dichter und Musiker anzog. Die Raccolta Aragonese, ein Geschenk von Lorenzo de' Medici und Angelo Poliziano an Ferrante I., dokumentiert die Lyrik, die in den 1470er Jahren *en vogue* war. Einige der Gedichte der Raccolta Aragonese sind in Musikhandschriften des Trecento als Vertonungen überliefert. Vor diesem Hintergrund erscheint es nahezu undenkbar, dass zwischen Italien und Spanien keine gegenseitige musikalische Beeinflussung stattgefunden hat. Die Musikhandschriften mit italienisch-spanischem Repertoire aus Florenz, Mailand und Neapel bekräftigen diese Annahme.

Die Verbreitung und die Popularität der Ballata im 14. und 15. Jahrhundert lässt sich nicht nur an den Musikhandschriften des Trecento, sondern auch an den Werken von Petrarca, Boccaccio, Simone de' Prodenzani, Giovanni Gherardi da Prato, den Aufzeichnungen des Chronisten Filippo Villani und natürlich den Traktaten von Antonio da Tempo und Gidino da Sommacampagna nachvollziehen. Die Bedeutung der Concatenazione innerhalb der Stanza zwischen letzter Mutazione und Volta in der Ballata des 13., 14. und 15. Jahrhunderts lässt sich anhand der besprochenen Gedichte und der analysierten Vertonungen nicht von der Hand weisen. In der Forschung ist bisher unbeachtet geblieben, dass die Concatenazione durch den Einsatz musikalischer Reime in etlichen Ballata-Vertonungen des Trecento eine musikalische Umsetzung erfährt.

Die strukturellen Gemeinsamkeiten zwischen der Ballata und dem Villancico, die über die gemeinsame Forme fixe und – damit einhergehend – über die gleiche musikalische Makrostruktur hinausgehen, sind durch die Analysen in Kapitel III und IV greifbar gemacht. Für eine Rezeption italienischer Charakteristika im spanischen Villancico spricht die Tatsache, dass es die für die Ballata so bedeutende Concatenazione in der älteren Canción nicht gibt, diese jedoch im Villancico in der Form des Verso de enlace auftaucht. Wie in den untersuchten Ballate lässt sich auch im Villancico die Arbeit mit musikalischen Reimen feststellen, in einigen Fällen sogar im Zusammenhang mit dem Verso de enlace. Auch dies wurde bisher nicht untersucht.

Dies alles deutet darauf hin, dass zwischen Italien und Spanien im 15. und 16. Jahrhundert ein Kulturtransfer stattgefunden hat, der auch musikalische, respektive Gattungsspezifische Aspekte einschließt. Dass dieser musikalisch-kulturelle Transfer beidseitig stattgefunden hat – von Italien nach Spanien und von Spanien nach Italien – ist dabei nicht ausgeschlossen.

QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS

QUELLEN

- Dante ALIGHIERI: *Vita Nuova, Rime* (= Dante Alighieri: *Le Opere*, Bd. 1, 1) hrsg. v. Donato Pirovano u. Marco Grimaldi, Rom 2015.
- ANGLÉS, Higinio (Hrsg.): *La Música en la Corte de los Reyes Católicos. Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV – XVI). Polifonía profana*, 2 Bde. (= *Monumentos de la Música Española*, Bd. V u. X), Barcelona 1947 u. 1951.
- APEL, Willi: *French Secular Compositions of the Fourteenth Century I. Ascribed Compositions* (= *Corpus Mensurabilis Musicae*, Bd. 53/I), Rom 1970.
- APEL, Willi: *French Secular Compositions of the Fourteenth Century III. Anonymous Virelais, Rondeaux, Chansons, Canons* (= *Corpus Mensurabilis Musicae*, Bd. 53/III), Rom 1972.
- ATLAS, Allan (Hrsg.): *The Cappella Giulia Chansonnier. Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, C. G. XIII. 27, 2 Bde.*, New York, Minden 1975/1976.
- AUBRUN, Charles V. (Hrsg.) *Le Chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts. Édition précédée d'une étude historique*, Bordeaux 1951.
- Pietro BEMBO: *Porse della volgar lingua. L'editio princeps del 1525 riscontrata con l'autografo Vaticano latino 3210*, hrsg. v. Claudio Vela, Bologna 2001.
- BENT, Margaret/HALLMARK, Anne (Hrsg.): *The Works of Johannes Ciconia* (= *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, Bd. 24), Monaco 1985.
- Giovanni BOCCACCIO: *Decameron*, hrsg. v. Vittore Branca, Mailand 1985.
- CABONI, Adriana (Hrsg.): *Antiche Rime Italiane tratte dai Memoriali Bolognesi*, Modena 1941.
- CASIMIRI, Raffaele (Hrsg.): *Giovanni Pierluigi da Palestrina, Il libro primo di madrigali a 4 voci. Secondo la ristampa del 1596 (1605?). Con altri madrigali a 4 e 5 voci pubblicati in raccolte dal 1554 al 1561* (= *Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Bd. 2), Rom 1939.
- CASIMIRI, Raffaele (Hrsg.): *Giovanni Pierluigi da Palestrina, Il libro primo di madrigali [spirituali] a 5 voci. Secondo la stampa originale del 1581. Con appendice di madrigali pubblicati in raccolte dal 1566 al 1576* (= *Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Bd. 9), Rom 1940.
- CASIMIRI, Raffaele (Hrsg.): *Giovanni Pierluigi da Palestrina, Il libro secondo di madrigali a 4 voci. Secondo la stampa originale del 1586* (= *Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Bd. 31), Rom 1965.
- Cancionero Musical de Palacio*, digitales Faksimile der Real Biblioteca del Palacio de Madrid: <https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/realbiblioteca/item/2396#?c=&m=&s=&cv=69&xywh=490%2C25%2C1004%2C768>.

- CORSI, Giuseppe (Hrsg.): *Rimatori del Trecento*, Turin 1969.
- CORSI, Giuseppe (Hrsg.): *Poesie Musicali del Trecento* (= *Collezione di Opere inedite o rare*, Bd. 131), Bologna 1970.
- CORTI, Maria (Hg.): *Pietro Jacopo De Jennaro. Rime e lettere* (= *Collezione di Opere inedite o rare*, Bd. 120), Bologna 1956.
- CUENCA, Joaquín Gonzáles (Hrsg.) *Cancionero Musical de Palacio* (= *Biblioteca Filológica Hispana*, Bd. 24), Madrid 1996.
- FRANCESCO DA BARBERINO: *I Documenti d'Amore*, 2 Bde., hrsg. v. Marco Albertazzi, Lavis 2008.
- D'ACCONE, Frank (Hrsg.): *Music of the Florentine Renaissance VIII. Francesco Cortecchia, Collected Secular Works. The First Book of Madrigals for Four Voices* (= *Corpus Mensurabilis Musicae*, Bd. 32/VIII), Rom 1981.
- D'ACCONE, Frank (Hrsg.): *Music of the Florentine Renaissance IX. Francesco Cortecchia, Collected Secular Works. The Second Book of Madrigals for Four Voices* (= *Corpus Mensurabilis Musicae*, Bd. 32/IX), Rom 1981.
- D'ACCONE, Frank (Hrsg.): *Music of the Florentine Renaissance X. Francesco Cortecchia, Collected Secular Works. The First Book of Madrigals for Five and Six Voices* (= *Corpus Mensurabilis Musicae*, Bd. 32/X), Rom 1981
- JUAN DEL ENCINA: *Arte de poesia castellana, Poemas Religiosas y Bucólicas* (= JUAN DEL ENCINA: *Obras completas*, Bd. 1), hrsg. v. Ana M. Rambaldo, Madrid 1978.
- SIMONE DE' PRODENZANI: *Sollazzo e Saporetto*, hrsg. v. Luigi M. Reale, Perugia 1998.
- EGIDI, Francesco (Hrsg.): *Le Rime di Guittone d'Arezzo*, Bari 1940.
- EINSTEIN, Alfred (Hrsg.): *Luca Marenzio, Madrigale für fünf Stimmen, Buch I–III* (= *Luca Marenzio. Sämtliche Werke*, Bd. I), Leipzig 1929.
- ELLINWOOD, Leonard (Hrsg.): *The Works of Francesco Landini*, Nachdruck, New York 1970.
- FIGUERAS, José Romeu (Hrsg.): *La Música en la Corte de los Reyes Católicos. Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV–XVI)*, 2. Bde. (= *Monumentos de la Música Española*, Bd. XIV, I u. XIV, II), Barcelona 1965.
- GALLO, Franco Alberto (Hrsg.): *Il Codice Musicale 2216 della Biblioteca universitaria di Bologna*, 2 Bde., Bologna 1970.
- GALLO, Franco Alberto (Hrsg.): *Il Codice Musicale Panciatichi 26 della Biblioteca Nazionale di Firenze. Riproduzione in facsimile*, Florenz 1981.
- GALLO, Franco Alberto (Hrsg.): *Il Codice Squarcialupi. MS Mediceo Palatino 87, Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze*, Lucca 1992.

- GERBER, Rebecca (Hrsg.): *Johannes Cornago. Complete Works* (= *Recent Researches in the Music of the Middle Ages and Early Renaissance*, Bd. 15), Madison 1984.
- GÓMEZ, Maricarmen/Griffiths, John (Hrsg.): *Mateo Flecha (c. 1481 – 1553?). Los villancicos*, Valencia 2013.
- GONZÁLES CUENCA, Joaquín (Hrsg.): *Cancionero Musial de Palacio* (= *Biblioteca filológica hispana*, Bd. 24), Madrid 1996.
- GREENE, Grodon K. (Hrsg.): *French Secular Music. Virelais* (= *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, Bd. 21), Monaco 1987.
- GRION, Giusto (Hrsg.): *Delle Rime Volgari. Trattato di Antonio da Tempo, Giudice Padovano. Composto nel 1332*, Bologna 1869.
- Giovanni GHERARDI DA PRATO: *Il Paradiso degli alberti*, hrsg. v. Antonio Lanza (= *I Novellieri Italiani*, Bd. 10), Rom 1975.
- HANEN, Martha K.: *The Chansonnier El Escorial IV.a.24*, 3 Bde., Henryville u. a. 1983.
- HOPPIN, Richard (Hrsg.): *The Cypriot-French Repertory of the Manuscript Torino, Biblioteca Nazionale, J.II.9. IV, Virelais and rondeaux* (= *Corpus Mensurabilis Musicae*, Bd. 21/IV) Rom 1963.
- JANKE, Andreas/NÁDAS, John (Hrsg.): *The San Lorenzo Palimpsest. Florence, Archivio del Capitolo di San Lorenzo Ms. 2211. Introductory Study and Multispectral Images*, 2 Bde., Lucca 2016.
- MARROCCO, William Thomas (Hrsg.): *Italian secular music. Bartolino da Padova, Egidius de Francia, Guilielmus de Francia, Don Paolo da Firenze* (= *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, Bd. 9), Monaco 1975.
- MARROCCO, William Thomas (Hrsg.): *Italian Secular Music. Andrea da Firenze, Andrea Stefani, Antonellus da Caserta [...]* (= *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, Bd. 10), Monaco 1977.
- MARROCCO, William Thomas (Hrsg.): *Italian secular music* (= *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, Bd. 11), Monaco 1978.
- MICHEL, Francisque (Hrsg.): *El Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, 2 Bde., Leipzig 1860.
- LEUCHTMANN, Hort (Hrsg.): *Orlando di Lasso, Kompositionen mit italienischem Text I. Das erste und zweite Buch fünfstimmiger Madrigale. Venedig 1555 und Rom 1557* (= *Orlando di Lasso. Sämtliche Werke. Zweite, nach den Quellen revidierte Auflage der Ausgabe von F. X. Haberl und A. Sandberger*, Bd. 2), Wiesbaden 1968.
- LUDWIG, Friedrich (Hrsg.): *Guillaume de Machaut, Balladen, Rondeaux und Virelais* (= *Guillaume de Machaut, Musikalische Werke*, Bd. 1), Leipzig 1926 [unveränderter Nachdruck 1954].

- LUISE, Francesco (Hrsg.): *Il secondo libro di frottole di Andrea Antico*, 2 Bde. (= *Musica Rinascimentale in Italia*, Bd. 3/1 u. 3/2), Rom 1975/1976.
- MERRIT, A. Tillman (Hrsg.): *Andrea Gabrieli, Complete Madrigals 7 – 8. Madrigals of the <Primo libro a 6>* (= *Recent Researches in the Music of the Renaissance*, Bde. 47 u. 48) Madison 1983.
- Luis MILÁN: *Libro de musica de vihuela de mano. Intitulado El Maestro* (= *Publikationen älterer Musik*, Jg. 2), hrsg. v. Leo Schrade, Leipzig 1927.
- Antonio Sebastiano MINTURNO: *L'Arte poetica* [1564], Nachdruck des Exemplars der Stadtbibliothek Augsburg (4° Phil. Minturno) (= *Poetiken des Cinquecento*, Bd. 6), hrsg. v. Bernhard Fabian, München 1971.
- MITJANA, Rafael/BAL Y GAY, Jesús (Hrsg.): *Cancionero de Upsala. Con un estudio sobre «El Villancico Polifónico» de Isabel Pope*, México, 1944.
- MONTEROSSO VACCHELLI, Anna Maria (Hrsg.): *Claudio Monteverdi. Madrigali a 5 voci, Libro secondo* (= *Claudio Monteverdi. Opera Omnia*, Bd. 3), Cremona 1979.
- NÁDAS, John/ZIINO, Agostino (Hrsg.): *The Lucca Codex. Codice Mancini. Lucca, Archivio di Stato, MS 184. Perugia, Biblioteca Comunale «Augusta», MS 3065, Lucca 1990.*
- NEWCOMB, Anthony (Hrsg.): *Luzzasco Luzzaschi, Complete Unaccompanied Madrigals, Pt. 3. Terzo libro de madrigali a cinque voci (Venice, 1582)* (= *Recent Researches in the Music of the Renaissance*, Bd. 150), Wisconsin 2007.
- NEWCOMB, Anthony (Hrsg.): *Luzzasco Luzzaschi, Complete Unaccompanied Madrigals, Pt. 4. Il primo libro de' madrigali a cinque voci (Venice, 1582). Secondo libro de madrigali a cinque voci (Venice, 1576)* (= *Recent Researches in the Music of the Renaissance*, Bd. 156), Wisconsin 2010.
- Francesco PETRARCA: *Canzoniere*, hrsg. v. Piero Cudini, 18. Auflage, Mailand 2008.
- PAESE, Edward Joseph: *An Edition of the Pixérécourt Manuscript. Paris, Bibliothèque Nationale, Fonds Fr. 15123*, 3 Bde., Indiana 1960.
- Ottaviano PETRUCCI: *Frottole libro primo*, Venedig 1504. Digitales Faksimile der Bayerischen Staatsbibliothek: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00082307?page=,1>
- Ottaviano PETRUCCI: *Frottole libro secondo*, Venedig 1505. Digitales Faksimile der Bayerischen Staatsbibliothek: <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00082308?page=,1>
- Ottaviano PETRUCCI: *Frottole libro tertio*, Venedig 1505. Digitales Faksimile der Bayerischen Staatsbibliothek: <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00047546?page=,1>

- Ottaviano PETRUCCI: *Frottole libro sexto*, Venedig 1506. Digitales Faksimile der Bayerischen Staatsbibliothek: <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00082312?page=,1>
- Ottaviano PETRUCCI: *Frottole libro septimo*, Venedig 1507. Digitales Faksimile der Bayerischen Staatsbibliothek: <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00067024?page=,1>
- Ottaviano PETRUCCI: *Frottole libro undecimo. Fossombrone 1514*, hrsg. v. Francesco Luisi, Padua 1997.
- PIRROTTA, Nino (Hrsg.): *Il Codice Rossi 215. Studio introduttivo ed edizione in facsimile*, Lucca 1992.
- PIRROTTA, Nino (Hrsg.): *The Music of Fourteenth-Century Italy. Maestro Piero, Codex Vatican Rossi 215, Anonymous Madrigals and Cacce [...] (= Corpus Mensurabilis Musicae, Bd. 8/II)*, Rom 1960.
- PIRROTTA, Nino (Hrsg.): *The Music of the Fourteenth-Century Italy, Vol. 5. Andreas de Florentia, Guilielmus de Francia, Bonaiutus Corsini, Andrea Stefani, Ser Feo, Jacopo Pianelaio, Gian Toscano (= Corpus Mensurabilis Musicae, Bd. 8/V)*, Amsterdam 1964.
- POPE, Isabel/KANAZAWA, Masakata (Hrsg.): *The Musical Manuscript Montecassino 871. A Neapolitan Repertory of Sacred and Secular Music of the Late Fifteenth Century*, Oxford, u.a. 1978.
- QUEROL GAVALDÁ, Miguel (Hrsg.): *Cancionero Musical de la Colombina (Siglo VX) (= Monumentos de la Música Española, Bd. 33)*, Barcelona 1971.
- REANY, Gilbert (Hrsg.): *Early Fifteenth-Century Music IV. Anonymous Chansons from the Ms Oxford, Bodleian Library, Canonici Misc. 213 (= Corpus Mensurabilis Musicae, Bd. 11/IV)* Rom 1969.
- REANY, Gilbert (Hrsg.): *Early Fifteenth-Century Music VII. Nicolaus Grenon, Hubertus de Salinis, Beltrame Feragut (= Corpus Mensurabilis Musicae, Bd. 11/VII)* Rom 1983.
- Franco SACCHETTI: *Il Libro delle Rime con le lettere. La Battaglia delle Belle Donne*, hrsg. v. Davide Puccini, Turin 2007.
- Jacopo SANNAZARO: *Opere Volgari*, hrsg. v. Alfredo Mauro, Bari 1961.
- SCHRADE, Leo (Hrsg.): *The Works of Francesco Landini (= Polyphonic Music of the Fourteenth Century, Bd. 4)*, Monaco 1974.
- SCHWARTZ, Rudolf (Hrsg.): *Ottaviano Petrucci. Frottole, Buch I und IV. Nach der Erstlingsdrucken von 1504 und 1505 (?) (= Publikationen älterer Musik, Bd. 8)*, reprograf. Nachdruck der Ausgabe von 1935, Hildesheim 1967.
- SENATORE, Francesco (Hrsg.): *Dispacci sforzeschi da Napoli I. 1444 – 2 luglio 1458*, Salerno 1997.

- Gidino DA SOMMACAMPAGNA: *Trattato dei ritmi volgari. Da un Codice del Sec. XIV della Biblioteca Capitolare di Verona*, hrsg. v. Giovanni Battista Carlo Giuliani, Bologna 1870.
- SOUTHERN, Eileen (Hrsg.): *The Manuscript El Escorial IV.a.24. Anonymous Compositions (= Corpus Mensurabilis Musicae, Bd. 88)*, Neuhausen-Stuttgart 1981.
- SUCATO, Tiziana (Hrsg.): *Il Codice Rossiano 215. Madrigali, ballate, una caccia, un rotondello. Edizione critica e studio introduttivo*, Pisa 2003.
- THIBAUT, Geneviève (Hrsg.)/FALLOWS, David (Kommentar): *Chansonnier de Jean de Montchenu. Bibliothèque nationale, Rothschild 2973 [I.5.13]*, Paris 1991, S. LXXXV f. und FALLOWS, *I fogli parigini*, 1992.
- Giovan Giorgio TRISSINO: *La Poetica* [1529], Nachdruck des Exemplars der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen (Ling. V, 823) (= *Poetiken des Cinquecento*, Bd. 24), hrsg. v. Bernhard Fabian, München 1969.
- VANDER LINDEN, Albert (Hrsg.): *Le Manuscript musical M 222 C 22 de la Bibliothèque de Strasbourg. XV^e siècle (= Thesaurus Musicus, Bd. 2)*, Brüssel 1977.
- Juan VÁSQUEZ: *Recopilación de Sonetos y Villancicos a quatro y a cinco (Sevilla, 1560)* (= *Monumentos de la Música Española*, Bd. 4), hrsg. v. Higinio Anglés, Barcelona 1946.
- Philippus VILLANI: *De origine civitatis Florentie et de eiusdem famosis civibus*, hrsg. v. Giuliano Tanturli (= *Thesaurus Mundi. Bibliotheca Scriptorum Latinorum Mediae et Recentioris Aetatis*, Bd. 26), Padua 1997.
- ZACCAGNINI, Guido (Hrsg.): *Le Rime di Cino da Pistoia (= Biblioteca dell'«Archivum Romanicum», Bd. 4)*, Genf 1925.
- ZIINO, Agostino (Hrsg.): *Il Codice T.III.2. Studio introduttivo ed edizione in facsimile*, Lucca 1994.

LITERATUR

- ABRAMOV-VAN RIJK, Elena: «*Evidence for a revised dating of the anonymous fourteenth-century Italian treatise *Capitulum de vocibus applicatis verbis**», in: *Plainsong and Medieval Music*, 16/1 (2007), S. 19 – 30.
- ABRAMOV-VAN RIJK, Elena: *Parlar cantando. The practice of reciting verses in Italy from 1300 to 1600*, Bern 2009.
- ABRAMOV-VAN RIJK, Elena: «*The Madrigal *Aquil'altera* by Jacopo da Bologna and Intertextual Relationships in the musical repertory of the Italian Trecento*», in: *Early Music History*, 28 (2009), S. 1 – 37.
- ABRAMOV-VAN RIJK, Elena: «*Corresponding through Music. Three Examples from the Trecento*», in: *Acta Musicologica*, 83/1 (2011), S. 3 – 37.
- ABRAMOV-VAN RIJK, Elena: «*The Raven and the Falcon. Literary Space in a Trecento Musical Aviary*», in: *Musik. Raum. Akkord. Bild. Festschrift zum 65. Geburtstag von Dorothea Baumann*, hrsg. v. Antonio Baldassarre, Bern 2012, S. 59 – 74.
- ABRAMOV-VAN RIJK, Elena: «*Luchino Visconti, Jacopo da Bologna and Petrarch. Courting a Patron*», in: *Studi Musicali. Nuova serie*, 3/1 (2012), S. 7 – 62.
- ABRAMOV-VAN RIJK, Elena: «*The form of the monostrophic ballata as a frame for a logical demonstration*», in: *Plainsong and Medieval Music*, 26/1 (2017), S. 1 – 18.
- ALAZARD, Florence: «*Ahimé, ahi, o deh. Interjections and Orality in Lamenti during the Italian Wars*», in: *Interactions between Orality and Writing in Early Modern Italian Culture*, hrsg. v. Luca Degl'Innocenti, Brian Richardson, u.a., London, New York 2016, S. 67 – 80.
- ALTEGELT, Wolfgang/FRENZ, Thomas, u. a.: *Geschichte Italiens*, 3. Auflage, Stuttgart 2016.
- AMBRA, Emilia: «*Die aragonesische Hofbibliothek*», in: *Neapel. Sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte*, hrsg. v. Salvatore Pisani u. Katharina Siebenmorgen, Berlin 2009, S. 72 – 77.
- ANTONELLI, Armando: «*Tracce di ballate e madrigali a Bologna tra XIV e XV secolo. Con una nota sul meccanismo di copia delle ballate estemporanee*», in: *Dolci e nuove note. Atti del Quinto Convegno Internazionale. In Ricordo di Federico Ghisi (1901 – 1975). Certaldo, 17 – 18 dicembre 2005*, hrsg. v. Francesco Zimei (= *L'Ars Nova Italiana del Trecento*, Bd. 7), Lucca 2009, S. 19 – 44.
- APEL, Willi: *The Notation of Polyphonic Music 900 – 1600*, 5. Auflage, Cambridge/Massachusetts 1953.
- APEL, Willi: «*Imitation in the Thirteenth and Fourteenth Centuries*», in: *Essays on Music in Honor of Archibald Thompson Davison*, ohne Hrsg., Cambridge 1957, S. 25 – 38.

- APFEL, Ernst/DAHLHAUS, Carl: *Studien zur Theorie und Geschichte der musikalischen Rhythmik und Metrik*, 2 Bde., München 1974.
- ARIANI, Marco: *Petrarca*, Rom 1999.
- ARLT, Wulf: «Aspekte der Chronologie und des Stilwandels im französischen Lied des 14. Jahrhunderts», in: *Aktuelle Fragen der musikbezogenen Mittelalterforschung. Texte zu einem Basler Kolloquium des Jahres 1975 (= Forum Musicologicum, Bd. 3)*, hrsg. v. Hans Oesch u. a. , Winterthur 1982, S. 193 – 280.
- ARLT, Wulf: «Musik und Text. Verstellte Perspektiven einer Grundangelegenheit», in: *Musica*, 36/6 (1983), S. 497 – 503.
- ARLT, Wulf: «Musik und Text», in: *Die Musikforschung*, 37 (1984), S. 272 – 280.
- ATLAS, Allan: «On the Neapolitan Provenance of the Manuscript Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, 431 (G20)», in: *Musica Disciplina*, 31 (1977), S. 45 – 105.
- ATLAS, Allan W.: *Music at the Aragonese Court of Naples*, Cambridge 1985.
- ATLAS, Allan W.: «Courtly Patronage in the Fifteenth Century. Some Questions», in: *Atti del XIV congresso della Società Internazionale di Musicologia. Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale. Free Papers [= Bd. 3]*, hrsg. v. Angelo Pompilio u. a., Turin 1990, S. 123 – 130.
- ATLAS, Allan W.: «Aragonese Naples and Medicean Florence. Musical Interrelationships and Influence in the late Fifteenth Century», in: *La Musica a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico. Congresso internazionale di studi, Firenze 15 – 17 giugno 1992 (= Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia, Bd. 30)*, hrsg. v. Piero Gargiulo, Florenz 1993, S. 15 – 45.
- BAEHR, Rudolf: *Spanische Verslehre auf historischer Grundlage (= Sammlung kurzer Lehrbücher der romanischen Sprachen und Literaturen, Bd. 16)*, Tübingen 1962.
- BARBI, Michele: *Studi sul Canzoniere di Dante. Con nuove indagini sulle raccolte manoscritte e a stampa di antiche rime Italiane*, Florenz 1915, Nachdruck 1965.
- BATLLORI, Miquel: *Der katalanisch-aragonische Humanismus vom 14. bis 16. Jahrhundert (= Vorträge der Aeneas-Silvius-Stiftung an der Universität Basel, Bd. 12)*, Basel, Stuttgart 1977.
- BAUMANN, Dorothea: «Some extraordinary forms in the Italian secular Trecento repertoire», in: *L’Ars Nova Italiana del Trecento IV. Atti del 3° Congresso internazionale sul tema «La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura». Siena – Certaldo 19 – 22 luglio 1975, sotto il patrocinio della Società Italiana di Musicologia (= L’Ars Nova Italiana del Trecento, Bd. 4)*, hrsg. v. Agostino Ziino, Certaldo 1978, S. 45 – 63.
- BAUMANN, Dorothea: *Die dreistimmige italienische Lied-Satztechnik im Trecento (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, Bd. 64)*, Baden-Baden 1979.

- BAUMANN, Dorothea: «*Silben- und Wortwiederholungen im Italienischen Liedrepertoire des späten Trecento und des frühen Quattrocento*», in: *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts. Vorträge des Gastsymposiums in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. 8. bis 12. September 1980* (= *Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten*, Bd. 10), hrsg. v. Ursula Günther u. Ludwig Finscher, Kassel u. a. 1984, S. 77 – 91.
- BAUMANN, Dorothea: «*Italien*», in: *Die Musik des Mittelalters*, hrsg. v. Hartmut Möller und Rudolph Stephan (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 2), Laaber 1991, S. 385 – 415.
- BAUMANN, Dorothea: «*Ballata*», in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 1, Kassel 1994, Sp. 1157 – 1163.
- BAUMANN, Dorothea: «*Trecento und Trecentohandschriften*», in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 9, Kassel 1998, Sp. 769 – 791.
- BAUMANN, Dorothea: «*Andreas de Florentia*», in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, hrsg. v. Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 1, Kassel 1999, Sp. 666 – 668.
- BAUMANN, Dorothea: «*Landinis Madrigal <Musica son> – ein kritisches Meisterwerk*», in: *Musik des Mittelalters und der Renaissance. Festschrift Klaus-Jürgen Sachs zum 80. Geburtstag* (= *Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung XVIII. Studien zur Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 8), hrsg. v. Rainer Kleinertz u. a., Hildesheim u. a. 2010, S. 235 – 251.
- BECHERINI, Bianca: «*L’Ars nova italiana del Trecento. Strumenti ed espressione musicale*», in: *L’Ars Nova Italiana del Trecento. Primo Convegno Internazionale, 23 – 26 luglio 1959*, hrsg. v. Bianca Becherini, Florenz 1962, S. 40 – 56.
- BECHERINI, Bianca: «*Antonio Squarcialupi e il Codice Mediceo-Palatino 87*», in: *L’Ars Nova Italiana del Trecento. Primo Convegno Internazionale, 23 – 26 luglio 1959*, hrsg. v. Bianca Becherini, Florenz 1962, S. 141 – 180.
- BECK, Eleonora M.: *Singing in the Garden. Music and Culture in the Tuscan Trecento*, Innsbruck 1998.
- BECK, Eleonora M.: «*Marchetto da Padova and Giotto’s Scrovegni Chapel frescoes*», in: *Early Music*, 27/1 (1999), S. 7 – 23.
- BENEDICTOW, Ole Jørgen: *The Black Death 1346–1353. The Complete History*, Woodbridge 2004.
- BENT, Margaret: *Counterpoint, Composition and Musica Ficta* (= *Criticism and Analysis of Early Music*, Bd. 4), New York 2001.

- BENT, Margaret: «*Continuity and transformation of repertory and transmission in early 15th-century Italy: the two cultures*», in: *Kontinuität und Transformation in der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento (= Musica Mensurabilis, Bd. 3)*, hrsg. v. Oliver Huck u. Sandra Dieckmann, Hildesheim u. a. 2007, S. 225 – 246.
- BERGDOLT, Klaus: «*Die Pest in Europa 1347 – 1349*», in: *Höhepunkte des Mittelalters*, hrsg. v. Georg Scheibelreiter, Darmstadt 2004, S. 166 – 174.
- BERGDOLT, Klaus: «*Das Pestmotiv in der bildenden Kunst*», in: *Pest. Die Geschichte eines Menschheitstraumas*, hrsg. v. Mischa Meier, Stuttgart 2005, S. 317 – 327.
- BERGDOLT, Klaus: «*Venedig, die Pest und die bildende Kunst*», in: *Kunst, Geschichte, Wahrnehmung. Strukturen und Mechanismen von Wahrnehmungsstrategien*, hrsg. v. Stephan Albrecht u. a., München, Berlin 2008, S. 27 – 40.
- BERGER, Christian: «*Die melodische Floskel im Liedsatz des 14. Jahrhunderts. Magister Franciscus' Ballade <Phiton>*», in: *Atti del XIV congresso della Società Internazionale di Musicologia. Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale. Free Papers (= Bd. 3)*, hrsg. v. Angelo Pompilio u. a., Turin 1990, S. 673 – 679.
- BESSELER, Heinrich: «*The Manuscript Bologna, Biblioteca Universitaria 2216*», in: *Musica Disciplina*, 6 (1952), S. 39 – 65.
- BISSON, Thomas N.: *The Medieval Crown of Aragon. A Short History*, Oxford 1986.
- BLUHME, Friedrich: *Bibliotheca Librorum Manuscriptorum Italice. Indices bibliothecarum Italiae ex schedis Maieri Eslingensis, Haenelii Lipsiensis, Gottlingii Ienensis, Car. Wittii, suisque propriis*, Göttingen 1834.
- BLUME, Dieter: «*Andalo di Negro und Giovanni Boccaccio. Astrologie und Mythos am Hof des Robert von Anjou*», in: *Medien der Macht. Kunst zur Zeit der Anjous in Italien*, hrsg. v. Tanja Michalsky, Berlin 2001, S. 319 – 335.
- BRAUNER, Mitchell P.: «*A Tale of Three Manuscripts. On the Origins and Uses of I-Bc Q19, Q20 and Q21*», in: *Sources of Identity. Makers, Owners, and Users of Music Sources before 1600*, hrsg. v. Lisa Colten u. Tim Shepard, Turnhout 2017, S. 227 – 238.
- BRUMANA, Biancamaria/CILIBERTI, Galliano: «*Nuove fonti per lo studio dell'oper di Paolo da Firenze*», in: *Rivista Italiana di Musicologia*, 22 (1987), S. 3 – 33.
- BRUMANA, Biancamaria/CILIBERTI, Galliano (Hrsg.): *Frammenti musicali del Trecento nell'incunabolo Inv. 15755 N. F. della Biblioteca del Dottorato dell'Università degli Studi di Perugia*, Florenz 2004.
- BRUMANA, Biancamaria: «*Descrizione e analisi del frammento principale*», in: *Frammenti Musicali del Trecento nell'incunabolo Inv. 15755 N. F. della Biblioteca del Dottorato dell'Università degli Studi di Perugia*, hrsg. v. Biancamaria Brumana u. Galliano Ciliberti, Florenz 2004, S. 21 – 47

- BUKOFZER, Manfred F.: «*Three unknown Italian Chansons of the Fifteenth Century*», in: *Collectanea Historiae Musicae*, 2 (1957), S. 107 – 109.
- BURKARD, Thorsten/HUCK, Oliver: «*Voces applicatae verbis. Ein musikologischer Traktat aus dem 14. Jahrhundert (Ivym Lat.Cl.XII97 [4125]). Einleitung, Edition, Übersetzung und Kommentar*», in: *Acta Musicologica*, 75 (2002), S. 1 – 34.
- BURKE, Peter: «*Oral and Manuscript Cultures in Early Modern Italy*», in: *Interactions between Orality and Writing in Early Modern Italian Culture*, hrsg. v. Luca Degl'Innocenti, Brian Richardson, u. a., London/New York 2016 S. 21 – 30.
- BUSSE BERGER, Anna Maria: «*Compositional Practices in Trecento Music. Model Books and Musical Traditions*», in: *Music as a Social and Cultural Practice. Essays in Honor of Reinhard Strohm*, hrsg. v. Melanie Bucciarelli u. Berta Joncus, Woodbridge 2007, S. 24 – 37.
- CALVIA, Antonio: «*Presunte anomalie e intertestualità verbale e musicale nell'opera di niccolò del Preposto*», in: *Musica e Poesia nel Trecento. Verso una nuova edizione critica dell'«Ars nova» (= La Tradizione Musicale. Studi e testi, Bd. 8)*, hrsg. v. Antonio Calvia und Maria Sofia Lannutti, Florenz 2015, S. 143 – 188.
- CALVIA, Antonio: «*Nuove osservazioni su «Donna, posso io sperare?» e sulla ballata dialogata nel Trecento italiano*», in: *Philomusica on-line*, 16 (2017), S. 43 – 85.
- CAMPAGNOLO, Stefano: «*Il codice Panciatichi 26 della Biblioteca Nazionale di Firenze nella tradizione delle opere di Francesco Landini*», in: *Col dolce suon che da te piove. Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo. In memoria di Nino Pirrotta*, hrsg. v. Antonio Delfino u. Maria Teresa Rosa-Barezzani, Florenz 1999, S. 77 – 119.
- CAÑAS GÁLVEZ, Francisco de Paula: «*La música en la corte de Juan II de Castilla (1406 – 1454). Nuevas fuentes para su estudio*», in: *Revista de Musicología*, 23/2 (2000), S. 367 – 394.
- CANNIZZARO, Diego: «*Legami tra Spagna e Italia meridionale*», in: *Revista de Musicología*, 34/2 (2011), S. 185 – 201.
- CAPOVILLA, Guido: «*Note sulla tecnica della ballata trecentesca*», in: *L'ars Nova Italiana del Trecento IV. Atti del 3° Congresso internazionale sul tema «La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura».* Siena – Certaldo 19 – 22 luglio 1975, sotto il patrocinio della Società Italiana di Musicologia (= *L'ars Nova Italiana del Trecento*, Bd. 4), hrsg. v. Agostino Ziino, Certaldo 1978, S. 107 – 174.
- CARACI VELA, Maria: «*La tradizione landiniana. Aspetti peculiari e problemi di metodo*», in: *Col dolce suon che da te piove. Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo. In memoria di Nino Pirrotta*, hrsg. v. Antonio Delfino u. Maria Teresa Rosa-Barezzani, Florenz 1999, S. 15 – 35.

- CARACI VELA, Maria: «*Dall'arte allusiva all'intertestualità <fisiologica>. Aspetti del processo compositivo in Zacara da Teramo*», in: *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo*, hrsg. v. Francesco Zimei, Lucca 2004, S. 187 – 211.
- CARBONI, Fabio/ZIINO, Agostino: «*Una fonte trecentesca della ballata <Deh, no me fare languire>*», in: *Studi medievali*, 23/1 (1982), S. 303 – 309.
- CARBONI, Fabio: «*Alcune precisazioni per la datazione delle <rime> di Simone de' Prudenziari*», in: «*Et facciam dolci canti*». *Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno*, Bd. 1, hrsg. v. Bianca Maria Antolini, Teresa M. Gialdrone u. Annunziato Pugliese, Lucca 2003, S. 25 – 32.
- CARLI, Enzo (Hrsg.): *Die toskanische Malerei des 14. Jahrhunderts*, Bergamo 1963.
- CATTIN, Giulio: «*Le composizioni musicali del ms. Pavia Aldini 361*», in: *L'Ars Nova Italiana del Trecento. Convegni di Studio 1961 – 1967 (= L'Ars Nova Italiana del Trecento, Bd. 2)*, hrsg. v. Franco Alberto Gallo, Certaldo 1968, S. 1 – 21.
- CATTIN, Giulio: «*Nomi di Rimatori per la Polifonia profana italiana del secondo Quattrocento*», in: *Rivista Italiana di Musicologia*, 25/2 (1990), S. 209 – 311.
- CECCANTI, Melania: «*In margine alle miniature del Codice Squarcialupi (Firenze, Biblioteca Marciana, ms. Med. Pal 87)*», in: *Col dolce suon che da te piove. Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo. In memoria di Nino Pirrotta*, hrsg. v. Antonio Delfino u. Maria Teresa Rosa-Barezzani, Florenz 1999, S. 507 – 516.
- CHASE, Gilbert: «*Juan del Encina. Poet and Musician*», in: *Music & Letters*, 20/4 (1939), S. 420 – 430.
- CHAYTOR, Henry John: *A History of Aragon and Catalonia*, London 1933, Nachdruck: New York 1969.
- CHECCINI, Enzo: «*Giovanni del Virgilio, Ser Nuccio. <Diaffonus>*», in: *Kontinuität und Wandel. Lateinische Poesie von Naevius bis Baudelaire. Franco Munari zum 65. Geburtstag*, hrsg. v. Ulrich Justus Stache, u. a., Hildesheim 1986, S. 570 – 597.
- CHIU, Remi: «*Music, Pestilence and two Settings of <O Beate Sebastiane>*», in: *Early Music History*, 31 (2012), S. 153 – 188.
- CILIBERTI, Galliano: «*Descrizione delle striscioline*», in: *Frammenti Musicali del Trecento nell'incinabolo Inv. 15755 N. F. della Biblioteca del Dottorato dell'Università degli Studi di Perugia*, hrsg. v. Biancamaria Brumana u. Galliano Ciliberti, Florenz 2004, S. 49 – 64.
- CIMBRO, Attilio: «*La Musica e la Parola dal Trecento al Cinquecento*», in: *Rassegna Musicale*, 2 (1929), S. 293 – 301.
- CLARAMUNT, Salvador/SEVERINO, Gabriella: «*Albornoz, Aegidius*», in: *Lexikon des Mittelalters*, hrsg. v. Robert Auty, Robert-Henri Bautier, u. a., Bd. 1, München, Zürich 1980, Sp. 310 – 311.

- CLASSEN, Albrecht: *Zur Rezeption norditalienischer Kultur des Trecento im Werk Oswalds von Wolkenstein (1376/77 – 1445)* (= *Göppinger Arbeiten zur Germanistik*, Bd. 471), Göppingen 1987.
- COLELLA, Alfonso: *Música y cultura renacentista entre Valencia y Nápoles. La corte valenciana de Fernando de Aragón, duque de Calabria (1526 – 1550)*, Madrid 2019.
- COLLIVA, Paolo/FASOLI, Gina/WEIMAR, Peter: «Bologna», in: *Lexikon des Mittelalters*, hrsg. v. Robert-Henri Bautier, Bd. 2, München, Zürich 1983, Sp. 370 – 387.
- COSTA, Emilio: «*Il codice Parmense 1081*», in: *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 12 (1888), S. 77 – 108.
- CUTHBERT, Michael Scott: *Trecento Fragments and Polyphony beyond the Codex*, Dissertation, Cambridge 2006.
- CUTHBERT, Michael Scott: «*Palimpsests, Sketches, and Extracts. The Organization and Compositions of Seville 5-2-25*», in: *Dolci e nuove note. Atti del Quinto Convegno Internazionale. In Ricordo di Federico Ghisi (1901 – 1975). Certaldo, 17 – 18 dicembre 2005* (= *L’Ars Nova Italiana del Trecento*, Bd. 7), hrsg. v. Francesco Zimei, Lucca 2009, S. 57 – 78.
- D’ACCONE, Frank: «*Giovanni Mazzuoli. A late representative of the Italian Ars Nova*», in: *L’Ars Nova Italiana del Trecento. Convegni di Studio 1961 – 1967* (= *L’Ars Nova Italiana del Trecento*, Bd. 2), hrsg. v. Franco Alberto Gallo, Certaldo 1968, S. 23 – 38.
- D’ACCONE, Frank: «*Le compagnie dei Laudesi in Firenze durante l’Ars nova*», in: *L’Ars Nova Italiana del Trecento. Secondo Convegno Internazionale. 17 – 22 luglio 1969 sotto il patrocinio della Società Internazionale di Musicologia* (= *L’Ars Nova Italiana del Trecento*, Bd. 3), hrsg. v. Franco Alberto Gallo, Bologna 1970, S. 253 – 280.
- D’AGSOTINO, Gianluca: «*«Più glie delecto canzone veneciane che francese.» Echi di poesia italiana alla corte napoletana di Alfonso il Magnanimo*», in: *Musica Disciplina*, 49 (1995), S. 47 – 77.
- D’AGOSTINO, Gianluca: «*La tradizione letteraria dei testi poetico-musicali del trecento. Una revisione per dati e problemi. L’area toscana*», in: *Col dolce suon che da te piove. Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo. In memoria di Nino Pirrotta*, hrsg. v. Antonio Delfino u. Maria Teresa Rosa-Barezzani, Florenz 1999, S. 389 – 428.
- D’AGOSTINO, Gianluca: «*On the Ballata Form(s) of Fifteenth-Century Italy. A Case of Historical Misunderstanding*», in: «*Et facciam dolci canti*». *Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno*, Bd. 1, hrsg. v. Bianca Maria Antolini, Teresa M. Gialdroni u. Annunziato Pugliese, Lucca 2003, S. 295 – 330.

- D'AGOSTINO, Gianluca: «*Le ballate di Zacara*», in: *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo* (= *Documenti di storia musicale abruzzese*, Bd. 2), hrsg. v. Francesco Zimei, Lucca 2004, S. 247 – 277.
- D'AGOSTINO, Gianluca: «*Some musical data from literary sources of the late middle ages*», in: *Dolci e nuove note. Atti del Quinto Convegno Internazionale. In Ricordo di Federico Ghisi (1901 – 1975). Certaldo, 17 – 18 dicembre 2005* (= *L'Ars Nova Italiana del Trecento*, Bd. 7), hrsg. v. Francesco Zimei, Lucca 2009, S. 209 – 236.
- D'AGOSTINO, Gianluca: «*Transitional forms, conservative tendencies, Florentine pride and classical echoes in the Italian poetry set to music in the first half of the 15th century*», in: *Studi musicali, Nuova serie*, 7/2 (2016), S. 287 – 369.
- DAHLHAUS, Carl: «*Epochen und Epochenbewusstsein in der Musikgeschichte*», in: *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*, hrsg. v. Reinhart Herzog u. Reinhart Koselleck (= *Poetik und Hermeneutik*, Bd. 12), München 1987, S. 81 – 96.
- DANUSER, Hermann (Hrsg.): *Musikalische Lyrik. Teil 1: Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert* (= *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 8/1), Laaber 2004.
- DEBENEDETTI, Santorre: «*Untrattatello del secolo XIV sopra la poesia musicale*», in: *Studi Medievali*, 2 (1907), S. 59 – 82.
- DE CARO, Gaspare: «*Aragona, Ferdinando d'*», in: *Dizionario Biografico degli Italiani* [Bd. 3, 1961] online unter: https://www.treccani.it/enciclopedia/ferdinando-d-aragona_%28Dizionario-Biografico%29.
- DEGL'INNOCENTI, Luca: «*I cantari in ottava rima tra Medio Evo e primo Rinascimento. I cantimpanca e la piazza*», in: *Cantar ottave. Per una storia culturale dell'intonazione cantata in ottava rima*, hrsg. v. Maurizio Agamennone, Lucca 2017, S. 3 – 24.
- DE LARIO, Dámaso: «*La Universidad de Bolonia y el Colegio de España en el tránsito de los siglos XVI al XVII*», in: *Estudis. Revista de historia moderna*, 8 (1979/1980), S. 7 – 21.
- DELLA SETA, Fabrizio: «*Andrea dei Servi*», in: *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, hrsg. v. Alberto Basso, Bd. 1, Turin 1985, S. 92.
- DE ROBERTIS, Domenico: *Editi e rari. Studi sulla tradizione letteraria tra Tre e Cinquecento*, Mailand 1978.
- DEL TREPPO, Mario: «*[Alfons →] 18. A. II., Kg. v. Neapel*», in: *Lexikon des Mittelalters*, hrsg. v. Robert Auty, Robert-Henri Bautier, u. a., Bd. 1, München, Zürich 1980, Sp. 403 – 404.
- DI BACCO, Giuliano/NÁDAS, John/BENT, Margaret: «*Ciconia, Johannes*», in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Auflage, hrsg. v. Stanley Sadie, Bd. 5, London 2001, S. 836 – 842.

- DI BENEDETTO, Virgilio: «*Contributi allo studio della poesia storcio-politica delle origini. Deu poesie per la discesa in Italia di Corradino di Svevia. «Sovrana ballata placente», «Alegramente e con grande baldanza»*», in: *Zeitschrift für romanische Philologie*, 72 (1956), S. 195 – 217.
- DIECKMANN, Sandra: «*Con bracchi assai, Segui a corda, Per spaverare. The caccia at the court of the Visconti*», in: *Kontinuität und Transformation in der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento (= Musica Mensurabilis, Bd. 3)*, hrsg. v. Oliver Huck u. Sandra Dieckmann, Hildesheim u. a. 2007, S. 259 – 272.
- DIECKMANN, Sandra / HUCK, Oliver: «*Metrica e musica nel Trecento. Madrigali, ballate e cacce*», in: *Dolci e nuove note. Atti del Quinto Convegno Internazionale. In Ricordo di Federico Ghisi (1901 – 1975). Certaldo, 17 – 18 dicembre 2005 (= L' Ars Nova Italiana del Trecento, Bd. 7)*, hrsg. v. Francesco Zimei, Lucca 2009, S. 237 – 253.
- DINGES, Martin: «*Seuchen in Mittelalter und Früher Neuzeit*», in: *Gotts verhengnis und seine straffe. Zur Geschichte der Seuchen in der Frühen Neuzeit (= Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek, Bd. 84)*, hrsg. v. der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Wolfenbüttel 2005, S. 15 – 24.
- DITTRICH, Raymond: «*Textbezüge in den Ballata-Vertonungen von Antonio Zachara da Teramo. Drei Beispiele*», in: *Die Musikforschung*, 43/1 (1990), S. 15 – 30.
- DÖMLING, Wolfgang: *Die mehrstimmigen Balladen, Rondeaux und Virelais von Guillaume de Machaut (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 16)*, Tutzing 1970.
- DÖMLING, Wolfgang: «*Isorhythmie und Variation. Über die Kompositionstechniken in der Messe Guillaume de Machauts*», in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 28 (1971), S. 24 – 32.
- DÖMLING, Wolfgang: «*Aspekte der Sprachvertonung in den Balladen Guillaume de Machauts*», in: *Die Musikforschung*, 25/3 (1972), S. 301 – 307.
- ELIA, Paola/ZIMEI, Francesco: *Il repertorio iberico del Canzoniere N 871 di Montecassino. Musica e poesia alla corte aragonese di Napoli*, Como, Pavia 2005.
- ELLINWOOD, Leonard: «*Francesco Landini and his Music*», in: *Musical Quaterly*, 22 (1936), S. 190 – 216.
- ELLINWOOD, Leonard: «*The Fourteenth Century in Italy*», in: *The New Oxford History of Music*, hrsg. v. Egon Wellesz u. a., Bd. 10, London 1960, S. 31 – 80.
- ENDERLEIN, Lorenz: «*Die Künstler und der Hof im angiovinischen Neapel*», in: *Medien der Macht. Kunst zur Zeit der Anjous in Italien*, hrsg. v. Tanja Michalsky, Berlin 2001, S. 61 – 77.
- ELWERT, Wilhelm Theodor: *Italienische Metrik*, München 1968.
- ELWERT, Wilhelm Theodor: *Die italienische Literatur des Mittelalters*, München 1980.

- ERLER, Adalbert: *Aegidius Albornoz als Gesetzgeber des Kirchenstaates*, Berlin 1970.
- ESCH, Arnold: «Überlieferungs-Chance und Überlieferungs-Zufall als methodisches Problem des Historikers», in: *Historische Zeitschrift*, 240 (1985), S. 529 – 570.
- EVERIST, Marc: «Introduction», in: *The Cambridge Companion to Medieval Music*, hrsg. v. Marc Everist, Cambridge u. a. 2011, S. 1 – 5.
- FACCHIN, Francesco: «Le fonti di polifonia trecentesca italiana alla luce degli ultimi ritrovamenti. Parte prima», in: *Fonti Musicali Italiane*, 2 (1997), S. 7 – 35.
- FACCHIN, Francesco: «Diffusione dell'opera landiniana fra Trecento e Quattrocento. Un'ulteriore indagine», in: *Col dolce suon che da te piove. Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo. In memoria di Nino Pirrotta*, hrsg. v. Antonio Delfino u. Maria Teresa Rosa-Barezzani, Florenz 1999, S. 121 – 139.
- FACCHIN, Francesco: «Polifonia d'arte. Polifonisti del Trecento italiano e polifonia semplice», in: *Polifonie Semplici. Atti del convegno internazionale di studi. Arezzo, 28 – 30 dicembre 2001*, hrsg. v. Francesco Facchin, Arezzo 2003, S. 109 – 121.
- FACCHIN, Francesco: «Petarca e il suo tempo», in: *Polifonie. Storia e teoria della coralità*, 4/2 (2004), S. 51 – 53.
- FACCHIN, Francesco: «Suono e voce in Boccaccio», in: *Dolci e nuove note. Atti del Quinto Convegno Internazionale. In Ricordo di Federico Ghisi (1901 – 1975). Certaldo, 17 – 18 dicembre 2005 (= L'Ars Nova Italiana del Trecento, Bd. 7)*, hrsg. v. Francesco Zimei, Lucca 2009, S. 255 – 276.
- FALLOWS, David: «I fogli parigini del *Cancionero Musical* e del *Manoscritto teorico della Biblioteca Colombina*», in: *Rivista Italiana di Musicologia*, 27/1 (1992).
- FALLOWS, David: *A Catalogue of Polyhonic Songs. 1415 – 1480*, Oxford 1999.
- FALLOWS, David: «Ciconia, Johannes», in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, hrsg. v. Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 4, Kassel u. a. 2000, Sp. 1093 – 1103.
- FALLOWS, David/BLACKBURN, Bonnie J.: «Ugolino of Orvieto», in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Auflage, hrsg. v. Stanley Sadie, Bd. 26, London 2001, S. 45 – 46.
- FALLOWS, David: «Zacara's voice ranges», in: *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo (= Documenti di storia musicale abruzzese, Bd. 2)*, hrsg. v. Francesco Zimei, Lucca 2004, S. 55 – 65.
- FALLOWS, David: «Ciconia's influence», in: *Kontinuität und Transformation in der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento (= Musica Mensurabilis, Bd. 3)*, hrsg. v. Oliver Huck u. Sandra Dieckmann, Hildesheim u. a. 2007, S. 215 – 224.

- FANO, Fabio «*Punti di vista su L'Ars nova*», in: *L'Ars Nova Italiana del Trecento. Primo Convegno Internazionale, 23 – 26 luglio 1959*, hrsg. v. Bianca Becherini, Florenz 1962, S. 105 – 112.
- FELLIN, Eugene C.: «*The notation-types of Trecento music*», in: *L'Ars Nova Italiana del Trecento IV. Atti del 3° Congresso internazionale sul tema «La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura». Siena – Certaldo 19 – 22 luglio 1975, sotto il patrocinio della Società Italiana di Musicologia*, hrsg. v. Agostino Ziino, Certaldo 1978, S. 211 – 223.
- FENZI, Enrico: *Petrarca*, Bologna 2008.
- FERRARI BARASSI, Elena: «*Frottole en el «Cancionero Musical de Palacio»*», in: *Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicologia. Culturas Musicales del Mediterraneo y sus Ramificaciones, Madrid, 3. – 10.04.1992*, Bd. 3 (= *Revista de Musicologia*, 16/3 (1993)), S. 1482 – 1498.
- FERRARI BARASSI, Elena: «*Alcune frottole «petrucciane» fra Italia, Spagna e Germania*», in: *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 1/4 (1997), S. 47 – 70.
- FERREIRA, Manuel Pedro: «*Rondeau and virelai. The music of Andalus and the «Cantigas de Santa Maria»*», in: *Plainsong and Medieval Music*, 13/2 (2004), S. 127 – 140.
- FINCARDI, Marco: «*Fracasso in rima*», in: *Lares*, 72/2 (2006), S. 313 – 336.
- FINSCHER, Ludwig: «*Die «Entstehung des Komponisten». Zum Problem Komponisten-Individualität und Individualstil in der Musik des 14. Jahrhunderts*», in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 6/1 (1975), S. 29 – 45.
- FIORI, Alessandra: «*Pratica musicale a Bologna nelle testimonianze di alcune fonti processuali dei secoli XIII e XIV*», in: *Studi musicali*, 19 (1990), S. 203 – 257.
- FIORI, Alessandra: «*Ruolo del notariato nella diffusione del repertorio poetico-musicale nel medioevo*», in: *Studi musicali*, 21/1 (1992), S. 211 – 235.
- FIORI, Alessandra/ROCCATAGLIATI, Alessandro/BLACKBURN, Bonnie: «*Bologna*», übers. v. Ulrich Fusen, Jutta Raspe, u. a., in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 2, Kassel u. a. 1995, Sp. 23 – 48.
- FIORI, Alessandra: *Francesco Landini (= Constellatio Musica. Collezione di Musica antica, rinascimentale e barocca, Bd. 11)*, Palermo 2004.
- VON FISCHER, Kurt: *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento (= Publikationen der schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie II, Bd. 5)*, Bern 1956.
- VON FISCHER, Kurt: «*Kontrafakturen und Parodien italienischer Werke des Trecento und frühen Quattrocento*», in: *Annales musicologiques*, 5 (1957), S. 43 – 59.

- VON FISCHER, Kurt: «*Trecentomusik – Trecentoprobleme*», in: *Acta Musicologica*, 30 (1958), S. 179 – 199.
- VON FISCHER, Kurt: «*On the Technique, Origin, and Evolution of Italian Trecento Music*», in: *Musical Quaterly*, 42/1 (1961), S. 41 – 57.
- VON FISCHER, Kurt: «*Ars Nova*», in: *Early Music*, 1 (1963), S. 123 – 124.
- VON FISCHER, Kurt: «*Neue Quellen zur Musik des 13., 14. und 15. Jahrhunderts*», in: *Acta Musicologica*, 36 (1964), S. 79 – 97.
- VON FISCHER, Kurt: «*Paolo da Firenze und der Squarcialupi-Kodex (I–Fl 87)*», in: *Quadrivium*, 9 (1968), S. 5 – 24.
- VON FISCHER, Kurt: «*Una ballata trecentesca sconosciuta. Aggiunte per i frammenti di Siena*», in: *L’Ars Nova Italiana del Trecento. Convegni di Studio 1961 – 1967*, hrsg. v. Franco Alberto Gallo, Certaldo 1968, S. 39 – 47.
- VON FISCHER, Kurt: «*Elementi arsnovistici nella musica boema antica*», in: *L’Ars Nova Italiana del Trecento. Convegni di Studio 1961 – 1967*, hrsg. v. Franco Alberto Gallo, Certaldo 1968, S. 77 – 83.
- VON FISCHER, Kurt: «*Musica e società nel Trecento italiano*», in: *L’Ars Nova Italiana del Trecento. Secondo Convegno Internazionale 17–22 Luglio 1969 sotto il patrocinio della Società Internazionale di Musicologia*, hrsg. v. Franco Alberto Gallo, Certaldo 1970, S. 11 – 28.
- VON FISCHER, Kurt: «*Zum Wort-Ton Problem in der Musik des italienischen Trecento*», in: *Festschrift Arnold Geering zum 70. Geburtstag. Beiträge zur Zeit und zum Begriff des Humansimus vorwiegend aus dem Bereich der Musik*, hrsg. v. Victor Ravizza, Bern 1972, S. 53 – 62.
- VON FISCHER, Kurt: «*Sprache und Musik im Italienischen Trecento. Zur Frage einer Frührenaissance*», in: *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts. Vorträge des Gastsymposiums in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. 8. bis 12. September 1980 (= Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten, Bd. 10)*, hrsg. v. Ursula Günther u. Ludwig Finscher, Kassel u. a. 1984, S. 37 – 53.
- VON FISCHER, Kurt: «*Bemerkungen zur Überlieferung und zum Stil der geistlichen Werke des Antonius Dictus Zacharias de Teramo*», in: *Musica Disciplina*, 41 (1987), S. 161 – 182.
- VON FISCHER, Kurt: «*Remarks on Some Trecento and Early Quattrocento Fragments*», in: *Atti del XIV congresso della Società Internazionale di Musicologia. Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale. Round Tables [= Bd. 1]*, hrsg. v. Angelo Pompilio u. a., Turin 1990, S. 160 – 167.
- VON FISCHER, Kurt: «*Jacobus Corbus de Padua*», in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Auflage, hrsg. v. Stanley Sadie, London 2001, Bd. 12, S. 733 – 734.

- VON FISCHER, Kurt: «*Johannes Baçus Correçaius de Bononia*», in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Auflage, hrsg. v. Stanley Sadie, Bd. 13, London 2001, S. 136.
- VON FISCHER, Kurt: «*Zaninus [Caninus] de Peraga de Padua*», in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Auflage, hrsg. v. Stanley Sadie, Bd. 27, London 2001, S. 745.
- VON FISCHER, Kurt: «*Text Underlay in Landini's Ballate for Three Voices*», in: *Studies in Medieval Music. Festschrift for Ernest H. Sanders (= Current Musicology*, 45 – 47), New York 1990, S. 179 – 195.
- VON FISCHER, Kurt / D'AGOSTINO, Gianluca: «*Andreas de Florentia*», in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Auflage, hrsg. v. Stanley Sadie, Bd. 1, London u. a. 2001, S. 623 – 624.
- VON FISCHER, Kurt / D'AGOSTINO, Gianluca: «*Ballata*», in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Auflage, hrsg. v. Stanley Sadie, Bd. 2, London u. a. 2001, S. 563 – 565.
- FOÀ, Simona: «*Gallucci, Luigi*», in: *Dizionario Biografico degli Italiani* [Bd. 5, 1998], online unter: https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-gallucci_%28Dizionario-Biografico%29/.
- FORSCHER WEISS, Susan: «*Musical Patronage of the Bentivoglio Signoria, c. 1465 – 1512*», in: *Atti del XIV congresso della Società Internazionale di Musicologia. Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale. Free Papers* [= Bd. 3], hrsg. v. Angelo Pompilio u. a., Turin 1990, S. 703 – 715.
- FROBENIUS, Wolf: «*Virelai*», 1985, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. v. Hans-Heinrich Eggebrecht, Ordner VI, 13. Auslieferung (Winter 1985/86), Stuttgart 1975 – 2006, S. 1 – 10.
- FROBENIUS, Wolf: «*Ars antiqua*», in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil Bd. 1, 2. Auflage, hrsg. v. Ludwig Finscher, Kassel 1994, Sp. 865 – 877.
- FULLER, Sarah: «*Additional Notes on the 15th-Century Chansonnier Bologna Q16*», in: *Musica Disciplina*, 23 (1969), S. 81 – 103.
- FULLER, Sarah: «*On Sonority in Fourteenth-Century Polyphony. Some Preliminary Reflections*», in: *Journal of Music Theory*, 30/1 (1986), S. 35 – 70.
- FULLER, Sarah: «*Tendencies and Resolutions. The Directed Progression in Ars nova Music*», in: *Journal of Music Theory*, 36/2 (1992), S. 229 – 258.
- GALASSO, Giuseppe: *Il Regno di Napoli. Il Mezzogiorno angioino e aragonese (1266 – 1494)* (= *Storia d'Italia*, Bd. 15/1), Turin 1992.
- GALLAGHER, Sean: «*The Berlin Chansonnier and French Song in Florence, 1450 – 1490. A New Dating and its Implications*», in: *The Journal of Musicology*, 24/3 (2007), S. 339 – 364.

- GALLO, Franco Alberto: «*Alcune fonti poco note di musica teorica e pratica*», in: *L'Ars Nova Italiana del Trecento. Convegni di Studio 1961 – 1967* (= *L'Ars Nova Italiana del Trecento*, Bd. 2), hrsg. v. Franco Alberto Gallo, Certaldo 1968, S. 49 – 76.
- GALLO, Franco Alberto: «*La musica nell'opera di frate Remigio fiorentino*», in: *L'Ars Nova Italiana del Trecento. Convegni di Studio 1961 – 1967* (= *L'Ars Nova Italiana del Trecento*, Bd. 2), hrsg. v. Franco Alberto Gallo, Certaldo 1968, S. 85 – 89.
- GALLO, Franco Alberto: «*Ballata (Trecento)*», 1980, übers. v. Anette Lassen, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. v. Hans Heinrich Eggebrecht und Albrecht Riethmüller, Ordner I, 40. Auslieferung, Stuttgart 1975 – 2006, S. 1 – 7.
- GALLO, Franco Alberto: «*Bilinguismo poetico e bilinguismo musicale nel madrigale trecentesco*», in: *L'Ars Nova Italiana del Trecento IV. Atti del 3° Congresso internazionale sul tema «La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura»*. Siena – Certaldo 19 – 22 luglio 1975, sotto il patrocinio della Società Italiana di Musicologia, hrsg. v. Agostino Ziino, Certaldo 1978, S. 237 – 243.
- GALLO, Franco Alberto: «*The musical and literary Tradition of Fourteenth Century Poetry set to Music*», in: *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts. Vorträge des Gastsymposiums in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. 8. bis 12. September 1980* (= *Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten*, Bd. 10), hrsg. v. Ursula Günther u. Ludwig Finscher, Kassel u. a. 1984, S. 55 – 75.
- GALLO, Valentina: «*Trissino, Giovan Giorgio*», in: *Dizionario Biografico degli Italiani* [Bd. 96, 2019], online unter: https://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-giorgio-trissino_%28Dizionario-Biografico%29/.
- GAMBASSI, Osvaldo: *Il Concerto Palatino della Signoria di Bologna. Cinque secoli di vita musicale a corte (1250 – 1797)*, Florenz 1999.
- GARGANO, Antonio: «*Poesia Iberica e Poesia Napoletana alla Corte Aragonesa. Problemi e Prospettive di Ricerca*», in: *Revista de Literatura Medieval*, 6 (1994), S. 105 – 124.
- GARGIULIO, Piero. «*Spiritualità di Landini*», in: *Dolcissime Armonie. Nel sesto centenario della morte di Francesco Landini*, hrsg. v. Piero Gargiulio, Fiesole 1997, S. 13 – 21.
- GEHRING, Julia / HUCK, Oliver: «*La notazione italiana del trecento*» (übers. v. Carlo Bosì), in: *Rivista Italiana di Musicologia*, 39/2 (2004), S. 235 – 270.

- GEHRING, Julia: «*Continuity and Transformation of notation in Italy. Some examples from the Landini repertoire*», in: *Kontinuität und Transformation in der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento (= Musica Mensurabilis, Bd. 3)*, hrsg. v. Oliver Huck u. Sandra Dieckmann, Hildesheim u. a. 2007, S. 99 – 108.
- GEHRING, Julia: *Die Überlieferung der Kompositionen Francesco Landinis in Musikhandschriften des späten 14. und frühen 15. Jahrhunderts (= Musica Mensurabilis, Bd. 5)*, Hildesheim u. a. 2012.
- GENSINI, Sergio: «*La società toscana del secolo XIV*», in: *L'Ars Nova Italiana del Trecento IV. Atti del 3° Congresso internazionale sul tema «La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura». Siena – Certaldo 19 – 22 luglio 1975, sotto il patrocinio della Società Italiana di Musicologia*, hrsg. v. Agostino Ziino, Certaldo 1978, S. 245 – 281.
- GERBER, Rebecca L.: «*External Influences on Spanish Composers' Musical Styles between 1450 and 1500*», in: *Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología. Culturas Musicales del Mediterráneo y sus Ramificaciones, Madrid, 3. – 10.04.1992, Bd. 3 (= Revista de Musicología, 16/3 (1993))*, S. 1499 – 1504.
- VON GERSTFELDT, Olga: «*Francesco Landini degli Organi. Ein blinder Musiker des 14. Jahrhunderts*», in: *Deutsche Rundschau*, 31/9 (1905), S. 444 – 456.
- GHISI, Federico: «*Bruchstücke einer neuen Musikhandschrift der Ars nova und zwei unveröffentlichte Caccien der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts*», in: *Archiv für Musikforschung*, 7 (1942), S. 17 – 39.
- GHISI, Federico: «*Italian Ars-Nova Music. The Perugia and Pistoia fragments of the Lucca musical codex and other unpublished early 15th century sources*», in: *Journal of Renaissance and Baroque Music*, 1/3 (1946), S. 173 – 191.
- GHISI, Federico: «*A second Siense fragment of Italian Ars Nova*», in: *Musica Disciplina*, 2 (1948), S. 173 – 177.
- GHISI, Federico: «*Rapporti armonici nella polifonia del Trecento*», in: *L'Ars Nova Italiana del Trecento. Primo Convegno Internazionale, 23 – 26 luglio 1959*, hrsg. v. Bianca Becherini, Certaldo 1962, S. 32 – 39.
- GHISI, Federico: «*Angeli musicanti in una tavola attribuita al Giotto nel Museo del Bargello di Firenze*», in: *L'Ars Nova Italiana del Trecento. Convegni di Studio 1961 – 1967 (= L'Ars Nova italiana del Trecento, Bd. 2)*, hrsg. v. Franco Alberto Gallo, Certaldo 1968, S. 91 – 96.
- GHISI, Federico: «*Danza e strumenti musicali nella pittura senese del Trecento*», in: *L'Ars Nova Italiana del Trecento. Secondo Convegno Internazionale, 17 – 22 luglio 1969 sotto il patrocinio della Società Internazionale di Musicologia (= L'Ars Nova italiana del Trecento, Bd. 3)*, hrsg. v. Franco Alberto Gallo, Certaldo 1970, S. 83 – 104.

- GHISI, Federico: «*Immagini poetiche del Boccaccio imitate dalla lirica per musica dell' «ars nova»*», in: *L'Ars Nova Italiana del Trecento IV. Atti del 3° Congresso internazionale sul tema «La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura»*. Siena – Certaldo 19 – 22 luglio 1975, sotto il patrocinio della Società Italiana di Musicologia, hrsg. v. Agostino Ziino, Certaldo 1978, S. 283 – 287.
- GIALDRONI, Giuliana/ZIINO, Agostino: «*Due nuovi frammenti di musica profana del primo Quattrocento nell'Archivio di Stato di Frosinone*», in: *Studi musicali*, 24/1 (1995), S. 185 – 208.
- GIBBONS, William: «*Illuminating Florence. Revisiting the Composer Portraits of the Squarcialupi Codex*», in: *Imago Musicae*, 23 (2006 – 2010), S. 25 – 45.
- GÖLLNER, Marie Louise: «*Musical and Poetic Structure in the Refrain Forms of Machaut*», in: *Liedstudien. Wolfgang Osthoff zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. Martin Just und Reinhard Wiesend, Tutzing 1989, S. 61 – 76.
- GÖLLNER, Theodor: «*Landinis «Questa fanciulla» bei Oswald von Wolkenstein*», in: *Die Musikforschung*, 17 (1964), S. 393 – 398.
- GÖLLNER, Theodor: «*Die Trecento-Notation und der Tactus in den ältesten deutschen Orgelquellen*», in: *L'Ars Nova Italiana del Trecento. Secondo Convegno Internazionale, 17 – 22 luglio 1969 sotto il patrocinio della Società Internazionale di Musicologia (= L'Ars Nova italiana del Trecento, Bd. 3)*, hrsg. v. Franco Alberto Gallo, Bologna 1970, S. 176 – 185.
- GOEZ, Elke: *Geschichte Italiens im Mittelalter*, Darmstadt 2010.
- GOTTSCHALL, Dagmar: «*Wissenschaft bei Konrad von Megenberg. Seine Texte zur Pest 1348*», in: *Konrad von Megenberg (1309 – 1347) und sein Werk. Das Wissen der Zeit*, hrsg. v. Claudia Märkl, Gisela Drossbach u. Martin Kintzinger, München 2006, S. 201 – 227.
- GOZZI, Marco: «*La cosiddetta «Longanotation». Nuove prospettive sulla notazione italiana del Trecento*», in: *Musica Disciplina*, 49 (1995), S. 121 – 149.
- GOZZI, Marco: «*La ballata «L'alma mie»*», in: *Col dolce suon che da te piove. Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo. In memoria di Nino Pirrotta*, hrsg. v. Antonio Delfino u. Maria Teresa Rosa-Barezzani, Florenz 1999, S. 339 – 365.
- GOZZI, Marco: «*New light on Italian Trecento notation. Part I. Sections I-IV.1*», in: *Recercare. Rivista per lo studio e la pratica della musica antica*, 13 (2001), S. 5 – 78.
- GOZZI, Marco: «*La notazione del codice Add. 29987 di Londra*», in: «*Et facciam dolci canti*». Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno, Bd. 1, hrsg. v. Bianca Maria Antolini, Teresa M. Gialdroni u. Annunziato Pugliese, Lucca 2003, S. 207 – 261.

- GOZZI, Marco: «*Sul rapporto testo-musica nel Trecento italiano. Il caso del madrigale petrarchesco <Non al so amante> intonato da Jacopo da Bologna*», in: *Polifonie. Storia e teoria della coralità*, IV/3 (2004), S. 165 – 195.
- GOZZI, Marco/ZIINO, Agostino: «*The Mischiati Fragment. A new source of Italian Trecento music at Reggio Emilia*», in: *Kontinuität und Transformation in der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento*, hrsg. v. Oliver Huck u. Sandra Dieckmann (= *Musica Mensurabilis*, Bd. 3), Hildesheim u. a. 2007.
- GOZZI, Marco: «*Boccaccio, Gherardello e una ballata monodica*», in: *Dolci e nuove note. Atti del Quinto Convegno Internazionale. In Ricordo di Federico Ghisi (1901 – 1975). Certaldo, 17 – 18 dicembre 2005* (= *L’Ars Nova Italiana del Trecento*, Bd. 7), hrsg. v. Francesco Zimei, Lucca 2009, S. 79 – 102.
- GOZZI, Marco: «*The trecento*», in: *The Cambridge Companion to Medieval Music*, hrsg. v. Marc Everist, Cambridge u. a. 2011, S. 136 – 160.
- GOZZI, Marco/MANGANELLI, Michele: «*Un nuovo frammento italiano del Trecento. Il Manoscritto M 50 della Biblioteca Michele Manganelli*», in: *Beyond 50 Years of Ars Nova Studies at Certaldo, 1959 – 2009. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Certaldo, Palazzo Pretorio, 12 – 14 giugno 2009*, hrsg. v. Marco Gozzi, Agostino Ziino, u. a. (= *L’Ars Nova Italiana del Trecento VIII*), Lucca 2014, S. 183 – 216.
- GRAF, Gebhard: «*Ballade: II. Einstimmige Ballade des Mittelalters*», in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 1, Kassel 1994, Sp. 1122 – 1129.
- GRIFFITH, John: «*Milán, Luis*», in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, hrsg. v. Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 12, Kassel u. a. 2004, Sp. 196 – 198.
- GÜMPEL, Karl-Werner: «*Das Enchiridion de principiis musice discipline des Guillermus de Podio*», in: *Spanische Forschungen der Görres-Gesellschaft*, 27 (1973), S. 359 – 396.
- GÜMPEL, Karl-Werner: «*Ugolino von Orvieto*», in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, hrsg. v. Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 16, Kassel, u. a. 2006, Sp. 1175 f.
- GÜNTHER, Ursula: «*Zur Datierung des Madrigals <Godi, Firenze> und der Handschrift Paris, B. N., fonds it. 568 (Pit)*», in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 24/2 (1962), S. 99 – 119.
- GÜNTHER, Ursula: «*Sinnbezüge zwischen Text und Musi in Ars Nova und Ars Subtilior*», in: *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts. Vorträge des Gastsymposiums in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. 8. bis 12. September 1980*, hrsg. v. Ursula Günther und Ludwig Fischer (= *Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten*, Bd. 10), Kassel u. a. 1984, S. 229 – 268.

- GÜNTHER, Ursula/NÁDAS, John/STINSON, John: «*Magister Dominus Paulus Abbas de Florentia. New Documentary Evidence*», in: *Musica Disciplina*, 41 (1987), S. 205 – 246.
- GUTMANN, Hans: «*Der Decamerone des Boccaccio als musikgeschichtliche Quelle*», in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 11 (1929), S. 397 – 401.
- GRAUS, František: «*Epochenbewusstsein, Epochenillusion*», in: *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*, hrsg. v. Reinhart Herzog u. Reinhart Koselleck (= *Poetik und Hermeneutik*, Bd. 12), München 1987, S. 531 – 533.
- GRAUS, František: *Pest, Geißler, Judenmorde. Das 14. Jahrhundert als Krisenzeit*, 2. Auflage, Göttingen 1987.
- HAAR, James: «*Madrigal, II. Italy, 16th century*», in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Auflage, hrsg. v. Stanley Sadie, Bd. 15, London 2001, S. 547 – 553.
- HAAR, James: «*Renaissance Scribes as Editors. Some Case Studies*», in: *Et facciam dolci canti. Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno*, Bd. 1, hrsg. v. Bianca Maria Antolini, Teresa M. Gialdroni u. Annunziato Pugliese, Lucca 2003, S. 375 – 394.
- HAAR, James/NÁDAS, John: «*Antonio Squarcialupi. Man and Myth*», in: *Early Music History*, 25 (2006), S. 105 – 168.
- HAAR, James: «*An Early Example of the Barzelletta-Frottola*», in: *Sleuthing the muse. Essays in honor of William F. Prizer*, hrsg. v. Kristine K. Forney u. Jeremy L. Smith, Hillsdale 2012, S. 47 – 64.
- HABERKAMP, Gertraut: *Die weltliche Vokalmusik in Spanien um 1500. Der «Cancionero musical de Colombina» von Sevilla und außerspanische Handschriften* (= *Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, Bd. 12), Tutzing 1968.
- HAGOPIAN, Viola L.: *Italian Ars Nova Music. A Bibliographic Guide to modern Editions and Related Literature*, 2. Auflage, Berkeley 1973.
- HALLMARK, Anne: «*Rhetoric and Reference in «Je suy navvrés tan fort»*», in: *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo* (= *Documenti di storia musicale abruzzese*, Bd. 2), hrsg. v. Francesco Zimei, Lucca 2004, S. 213 – 227.
- HAMANN, Byron Ellsworth: *The Translations of Nebrija. Language, Culture and Circulation in the Early Modern World*, Amherst, Boston 2015.
- HARRÁN, Don: *Word-Tone Relations in Musical Thought. From Antiquity to the Seventeenth Century* (= *Musicological Studies and Documents*, Bd. 40), Neuhausen-Stuttgart 1986.
- HARRÁN, Don: «*Verse Types in the Early Madrigal*», in: *Journal of the American Musicological Society*, 22/1 (1969), S. 27 – 53.

- HEINIMANN, Siegfried: «*Poesis und musica in Dantes Schrift <De vulgari eloquentia>*», in: *Festschrift Arnold Geering zum 70. Geburtstag. Beiträge zur Zeit und zum Begriff des Humansimus vorwiegend aus dem Bereich der Musik*, hrsg. v. Victor Ravizza, Bern 1972, S. 41 – 52.
- HENTSCHEL, Frank: «*Der Streit um die <ars nova>. Nur ein Scherz?*», in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 58/2 (2001), S. 110 – 129.
- HERLINGER, Jan: «*Nicolaus de Capua, Antonio Zacara da Teramo, and <musica ficta>*», in: *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo (= Documenti di storia musicale abruzzese, Bd. 2)*, hrsg. v. Francesco Zimei, Lucca 2004, S. 67 – 89.
- HERNON, Michael A.: *Perugia MS 431 (G20). A Study of the Secular Italian Pieces*, Michigan 1972.
- HERTEL, Carola: *Chansonvertونungen des 14. Jahrhunderts in Norditalien. Untersuchungen zum Überlieferungsbestand des Codex Reina (= Musikwissenschaftliche Publikationen, Bd. 17)*, Hildesheim u. a. 2002.
- HILLGARTH, Jocelyn Nigel: *The Spanish Kingdoms 1250 – 1516. Volume I, 1250 – 1410. Precarious Balance*, Oxford 1976.
- HILLGARTH, Jocelyn Nigel: *The Spanish Kingdoms 1250 – 1516. Volume II, 1410 – 1516. Castilian Hegemony*, Oxford 1978.
- HIRSHBERG, Jehoash: «*Aspects of individual style, local style, and period style in Landini's Music*», in: *Col dolce suon che da te piove. Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo. In memoria di Nino Pirrotta*, hrsg. v. Antonio Delfino u. Maria Teresa Rosa-Barezzani, Florenz 1999, S. 197 – 221.
- HOFFMANN-AXTHELM, Dagmar: «*Musikleben und Musikanschauung*», in: *Die Musik des Mittelalters (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 2)*, hrsg. v. Hartmut Möller u. Rudolph Stephan, Laaber 1991, S. 335 – 351.
- HOPPIN, Richard: *Medieval Music*, New York 1978.
- HUCK, Oliver: «*Die <Entstehung des Komponisten> und der <Schritt in die Schrift>. Überlieferung und Edition der Musik des frühen Trecento*», in: *Text und Autor (= Beihefte zur Editio, Bd. 15)*, hrsg. v. Christiane Henkes u. Harald Saller, Tübingen 2000, S. 97 – 114.
- HUCK, Oliver: «*Modus cantandi und Prolatio. Aere ytalico und aere gallico in Codex Rossi 215*», in: *Die Musikforschung*, 54/2 (2001), S. 115 – 130.
- HUCK, Oliver: «*Der Editor als Leser und der Leser als Editor: Offene und geschlossene Texte in Editionen polyphoner Musik des Mittelalters*», in: *Musikedition. Mittler zwischen Wissenschaft und musikalischer Praxis (= Beihefte zur Editio, Bd. 17)*, hrsg. v. Helga Lühning, Tübingen 2002, S. 33 – 47.
- HUCK, Oliver: «*The music of the angels in fourteenth- and early-fifteenth-century music*», in: *Musica disciplina. A yearbook of the history of music*, 53 (2003), S. 99 – 119.

- HUCK, Oliver: «*Schreibprozesse in italienischen Handschriften des 14. und frühen 15. Jahrhunderts*», in: *Die Musikforschung*, 56/4 (2003), S. 366 – 374.
- HUCK, Oliver: *Die Musik des frühen Trecento* (= *Musica Mensurabilis*, Bd. 1), Hildesheim u. a. 2005.
- HUCK, Oliver: «*Notation und Rhythmus im Tempus perfectum in der Musik des frühen Trecento*», in: *Studien zur italienischen Musikgeschichte*, Bd. 16 (= *Analecta Musicologica*, Bd. 37), hrsg. v. Markus Engelhardt, Laaber 2005, S. 41 – 56.
- HUCK, Oliver / Dieckmann, Sandra (Hrsg.): *Die mehrfach überlieferten Kompositionen des frühen Trecento. Anonyme Madrigale und Cacce sowie Kompositionen von Piero, Giovanni da Firenze und Jacopo da Bologna*, 2 Bde. (= *Musica Mensurabilis*, Bd. 2,1 u. 2,2), Hildesheim u. a. 2007.
- HUCK, Oliver: «*Kontinuität und Transformation der Musik des Trecento*», in: *Kontinuität und Transformation in der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento* (= *Musica Mensurabilis*, Bd. 3), hrsg. v. Oliver Huck u. Sandra Dieckmann, Hildesheim u. a. 2007, S. 1 – 14.
- HUCK, Oliver: «*Music for Luchino, Bernabò and Gian Galeazzo Visconti*», in: *Kontinuität und Transformation in der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento* (= *Musica Mensurabilis*, Bd. 3), hrsg. v. Oliver Huck u. Sandra Dieckmann, Hildesheim u. a. 2007, S. 247 – 258.
- HUCK, Oliver: «*The early canon as imitatio naturae*», in: *Canons and canonic techniques, 14th–16th centuries. Theory, practice, and reception history* (= *Analysis in Context. Leuven Studies in Musiology*, Bd. 1), hrsg. v. Katelijne Schiltz u. Bonnie Blackburn, Leuven 2007, S. 7 – 18.
- HUCK, Oliver: «*Schriftlichkeit, Mündlichkeit und Gedächtnis als Narrative und Denkfiguren einer Geschichte der Musik des Trecento*», in: *Die Tonkunst*, 3 (2008), S. 304 – 313.
- HUCK, Oliver: «*Die Verbreitung italienischer Musik im deutschen Sprachraum in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts*», in: *Oswald von Wolkenstein. Die Rezeption eines internationalen Liedrepertoires im deutschen Sprachbereich um 1400*, hrsg. v. Christian Berger (= *Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft*, Bd. 14), Freiburg i. Br. u. a. 2011, S. 45 – 55.
- IROAIE, Petru/PERUSINI, Gaetano: «*Popolo e risorgimento*», in: *Lares*, 20 (1954), S. 33 – 63.
- JANKE, Andreas: «*Giovanni Mazzuoli und Orsanmichele. Zur Miniatur auf fol. 195v im Squarcialupi-Codex*», in: *Die Tonkunst*, 3 (2008), S. 334 – 340.
- JANKE, Andreas: *Die Kompositionen von Giovanni Mazzuoli, Piero Mazzuoli und Ugolino da Orvieto im San-Lorenzo-Palimpsest (ASL 2211)* (= *Musica Mensurabilis*, Bd. 7), Hildesheim, u. a. 2016.
- JENNINGS, Lauren McGuire: *Senza Vestimenta. The Literary Tradition of Trecento Song*, Surrey 2014.

- KELLY, Samantha: *The new Solomon. Robert of Naples and fourteenth-century kingship* (= *The Medieval Mediterranean. Peoples, Economies and Cultures, 400 – 1500*, Bd. 48), Leiden, Boston 2003.
- KIENE, Michael: «Die Bautätigkeit in den italienischen Universitäten von der Mitte des Trecento bis zur Mitte des Quattrocento», in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 30/3 (1986), S. 433 – 492.
- KLAUK, Stephanie: *Musik im spanischen Theater des 16. Jahrhunderts* (= *Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft*, Bd. 15), Sinzig 2012.
- KLEINERTZ, Rainer: «Ballata und Villancico in der *«Arte Poética Española» (1592) von Juan Díaz Rengifo. Trecento-Rezeption im spanischen «Siglo de Oro»*», in: *Musik des Mittelalters und der Renaissance. Festschrift Klaus-Jürgen Sachs zum 80. Geburtstag* (= *Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung XVIII. Studien zur Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 8), hrsg. v. Rainer Kleinertz u. a., Hildesheim u.a. 2010, S. 499 – 511.
- KNIGHTON, Tess: *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico*, Zaragoza 2001.
- KNIGHTON, Tess: «Gaffurius, Urrede and studying music at Salamanca University around 1500», in: *Revista de Musicología*, 34/1 (2011), S. 11 – 36.
- KREUZIGER-HERR, Anette: «Rethinking *«Con lagreme»*. Johannes Ciconia, Leonardo Giustinian and the Musical Text», in: *Johannes Ciconia. Musicien de la transition*, hrsg. v. Philippe Vendrix, Turnhout 2003, S. 215 – 232.
- KÜGLE, Karl: «Frankreich und sein direkter Einflußbereich», in: *Die Musik des Mittelalters* (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 2), hrsg. v. Hartmut Möller u. Rudolph Stephan, Laaber 1991, S. 352 – 384.
- KÜGLE, Karl / GÓMEZ, Mariacarmen / GÜNTHER, Ursula: «*Ars nova – Ars subtilior*», in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 1, Kassel 1994, Sp. 877 – 918.
- KÜGLE, Karl: «*Hoquetus*», in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 4, Kassel 1996, Sp. 355 – 361.
- KÜGLE, Karl: «*Isorhythmie*», in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 4, Kassel 1996, Sp. 1219 – 1229.
- KÜGLE, Karl: «*Some Observations Regarding Musico-Textual Interrelationships in Late Rondeaux by Machaut*», in: *Machaut's Music. New Interpretations* (= *Studies in Medieval and Renaissance Music*, Bd. 1), hrsg. v. Elizabeth Eva Leach, Suffolk 2003, S. 263 – 276.
- KÜHN, Hellmut: *Die Harmonik der Ars nova. Zur Theorie der isorhythmischen Motette* (= *Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten*, hrsg. v. Carl Dahlhaus u. Rudolph Stephan, Bd. 5), München 1973.

- LA FACE, Giuseppina/ROSSI, Antonio: «*Soffrir non son disposto ogni tormento*». *Serafino Aquilano. Figura letteraria, fantasma musicologico*», in: *Atti del XIV Congresso dell Società Internazionale di Musicologia. Trasmissione e recezione delle fomre di cultura musicale*, 3 Bde., Bologna 1987, Bd. 2, S. 240 – 254.
- LANG, Heinrich: *Cosimo de' Medici, die Gesandten und die Condottieri. Diplomatie und Kriege der Republik Florenz im 15. Jahrhundert*, Paderborn, u. a. 2009.
- LANNUTTI, Maria Sofia: «*Preistoria delle forme con ritornello nella poesia italiana del medioevo. La canzone ravennate e il frammento piacentino*», in: *Kontinuität und Transformation in der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento* (= *Musica Mensurabilis*, Bd. 3), hrsg. v. Oliver Huck u. Sandra Dieckmann, Hildesheim u. a. 2007, S. 173 – 188.
- LEACH, Elizabeth Eva: «*Counterpoint and Analysis in Fourteenth-Century Song*», in: *Journal of Music Theory*, 44/1 (2000), S. 45 – 79.
- LEACH, Elizabeth Eva: «*The fourteenth century*», in: *The Cambridge Companion to Medieval Music*, hrsg. v. Marc Everist, Cambridge u. a. 2011, S. 87 – 103.
- LESZCZYNSKA, Agnieszka: «*Slady Trecenta w Poznaniu*», in: *Muzyka*, 36 (1991), S. 63 – 75.
- LI GOTTI, Ettore: «*L'Ars Nova e il Madrigale*», in: *Atti della Reale Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Palermo*, 4/2 (1944), S. 339 – 389.
- LUBKIN, Gregory: *A Renaissance Court. Milan under Galeazzo Maria Sforza*, Berkeley 1994.
- LUCIANI, Sebastiano: «*Le Ballate ad una voce del Codice Squarcialupi*», in: *Archivi d'Italia*, 2/3 (1939), S. 60 – 66.
- LUDWIG, Friedrich: «*Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts*», in: *Sammelbände der Internationalen Gesellschaft für Musikforschung*, 4/1 (1902), S. 16 – 69.
- LUISI, Francesco: *Frottole di B. Tromboncino e M. Cara «per cantar et sonar col lauto»*. *Saggio critico e scelta di trascrizione*, Rom 1987.
- LUISI, Francesco: «*La Frottola antica e la Caccia. Indizi di un recupero formale e stilistico nella prima Metá del Cinquecento*», in: *Recevez Ce Mien Petit Labeur. Studies in Renaissance Music in Honour of Ignace Bossuyt*, hrsg. v. Mark Delaere u. Pieter Bergé, Leuven 2008, S. 149 – 162.
- MACKLIN, Christopher: «*Plague, performance and the elusive history of the «Stella celi extirpavit»*», in: *Early Music History*, 29 (2010), S. 1 – 31.
- MANGANI, Marco: «*Aspetti della trasmissione dei testi poetici nella tradizione delle ballate di Landini*», in: *Col dolce suon che da te piove. Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo. In memoria di Nino Pirrotta*, hrsg. v. Antonio Delfino u. Maria Teresa Rosa-Barezzani, Florenz 1999, S. 51 – 75.

- MANSSELLI, Raoul/VON BOGYAY, Thomas/BAUTIER, Robert-Henri: «*Anjou (Dynastie)*», in: *Lexikon des Mittelalters*, hrsg. v. Robert Auty, Robert-Henri Bautier u. a., Bd. 1, München, Zürich 1980, Sp. 645 – 651.
- MARCHI, Lucia: «*La recezione fiorentina di Zacara da Teramo e il codice Squarcialupi*», in: *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo (= Documenti di storia musicale abruzzese, Bd. 2)*, hrsg. v. Francesco Zimei, Lucca 2004, S. 169 – 186.
- MARCON, Giorgio: «*Matteo Griffoni poeta. Percorsi etico-politici e cortesi*», in: *Matteo Griffoni nello scenario politico-culturale della città (secoli XIV – XV)*, hrsg. v. Giorgio Marcon, u. a., Bologna 2004, S. 99 – 140.
- MARTINEZ, Marie Louise: *Die Musik des frühen Trecento (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 9)*, Tutzing 1963.
- MARTINEZ-GÖLLNER, Marie Louise: «*Marchettus of Padua and Chromaticism*», in: *L’Ars Nova Italiana del Trecento. Secondo Convegno Internazionale, 17 – 22 luglio 1969 sotto il patrocinio della Società Internazionale di Musicologia (= L’Ars Nova Italiana del Trecento, Bd. 3)*, hrsg. v. F. Alberto Gallo, Bologna 1970, S. 187 – 202.
- MARROCCO, William Thomas: «*The Fourteenth-Century Madrigal. Its Form and Content*», in: *Speculum*, 26/3 (1951), S. 449 – 457.
- MARROCCO, William Thomas: «*The Enigma of the Canzone*», in: *Speculum*, 31/4 (1956), S. 704 – 713.
- MARROCCO, William Thomas: «*The Ballata. A metamorphic Form*», in: *Acta Musicologica*, 31 (1959), S. 32 – 37.
- MARROCCO, William Thomas: «*Integrative Devices in the Music of the Italian Trecento*», in: *L’Ars Nova Italiana del Trecento. Secondo Convegno Internazionale, 17 – 22 luglio 1969 sotto il patrocinio della Società Internazionale di Musicologia (= L’Ars Nova Italiana del Trecento, Bd. 3)*, hrsg. v. Franco Alberto Gallo, Bologna 1970, S. 411 – 430.
- MAZZANTINI, Antonia: «*Le Ballate di Niccolò da Perugia*», in: *L’Ars Nova italiana del Trecento V (= L’Ars Nova Italiana del Trecento, Bd. 5)*, hrsg. v. Agostino Ziino, Palermo 1985, S. 179 – 195.
- MECACCI, Enzo/ZIINO, Agostino: «*Un altro frammento musicale del primo quattrocento nell’Archivio di Stato di Siena*», in: *Rivista Italiana di Musicologia*, 38/2 (2003), S. 199 – 225.
- MEISS, Millard: *Malerei in Florenz und Siena nach der großen Pest. Kunst, Religion und Gesellschaft in der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts*, übers. v. Sabine Russ, Amsterdam, Dresden 1999.
- MEMELSDORFF, Pedro: «*«Le grant desir». Verschlüsselte Chromatik bei Matteo da Perugia*», in: *Provokation und Tradition. Erfahrungen mit der Alten Musik*, hrsg. v. Hans-Martin Linde und Regula Rapp, Stuttgart u. a. 2000, S. 55 – 83.

- MEMELSDORFF, Pedro: «*Lizadra donna*». *Ciconia, Matteo da Perugia, and the late Medieval <Ars contratenoris>*», in: *Studi Musicali*, 31/2 (2002), S. 271 – 306.
- MEMELSDORFF, Pedro: «*Ars non inveniendi*». *Riflessioni su una <straw-man fallacy> e sul <contratenor> quale partesto*» in: *Acta Musicologica*, 81/1 (2009), S. 1 – 21.
- MEMELSDORFF, Pedro: «*Equivocus*». *Per una nuova lettura del rapporto testo-musica nel Trecento italiano*», in: *Dolci e nuove note. Atti del Quinto Convegno internzionale. In Ricordo di Federico Ghisi (1901 – 1975). Certaldo, 17 – 18 dicembre 2005 (= L'Arts Nova Italiana del Trecento, Bd. 7)*, hrsg. v. Francesco Zimei, Lucca 2009, S. 143 – 187.
- MERKLEY, Paul/MERKELY, Lora: *Music and Patronage in the Sforza Court*, Turnhout 1999.
- MERZBACHER, Dieter: «*Die gschwind kranckheit der pestilenz*». *Pest, Blattern, Aussatz, <miselsuht>. Erzählmotive in Meisterliedern und weiteren deutschsprachigen Texten des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*», in: *Gotts verhengnis und seine straffe. Zur Geschichte der Seuchen in der Frühen Neuzeit (= Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek, Nr. 84)*, hrsg. v. der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Wolfenbüttel 2005, S. 113 – 126.
- MONTEROSSO, Raffaello (Hrsg): *Le Frottole nell'edizione principe die Ottaviano Petrucci. Testi e musiche pubblicate in trascrizione integrale. Tomo I: Libri I, II e III nella trascrizione di Gaetano Cesari*, Cremona 1954.
- MONTEROSSO, Raffaello: «*La tradizione melismatica sino all'ars nova*», in: *L'Arts Nova Italiana del Trecento. Secondo Convegno Internazionale, 17 – 22 Iuglio 1969 sotto il patrocinio della Società Internazionale di Musicologia (= L'Arts Nova Italiana del Trecento, Bd. 3)*, hrsg. v. Francesco Alberto Gallo, Certaldo 1970, S. 29 – 50.
- NÁDAS, John: «*The songs of Don Paolo Tenorista. The Manuscript Tradition*», in: *In cantu et in sermone. For Nino Pirrotta on his 80th Birthday (= Italian Medieval and Renaissance Studies, Bd. 2)*, hrsg. v. Fabrizio Della Seta u. Fanco Piperno, Florenz 1989, S. 41 – 64.
- NÁDAS, John: «*L'Inventario del Codice Squarcialupi*», in: *Il Codice Squarcialupi. MS Mediceo Palatino 87, Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze*, hrsg. v. Franco Alberto Gallo, Lucca 1992, S. 87 – 126.
- NÁDAS, John: «*A cautious reading of Simone Prudenzani's Il Saporetto*», in: *Recercare*, 10 (1998), S. 25 – 38.
- NÁDAS, John: «*Una riflessione generale sulle nuove fonti musicali a cinquant'anni dall'inventario di Kurt von Fischer*», in: *Dolci e nuove note. Atti del Quinto Convegno internzionale. In Ricordo di Federico Ghisi (1901 – 1975). Certaldo, 17 – 18 dicembre 2005 (= L'Arts Nova Italiana del Trecento, Bd. 7)*, hrsg. v. Francesco Zimei, Lucca 2009, S. 3 – 17.

- NANNI, Matteo: «Die Aristoteles-Rezeption in der Musiktheorie des frühen Trecento am Beispiel *Maechetto da Padova*», in: *Die Tonkunst*, 3 (2008), S. 356 – 367.
- NANNI, Matteo: *Die Lieblichkeit der Musik. Studien zur musikalischen Wissenskultur in Úadua und zur frühen Trecento-Ballata (1250 – 1360) (= Musica Mensurabilis, Bd. 8)*, Hildesheim, u. a. 2018.
- NELSON, Bernadette: «*The court of don Fernando de Aragón, Duke of Calabria in Valencia, c. 1526 – c. 1550. Music, letters and the meeting of cultures*», in: *Early Music*, 32 (2004), S. 195 – 222.
- NEWCOMB, Anthony: «*The Ballata and the <Free> Madrigal in the Second Half of the Sixteenth Century*», in: *Journal of the American Musicological Society*, 63/3 (2010), S. 427 – 497.
- NEWES, Virginia: «*Imitation in the Ars nova and Ars subtilior*», in: *Revue Belge de Musicologie*, 31 (1977), S. 38 – 59.
- NEWES, Virginia: «*The Relationship of Text to Imitative Techniques in 14th Century Polyphony*», in: *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts. Vorträge des Gastsymposiums in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. 8. bis 12. September 1980 (= Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten, Bd. 10)*, hrsg. v. Ursula Günther und Ludwig Finscher, Kassel u. a. 1984, S. 121 – 153.
- OPITZ, Atrid: *Modus in den Chansons von Binchois (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 18)*, hrsg. v. Rainer Kleinertz, Sinzig 2015.
- ORLANDELLI, Ginafranco: «*Genesi dell'ars notariae nel secolo XIII*», in: *Studi medievali*, 6/2 (1965), S. 329 – 366.
- PAGNOTTA, Linda: *Repertorio Metrico della Ballata Italiana. Secoli XIII e XIV*, Mailand, Neapel 1995.
- PARADA LÓPEZ DE CORSELA, Manuel (Hrsg.): *Domus Hispanica. El Real Colegio de España y el Cardenal Gil de Albornoz en la historia del arte*, Bologna 2018.
- PAULSEN, Thomas / SCHULZE, Christian: «*Das Motiv der Pest in der Literatur*», in: *Pest. Die Geschichte eines Menschheitstraumas*, hrsg. v. Mischa Meier, Stuttgart 2005, S. 328 – 357.
- PEASE, Edward: «*A Report on Codex Q16 of the Civico Museo Bibliografico Musicale (formerly of the Conservatorio Statale di Musica <G. B. Martini>), Bologna*», in: *Musica Disciplina*, 20 (1966), S. 57 – 94.
- PASCERINI, Maria Cristina: «*El Real Colegio Mayor de San Clemente de los Españoles de Boloina y la Monarquía Hispánica*», in: *Libros de la Corte*, 17 (2018), S. 190 – 210.
- PERETTI, Paolo: «*Fonti inedite di polifonia mensurale dei secoli XIV e XV negli archivi di stato di Ascoli Piceno e Maderata*», in: *Quaderni Musicali Marchigiani*, 3 (1996), S. 85 – 124.

- PÉREZ, Joseph: *Ferdinand und Isabella. Spanien zur zeit der Katholischen Könige*, übers. v. Antoinette Gittinger, München 1995.
- PERZ, Miroslaw: «Die Einflüsse der ausgehenden italienischen Ars nova in Polen», in: *L'ars Nova Italiana del Trecento. Secondo Convegno Internazionale. 17 – 22 luglio 1969 sotto il patrocinio della Società Internazionale di Musicologia (= L'ars Nova Italiana del Trecento, Bd. 3)*, hrsg. v. Francesco Alberto Gallo, Certaldo 1970, S. 465 – 483.
- PIANA, Stefano: «Il Girffoni in musica. Alcune considerazioni su due ballate polifoniche del secondo Trecento di Andrea die Servi e Bartolino da Padova», in: *Matteo Griffoni nello scenario politico-culturale della città (secoli XIV – XV)*, hrsg. v. Giorgio Marco, u. a., Bologna 2004, S. 141 – 159.
- PICKER, Martin: «Antico, Andrea; Werke» [1999], in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2016 ff.: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/391510>.
- PIPERNO, Franco: «Ballate in musica, madrigali <a ballata> e gli ariosi di Antonio Barrè. Predilizioni metriche e formali del madrigale a Roma a metà Cinquenecto», in: *Et facciam dolci canti. Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno*, hrsg. v. Bianca Maria Antolini, 2. Bde., Lucca 2003.
- PIRROTTA, Nino: «Paolo Tenorista. Fiorentino <extra moenia>», in: *Estudios dedicados a Mendez Pidal*, Bd. 3, [ohne Hrsg.], Madrid 1952, S. 577 – 606.
- PIRROTTA, Nino: «Una arcaica Descrizione Trecentesca del Madrigale», in: *Festschrift Heinrich Besseler zum sechzigsten Geburtstag*, hrsg. vom Institut für Musikwissenschaft der Karl-Marx-Universität, Leipzig 1961, S. 155 – 161.
- PIRROTTA, Nino: «Piero e l'espressionismo musicale del secolo XIV», in: *L'ars Nova Italiana del Trecento. Primo Convegno Internazionale, 23 – 26 luglio 1959*, hrsg. v. Bianca Becherini, Florenz 1962, S. 57 – 74.
- PIRROTTA, Nino: «Ars nova e stil nuovo», in: *Rivista Italiana di Musicologia*, I/1 (1966), S. 3 – 19.
- PIRROTTA, Nino: «Musica polifonica per un testo attribuito a Federico II», in: *L'ars Nova Italiana del Trecento. Convegni di Studio 1961 – 1967 (= L'ars Nova Italiana del Trecento, Bd. 2)*, hrsg. v. Franco Alberto Gallo, Certaldo 1968, S. 97 – 112.
- PIRROTTA, Nino: «Tradizione orale e tradizione scritta nella musica», in: *L'ars Nova Italiana del Trecento. Secondo Convegno Internazionale. 17 – 22 luglio 1969 sotto il patrocinio della Società Internazionale di Musicologia (= L'ars Nova Italiana del Trecento, Bd. 3)*, hrsg. v. Franco Alberto Gallo, Certaldo 1970, S. 431 – 442.
- PIRROTTA, Nino: «Before the Madrigal», in: *The Journal of Musicology*, 12/3 (1994), S. 237 – 252
- PIRROTTA, Nino: «On Landini and Ser Lorenzo», in: *Musica Disciplina*, 48 (1994), S. 5 – 13.

- PIRROTTA, Nino: «*Francesco Landini. I lumi della mente*», in: *Dolcissime Armonie. Nel sesto centenario della morte di Francesco Landini*, hrsg. v. Piero Gargiulio, Fiesole 1997, S. 1 – 11.
- PISANI, Salvatore: «*Die Residenzstadt der Aragonesen*», in: *Neapel. Sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte*, hrsg. v. Salvatore Pisani u. Katharina Siebenmorgen, Berlin 2009, S. 47 – 58.
- PLAMENAC, Dragan: «*A Reconstruction of the French Chansonnier in the Biblioteca Colombina, Seville, I*», in: *The Musical Quarterly*, 37/4 (1951).
- PLAMENAC, Dragan: «*Alcune osservazioni sulla struttura del codice 117 della Biblioteca Comunale di Firenze*», in: *L'Ars Nova Italiana del Trecento. Secondo Convegno Internazionale. 17 – 22 luglio 1969 sotto il patrocinio della Società Internazionale di Musicologia (= L'Ars Nova Italiana del Trecento, Bd. 3)*, hrsg. v. Francesco Alberto Gallo, Certaldo 1970, S. 161 – 175.
- PLUMLEY, Yolanda: *The Grammar of 14th Century Melody. Tonal organization and Compositional process in the Chansond of Guillaume de Machaut and the Ars Subtilior*, New York 1996.
- PLUMLEY, Yolanda: «*The Marriage of Words and Music. <Musique Naturelle> and <Musique Artificiele> in Machaut's <Sans cuer, dolens> (R4)*», in: *Machaut's Music. New Interpretations (= Studies in Medieval and Renaissance Music, Bd. 1)*, hrsg. v. Elizabeth Eva Leach, Suffolk 2003, S. 231 – 248.
- PONTIERI, Ernesto: *Per la Storia del Regno di Ferrante d'Aragona, Re di Napoli*, Neapel 1946.
- PONTIERI, Ernesto: *Alfonso il Magnanimo. Re di Napoli (1435 – 1458)*, Neapel 1975.
- POPE, Isabel: «*The Secular Compositions of Johannes Corango. Part I*», in: *Miscelánea en homenaje a monseñor Higinio Anglés*, 2 Bde., ohne Hrsg., Barcelona 1961, Bd. 2, S. 689 – 706.
- POPE, Isabel/LIARD, Paul R.: «*Villancico*», in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Auflage, hrsg. v. Stanley Sadie, Bd. 29, London 2001, S. 621 – 628.
- PRIZER, William F.: «*Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music. The Frottola at Mantua and Ferrara*», in: *Journal of the American Musicological Society*, 28/1 (1985), S. 1 – 33.
- PROCACCI, Giuliano: *Geschichte Italiens und der Italiener*, übers. v. Friederike Hausmann, München 1983.
- REANEY, Gilbert: «*The Ballades, Rondeaux and Virelais of Guillaume de Machaut. Melody, Rhythm and Form*», in: *Acta Musicologica*, 27 (1955), S. 40 – 58.

- REANEY, Gilbert: «*Sequence, hocket, syncopation and imitation in Zacar's mass movements*», in: *L'Ars Nova Italiana del Trecento IV. Atti del 3° Congresso internazionale sul tema «La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura»*. Siena – Certaldo 19 – 22 luglio 1975, sotto il patrocinio della Società Italiana di Musicologia, hrsg. v. Agostino Ziino, Certaldo 1978, S. 345 – 362.
- REINHARDT, Volker (Hg.): *Die grossen Familien Italiens*, Stuttgart 1992.
- REINHARDT, Volker: *Geschichte Italiens. Von der Spätantike bis zur Gegenwart*, München 2003.
- RONCAGLIA, Aurelio: «*Sul «divorzio tra musica e poesia» nel duecento italiano*», in: *Atti del 3° Congresso internazionale sul tema «La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura»*. Siena – Certaldo 19 – 22 luglio 1975, sotto il patrocinio della Società Italiana di Musicologia, hrsg. v. Agostino Ziino (= *L'Ars Nova Italiana del Trecento IV*), Certaldo 1978, S. 365 – 397.
- ROSA-BAREZZANI, Maria Teresa: «*La cadenza «alla Landini» dal manoscritto all'edizione. Problemi di tradizione e di ecdotica*», in: *Col dolce suon che da te piove. Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo. In memoria di Nino Pirrotta*, hrsg. v. Antonio Delfino u. Maria Teresa Rosa-Barezzani, Florenz 1999, S. 141 – 180.
- ROTHER, Klaus/TICHY, Franz: *Italien. Geographie, Geschichte, Wirtschaft, Politik*, 2. überarbeitete Ausgabe, Darmstadt 2000.
- ROTTER-BROMAN, Signe: «*Die Grenzen der dreistimmigen Trecento-Satztechnik. Zur Mehrfachüberlieferung von Ballaten und Madrigalen in Italien um 1400*», in: *Die Musikforschung*, 60/1 (2007), S. 2 – 12.
- ROTTER-BROMAN, Signe: «*Geschichtsbild und Analyse. Überlegungen zur Musik des späten Trecento*», in: *Kontinuität und Transformation in der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento* (= *Musica Mensurabilis*, Bd. 3), hrsg. v. Oliver Huck u. Sandra Dieckmann, Hildesheim u. a. 2007, S. 197 – 214.
- ROTTER-BROMAN, Signe: «*Musikzeit und Textzeit in Ballaten des späten Trecento*», in: *Die Tonkunst*, 3 (2008), S. 314 – 323.
- ROTTER-BROMAN, Signe: «*Was there an «Ars Contratenoris» in the Music of the late Trecento*», in: *Studi Musicali*, 2 (2008), S. 339 – 357.
- ROTTER-BROMAN, Signe: «*Analyse – Meistererzählungen – Geschichtsbilder. Zum Zusammenhang zwischen Historiographie und Analyse der Musik des späten Mittelalters*», in: *Musiktheorie*, 25/1 (2010), S. 59 – 76.
- ROTTER-BROMAN, Signe: «*The manifestation of musical time in Italian ballatas around 1400. The case of Andrea da Firenze's «Non più doglie ebbe Dido»*», in: *Plainsong and Medieval Music*, 19/2 (2010), S. 123 – 137.

- ROTTER-BROMAN, Signe: *Komponieren in Italien um 1400. Studien zu dreistimmig überlieferten Liedsätzen von Andrea und Paolo da Firenze, Bartolino da Padova, Antonio Zacara da Teramo und Johannes Ciconia (= Musica Mensurabilis, Bd. 6)*, Hildesheim u. a. 2012.
- RUBIO, Samuel: *Desde el «ars nova» hasta 1600 (= Historia de la música española, Bd. 2)*, Madrid 1983.
- RUIZ JIMÉNEZ, Juan: «*The Sounds of the Hollow Mountain. Musical Tradition and Innovation in Seville Cathedral in the early Renaissance*», übers. v. Tess Knighton, in: *Early Music History*, 29 (2010), S. 189 – 239.
- RYDER, Alan: *The Kingdom of Naples Under Alfonso the Magnanimous. The Making of a Modern State*, Oxford 1976.
- SABBADINI, Remigio: «*Frammenti di poesie volgari musicate*», in: *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 40 (1902), S. 270 – 272, hier: S. 270.
- SABAINO, Daniele: «*Per un'analisi delle strutture compositive nella musica di Francesco Landini. Il caso della ballata «Contemplant le gran cose»*», in: *Col dolce suon che da te piove. Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo. In memoria di Nino Pirrotta*, hrsg. v. Antonio Delfino u. Maria Teresa Rosa-Barezzani, Florenz 1999, S. 259 – 321.
- SACHS, Klaus-Jürgen: «*Imitation*», in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Sachteil Bd. 4, 2. Auflage, hrsg. v. Ludwig Finscher, Kassel 1996, Sp. 511 – 526.
- SACHS, Klaus-Jürgen: *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert. Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quellen (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 13)*, Wiesbaden 1974.
- SACHS, Klaus-Jürgen: «*Spuren einer Satzlehre zur frühen Trecento-Musik. Die Exempla in I-Nn Cod.XVI.A.15, fol. 4R, 8v – 11v*», in: *Kontinuität und Transformation in der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento (= Musica Mensurabilis, Bd. 3)*, hrsg. v. Oliver Huck u. Sandra Dieckmann, Hildesheim u. a. 2007, S. 15 – 34.
- SARTORI, Claudio: *La notazione Italiana del Trecento in una redazione inedita del «Tractatus Praticae Cantus Mensurabilis ad Modum Ytalicorum» di Prosdócimo de Beldemandis*, Florenz 1938.
- SCHICK, Hartmut: *Musikalische Einheit im Madrigal von Rore bis Monteverdi. Phänomene, Formen und Entwicklungslinien (= Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 18)*, Tutzing 1998.
- SCHILLING-WANG, Britta/LAEDERICH, Alexandra, u. a.: «*Paris*», in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 7, Kassel u. a. 1997, Sp. 1352 – 1390.

- SCHMIDT-BESTE, Thomas: «*«Aer ytalicus – aer gallicus»? Text setting and musical rhythm in sacred compositions of Antonio Zacara da Teramo and his contemporaries*», in: *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo (= Documenti di storia musicale abruzzese, Bd. 2)*, hrsg. v. Francesco Zimei, Lucca 2004, S. 279 – 299.
- SCHMIDT-THIEME, Lars: «*Form und Harmonik der zweistimmigen ballate Francesco Landinis*», in: *Musiktheorie*, 12/2 (1997), S. 125 – 145.
- SCHNEIDER, Marius: «*Klagelieder des Volkes in der Kunstmusik der italienischen Ars nova*», in: *Acta Musicologica*, 33 (1961), S. 162 – 168.
- SCHNEIDER, Marius: «*Das gestalttypologische Verfahren in der Melodik des Francesco Landini*», in: *Acta Musicologica*, 35 (1963), S. 2 – 14.
- SCHULZE, Joachim: *Ballata und Ballata-Musik zur Zeit des Dolce Stil Nuovo (= Romanica et Comparatistica. Sprach- und literaturwissenschaftliche Studien, Bd. 36)*, Tübingen 2001.
- SCHULZE, Joachim: «*Musik im Trecento neben der Trecentomusik*», in: *Die Tonkunst*, 3 (2008), S. 341 – 355.
- SCHUSTER, Michaela: «*Die Ballata «Mercé o morte» von Johannes Ciconia, ihre Überlieferung und Edition*», in: *Die Tonkunst*, 3 (2008), S. 324 – 333.
- SCHWINDT, Nicole: «*Musikalische Lyrik in der Renaissance*», in: *Musikalische Lyrik. Teil 1: Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert (= Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 8,1)*, hrsg. v. Hermann Danuser, Laaber 2004, S. 137 – 254.
- SCOTTI, Alba: «*Die Satztechnik der «Polifonie semplici»: Kontinuität oder Transformation?»*, in: *Kontinuität und Transformation in der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento (= Musica Mensurabilis, Bd. 3)*, hrsg. v. Oliver Huck u. Sandra Dieckmann, Hildesheim u.a. 2007, S. 35 – 52.
- SEAY, Albert: «*Ugolino of Orvieto. Theorist and Composer*», in: *Musica Disciplina*, 9 (1955), S. 111 – 166.
- SEAY, Albert: «*Florence. The City of Hothby and Ramos*», in: *Journal of the American Musicological Society*, 9 (1956), S. 193 – 185.
- SEAY, Albert: «*Paolo da Firenze. A Trecento Theorist*», in: *L'Ars Nova Italiana del Trecento. Primo Convegno Internazionale, 23 – 26 Luglio 1959*, hrsg. v. Bianca Becherini, Florenz 1962, S. 118 – 140.
- SEAY, Albert: «*The Beginnings of the coniuncta and Lorenzo Masini's «L'Antefana»*», in: *L'Ars Nova Italiana del Trecento. Secondo Convegno Internazionale 17 – 22 Luglio 1969 sotto il patrocinio della Società Internazionale di Musicologia*, hrsg. v. Francesco Alberto Gallo, Certaldo 1970, S. 51 – 65.
- SENATORE, Francesco: «*Cedole e cedole di tesoreria. Note documentarie e linguistiche sull'amministrazione aragonese nel Quattrocento*», in: *Rivista Italiana di Studi Catalani*, 2 (2012), S. 127 – 156.

- SERIACOPI, Massimo: *Commenti alla «Commedia» di Dante. Due commenti inediti del Trecento all'«Inferno» e una redazione autografa del «Cammino di Dante» di ser Piero Bonaccorsi* (= *Collana Dantesca*, Bd. 5), Reggello 2005.
- SHEPERD, Tim/RANINEN, Sanna/SESSINI, Serenella/ȘTEFĂNESCU, Laura: *Music in the Art of Renaissance Italy 1420 – 1540*, Turnhout 2020.
- SLAVIN, Dennis: «*On the Origins of Escorial IV.a.24 (EscB)*», in: *Studi Musicali*, 19/1 (1990), S. 259 – 303.
- SLAVIN, Dennis: «*Escorial-Handschriften*», übers. v. Stefan Lerche, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 3, Kassel u. a. 1995, Sp. 152 – 157.
- SORBELLI, Albano: «*Poesie di Matteo Griffoni cronista bolognese tratte di su gli autografi*», in: *Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le provincie di Romagna*, 19 (1901), S. 417 – 449.
- SORBELLI, Albano: *Storia della Università di Bologna*, 2 Bde., Bologna 1940.
- SOUTHERN, Eileen: «*Foreign Music in German Manuscripts of the 15th Century*», in: *Journal of the American Musicological Society*, 21/3 (1968), S. 258 – 285.
- SOUTHERN, Eileen: «*El Escorial, Monastery Library, Ms. IV. a. 24*», in: *Musica Disciplina*, 23 (1969), S. 41 – 79.
- STAEHELIN, Martin: «*Mehrstimmige Repertoires im 14. und 15. Jahrhundert. Das Problem der verlorenen Quellen*», in: *Atti del XIV congresso della Società Internazionale di Musicologia. Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale. Round Tables* [= Bd. 1], hrsg. v. Angelo Pompilio u. a., Turin 1990, S. 153 – 159.
- STAINER, John F. (Hrsg.): *Dufay and his Contemporaries. 50 Compositions. Ranging from about A.D. 1400 to 1440. Transcribed from MS. Canonici misc. 213, in the Bodleian Library, Oxford*, Nachdruck: Amsterdam 1963.
- STEVENSON, Robert: *Spanish Music in the Age of Columbus*, Den Haag 1960 [Nachdruck 1964].
- STEVENSON, Robert: «*Spanish musical impact beond the Pyrenees (1250 – 1500)*», in: *Actas del Congreso Internacional «España en la Música de occidente». 29 de octubre – 5 de noviembre de 1985*, hrsg. v. Emilio Cesares Rodicio, u. a., 2 Bde., Madrid 1987.
- STOESSEL, Jason: «*The Makers and Owners of Early Fifteenth-Century Song Books in Italy. The Benedictine Contribution to the Courty Musical Culture of the Late Middle Ages*», in: *Sources of Identity. Makers, Owners, and Users of Music Sources before 1600*, hrsg. v. Lisa Colten u. Tim Shepard, Turnhout 2017, S. 77 – 96.

- STONE, Anne: «*Music Writing and Poetic Voice in Machaut. Some Remarks on B12 and R14*», in: *Machaut's Music. New Interpretations* (= *Studies in Medieval and Renaissance Music*, Bd. 1), hrsg. v. Elizabeth Eva Leach, Suffolk 2003, S. 125 – 138.
- VAN STRAELEN, Hildegard: *Studien zur Florentiner Glasmalerei des Trecento und Quattrocento* (= *Lebensräume der Kunst*, Bd. 5), hrsg. v. Martin Wackernagel, Wattenscheid 1938.
- STROHM, Reinhard: «*Filippotto da Caserta, ovvero i francesi in Lombardia*», in: *In cantu et in sermone. For Nino Pirrotta on his 80th Birthday* (= *Italian Medieval and Renaissance Studies*, Bd. 2), hrsg. v. Fabrizio Della Seta u. Fanco Piperno, Florenz 1989, S. 65 – 74.
- STROHM, Reinhard: «*Musik Erzählen. Texte und Bemerkungen zur musikalischen Mentalitäts-geschichte im Spätmittelalter*», in: *Kontinuität und Transformation in der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento* (= *Musica Mensurabilis*, Bd. 3), hrsg. v. hrsg. v. Oliver Huck u. Sandra Dieckmann, Hildesheim u.a. 2007, S. 109 – 126.
- STROTHMANN, Jürgen: «*Der <Schwarze Tod>. Politische Folgen und die <Krise> des Spätmittelalters*», in: *Pest. Die Geschichte eines Menschheitstraumas*, hrsg. v. Mischa Meier, Stuttgart 2005, S. 179 – 198.
- SUCATO, Tiziana: «*Landini nella tradizione dei codici settentrionali. Alcune osservazioni sull'uso della <ligatura> parigrado*», in: *Col dolce suon che da te piove. Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo. In memoria di Nino Pirrotta*, hrsg. v. Antonio Delfino u. Maria Teresa Rosa-Barezzani, Florenz 1999, S. 37 – 50.
- SUCHLA, Beate Regina: *Studien zur Provenienz der Trecento-Ballata* (= *Göttinger musikwissenschaftliche Arbeiten*, Bd. 6), Göttingen 1976.
- SURIAN, Evlidio/BALLERINI, Graziano: «*Bologna*», in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Auflage, hrsg. v. Stanley Sadie, Bd. 3, London 2001, S. 831 – 840.
- TAGLIAVINI, Luigi Ferdinando: «*L'organo di José Sesma del 1688 nel Real Collegio di Spagna di Bologna*», in: *L'Organo. Rivista di Cultura Organaria e Organistica*, 46 (2014), S. 101 – 116.
- TANZINI, Lorenzo: «*Le due redazioni del <Liber de origine civitatis Florentie et eiusdem famosis civibus>. Osservazioni sulla recente edizione*», in: *Archivio Storico Italiano*, 158/1 (2000), S. 141 – 159.
- TALLINI, Gennaro: «*Sebastiano Minturno, Antonio*», in: *Dizionario Biografico degli Italiani* [Bd. 91, 2018], online unter: https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-sebastiano-minturno_%28Dizionario-Biografico%29/.
- TASSONI, Giovanni: «*Inchiesta Napoleonica sulle costumanze popolari nel Dipartimento del Mincio*», in: *Lares*, 26 (1960), S. 21 – 56.

- TAVANI, Giuseppe: «*Rapporti tra testo poetico e testo musicale nella lirica galego-portoghese*», in: *L'Ars Nova Italiana del Trecento IV. Atti del 3° Congresso internazionale sul tema «La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura»*. Siena – Certaldo 19 – 22 luglio 1975, sotto il patrocinio della Società Italiana di Musicologia, hrsg. v. Agostino Ziino, Certaldo 1978, S. 425 – 433.
- TOGUCHI, Kōsaku: «*Sulla struttura e l'esecuzione di alcune cacce italiane*», in: *L'Ars Nova Italiana del Trecento. Secondo Convegno Internazionale 17 – 22 luglio 1969 sotto il patrocinio della Società Internazionale di Musicologia*, hrsg. v. Franco Alberto Gallo, Bologna 1970, S. 67 – 82.
- TORREFRANCA, Fausto: *Il segreto del Quattrocento. Musiche ariose e Poesia popolaresca*, Mailand 1939.
- ULBRICHT, Otto: «*Angst und Angstbewältigung in den Zeiten der Pest, 1500 – 1720*», in: *Gotts verhengnis und seine straffe. Zur Geschichte der Seuchen in der Frühen Neuzeit* (= *Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek*, Nr. 84), hrsg. v. der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Wolfenbüttel 2005, S. 101 – 112.
- VASOLD, Manfred: *Grippe, Pest und Cholera. Eine Geschichte der Seuchen in Europa*, Stuttgart 2008.
- VASOLD, Manfred: «*Die «Pest» in Europa. Handelt es sich tatsächlich um die von dem Pesterreger Yersinia pestis verursachte Seuche?*», in: *Geschichte und Wissenschaft im Unterricht*, 59/2 (2008), S. 96 – 106.
- VATTASSO, Marco: *Del Petrarca e di alcuni suoi amici* (= *Studi e testi*, Bd. 14), Rom 1904.
- VECCHI, Giuseppe: «*Teoresi e prassi del canto a due voci in Italia nel Duecento e nel primo Trecento*», in: *L'Ars Nova Italiana del Trecento. Secondo Convegno Internazionale 17 – 22 luglio 1969 sotto il patrocinio della Società Internazionale di Musicologia*, hrsg. v. F. Alberto Gallo, Bologna 1970, S. 203 – 214.
- VECCHI, Giuseppe: «*Letteratura e musica nel Trecento*», in: *L'Ars Nova Italiana del Trecento. Secondo Convegno Internazionale 17 – 22 luglio 1969 sotto il patrocinio della Società Internazionale di Musicologia*, hrsg. v. Franco Alberto Gallo, Bologna 1970, S. 485 – 504.
- VILLANUEVA SERRANO, Francesc: *A la honor e mostra stado. La música en la corte de Juan II de Aragón*, Madrid 2016.
- VITOLO, Giovanni: «*Robert von Anjou*», übers. v. Antonio Avella, in: *Lexikon des Mittelalters*, hrsg. v. Norbert Angermann, Robert-Henri Bautier u. a., Bd. 7, München 1995, Sp. 888 – 889.
- VIVARELLI, Carla: «*«Di una pretesa scuola napoletana». Sowing the Seeds of the «Ars nova» at the Court of Robert of Anjou*», übers. v. Patrick Baker, in: *The Journal of Musicology*, 24/2 (2007), S. 272 – 296.

- VIVARELLI, Carla: «*«Ars cantus mensurabilis mensurata per modus iuris». Un trattato napoletano di ars subtilior?»*», in: *Dolci e nuove note. Atti del Quinto Convegno internazionale. In Ricordo di Federico Ghisi (1901 – 1975). Certaldo, 17 – 18 dicembre 2005 (= L’Ars Nova Italiana del Trecento, Bd. 7)*, hrsg. v. Francesco Zimei, Lucca 2009, S. 103 – 142.
- VULTAGGIO, Claudia: «*[Ferdinand →] 8. F. II. Vinzenz v. Aragón*», in: *Lexikon des Mittelalters*, hrsg. v. Robert Auty, Robert-Henri Bautier, u. a., Bd. 4, München, Zürich 1989, Sp. 366 – 367.
- WEBER-BOCKHOLDT, Petra: «*Betrachtungen zu den Virelais von Guillaume de Machaut*», in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 49/4 (1992), S. 263 – 281.
- WESSELY, Othmar: «*Über den Hoquetus in der Musik zu Madrigalen des Trecento*», in: *De Ratione in Musica. Festschrift Erich Schenk zum 5. Mai 1972*, hrsg. v. Theophil Antonicek, Rudolf Flotzinger, u. a., Kassel u. a. 1975, S. 10 – 28.
- WILLIAMS, Carol: «*Setting the Scene for a Study of Andrea da Firenze*», in: *Miscellanea Musicologica*, 15 (1988), S. 74 – 88.
- WILSON, Blake: «*Madrigal, Lauda, and Local Style in Trecento Florence*», in: *The Journal of Musicology*, 15/2 (1997), S. 137 – 177.
- WILSON, Blake: *Singing Poetry in Renaissance Florence. The «cantasi come» Tradition (1375 – 1550) (= Italian Medieval and Renaissance Studies, Bd. 9)*, Florenz 2009.
- WOLF, Johannes: «*Florenz in der Musikgeschichte des 14. Jahrhunderts*», in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 3 (1902), S. 599 – 646.
- ZABBIA, Marino: «*Matteo Griffoni*», in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 59, hrsg. v. Massimo Bray, Rom 2002, S. 393 – 397.
- ZAMPESE, Cristina: «*Le Ballate e le Cacce del Sacchetti*», in: *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 160 (1983), S. 321 – 343.
- ZANOVELLO, Giovanni: «*«Master Arigo Ysach, Our Brother». New Light on Isaac in Florence, 1502-17*», in: *The Journal of Musicology*, 25/3 (2008), S. 287 – 317.
- ZAYARUZNAYA, Anna: «*«She has a Wheel that turns...». Crossed and Contradictory Voices in Machaut’s Motets*», in: *Early Music History*, 28 (2009), S. 185 – 240.
- ZIINO, Agostino: «*Nuove Fonti di polifonia Italianadell’Ars Nova*», in: *Studi Musicali*, 2/2 (1973), S. 235 – 255.
- ZIINO, Agostino: «*Un antico «Kyrie» a due voci per strumento a tastiera*», in: *Nuova rivista musicale italiana*, 15/4 (1981), S. 628 – 633.

- ZIINO, Agostino: «*Ripetizioni di Sillabe e Parole nella Musica profana italiana del Trecento e del primo Quattrocento*», in: *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts. Vorträge des Gastsymposiums in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. 8. bis 12. September 1980* (= *Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten*, Bd. 10), hrsg. v. Ursula Günther und Ludwig Finscher, Kassel u. a. 1984, S. 93 – 119.
- ZIINO, Agostino: «*La ballata in musica dalla frottola al madrigale. Campioni per una ricerca*», in: *La letteratura, la rappresentazione, la musica al tempo e nei luoghi di Giorgione*, hrsg. v. Michelangelo Muraro, Rom 1987, S. 259 – 272.
- ZIINO, Agostino: «*La lauda musicale del Due-Trecento. Nuove fonti scritte e tradizione orale*», in: *Miscellanea di studi musicali in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, [ohne Hrsg.], Modena 1989, S. 1456 – 1502.
- ZIINO, Agostino: «*Rime per musica e danza*», in: *Il Trecento* (= *Storia della Letteratura Italiana*, Bd. 2), hrsg. v. Enrico Malato, Rom 1995, S. 455 – 529.
- ZIINO, Agostino/ZIMEI, Francesco: «*Nuovi frammenti di un disperso laudario fiorentino*», in: *Col dolce suon che da te piove. Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo. In memoria di Nino Pirrotta*, hrsg. v. Antonio Delfino u. Maria Teresa Rosa-Barezzani, Florenz 1999, S. 483 – 505.
- ZIINO, Agostino: «*«Magister Antonius dictus Zacharias de Teramo»: 1950 – 2000*», in: *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo* (= *Documenti di storia musicale abruzzese*, Bd. 2), hrsg. v. Francesco Zimei, Lucca 2004, S. 3 – 25.
- ZIINO, Agostino: «*Sulla tradizione musicale della ballata «Per seguir la speranza che m'ancide» di Francesco Landini*, in: *Dolci e nuove note. Atti del Quinto Convegno internazionale. In Ricordo di Federico Ghisi (1901 – 1975). Certaldo, 17 – 18 dicembre 2005* (= *L'Ars Nova Italiana del Trecento*, Bd. 7), hrsg. v. Francesco Zimei, Lucca 2009, S. 45 – 55.
- ZIMEI, Francesco: «*Catalogo delle opere di Zacara*», in: *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo*, hrsg. v. Francesco Zimei, Lucca 2004, S. 391 – 419.
- ZIMEI, Francesco: «*Variazioni sul tema della Fortuna*», in: *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo* (= *Documenti di storia musicale abruzzese*, Bd. 2), hrsg. v. Francesco Zimei, Lucca 2004, S. 229 – 245.
- ZIMEI, Francesco: «*Riflessi musicali nella novellistica toscana del Trecento. Statistiche e osservazioni*», in: *Dolci e nuove note. Atti del Quinto Convegno internazionale. In Ricordo di Federico Ghisi (1901 – 1975). Certaldo, 17 – 18 dicembre 2005* (= *L'Ars Nova Italiana del Trecento*, Bd. 7), hrsg. v. Francesco Zimei, Lucca 2009, S. 189 – 208.
- ZINN, Carl Georg: *Kanonen und Pest. Über die Ursprünge der Neuzeit im 14. und 15. Jahrhundert*, Opladen 1989.
- ZWICK, Gabriel: «*Deux motets inédits de Philippe de Vitry et de Guillaume de Machaut*», in: *Revue de Musicologie*, 30 (1948), S. 28 – 57.

ANHANG

I. REIMSCHEMATA DER AUF MUSIKALISCHE REIME UNTERSUCHTEN BALLATE

Musikalische Reime (vgl. dazu Kapitel III.2.):

- I. Musikalischer Reim an der Position der Concatenazione; Schlussfloskeln von Ripresa-/Volta-Abschnitt (A) und Mutazioni-Abschnitt (B) ohne Übereinstimmung oder angeglichen an den musikal. Reim an der Position der Concatenazione.
- II. Musikalischer Reim sowohl an der Position der Concatenazione als auch zwischen den Schlussklausen A – B; ggf. angeglichen oder alle ähnlich, aber nicht identisch.
- III. Musikalischer Reim zwischen den Schlussklauseln A – B; Concatenazione ähnlich oder aber kein musikalischer Reim an dieser Position.
- IV. Keine musikalischen Reime an den genannten Positionen.

* * *

A le's'andrà lo spirito, Francesco Landini

Ballata mezzana : ABB | CDE, CDE; EBB. 1 Stanza
musikalischer Reim : I.
Überlieferung : I-Fn 26, I-FI 87
Edition : PMFC 4

A pianger l'ochi, Antonello da Caserta

Ballata grande : AbBA | CD, CD; DeeA. 1 Stanza
musikalischer Reim : IV.
Überlieferung : I-Las 184, I-Psac 5, I-Pu 1115
Edition : PMFC 10

A tanti homini, anonym

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
musikalischer Reim : IV.
Überlieferung : I-Las 184
Edition : PMFC 11

Abbonda di virtù, Francesco Landini

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
musikalischer Reim : II.
Überlieferung : I-FI 87
Edition : PMFC 4

Ad ogne vento, Antonio Zacara da Teramo

Ballata mezzana : ABA | AC, AC; C[...]A. 1 Stanza
musikalischer Reim : III.
Überlieferung : I-Las 184
Edition : PMFC 10

- Alta regina de virtute*, Gratiopus de Padua
 Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 2 Stanze
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-Pu 1475
 Edition : PMFC 10
- Alta serena luce*, Egidius/Guglielmus de Francia (?)
 Ballata mezzana : abA | CD, CD; deA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-FI 87
 Edition : PMFC 9, CMM 8/V
- Altero luce*, Francesco Landini
 Ballata mezzana : AbA | CD, CD; DbA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-FI 87
 Edition : PMFC 4
- Altri n'avrà la pena*, Francesco Landini; Text: Franco Sacchetti
 Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-FI 87
 Edition : PMFC 4
- Altro che sopsirar*, Paolo da Firenze (?)
 Ballata minore : AA | BcB, BcB; AA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : II.
 Überlieferung : F-Pn 568
 Edition : PMFC 11
- Ama chi t'ama*, Bartolino da Padova
 Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 2 Stanze
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : F-Pn 6771, I-FI 87
 Edition : PMFC 9
- Ama, donna, chi t'ama*, Francesco Landini
 Ballata mezzana : AbA | CD, CD; DbA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : I-Fn 26, F Pn 6771, F-Pn 568, I-FI 87
 Edition : PMFC 4
- Amar sì gli alti*, Francesco Landini
 Ballata mezzana : ABB | CD, CD; DEB. 1 Stanza
 musikalischer Reim : II.
 Überlieferung : I-Fn 26, F-Pn 568, I-FI 87
 Edition : PMFC 4
- Amor che nel pensier*, Bartolino da Padova
 Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : I.
 Überlieferung : F-Pn 6771, I-FI 2211, I-FI 87
 Edition : PMFC 9

Amor con fede, Francesco Landini

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-FI 87
 Edition : PMFC 4

Amor ch'al tuo soggetto, Francesco Landini

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : II.
 Überlieferung : F-Pn 568, I-FI 87
 Edition : PMFC 4

Amor, già lungo tempo, Andrea da Firenze

Ballata mezzana : AbB | CD, CD; DbB. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-FI 87
 Edition : CMM 8/V

Amor in huom gentil, Francesco Landini

Ballata mezzana : AbB | CdE, CdE; AbB. 1 Stanza
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : I-Fn 26, F-Pn 568, I-FI 87
 Edition : PMFC 4

Amor mi stringe, Paolo da Firenze

Ballata minore : AA | Bcd, Bcd; DD. 1 Stanza
 musikalischer Reim : II.
 Überlieferung : F-Pn 568, I-FI 2211
 Edition : PMFC 11

Amor m'à tolto, Jacobus Corbus de Padua

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 2 Stanze
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-Str 14
 Edition : PMFC 10

Amor nè tossa, Antonio Zacara da Teramo

Ballata mezzana : AbB | CD, CD; DbB. 3 Stanze
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-PEco 3065
 Edition : CMM 11/VI, PMFC 10

Amor, da po' che tu meravigli, Paolo da Firenze

Ballata grande : AbbA | CD, CD; DeeA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : F-Pn 568
 Edition : PMFC 9

Amor, de' dimmi se sperar merzede, Paolo da Firenze

Ballata minore : AA | Bc, Bc; CA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : II.
 Überlieferung : F-Pn 56II.8, US-Cn, I-FI 2211
 Edition : PMFC 9

Amor, in te spera, Francesco Landini

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-Fn 26
 Edition : PMFC 4

Amor, i' mi lamento d'esta dea, Andrea da Firenze; Text: Matteo Griffoni

Ballata minore : AA | bC, bC; CA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : I-FI 87
 Edition : CMM 8/V

Amor, per ti sempre ardo, Johannes Ciconia (?)

Ballata grande : abbA | cd [...]; [...]
 musikalischer Reim : II.
 Überlieferung : I-Str 14
 Edition : PMFC 11, PMFC 24

Amor, tu solo 'l sai, Paolo da Firenze

Ballata grande : abbA | CdE, CdE; ebbA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : F-Pn 568, US-Cn
 Edition : PMFC 9

Amor, tu vedi ch'io, Bonaiuto Corsini

Ballata mezzana : abC | DE, FE; eaC. 2 Stanze
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : GB-Lbm 22987
 Edition : CMM 8/V, PMFC 10

Amore amaro, anonym

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : II.
 Überlieferung : I-Sas 326-327
 Edition : Ghisi 1948

Amore a lo to ' aspetto, anonym

Ballata grande : abbA | cd, ee; [...]
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : F-Pn 6771
 Edition : PMFC 11

Ara' tu pietà, Francesco Landini

Ballata grande : abbA | cd, [...]; [...]
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-FI 87
 Edition : PMFC 4

Astio non morì mai, Paolo da Firenze

Ballata grande : aBbA | Cd, Cd; dEeA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : F-Pn 568, I-FI 2211, «Cil»
 Edition : PMFC 11

Aymé, per tutto, Antonio Zacara da Teramo

Ballata grande : ABBA | CD, CD; DEEA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-Las 184
 Edition : PMFC 11

Ben che da vui, Johannes Ciconia

Ballata grande : AbbA | CdC, [...]; [...]
 musikalischer Reim : II.
 Überlieferung : I-Str 14
 Edition : PMFC 14

Ben di fortuna, Niccolò da Perugia; Text: Niccolò Soldanieri

Ballata mezzana : ABB | Cd, CD; DAA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-FI 87
 Edition : PMFC 8

Ben lo sa dio, anonym

Ballata mezzana : AbB | CD, CD; D[b]B. 2 Stanze (?)
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : Atri 5, F-Pn 2937
 Edition : Ziino 1973, Thibault 1991

Ben posson pianger, Paolo da Firenze

Ballata mezzana : A [...] A? | CD? [...]; [...]
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : «Cil»
 Edition : CMM 8/IV

Becnhé crudel siate, Francesco Landini

Ballata mezzana : Aba | CD, CD; DeA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : II.
 Überlieferung : I-FI 87
 Edition : PMFC 4

Benché la bionda treça, Francesco Landini

Ballata mezzana : aBB | CdE, [...]; [...]
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-FI 87
 Edition : PMFC 4

Beché lontan mi trovi, Antonio Zacara da Teramo

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 3 Stanze
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-FI 87I-Moe 5.24
 Edition : PMFC 10

Benché partir da tte, Niccolò da Perugia (Text: Francesco Landini?)

Ballata mezzana : AbB | CD, CD; DaB, 2 Stanze
 musikalischer Reim : IV.

Überlieferung : GB-Lbm 29987, I-Pn 568, I-FI 87
Edition : PMFC 8

Benché partito da te l'corpo sia, Paolo da Firenze

Ballata minore : AA | BC, [...]; [...]
musikalischer Reim : IV.
Überlieferung : F-Pn 568
Edition : PMFC 9

Becnh'amar crudel donn'amaro, anonym

Ballata mezzana : A [...] | [...], CD; DdA. 1 Stanza
musikalischer Reim : IV.
Überlieferung : GB-Lbm 29987
Edition : CMM 8/III, PMFC 11

Bench'io serva con fé, anonym

Ballata minore : aA | bc [...] cb; BD. 2 Stanze
musikalischer Reim : IV.
Überlieferung : GB-Lbm 29987
Edition : CMM 8/III, PMFC 11

Bench'ora piova, Francesco Landini

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
musikalischer Reim : IV.
Überlieferung : I-FI 87, I-Fn F.5.5
Edition : PMFC 4

Cara mie donna, Francesco Landini

Ballata grande : ABbA | CD, CD; DEeA. 1 Stanza
musikalischer Reim : III.
Überlieferung : I-FI 87
Edition : PMFC 4

Caro signor, palesa, Francesco Landini

Ballata grande : aBaB | CD, CD; dAdA. 1 Stanza
musikalischer Reim : III.
Überlieferung : F-Pn 568, I-FI 87, I-Fn 26
Edition : PMFC 4

Che cosa è quest'amor, Francesco Landini

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 2 Stanze
musikalischer Reim : IV.
Überlieferung : I-FI 87, I-Fn 26
Edition : PMFC 4

Che fai? Che pensi?, Francesco Landini

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
musikalischer Reim : III.
Überlieferung : F-Pn 568, I-FI 87, I-Fn F.5.5
Edition : PMFC 4

Che l'agg'i' fatto a questa donna altera, Paolo da Firenze

Ballata mezzana : AbB | CdE, [...]; [...]
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : F-Pn 568
 Edition : PMFC 9

Che pena è quest'al cor, Francesco Ladnini

Ballata grande : AbbA | CD, CD; DeeA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-FI 87, I-Fn F.5.5, I-Fn 26, F-Pn 4917, I-FI 2211
 Edition : PMFC 4

Che pensi di me far?, anonym

Ballata mezzana : AbB | CD, CD; EbB. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : F-Pn 6771
 Edition : PMFC 11

Checc'a tte piaccia, anonym

Ballata mezzana : AbB CD, CD; DbB. 1 Stanza
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : F-Pn 568
 Edition : PMFC 11

Checc'altra donna bella, Andrea da Firenze

Ballata grande : abba | ac, ac; cdda. 2 Stanze
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-FI 87
 Edition : CMM 8/V

Chi ama ne la lengua, Jacobello Bianchi

Ballata mezzana : AbA | Cd, Cd; EfA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : F-Pn 6771
 Edition : PMFC 10

Chi nel servir antio, Johannes Ciconia

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : I.
 Überlieferung : I-Peco 3065
 Edition : PMFC 24

Chi pregio vuol, Francesco Landini

Ballata minore : AA | BC, BC; Ca. 2 Stanze
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : F-Pn 568, F-Pn 6771, I-FI 87, I-Fn 26, I-Fn F.5.5
 Edition : PMFC 4

Chi può servir, Bartolino da Padova

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : I-FI 87, I-FI 2211
 Edition : PMFC 9

Chi tempo à, Bartolino da Padova (Text: Matteo Griffoni)

Ballata minore : AA | bC, bC; CA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : F-Pn 6771, I-FI 87
 Edition : PMFC 9

Chi temp' à per amore, anonym

Ballata mezzana : aBB | Cde, Cde; eBB. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : E-S 25
 Edition : PMFC 11

Chi vuol veder l'angelica bellezza, Paolo da Firenze

Ballata mezzana : AbB | CdE, CdE; EbB. 1 Stanza
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : F-Pn 568
 Edition : PMFC 9

Chi'l ben soffrir, Niccolò da Perugia (Text: Franco Sacchetti)

Ballata minore : aA | BC, BC; cA. 2 Stanze
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : GB-Lbm 22987, I-FI 87
 Edition : PMFC 8

Chosa non è ch'a sè, anonym

Ballata grande : AbBA CD, CD; DbB [...]
 musikalischer Reim : I.
 Überlieferung : GB-Lbm 22987
 Edition : PMFC 11

Ciascun faccia per sé, Niccolò da Perugia (Text: Niccolò Soldanieri?)

Ballata minore : aA | BC, BD; DA. 2 Stanze
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : F-Pn 568, GB-Lbm 22987, I-FI 87
 Edition : PMFC 8

Come tradir pensasti, Jacopo Pianaia da Firenze

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 3 Stanze
 musikalischer Reim : I.
 Überlieferung : GB-Lbm 22987
 Edition : PMFC 10

Come 'nfra l'altre donne, anonym

Ballata mezzana : ABB | CD, CD; DBB. 1 Stanza
 musikalischer Reim : I.
 Überlieferung : F-Pn 6771
 Edition : PMFC 11

Com'a seguir, Francesco Landini

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 3 Stanze
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : I-FI 87, I-Fn 26
 Edition : PMFC 4

Con dogliosi martiri, Antonello da Caserta

Ballata grande : abbA | cD, cD; deeA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : I-Las 184
 Edition : PMFC 10

Con gli occhi assai, Francesco Landini (Text: Cino Rinuccini)

Ballata mezzana : aBa | cdE, cdE; eBa. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-F1 87, I-Fn F.5.5, I-Fn 26, F-Pn 568, I-PEco 3065
 Edition : PMFC 4

Con lagreme bagnandome il viso, Johannes Ciconia

Ballata grande : AbbA | CD, CD; DeeA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : F-Pn 568, F-Pn 4379 [III], I-Bc 15, I-Las 184,
 I-Pu 656
 Edition : PMFC 24

Con lagreme sospiro, anonym

Ballata grande : AbbC | dE, dE; AbbC. 1 Stanza
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : F-Pn 6771
 Edition : PMFC 11

Con tutta gentilezza, Andrea Stefani

Ballata grande : abbA | cD, cD; deeA. 2 Stanze
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-Las 184
 Edition : CMM 8/V

Contemprar le gran cose, Francesco Landini

Ballata mezzana : AbA | CD, CD; DaA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : F-Pn 568, GB-Lbm 22987, I-F1 87, I-Fn 26
 Edition : PMFC 4

Conviens' a fede, Francesco Landini

Ballata grande : ABBA | Cde, Cde; EFFA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : F-PN 568, F-Pn 6771, I-F1 87, I-Fn 26
 Edition : PMFC 4

Cosa nulla più fede, Francesco Landini

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 2 Stanze
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : F-Pn 568, I-Fn 26, I-FL 87, I-Fn F.5.5
 Edition : PMFC 4

D'amor languire, Antonio Zacara da Teramo (?)

Ballata grande : ABBA | CD, CD; DEEA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.

Überlieferung : I-Las 184, T.III.2
Edition : Nadas/Ziino: Lucca

Da poi che va mie donna, Francesco Landini

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
musikalischer Reim : I.
Überlieferung : I-Fl 87
Edition : PMFC 4

Da poi che vedi, Francesco Landini

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
musikalischer Reim : IV.
Überlieferung : I-FL 87
Edition : PMFC 4

Dal tradior non si può l'uom guardare, Andrea da Firenze

Ballata mezzana : AbB | CdE, CdE; EbB. 1 Stanza
musikalischer Reim : IV.
Überlieferung : I-Fl 87
Edition : CMM 8/V

Dappo' c' a te rinasce, Francesco Landini

Ballata mezzana : ABB | CD, CD; DBB. 1 Stanza
musikalischer Reim : III.
Überlieferung : I-Fl 87
Edition : PMFC 4

De bon parole, Nucella

Ballata minore : Aa | BC, DE; [...]
musikalischer Reim : III.
Überlieferung : F-Sm 222
Edition : PMFC 10

De sospirar sorvente, Francesco Landini

Ballata grande : aBaB | cD, cD ;dEfA. 1 Stanza
musikalischer Reim : IV
Überlieferung : I-Fl 87, I-Fl 2211
Edition : PMFC 4

Dè, poni amor a mme, Gherardello da Firenze

Ballata minore : AB | CB, [...]; [...]
musikalischer Reim : IV.
Überlieferung : I-Fl 87
Edition : CMM 8/I, PMFC 7

De! Non fugir, Francesco Landini

Ballata mezzana : AaA | CD, CD; DdB. 1 Stanza
musikalischer Reim : IV.
Überlieferung : F-Pn 6771, I-Fl 87, I-Fn 26, I-Pu 1475
Edition : PMFC 4

De! Pon quest' amor, Francesco Landini

Ballata grande : abbA | cde, cdf; fggA. 3 Stanze

musikalischer Reim : I.
 Überlieferung : I-FL 87, I-Fn 26
 Edition : PMFC 4

Dè! Volgi gli occhi, Francesco Landini

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-FI 87, I-Fn 26
 Edition : PMFC 4

Debba l'anim'altero, Francesco Ladnini

Ballata minore : AA | BC, BC; [...]
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-FI 87
 Edition : PMFC 4

Deduto sei a quel, Johannes Ciconia?/Antonio Zacara da Teramo?

Ballata grande : ABBA | AC, AC; CDAA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : II.
 Überlieferung : I-Bu 2216, F-Pn 4917, I-FZc 117
 Edition : PMFC 11

Deh, belle donne, anonym

Ballata mezzana : AaB | CD, CD; AaB
 musikalischer Reim : II.
 Überlieferung : F-Pn 568
 Edition : PMFC 11

Deh, che farò, Andrea da Firenze

Ballata grande : aBbA | CdE, CdE; eFfA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : II.
 Überlieferung : I-FI 87
 Edition : CMM 8/V

Deh, non me far languire, anonym

Ballata grande : abbA | cd, cd; deeA. 2 Stanze
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : I-Ra 1067, F-Pn 6771
 Edition : PMFC 11, Carboni/Ziino 1983

Deh, passa temp'amaro, Paolo da Firenze

Ballata grande : abbA | CD, CD; deeA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : F-Pn 568, «Cil»
 Edition : PMFC 11

Deh, quanto fa gran mal chi ropme fede, Andrea da Firenze

Ballata mezzana : AbB | CDE, CDE; EbB. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-FI 87
 Edition : CMM 8/V

- Deh, s' i' t' amo con fede*, Antonius Romanus
 Ballata minore : AA | BC, [...]; [...]
 musikalischer Reim : II.
 Überlieferung : GB-Ob 213
 Edition : CMM 11/VI
- Deh, tristo mi topinello*, anonym
 Ballata grande : abba | cd, cd; deea. 2 Stanze
 musikalischer Reim : I.
 Überlieferung : I-Las 184
 Edition : PMFC 11
- Deh, vogliateme oldire*, Antonellus da Caserta
 Ballata grande : abba | cd, cd; deea. 1 Stanza
 musikalischer Reim : I.
 Überlieferung : I-Las 184
 Edition : PMFC 10
- Deus deorum, Pluto*, Antonio Zacara da Teramo
 Ballata grande : Abba | AC, AC; CeeA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-PEco 3065
 Edition : CMM 11/VI, PMFC 10
- De', dolze morte, cavami di pena*, Paolo da Firenze
 Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : F-Pn 568
 Edition : PMFC 11
- De', fa per quella speme e fede*, Paolo da Firenze
 Ballata grande : Abba | ccD, ccD; Deea. 1 Stanza
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : F-Pn 568, «Cil»
 Edition : PMFC 11
- De'! Che mi giova*, Francesco Landini
 Ballata minore : AA | BC, BC; DA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-FI 87
 Edition : PMFC 4
- Dicovi per certança*, Antonio Zacara da Teramo
 Ballata grande : abba | cd, cd; deea. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-FI 87, I-FI 2211
 Edition : PMFC 10
- Dime, Fortuna*, Antonio Zacara da Teramo?
 Ballata grande : ABBA | AC, AC; CDDA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : T.III.2
 Edition : Ziino, Il Codice T.III.2

- Divennon gli ochi*, Francesco Landini
 Ballata mezzana : ABB | CD, CD; DBB. 1 Stanza
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : F-Pn 26
 Edition : PMFC 4
- Doglia continua*, Paolo da Firenze
 Ballata mezzana : AbB | CdE, CdE; EbB. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : F-Pn 568, US-Cn
 Edition : PMFC 9
- Dolce fortuna*, Johannes Ciconia
 Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-Pu 1115, F-Pn 4379 [II]
 Edition : PMFC 24
- Dolce lo mio drudo*, anonym
 Ballata minore : AB | CddE, [...]; [...]
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : F-Pn 6771
 Edition : PMFC 11
- Dolce speranza*, Andrea da Firenze
 Ballata mezzana : AbB | CD, CD; DbB. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-F1 87
 Edition : CMM 8/V
- Dolcie signorie*, Francesco Landini
 Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : GB-Lbm 29987
 Edition : PMFC 4
- Dolze mie donna*, Paolo da Firenze
 Ballata minore : AB | CDE, CDE; BA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : US-Cn
 Edition : PMFC 11
- Donna fallente mira*, anonym
 Ballata mezzana : AbA | cde, Fg; HiA. 2 Stanze
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : F-Pn 6771
 Edition : PMFC 11
- Donna nascosa*, anonym
 Ballata mezzana : AbB | CD, CE; FaG. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : F-Pn 6771
 Edition : PMFC 11

Donna non fu già mai, Bonaiuto Corsini

Ballata grande : abbA | CD, CD; deeA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : I.
 Überlieferung : GB-Lbm 29987
 Edition : CMM 8/V, PMFC 10

Donna, bench' i' mi parta, Andrea da Firenze

Ballata mezzana : AbB | CD, CD; DbB. 1 Stanza
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : I-FI 87
 Edition : CMM 8/V

Donna, che d'amor senta, Francesco Landini

Ballata mezzana : ABA | Ccd, Ccd; DEA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-FI 87, F-Pn 568, F-Pn 6771
 Edition : PMFC 8

Donna, con vo' rimane, Francesco Landini

Ballata mezzana : abB | cd, cd; dbB; 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-FI 87
 Edition : PMFC 4

Donna, i' prego, Francesco Landini

Ballata mezzana : AbB | CD, CD; DbB. 1 Stanza
 musikalischer Reim : II.
 Überlieferung: : GB-Lbm 22987, F-Pn 568, I-FI 87, I-Fn 26
 Edition : PMFC 4

Donna, la mente mia, Francesco Landini

Ballata mezzana : AbA CD, CD; DeA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : I-Fn 26
 Edition : PMFC 4

Donna, la mie partença, Francesco Landini

Ballata mezzana : aBB | CD, CD; dBB. 1 Stanza
 musikalischer Reim : I.
 Überlieferung : I-FI 87
 Edition : PMFC 8

Donna, languir mi fay, Francesco Landini

Ballata grande : aBbA | cD, cD; dEeA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : I-FI 87
 Edition : PMFC 4

Donna, l'altrui mirar, Gherardello da Firenze

Ballata mezzana : ABB | CD, CD; DbB. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-FI 87
 Edition : CMM 8/I, PMFC 7

- Donna, l'animo tuo*, Francesco Landini
 Ballata mezzana : AbB CD, CD; DbB.1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-FI 87, I-Fn 26, I-Pu 1475
 Edition : PMFC 4
- Donna, per farmi guerra*, Francesco Landini
 Ballata mezzana : AbB | CD, CD; DbB. 3 Stanze
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : I-FL 87, I-Fn 26
 Edition : PMFC 8
- Donna, perché mi spregi*, Francesco Landini
 Ballata minore : AA BC, [...]; [...]
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-FI 87
 Edition : PMFC 4
- Donna, perché mi veggi*, Paolo da Firenze
 Ballata mezzana : AbB | CD, CD; DbB. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : F-Pn 568
 Edition : PMFC 9
- Donna, posso io sperare*, Niccolò da Perugia/Antonio Zacara da Teramo?
 Ballata grande : abba | cd, cd; deea. 3 Stanze
 musikalischer Reim : II.
 Überlieferung : I-Las 184
 Edition : PMFC 8
- Donna, s'amor m'invita*, Egidio/Guglielmo de Francia
 Ballata grande : abba | Cd, Cd; [...]
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : I-FI 87
 Edition : CMM 8/V
- Donna, se per te moro*, Andrea da Firenze
 Ballata mezzana : abB | cdE, cdE; eaA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-FI 87
 Edition : CMM 8/V
- Donna, se'l cor t'ho dato*, Francesco Landini
 Ballata grande : abba | cd, cd; deea. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-FI 87, I-Fn 26
 Edition : PMFC 4
- Donna, se'l cor m'aperçi*, anonym
 Ballata grande : abbC | cd, cd; effC. 2 Stanze
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : F-Pn 6771
 Edition : PMFC 11

Donna, s'è razzi, Andrea da Firenze

Ballata mezzana : ABB | CD, CD; DBB. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-F1 87
 Edition : CMM 8/V

Donna, s' i' t' o fallito, Francesco Landini

Ballata mezzana : aBB | CdE, DcE; eBB. 2 Stanze
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : GB-Lbm 29987, GB-Ob 229, F-Pn 568, F-Pn 6771,
 I-F1 87, I-Fn 26, I-Las 184, Assisi 187
 Edition : PMFC 4

Donna, tu prendi sdegno, Francesco Landini

Ballata mezzana : abB | CD, CD; deE. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-F1 87
 Edition : PMFC 4

Donna, tu pur invecchi, anonym

Ballata grande : abba | cd, cd; deeA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : GB-Lbm 29987
 Edition : CMM 8/III

Donna 'l tuo partimento, Francesco Landini

Ballata grande : abbAcD, cD; deeA. 2 Stanze
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : F-Pn 568, I-F1 87, I-Fn 26
 Edition : PMFC 4

Donne et fanciulle, Paolo da Firenze

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 3 Stanze
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : F-Pn 568
 Edition : PMFC 11

Donne, e' fu credenza, Lorenzo da Firenze (Text: Niccolò Soldanieri)

Ballata mezzana : ABB | CD, CD; DBB. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-F1 87
 Edition : CMM 8/III, PMFC 7

Duolsi la vita, Francesco Landini

Ballata grande : abba | cd, cd; deea. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-F1 87
 Edition : PMFC 8

D' amor mi biasmo, Francesco Landini

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.

Überlieferung : F-Pn 568, I-F1 87, I-Fn 26
Edition : PMFC 4

E ardo in un fuoco, Anthonius Clericus Apostolicos

Ballata minore : AA BC, [...]; [...]
musikalischer Reim : IV.
Überlieferung : F-Sm 222
Edition : PMFC 10

E più begli occhi, Andrea da Firenze

Ballata mezzana : ABA | CD, CD; DAA. 1 Stanza
musikalischer Reim : IV.
Überlieferung : I-F1 87
Edition : CMM 8/V

Ecco la primavera, Francesco Landini

Ballata grande : abba | cd, cd; deea. 1 Stanza
musikalischer Reim : III.
Überlieferung : I-F1 87
Edition : PMFC 4

Eh, vatene signor mio, anonym

Ballata minore : AA | BC, DC; EA. 1 Stanza
musikalischer Reim : III.
Überlieferung : F-Pn 6771
Edition : PMFC 11

El capo biondo, Arrigo

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
musikalischer Reim : III.
Überlieferung : F-Pn 568, F-Pn 6771
Edition : PMFC 10

El gran disio, Francesco Landini

Ballata mezzana : AbC | DE, DE; EbX; 1 Stanza
musikalischer Reim : II.
Überlieferung : I-F1 87, I-Fn 26, F-Pn 568, GB-Lbm 29987
Edition : PMFC 4

El mie dolce sospir, Francesco Landini

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
musikalischer Reim : IV.
Überlieferung : I-F1 87, I-Fn 26
Edition : PMFC 4

El no me giova, Bartolino da Padova

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
musikalischer Reim : IV.
Überlieferung : F-Pn 6771, I-F1 87, I-MOe 5.24
Edition : PMFC 9

- El non mi val pensar*, Pietro Rosso [Russo]
 Ballata grande : ABBA | CDCD, CDCD; EFFA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : GB-Ob 213
 Edition : CMM 11/V
- En bianca vesta*, anonym
 Ballata minore : AA | BC, BC;CA. 1 Stanza
 musikalischer Reim :
 Überlieferung : I-Bu 2216
 Edition: : PMFC 11
- E par che la vita/Par che la vita*, anonym
 Ballata grande : abbA | Cd [...] C [...] e [...]
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : I-Pas 553
 Edition : Gallo 1977
- Fatto m'è sdegno partir vie d'amore*, Paolo da Firenze
 Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : F-Pn 568, «Cil»
 Edition : PMFC 11
- Fatto m'è serv' amore*, Francesco Landini
 Ballata grande : aBbA | CD, CD; dEeA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-FI 87
 Edition : PMFC 4
- Fenir mia vita*, Jacobello Bianchi?
 Ballata mezzana : AbA | Cd; Cd; DeA. 1 Stanza (?9
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : F-Pn 6771, I-Pas 553
 Edition : PMFC 11, Gallo 1977
- Ferito già d'un amoroso dardo*, Antonio Zacara da Teramo
 Ballata grande : AbbA | Cd, Cd; DeeA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-FI 87
 Edition : PMFC 10, CMM 11/VI
- Fili parien ben d'oro*, anonym
 Ballata minore : AA | BC, [...]; [...]
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : Frosinone 266 & 267
 Edition : Gialdroni/Ziino 1995
- Fili ppaion di fin o lavorati*, Andrea da Firenze
 Ballata mezzana : AbbA | CB, CB; BddA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : III.

Überlieferung : I-FI 87
Edition : CMM 8/V

Fior di dolcezza, Francesco Landini

Ballata minore : aA | bC, bC; cA. 1 Stanza
musikalischer Reim : IV.
Überlieferung : I-FI 87
Edition : PMFC 4

Fortuna ria, Francesco Landini

Ballata mezzana : ABB | CD, CD; DBB. 2 Stanza
musikalischer Reim : IV.
Überlieferung : F-Pn 568, I-FI 87, I-Fn 26, I-PSac 5, E-S 25
Edition : PMFC 4

Fugir non posso, Antonio Zacara da Teramo?

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
musikalischer Reim : IV.
Überlieferung : I-Las 184, I-Bu 2216, F-Pn 4379 [III]
Edition : PMFC 11

Fugite Gianni bacco, Andrea da Firenze

Ballata grande : abba | cd, cd; dea. 2 Stanze
musikalischer Reim : I.
Überlieferung : I-FI 87
Edition : CMM 8/V

Gentile alma benigne, anonym

Ballata mezzana : aAA | BC, DC; [...]
musikalischer Reim : IV.
Überlieferung : I-Trbc 87
Edition : DTÖ 22 (1958)

Già da rete d'amor, Matteo da Perugia

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
musikalischer Reim : III.
Überlieferung : I-MOe 5.24
Edition : PMFC 10

Già d'amore speranza, Francesco Landini

Ballata mezzana : aBB | CD, CD; dBB. 1 Stanza
musikalischer Reim : IV.
Überlieferung : I-FI 87
Edition : PMFC 4

Già ebbi libertate, Francesco Landini

Ballata grande : abbA | CD, CD; dbBA. 2 Stanze
musikalischer Reim : IV.
Überlieferung : I-Fn 26
Edition : PMFC 4

Già la speranza, Paolo da Firenze?

Ballata mezzana : AbB | CcD, CcD; DbB. 1 Stanza
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : F-Pn 568
 Edition : PMFC 11

Già molte volte, Amore, Ser Feo

Ballata grande : aBBa | cdE, cdE; eGGa. 4 Stanze
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-Fn 26
 Edition : CMM 8/V, PMFC 10

Già non biasim' amor, Francesco Landini

Ballata mezzana : AbA | CD, CD; DeA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : F-Pn 568, I-F1 87, I-Fn 26
 Edition : PMFC 8

Già per gran nobeltà, Nicholaus Zacharie

Ballata grande : Abba | CD, CD; AeeD. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : GB-Ob 213
 Edition : PMFC 10

Già perch' i' penso, Francesco Landini

Ballata grande : Abba | ccD, ccD; DeeA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-F1 87, I-Fn 26, GB-Lbm 29987, F-Pn 568, F-Pn 6771
 Edition : PMFC 8

Gientil aspetto, Francesco Landini

Ballata grande : ABBA | Cde, Cde; EFFA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : I-F1 87, I-Fn 26, F-Pn 568, F-Pn 6771, I-PSac 5,
 I-Fc 1175 + Brescia 5
 Edition : PMFC 4

Gioia di novi odori, Bartolino da Padova

Ballata minore : aA | BC, BC; dA. 2 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : F-Pn 6771, I-F1 87, I-F1 2211, I-Las 184
 Edition : PMFC 9

Giovine donna vidi star, Francesco Landini

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : I-F1 87
 Edition : PMFC 4

Giovine vagha, i' non sentì, Francesco Landini

Ballata grande : Abba | Cd, Cd; DeeA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-F1 87, I-Pu 1475
 Edition : PMFC 4

Giunta vaga biltà, Francesco Landini

Ballata grande : AbBA | CD, CD; DeeA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : II.
 Überlieferung : I-F1 87, I-Fn 26
 Edition : PMFC 4

Gli atti col danzar, Johannes Ciconia?

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : I-PEco 3065
 Edition : PMFC 24

Gli occhi, che in prima, Francesco Landini

Ballata mezzana : AbA | CD, CD; DbA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : II.
 Überlieferung : I-F1 87, I-Fn 26, I-F1 2211, F-Pn 568
 Edition : PMFC 4

Gran piant' agli ochi, Francesco Landini

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : I-F1 87, I-Fn 26, GB-Lbm 29987, F-Pn 6771,
 F-Pn 568, I-Pu 684
 Edition : PMFC 4

Guard'una volta, Francesco Landini

Ballata mezzana : AbB | CD, CD; DbB. 1 Stanza
 musikalischer Reim : II.
 Überlieferung : I-F1 87, I-Fn 26, GB-Lbm 29987
 Edition : PMFC 4

I' ardo in un fuoco, Antonio Zacara da Teramo?

Ballata minore : AA bcd, [...]; [...]
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : F-Sm 222
 Edition : Facsimile, Nr. 55

Il suo bel viso, Francesco Landini

Ballata mezzana : AbB | CdE, CdE; EbB. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-F1 87, I-Fn 26
 Edition : PMFC 4

In quella parte, Paolo da Firenze

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : F-Pn 568
 Edition : PMFC 11

In somm'altezza, Francesco Landini

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza

musikalischer Reim : I.
 Überlieferung : F-Pn 6771, I-F1 87
 Edition : PMFC 4

Io crido amor, Johannes Ciconia

Ballata mezzana : aba| CD, CD; [...]
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-STr 14
 Edition : PMFC 24

I pensieri, dolce amor, Prepositus Brixienensis

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : GB-Ob 213
 Edition : CMM 11/V

Io vegio in gran dolo, Niccolò da Perugia

Ballata minore : AA | BC, [...]; [...]
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : GB-Lbm 29987
 Edition : PMFC 8

I' fu tuo servo amore, Francesco Landini

Ballata grande : Abba | CD, CD; DeeA. 4 Stanze
 musikalischer Reim : I.
 Überlieferung : F-Pn 568, I-F1 87, I-Fn 26
 Edition : PMFC 4

I' non ardischo, Francesco Landini

Ballata minore : AA| BC, BC; DA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-Fn 26
 Edition : PMFC 4

I' priego amor, Francesco Landini

Ballata minore : AA| BC, BC; CA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : GB-Lbm 29987, I-F1 87
 Edition : PMFC 4

I ochi d'una anzolleta, Prepositus Brixienensis

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : GB-Ob 213
 Edition : CMM 11/V

I' senti' matutino, Andrea Stefani

Ballata grande : abba | cdda, effa; ghha. 1 Stanza
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : I-Las 184
 Edition : CMM 8/V, PMFC 10

I' son tuo, donna, Niccolò da Perugia

Ballata mezzana : AbB | CD, DC; CbB. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : GB-Lbm 29987
 Edition : PMFC 8

I' son un pellegrin, anonym

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-Fn 26, GB-Lbm 29987, F-Pn 568, F-Pn 6771
 Edition : CMM 8/III, PMFC 11

I' vegio ch'a natura, Francesco Landini

Ballata mezzana : AbA | CD, CD; DeA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : I-F1 87
 Edition : PMFC 4

I' vivo, amando, Gherardello da Firenze

Ballata mezzana : AbA | CA, [...]; [...]
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-F1 87
 Edition : CMM 8/I, PMFC 7

I' vo bene, Gherardello da Firenze; Text: Niccolò Soldanieri

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 2 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-F1 87, I-F1 184
 Edition : CMM 8/I; PMFC 7

I' piango, lasso!, Francesco Landini

Ballata mezzana : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : I.
 Überlieferung : I-F1 87
 Edition : PMFC 4

Je suy navrés/Gnaff'a le guagnele, Antonio Zacara da Termao

Ballata minore : AB | CD, CD; DA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-Las 184
 Edition : PMFC 10

La bionda trezza, Francesco Landini

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 2 Stanze
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-F1 87, I-Fn 26, I-Fc 1175 + Brescia 5
 Edition : PMFC 8

La divina giustizia d'Amor brusa, Andrea da Firenze

Ballata mezzana : AbB | CD, CD; DbB. 1 Stanza
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : I-FI 87
 Edition : CMM 8/V

La dolce vista che dagli ochi, Francesco Landini

Ballata mezzana : ABB | CD, CD; DBB. 1 Stanza
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : GB-Lbm 29987, F-Pn 568, F-Pn 6771, I-FI 87
 Edition : PMFC 4

La donna mia, Niccolò da Perugia

Ballata mezzana : AbB | CD, DC; CbB. 2 Stanze
 musikalischer Reim : II.
 Überlieferung : GB-Lbm 29987, I-FI 87
 Edition : PMFC 8

La fiamma del tuo amor, Johannes Ciconia

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : II.
 Überlieferung : I-Las 184
 Edition : PMFC 24

La mala lingua, Francesco Landini

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-FI 87, F-Pn 568
 Edition : PMFC 4

La mente mi riprende, Francesco Landini

Ballata grande : abbA |cd, cd; deeA. 4 Stanza
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : I-FI 87, I-Fn 26
 Edition : PMFC 8

La sacrosanta carità, Bartolino da Padova; Text: Giovanni Dondi dall'Orologio

Ballata mezzana : ABC | De, Ed; FGA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : F-Pn 6771, I-FI 87, I-Las 184
 Edition : PMFC 9

La vaga luce, Paolo da Firenze

Ballata mezzana : ABB | ccD, ccD; DBB. 1 Stanza
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : F-Pn 568, I-Las 184
 Edition : PMFC 9

Lasso, grev' è'l partir, Paolo da Firenze

Ballata mezzana : ABB | CDD, CDD; DEB. 1 Stanza
 musikalischer Reim : II.
 Überlieferung : F-Pn 568
 Edition : PMFC 9

Lasso, per ben servire, anonym

Ballata mezzana : ABB | CD, CD; DBB. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : F-Pn 6771
 Edition : PMFC 11

Lasso! Di donna, Francesco Landini

Ballata grande : ABBA | CCD, CCD; DEEA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : II.
 Überlieferung : F-Pn 568, I-F1 87, I-Fn 26
 Edition : PMFC 4

Lasso! Per mie fortuna, Francesco Landini

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : I.
 Überlieferung : I-F1 87, GB-Lbm 29987
 Edition : PMFC 4

Lena virtù, Paolo da Firenze

Ballata mezzana : AbB | CdE, CdE; EbB. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : F-Pn 568
 Edition : PMFC 9

Ligiadra donna, Johannes Ciconia

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : F-Pn 4917, F-Pn 4379 [II], I-PAas 75
 Edition : PMFC 24

Lucente stella, anonym

Ballata mezzana : ABB | CD, DC; CBB. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-Rvat 215
 Edition : CMM 8/II, PMFC 11, **Sucato**

L'adorno viso, Franciscus Reynaldus

Ballata minore : AA | BC, CB; AA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : D-Bs 523
 Edition : PMFC 10

L'alma leggiadra, Francesco Landini

Ballata grande : AbbA | CD, CD; DeeA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-F1 87, I-Fn 26
 Edition : PMFC 4

L'alma mie piange, Francesco Landini

Ballata mezzana : AbB | CD, CD; DbB. 2 Stanze
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : F-Pn 568, GB-Lbm 22987, I-F1 87, I-F1 2211,
 I-Fn 26, I-Las 184
 Edition : PMFC 4

L'antica fiamma, Francesco Landini

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-F1 87, I-Fn 26
 Edition : PMFC 8

L'alta virtute, Ugolino d'Orvieto

Ballata mezzana : ABA | CD, CD; DAA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : I-Rc 2151
 Edition : Seay 1955

L'aspetto è qui, Francesco Landini

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-F1 87
 Edition : PMFC 8

L'invidio per lo ben, Bartolino da Padova

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : I.
 Überlieferung : I-F1 87
 Edition : PMFC 9

L'ochi mie piangne, Jacobello Bianchi

Ballata minore : AA | BC, [...]; [...]
 musikalischer Reim : I.
 Überlieferung : F-Pn 6771
 Edition : PMFC 10

L'onesta tuo biltà, Francesco Landini

Ballata mezzana : AbA | CD, CD; DbA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-F1 87
 Edition : PMFC 4

Madonna, bench'io miri, Bartolino da Padova

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 2 Stanze
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : F-Pn 6771, I-F1 87
 Edition : PMFC 9

Madonna, io me ramento, Antonellus da Caserta

Ballata grande : abbA | CD, CD; deeA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-Las 184
 Edition : PMFC 10

Ma' non s'andrà, Francesco Landini

Ballata mezzana : AbB | Cde, Cde; EfA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : I.

Überlieferung : I-FI 87, I-Fn 26, F-Pn 568, I-Las 184
Edition : PMFC 4

Ma' ri' aver di me, Paolo da Firenze

Ballata mezzana : AbbA | CD, CD; DeeA. 1
musikalischer Reim : III.
Überlieferung : F-Pn 568
Edition : PMFC 9

Mentre ch'l vago viso, Niccolò da Perugia

Ballata mezzana : aBB | CD, ED; dBB. 1 Stanua
musikalischer Reim : IV.
Überlieferung : GB-Lbm 29987, I-FI 87
Edition : PMFC 8

Merçè, o morte, Johannes Ciconia?

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
musikalischer Reim : III.
Überlieferung : I-PSac 5, F-Pn 4917, I-Bu 2216, I-Las 184
Edition : PMFC 24

Merçè, per Dio, Paolo da Firenze

Ballata minore : aA | BA, BA; aA. 1 Stanza
musikalischer Reim : IV.
Überlieferung : F-Pn 568, F-Pn 4379 [III]
Edition : PMFC 11

Merçè, te chiamo, anonym

Ballata grande : ABBA | CDC, DCD; DEEA. 1 Stanza
musikalischer Reim : III.
Überlieferung : I-Bu 2216, I-MC 871, E-E IV.a.24
Edition : PMFC 11

Merçede, o donna, Giovanni da Foligno

Ballata grande : abab | cd, dd; eeff. 1 Stanza
musikalischer Reim : III.
Überlieferung : I-Las 184
Edition : PMFC 10

Messer(e), chanta che vuolgi, anonym

Ballata minore : AB | c, c; aB. 2 Stanze (?)
musikalischer Reim : III.
Überlieferung : Frosinone 266 & 267
Edition : Gialdroni/Ziino 1995

Mille merçè, anonym

Ballata minore : AA | BC, BC; BA. 1 Stanza
musikalischer Reim : IV.
Überlieferung : I-Las 184
Edition : PMFC 11

Mille mercede amore, Egidius/Guglielmo de Francia

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
musikalischer Reim : II.

Überlieferung : I-FI 87
Edition : CMM 8/V

Miracolosa toa sebiança, Bartolino da Padova

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
musikalischer Reim : IV.
Überlieferung : F-Pn 6771, I-FI 87
Edition : PMFC 9

Morir desio, Bartolomeo da Bologna

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
musikalischer Reim : III.
Überlieferung : GB-Ob 213
Edition : CMM 11/V

Morrà la'nvidia ardendo, Andrea da Firenze

Ballata mezzana : aBB | CD, CD; dAA. 1 Stanza
musikalischer Reim : III.
Überlieferung : I-FI 87
Edition : CMM 8/V

Mort' è la fé, Paolo da Firenze

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
musikalischer Reim : I.
Überlieferung : F-Pn 568, «Cil»
Edition : PMFC 11

Movit' a pietade, Antonio Zacara da Teramo

Ballata grande : aBbA | C [...];[...]
musikalischer Reim : IV.
Überlieferung : I-FI 87
Edition : PMFC 10

Muort' ormai, Francesco Landini

Ballata grande : AbbA | Cde, Cde; EffA. 1 Stanza
musikalischer Reim : IV.
Überlieferung : F-Pn 568, I-FI 87
Edition : PMFC 4

Nel sommo grado, Bartolino da Padova

Ballata grande : AbbA | cD, cD; DeeA. 1 Stanza
musikalischer Reim : II.
Überlieferung : I-FI 87
Edition : PMFC 9

Nella mia vita, Francesco Landini

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
musikalischer Reim : III.
Überlieferung : I-FI 87, I-Fn 26
Edition : PMFC 8

Nella partita, Francesco Landini

Ballata mezzana : ABB | CD, CD; DBB. 1 Stanza
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : F-Pn 568, I-F1 87, I-Fn 26
 Edition : PMFC 4

Nella più cara parte, Francesco Landini

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : II.
 Überlieferung : GB-Lbm 29987, I-F1 87
 Edition : PMFC 4

Nessun provò giamma', Francesco Landini

Ballata grande : AbbA | Cd, Cd; DeeA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-F1 87
 Edition : PMFC 4

Nessun ponga speranza, Francesco Landini

Ballata grande : abbA | Cd, Cd; deeA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-F1 87, I-Fn 26, F-Pn 568, GB-Lbm 29987, I-F1 2211
 Edition : PMFC 4

Nè'n ciascun mie pensiero, Francesco Landini

Ballata mezzana : aBB | cDE, dCE; eBB. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : F-Pn 568, I-F1 87, I-F1 2211, I-Fn 26
 Edition : PMFC 4

Non avrà ma' pietà, Francesco Landini

Ballata mezzana : AbB | CD, CD; DeB. 1 Stanza
 musikalischer Reim : II.
 Überlieferung : I-F1 87, I-Fn 26, F-Pn 568, GB-Lbm 29987, F-Pn 6771
 Edition : PMFC 4

Non creder, donna, Francesco Landini; Text: Franco Sacchetti

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 3 Stanze
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-F1 87, I-Fn 26, F-Pn 568
 Edition : PMFC 4

Non credo, Donna, Johannes Ciconia/Zacara?

Ballata mezzana : AbB | CD, CD; DbB. 1 Stanza
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : I-Las 184
 Edition : PMFC 24, PMFC 11

Non c'è rimasa fé, Paolo da Firenze

Ballata minore : aA | CD, CD; dA. 3 Stanze
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : F-Pn 568
 Edition : PMFC 9

- Non do' la colp'a te*, Francesco Landini
 Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : II.
 Überlieferung : F-Pn 6771, I-FI 87, F-Pn 26
 Edition : PMFC 4
- Non formò Cristi*, anonym
 Ballata minore : AA | Bc, Cb; BA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-Rvat 215
 Edition : PMFC 11, Sucato
- Non già per mie fallir, legiadra donna*, Andrea da Firenze
 Ballata mezzana : ABB | ACD, EFD; DBB. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-FI 87
 Edition : CMM 8/V
- Non ne sperì merzede*, Andrea da Firenze
 Ballata grande : abba | cd, cd; deea. 1 Stanza
 musikalischer Reim : I.
 Überlieferung : I-FI 87
 Edition : CMM 8/V
- Non per fallir*, Francesco Landini
 Ballata grande : AbbA | CD, CD; DeeA. 2 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : F-Pn 568, I-FI 87, I-Fn 26
 Edition : PMFC 4
- Non per mio fallo*, anonym
 Ballata minore : AA | BC, [...]; [...]
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : F-Pn 6771
 Edition : PMFC 11
- Non perch' i' sperì, donna, orma' in te*, Lorenzo da Firenze
 Ballata mezzana : aBB | CD, CD; dBB. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-FI 87
 Edition : CMM 8/III; PMFC 7
- Non più doglie ebbe Dido*, Andrea da Firenze
 Ballata mezzana : abB | cD, cD; daA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : II.
 Überlieferung : I-FI 87
 Edition : CMM 8/V
- Non sentì, Donna*, anonym
 Ballata minore : AA | BC, [...]; [...]
 musikalischer Reim : IV
 Überlieferung : GB-Lbm 29987
 Edition : CMM 8/III; PMFC 11

Non so qual' i' mi voglia, Lorenzo da Firenze; Text: Giovanni Boccaccio

Ballata minore : aA | BC, CB; bA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : I.
 Überlieferung : I-FI 87
 Edition : CMM 8/III; PMFC 7

Non vedi tu, Amor, che me, tuo servo, Lorenzo da Firenze

Ballata mezzana : AbB | CD, CD; DbB. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-FI 87
 Edition : CMM 8/III, PMFC 7

Non voler, donna, Antonio Zacara da Teramo

Ballata mezzana : AbC | Dc, [...]; [...]
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-FI 87
 Edition : PMFC 10

Nuda non era, Antonio Zacara da Teramo

Ballata minore : AA | BC, [...]; [...]
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : GB-Ob 213
 Edition : PMFC 10

O bella rosa, Antonio Zacara da Teramo?

Ballata mezzana : AbB | CD, CD; DbB. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-Bu 2216
 Edition : PMFC 11

O chœur del corpo, anonym

Ballata grande : ABBA | AB [...]; [...]
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-Las 184
 Edition : PMFC 11

O donna crudele, anonym

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : I.
 Überlieferung : F-Pn 4917
 Edition : PMFC 11

O fanciulla giulìa, Francesco Landini

Ballata mezzana : aBB | CD, CD; dEE. 2 Stanze
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-FI 87, I-Fn 26, I-FI 2211, F-Pn 568
 Edition : PMFC 4

O graciosa petra, anonym

Ballata mezzana : AbB | CD, EF; FgH. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.

Überlieferung : F-Pn 6771
Edition : PMFC 11

O rosa bella, Johannes Ciconia

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
musikalischer Reim : III.
Überlieferung : F-Pn 4379 [II], I-Rvat 1411
Edition : PMFC 24

O stella chi a respinder, Pietro Rosso [Russo]

Ballata grande : ABBA | CA, CA; ADAA. 1 Stanza
musikalischer Reim : III.
Überlieferung : GB-Ob 213
Edition : CMM 11/V

O zentil madona, anonym

Ballata grande : aBbA | cdE, cdE; eFfA. 1 Stanza
musikalischer Reim : III.
Überlieferung : I-Bu 2216
Edition : PMFC 11

Ochi dolenti mie, Francesco Landini

Ballata mezzana : AaB | CD, CD; DdB. 1 Stanza
musikalischer Reim : I.
Überlieferung : I-F1 87
Edition : PMFC 8

Ochi piangete, anonym

Ballata grande : Abba | Cde, [...]; [...]
musikalischer Reim : II.
Überlieferung : F-Pn 6771
Edition : PMFC 11

Ognor mi trovo, Francesco Landini

Ballata mezzana : ABB | CD, CD; DBB. 1 Stanza
musikalischer Reim : III.
Überlieferung : I-F1 87
Edition : PMFC 4

Omai, çascun se doglia, Bartolino da Padova? Text: Giovanni Dondi dall'Orologio

Ballata grande : abba | CdE, EdC; cffA. 1 Stanza
musikalischer Reim : IV.
Überlieferung : F-Pn 6771
Edition : PMFC 11

Omè, al cor dolente sento pene, Ser Feo

Ballata grande : Abba | CD, CD; Deea. 1 Stanza
musikalischer Reim : III.
Überlieferung : F-Pn 568
Edition : PMFC 10

Or s'avanta omay, Prepositus Brixiensis

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza

musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : GB-Ob 213
 Edition : CMM 11/V

Or sie che può, Paolo da Firenze

Ballata mezzana : AbA | CD, CD; DbA. 1 stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : F-Pn 568, I-F1 2211
 Edition : PMFC 9

O spirito gentil, Prepositus Brixiensis

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : GB-Ob 213
 Edition : CMM 11/V

Or tolta pur, Antonellus da Caserta

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-Las 184
 Edition : PMFC 10

Orsù, gentili spiriti, Francesco Landini

Ballata mezzana : ABB | CDE, CDE; EBB. 1 Stanza
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : I-F1 87
 Edition : PMFC 8

Or' è ttal l'alma, Francesco Landini

Ballata grande : abba | cd, cd; deef. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-F1 87, I-Fn 26, F-Pn 568
 Edition : PMFC 4

Oyme! El core, Francesco Landini

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 2 Stanze
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : F-Pn 568, I-F1 87
 Edition : PMFC 4

Partesi con dolore, Francesco Landini

Ballata grande : abba | cd, cd; [...]]
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : GB-Lbm 29987, I-F1 87, I-Fn 26
 Edition : PMFC 4

Per allegrezza, Francesco Landini

Ballata grande : Abba | CD, CD; DadA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : GB-Lbm 29987, I-F1 87, I-Fn 26
 Edition : PMFC 4

Per fanciulleza tenera, Andrea da Firenze

Ballata grande : abba | cd, cd; dea. 1 Stanza
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : I-F1 87
 Edition : CMM 8/V

Per figura del cielo, Bartolino da Padova

Ballata minore : aA | B, B; bA. 2 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : F-Pn 6771, I-F1 87
 Edition : PMFC 9

Per la bellezza, Francesco Landini

Ballata mezzana : AbB | cde, cde; EbB. 1 Stanza
 musikalischer Reim : II.
 Überlieferung : I-F1 87, I-Fc 1175 + Brescia 5
 Edition : PMFC 4

Per la mia dolce piaga, Francesco Landini

Ballata mezzana : ABB | CD, CD; DBB. 2 Stanza
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : I-F1 87
 Edition : PMFC 4

Per la ver'onestà che teco regna, Andrea da Firenze

Ballata mezzana : AbB | CD, CD; DaA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-F1 87
 Edition : CMM 8/V

Per non far lieto, Gherardello da Firenze

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-F1 87
 Edition : CMM 8/I, PMFC 7

Per seguir la speranza, Francesco Landini

Ballata mezzana : AbB | CD, CD; DbB. 1 Stanza
 musikalischer Reim : II.
 Überlieferung : I-F1 87, I-Fn 26, F-Pn 568, F-Pn 6771,
 Bologna, AS, Castellani
 Edition : PMFC 4

Per servir umiltà, Francesco Landini

Ballata grande : AbbA | CD, CD; DeeA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : F-Pn 568, I-F1 87, I-F1 2211, I-Fn 26
 Edition : PMFC 4

Per subito comando, Bartolino da Padova

Ballata minore : aA | bc [...]; [...]
 musikalischer Reim : IV.

Überlieferung : F-Pn 6771, I-F1 87
Edition : PMFC 9

Per un amante, Francesco Landini

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
musikalischer Reim : IV
Überlieferung : I-F1 87
Edition : PMFC 4

Per un verde boschetto, Bartolino da Padova

Ballata minore : aA | bC, bC; cA. 1 Stanza
musikalischer Reim : IV.
Überlieferung : I-Fn 26, F-Pn 568, F-Pn 6771, I-F1 87,
GB-Lbm 29987, I-Las 184
Edition : PMFC 9

Perchè cançato è il mondo, Bartolino da Padova

Ballata minore : AA | Bc, DE; DA. 2 Stanzas
musikalischer Reim : IV.
Überlieferung : F-Pn 6771, I-F1 87, I-Las 184, I-MOe 5.24
Edition : PMFC 9

Perché di novo sdegno/Vendetta far dovrei/Perché tuo servo, Francesco Landini

Ballata grande : aBbA | CD, CD; dEdA
Ballata grande : abaB | CD, CD; deeB 1 Stanza
Ballata minore : AA | bC, bC; CA
musikalischer Reim : I.
Überlieferung : GB-Lbm 29987, F-Pn 568, I-F1 87, I-Fn 26
Edition : PMFC 4

Perché languir mi fai, Andrea da Firenze

Ballata minore : aA | bC, [...]; [...]
musikalischer Reim : II.
Überlieferung : I-F1 87
Edition : CMM 8/V

Perché la vista, Randulfus Romanus

Ballata minore : AA | BC, [...]; [...]
musikalischer Reim : IV.
Überlieferung : GB-Ob 213
Edition : Stainer: Dufay

Perché veder non posso'l vostr'aspetto, Andrea da Firenze

Ballata mezzana : ABA | CDE, DCE; EAA. 1 Stanza
musikalischer Reim : III.
Überlieferung : I-F1 87
Edition : CMM 8/V

Perchè vendetta, Paolo da Firenze

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
musikalischer Reim : II.
Überlieferung : F-Pn 568
Edition : PMFC 9

Perché virtù, Francesco Landini ; Text: Franco Sacchetti

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 4 Stanze
 musikalischer Reim : II.
 Überlieferung : I-Fn 26
 Edition : PMFC 4

Perch'i' non seppi passar, Paolo da Firenze

Ballata mezzana : AaB | CcD, [...]; [...]
 musikalischer Reim : I.
 Überlieferung : F-Pn 6771
 Edition : PMFC 9

Piacesse a Dio ch'i' non fossi mai nata, Guglielmo de Francia

Ballata grande : AbbA | CD, CD; DeeA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : F-Pn 568, I-FI 87
 Edition : CMM 8/V; PMFC 9

Piangono l'ochi, anonym

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-Las 184
 Edition : PMFC 11

Pianto non partirà dagli occhi mai, Andrea da Firenze

Ballata mezzana : AbB | CdE, CdE; EbB. 1 Stanza
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : I-FI 87
 Edition : CMM 8/V

Piatà ti mova e non eser ingrato, Bonaiuto Corsini

Ballata minore : AA | BC, DE; FA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : GB-Lbm 29987
 Edition : CMM 8/V; PMFC 10

Più bella donn'al mondo, Francesco Landini

Ballata mezzana : AbA | CD, CD; DeA. 2 Stanze
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : GB-Lbm 29987
 Edition : PMFC 4

Più chiar che'l sol, Antonellus da Caserta

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 2 Stanza
 musikalischer Reim : II.
 Überlieferung : I-Las 184, I-PAas 75
 Edition : PMFC 10

Poc'anno di mirar, Paolo da Firenze

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : F-Pn 568, I-FI 2211
 Edition : PMFC 9

Poi che da te, Francesco Landini

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : I-FI 87, I-Fn 26, I-GR 16, GB-Lbm 29987,
 F-Pn 6771, I-Las 184
 Edition : PMFC 4

Poi ch'amor vol, anonym

Ballata grande : AbBA | CD, CD; DbbA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : F-Pn 4917
 Edition : PMFC 11

Posto che dall'aspetto, Francesco Landini

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : F-Pn 568, I-FI 87, I-Fn 26
 Edition : PMFC 4

Poy che morir, Johannes Ciconia?

Ballata minore : AA | BA, [...]; AA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-Las 184
 Edition : PMFC 24

Po' che di simil, Francesco Landini

Ballata grande : abbA | CdE, [...]; [...]
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-FI 87
 Edition : PMFC 4

Po' che partir convien, Francesco Landini

Ballata grande : ABBA | CD, CD; DEEA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : II.
 Überlieferung : CS-Pu XI E 9, F-Pn 568, I-FI 87, I-FI 2211,
 I-Fn 26, I-Pu 684
 Edition : PMFC 4

Po' che veder non posso, anonym

Ballata mezzana : AbB | Cd, Cd; DbB. 1
 musikalischer Reim : II.
 Überlieferung : F-Pn 6771
 Edition : PMFC 11

Po' ch'amor ne' begli ochi, Francesco Landini

Ballata mezzana : AbB | CD, CD; DeE. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-FI 87, I-Fn 26
 Edition : PMFC 4

Presunzion da ignoranza procede, Andrea da Firenze

Ballata minore : AA | bC, bC; CA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : III.

Überlieferung : I-FI 87
Edition : CMM 8/V

Quando necessità, Bartolino da Padova

Ballata minore : AA | BC, [...]; [...]
musikalischer Reim : I.
Überlieferung : I-FI 87, I-FI 2211
Edition : PMFC 9

Quanto più caro fay, Francesco Landini

Ballata grande : abbA | CD, CD; deeA. 2 Stanza
musikalischer Reim : IV.
Überlieferung : F-Pn 568, F-Pn 6771, GB-Lbm 22987,
I-FI 87, I-FI 2211, I-Fn 26
Edition : PMFC 4

Quel digno di memoria, Bartolino da Padova

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
musikalischer Reim : IV.
Überlieferung : F-Pn 6771, I-FI 87, I-FI 2211
Edition : PMFC 9

Quel sol che raggia, Francesco Landini

Ballata mezzana : ABB | CD, CD; DBB. 1 Stanza
musikalischer Reim : III.
Überlieferung : F-Pn 568, I-FI 87, I-Fn 26
Edition : PMFC 4

Que pena maior, Bartolomeo da Bologna

Ballata grande : AbbA | CD, CD; DeeA. 1 Stanza
musikalischer Reim : III.
Überlieferung : GB-Ob 213, I-MOe 5.24
Edition : CMM 11/V

Questa fanciull'amor, Francesco Landini

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 2 Stanze
musikalischer Reim : III.
Überlieferung : F-Pn 568, F-Pn 6771, I-FI 87, I-Fn 26
Edition : PMFC 4

Questa legiadra luce arde'l mie' core, Andrea da Firenze

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
musikalischer Reim : IV.
Überlieferung : I-FI 87
Edition : CMM 8/V

Ricorditi di me, Bartolino da Padova

Ballata minore : AA | BC, CB; BA. 1 Stanza
musikalischer Reim : IV.

Überlieferung : I-FI 87, I-FI 2211, I-Las 184, F-Pn 4917
Edition : PMFC 9

Roseta che non cançi/cambi, Antonio Zacara da Teramo

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
musikalischer Reim : IV.
Überlieferung : F-Pn 4917, I-Las 184
Edition : PMFC 10; CMM 11/VI

Se già seguir, Paolo da Firenze

Ballata mezzana : AbB | CD, CD; DbB. 1 Stanza
musikalischer Reim : III.
Überlieferung : F-Pn 568, «Cil»
Edition : PMFC 11

Se la nimica mie, Francesco Landini

Ballata mezzana : ABB | CDE, CDE; ABB. 1 Stanza
musikalischer Reim : IV.
Überlieferung : I-FI 87
Edition : PMFC 4

Se la vista soave, Francesco Landini

Ballata grande : aBbA | cdE, edC; cFfA. 1 Stanza
musikalischer Reim : IV.
Überlieferung : I-FI 87
Edition : PMFC 4

Se le lagrime antique, Zannino de Peraga da Padova

Ballata minore : AA | BC, BC; DA. 1 Stanza
musikalischer Reim : III.
Überlieferung : I-STr 14
Edition : PMFC 10

Se le n'arà pietà, Paolo da Firenze

Ballata mezzana : AbB | CD, CD; DbB. 1
musikalischer Reim : .
Überlieferung : F-Pn 568
Edition : PMFC 11

Se merçe, donna, Francesco Landini

Ballata mezzana : AbA | CDC, EFG; GdA. 1 Stanza
musikalischer Reim : IV.
Überlieferung : I-Fn 26
Edition : PMFC 4

Se partir mi convien, Paolo da Firenze

Ballata mezzana : AbA | CD, CD; DbA. 1 Stanza
musikalischer Reim : III.
Überlieferung : F-Pn 568, «Cil»
Edition : PMFC 11

Se per dureça, anonym

Ballata minore : AA | BC, [...]; [...]
 musikalischer Reim : II.
 Überlieferung : I-Pu 1115
 Edition : PMFC 11

Se per virtù, Paolo da Firenze

Ballata mezzana : ABA | CD, CD; DEA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : F-Pn 568
 Edition : PMFC 9

Se pronto non sarà, Francesco Landini

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-FI 87, I-Fn 26, F-Pn 568, GB-Lbm 29987,
 I-FI 2211, I-MOe 5.24
 Edition : PMFC 4

Se questa dea, Joh. Baçus Correçarius de Bononia; Text: Matteo Griffoni

Ballata mezzana : AbB | CD, CD; DbB. 1 Stanza
 musikalischer Reim : I.
 Überlieferung : F-Pn 6771, I-Pu 1475
 Edition : PMFC 10

Se'l mie fallir, Paolo da Firenze?

Ballata mezzana : ABA | CD, CD; CAA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : F-Pn 568
 Edition : PMFC 11

Se luce ai to bel'oci, anonym

Ballata minore : AA | BC, DD; CA. 2 Stanze
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : F-Pn 4379 [III]
 Edition : Luisi LG, 284

Selvagia fera, Francesco Landini

Ballata minore : AA| BC, BC; CA. 3 Stanze
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : F-Pn 568, I-FI 87
 Edition : PMFC 4

Sempre giro caendo, Francesco Landini

Ballata mezzana : AbB | cd, [...]; [...]
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-FI 87
 Edition : PMFC 4

Senpre serva, anonym

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : II.
 Überlieferung : F-Pn 6771
 Edition : PMFC 11

Senpre, donna, t'amai, Bartolino da Padova

Ballata minore : AA | BC, CB; BA. 3 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : F-Pn 6771, I-FI 87, I-Las 184
 Edition : PMFC 9

Senti tu d'amor, donna?, Donato da Firenze

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 3 Stanze
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-FI 87
 Edition : CMM 8/III; PMFC 7

Sento d'Amor, Lorenzo da Firenze; Text: Gregorio Calonista

Ballata mezzana : AaB | BccD, BccD; AaB. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-FI 87
 Edition : CMM 8/III; PMFC 7

Serà quel zorno, Matteo da Perugia

Ballata grande : abbA | cD, dC; ceeA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : I-MOe 5.24
 Edition : PMFC 10

Serva chi può, Bartolino da Padova

Ballata minore : AA | BB, CD; DA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-FI 87
 Edition : PMFC 9

Serva çiaschuno, Bartolino da Padova

Ballata minore : AA | bC, bC; CA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-Las 184
 Edition : PMFC 9

Se' tu di male in peggio, Gian Toscano

Ballata grande : abbA | CD, CD; deeA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : F-Pn 568
 Edition : PMFC 10

Sia maledetta l'ora, Francesco Landini

Ballata mezzana : AbA | CD, CD; DbB. 1 Stanza
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : I-FI 87, I-Fn 26, F-Pn 568, F-Pn 6771
 Edition : PMFC 4

Sia quel ch'esser po', ben far si de', Andrea da Firenze

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : GB-Lbm 29987
 Edition : CMM 8/V

Sie mille, mille volte benedetta, Paolo da Firenze

Ballata minore : AA | Bc, Bc; CA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : F-Pn 568, I-Fl 2211, «Cil»
 Edition : PMFC 11

Sofrir m'estuet, Paolo da Firenze

Ballata mezzana : AbB | CD, CD; DeB. 1 Stanza
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : F-Pn 568
 Edition : PMFC 9

Sol mi trafigge'l cor, Antonio Zacara da Teramo

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-Fl 87, I-MOe 5.24, I-Las 184
 Edition : PMFC 10

Sotto candido vel dolce risguardo, Andrea da Firenze

Ballata mezzana : AbB | CA, [...]; [...]
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-Fl 87
 Edition : CMM 8/V

Spesso fortuna, Antonio Zacara da Teramo?

Ballata grande : abab | cd, cd; dbdb. 2 Stanza
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : I-Las 184
 Edition : PMFC 11

Spinato intorno, Antonio Zacara da Teramo?

Ballata grande : ABBA | CD, CD; DEEA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-Las 184
 Edition : PMFC 11

State a Dio, anonym

Ballata minore : aB | C [...]
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-PSac 5
 Edition : PMFC 11

Stato nessun ferm'à, Niccolò da Perugia

Ballata minore : aA | BC, BC, [...]; dA. 2 Stanze
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : I-Fl 87
 Edition : PMFC 8

Strençi li labri, anonym

Ballata mezzana : AbC | DeF, DeF; GhE. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : F-Pn 6771
 Edition : PMFC 11

S' i' fossi certo, Francesco Landini

Ballata mezzana : AbA | Cd, Cd; DbA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : I.
 Überlieferung : F-Pn 568, I-F1 87, I-Fn 26
 Edition : PMFC 4

S' i' ti son stato, Francesco Landini

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : I.
 Überlieferung : F-Pn 568, F-Pn 6771, I-F1 87, I-F1 2211,
 I-Fn 26, I-Pu 684, I-Las 184
 Edition : PMFC 4

S' amor in cor gentil, Paolo da Firenze

Ballata mezzana : ABB | CDe, Cde; EBB. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : F-Pn 568, US-Cn
 Edition : PMFC 9

S' andray senza merçe, Francesco Landini

Ballata mezzana : AbB | CD, CD; DbB. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : F-Pn 568, I-F1 87, I-F1 2211, I-Fn 26
 Edition : PMFC 4

S' avesse forza sdegno quant'amore, Bonaiuto Corsini

Ballata grande : AbbA | cdE, cdE; Ef[f]A. 1 Stanza
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : I-Las 184
 Edition : CMM 8/V; PMFC 10

Tal sotto l'acqua, Niccolò da Perugia

Ballata mezzana : aba | cD, cD; dba. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-F1 87, I-Las 184
 Edition : PMFC 8

Tante belleze in questa donna, Francesco Landini

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-F1 87
 Edition : PMFC 4

Tanto di mio cor, Bartolino da Padova

Ballata minore : aA | bc, bc; cA. 2 Stanze
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-F1 87, I-F1 2211
 Edition : PMFC 9

Tra sperança e fortuna, Paolo da Firenze

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza

musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : F-Pn 568, I-Las 184
 Edition : PMFC 11

Troveraço merçè, anonym

Ballata minore : AB | CD, DE; FG. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV
 Überlieferung : F-Pn 6771
 Edition : PMFC 11

Tutta soletta si già mormorando, Guglielmo de Francia

Ballata grande : AbbA | CD, CD; DeeA. 2 Stanze
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-Fn 26, F-Pn 568, I-FI 87
 Edition : CMM 8/V; PMFC 9

Un fior gentil, Antonio Zacara da Teramo

Ballata grande : abbA | AC, [AC]; cddA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.
 Überlieferung : I-Peco 3065
 Edition : PMFC 10

Uon cosa di veder tutta bellezza, Paolo da Firenze

Ballata mezzana : ABB | CD, CD; DBB. 1 Stanza
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : F-Pn 568, I-FI 2211
 Edition : PMFC 9

Va pure, amore, Francesco Landini

Ballata mezzana : AbB | CD, CD; DbB. 1 Stanza
 musikalischer Reim : I.
 Überlieferung : F-Pn 568, I-FI 87, I-FI 2211, I-Fn 26, I-Las 184
 Edition : PMFC 4

Vaga fanciulla, Francesco Landini

Ballata grande : AbbA | CD, CD; DeeA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : III.
 Überlieferung : I-FI 87, I-Fn 26
 Edition : PMFC 4

Vago et benigno amor, Paolo da Firenze

Ballata mezzana : AbA | CdE, CdE; EbA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : II.
 Überlieferung : F-Pn 568
 Edition : PMFC 9

Viditi, donna/Vidite vaga donna, Francesco Landini

Ballata grande : AbbA | CD, CD; DeeA. 1 Stanza
 musikalischer Reim : IV.

Überlieferung : I-FI 87, I-IV 105
Edition : PMFC 4

Vince con lena, Bartolomeo da Bologna

Ballata grande : AbbA | CD, CD; DeeA. 1 Stanza
musikalischer Reim : III.
Überlieferung : GB-Ob 213
Edition : CCM 11/V

Vita non è più miser', Francesco Landini

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
musikalischer Reim : III.
Überlieferung : F-Pn 568, F-Pn 6771, I-FI 87, I-FI 2211, I-Fn 26
Edition : PMFC 4

Viva, viva San Marcho, anonym

Ballata grande : AbbA | CA, CA; [...]
musikalischer Reim : III.
Überlieferung : I-Bu 2216
Edition : PMFC 11

Voi, non vo' loro, possegon e danari, Andrea da Firenze

Ballata minore : AA | BC, BC; CA. 1 Stanza
musikalischer Reim : IV.
Überlieferung : I-FI 87
Edition : CMM 8/5

II. REIMSCHEMATA DER AUF MUSIKALISCHE REIME UNTERSUCHTEN VILLANCICOS
 AUS DER HANDSCHRIFT E-MP 1335

Incipit	Komponist	Estribillo	Mudanzas	Vuelta	Coplas
<i>Enegima le soi</i>	Juan de Espinosa	abc	de, de	dbc	1
<i>No quiero ser monja</i>	anonym	aa	b, c	ca	1
<i>Gritos davan</i>	Alonso	aa	b, (b)	ba	1
<i>Tristeza, quien a mí vos dió</i>	Alonso	aa	b, b	ba	2
<i>Reina y Madre de Dios</i>	anonym	aa	b, a	aa	3
<i>Yo con vos</i>	anonym	ab	a, c	cb	9
<i>Tres morillas</i>	anonym	abb	c, c	cbb	3
<i>Tres moricas</i>	anonym	abb	c, c	cbb	6
<i>De monçón venía</i>	anonym	ab	c	cb	1
<i>No se puede</i>	anonym	aa	b, b	ba	3
<i>Mi mal por bien</i>	Badajos	aa	b, b	ba	3
<i>Las tristezas</i>	anonym	abb	cd, cd	dbb	1
<i>No hay plazer</i>	Medina	abb	ca, ca	abb	1
<i>Miño amor</i>	anonym	aa	b	ba	2
<i>Mano a mano</i>	anonym	ab	c	cb	1
<i>Partir, coraçón</i>	Juan del Encina	aa	b, b	ba	1
<i>Domingo, fuése tu amiga</i>	Briuega	aaa	bbc, ccb	baa	2
<i>Niña, erguideme los ojos</i>	Peñalosa	ab	a, a	ac	2
<i>Aquí viene la flor</i>	anonym	ab	[...]	[...]	?
<i>Entra mayo y sale abril</i>	anonym	ab	c, c	cb	1
<i>Para verme con ventura</i>	anonym	abb	cd, cd	dbb	1
<i>Más quiero morir</i>	Juan del Encina	aa	b, b	ba	
<i>Es tan alta la ocasión</i>	anonym	abb	cd, dc	cbb	1
<i>Ha, Pelayo</i>	Aldomar	abb	cd, dc	cbb	4
<i>Muchos van de amor heridos</i>	anonym	abb	c, c	cbb	2
<i>Lo que queda</i>	anonym	abb	cd, dc	cbb	1
<i>Amor con fortuna</i>	Juan del Encina	abb	cd, dc	cbb	3
<i>Yo creo</i>	Gabriel	abb	cd, cd	dbb	2
<i>Tristeza, quien a mí vos dió</i>	anonym	ab	c, c	cb	1
<i>Quién vos había</i>	anonym	ab	b, b	bb	1
<i>Ó, bendita</i>	Gabriel	aa	b, b	ba	2
<i>Ved, comadres</i>	Millán	aa	b, b	ba	4
<i>El triste que nunca os vido</i>	Peñalosa	abb	cd, cd	dbb	1
<i>Pues bibo en perder la vida</i>	Peñalosa	abb	cd, dc	dbb	1
<i>Que bien me lo veo</i>	Salsedo	abb	cd, cd	dbb	2
<i>A sonbra [de mis cabellos]</i>	Gabriel	a[bb]	[cd, cd]	[dbb]	1?
<i>Un solo fin</i>	A. de Mondéjar	abb	cd, dc	cbb	2
<i>La más graciosa serrena</i>	anonym	abb	cd, dc	[cbb?]	?
<i>Que yo bien</i>	anonym	abb	cd, cd	dbb	1
<i>El Amor, que me bien quiere</i>	Ponçe	ab	c, c	cb	1
<i>Qué más bienaventurança</i>	Millán	abb	cd, dc	cbb	2
<i>A los baños del amor</i>	anonym	abb	cd, cd	dbb	1
<i>Pensad ora en ál</i>	anonym	abab	cd, cd	dbab	2
<i>Ya cantan los gallos</i>	Vilches	abb	ac, ac	cbb	4

Incipit	Komponist	Estribillo	Mudanzas	Vuelta	Coplas
<i>Enegima le soi</i>	Juan de Espinosa	abc	de, de	dbc	1
<i>Rogad vos</i>	Baena/Vaena	abb	cd, dc	cbb	5
<i>Qué desgraciada zagala</i>	Vaena	abb	cd, dc	cbb	3
<i>No tienen vado mis males</i>	Juan del Encina	abb	cd, dc	cbb	3
<i>Tales son mis pensamientos</i>	A. de Mondéjar	abb	cd, dc	cbb	2
<i>Gasajémonos de huzia</i>	Juan del Encina	abb	cd, dc	cbb	1
<i>Ya murieron los plazerres</i>	Garcia Muños	abb	cd, cd	dbb	1
<i>Ninguno çierre las puertas</i>	Juan del Encina	abb	cd, dc	cbb	(5)
<i>Vida y alma</i>	Gabriel	abb	c, c	cbb	1
<i>Contar te quiero</i>	anonym	abb	cd, dc	cbb	6
<i>Pues qu n'os</i>	anonym	abb	cd, cd	dbb	3
<i>Todos duermen, coraçón</i>	Vaena	aa	b, b	ba	1
<i>Oy comamos y bebamos</i>	Juan del Encina	aaa	ba, ab	baa	4
<i>Para verme con ventura</i>	Ponçe	abb	cd, cd	dbb	1?
<i>Carillo, muy mal me va</i>	anonym	abb	cd, dc	cbb	4
<i>Si Amor pone las escalas</i>	Juan del Encina	abb	cd, dc	cbb	5
<i>Si habrá en este baldrés</i>	Juan del Encina	aa	b	[b]a	6
<i>Puse mis amores</i>	Badajos	abb	cd, dc	cbb	1
<i>Levanta, Pascual, levanta</i>	Juan del Encina	abb	cd, dc	cbb	1
<i>Mios fueron</i>	Millan	abb	cd, dc	cbb	3
<i>Partístesos, mis amores</i>	Juan del Encina	abb	c, c	cbb	2
<i>Quién te hizo</i>	Badajos	abb	cd, dc	cbb	3
<i>Nunca yo, señora</i>	Antonio de Ribera	abb	cc, cd	dbb	3
<i>Si lo dizen</i>	anonym	aba	c, c	cb[a]	1
<i>Si no piensas</i>	Millán	abb	cd, cd	dbb	5
<i>Para qué mi pensamiento</i>	Millán	abb	cd, dc	cbb	2
<i>Ò Cuidado</i>	Gabriel	abb	cd, dc	cbb	4
<i>De ser malcasada</i>	Dº Fernandes	abab	ad, da	abab	3
<i>Qué me queréis</i>	anonym	ab	c, c	ca	2
<i>Secáronme los pesares</i>	Escobar	abb	bc, cb	bbb	4
<i>Andarán siempre mis ojos</i>	Gabriel	abb	cd, cd	dbb	4
<i>De vosotros he manzilla</i>	Juan de Espinosa	abb	cd, dc	cbb	4
<i>De las sierras</i>	anonym	abb	cd, cd	dbb	1
<i>Con sì torno</i>	anonym	aa	b, b	ba	1
<i>Desçiende al valle</i>	anonym	ab	c, c	cb	1
<i>Bien perdí mi coraçón</i>	Ponçe	abb	cd, cd	dbb	1
<i>En fuego d'amor</i>	anonym	abb	cd,cd	dbb	1
<i>Mil cosas tiene el amor</i>	anonym	aa	bc, cb	ba	1
<i>En Ávila</i>	anonym	ab	c	cb	1
<i>Lo que queda</i>	Escobar	abb	cd, dc	cbb	2
<i>Non devo dar culpa</i>	Escobar	abb	cd, cd	dbb	2
<i>Calléis, mi señora</i>	anonym	abc	de, de	ecc	2
<i>Sola me desastes</i>	anonym	abc	de,de	dcc	1
<i>Pastorçico, non te aduermas</i>	anonym	aa	cd, dc	ca	3
<i>La vida i la gloria</i>	anonym	abb	cd [...]	[...]	?
<i>Nuestr'ama, Minguillo</i>	Escobar	abb	cd, ec	cbb	1
<i>De os servir toda mi vida</i>	anonym	abb	cd, cd	dbb	3
<i>Ó vos omnes qui transitis</i>	Millán	abb	cd, cd	dbb	3
<i>No é ventura</i>	anonym	ab	c, c	cd	6

Incipit	Komponist	Estribillo	Mudanzas	Vuelta	Coplas
<i>Enegima le soi</i>	Juan de Espinosa	abc	de, de	dbc	1
<i>No podrán ser acavadas</i>	A° de Mondejar	aaa	bc, cb	baa	2
<i>Olládeme, gentil dona</i>	anonym	abb	cd, cd	dbb	7
<i>Yo pensé que mi ventura</i>	Gabriel	abb	cd, cd	dbb	1
<i>Amigo Mingo Domínguez</i>	anonym	abb	cd, dc	cbb	1
<i>Aquella buena muger</i>	anonym/Triana	ab	c, c	ca	7
<i>Paséisme aor'allá, serrana</i>	Escobar	ab	c, (c)	cd	1
<i>Los que amor</i>	anonym	abb	cd, dc	cbb	1
<i>Calabaça</i>	anonym	aa	b, b	ba	5
<i>En las sierras</i>	Aldomar	abb	cd, dc	cbb	3
<i>D'aquel fraire flaco y cetrino</i>	Lagarto	aa	b, b	ba	8
<i>Remedio para bevir</i>	A° de Mondejar	abb	cd, dc	cbb	1
<i>Quien pone si afición</i>	Badajos	abb	cd, cd	dbb	2
<i>Amor quiso cativarme</i>	A° de Mondejar	abb	cd, cd	dbb	1
<i>No fñe nadie en Amor</i>	Francisco de la Torre	aa	b, b	ba	3
<i>Ojos morenicos</i>	Escobar	abb	c, c	cbb	1
<i>Descansa, triste pastor</i>	Jacobus Milarte	abb	cd, dc	cbb	2
<i>Qué puedo perder que piedad</i>	Millán	abb	cd, dc	cbb	2
<i>Vamos, vamos a çenar</i>	Jacobus Millarte	abb	cd, dc	cbb	6
<i>Amor, fortuna y ventura</i>	anonym	abb	cd, cd	dbb	1
<i>Gasajado vienes, Mingo</i>	Jacobus Millarte	abb	cd, dc	cbb	2
<i>Ay, que non era!</i>	anonym	aba	cd, cd	dd	1
<i>Mi muerte</i>	anonym	aa	b, b	ba	1
<i>Bien podrá mi desventura</i>	anonym	abb	c, c	bb*	4
<i>Norabuena vengas, Menga!</i>	anonym	aa	c, c	ca	4
<i>El que rige y el regido</i>	Juan del Encina	abb	cd, dc	cbb	3
<i>Ya somos del todo libres</i>	anonym	abb	cd, dc	cbb	3
<i>Paguen mis ojos</i>	Juan del Encina	aa	b, b	ba	3
<i>Pedro, i bien te quiero</i>	Juan del Encina	aa	c, c	ca	6
<i>Andad, pasiones, andad</i>	Lagarto	abb	cd, dc	cbb	5
<i>No penséis vos</i>	A° de Mondejar	abb	cd, dc	cbb	1
<i>Nuevas te traigo, carillo</i>	Juan del Encina	abb	cd, dc	cbb	12
<i>Daca, bailemos</i>	Juan del Encina	aa	bc, cb	ba	14
<i>Quien te traxo</i>	Juan del Encina	abb	cd,dc	cbb	1
<i>Un'amiga tengo, hermano</i>	Juan del Encina	abb	cd, dc	cbb	19
<i>Vençedores son tus ojos</i>	Escobar	abb	cd, dc	cbb	2
<i>Cativo por libertarme</i>	anonym	abb	cd, dc	cbb	1
<i>Ya çerradas son las puertas</i>	Juan del Encina	abb	cd,dc	cbb	4
<i>Que dolor más</i>	Peñalosa	abb	cd, dc	cbb	1
<i>A dónde tienes</i>	anonym	abb	bc, bc	cbb	10
<i>A dónde tienes [#2]</i>	anonym	abb	bc, bc	cbb	1
<i>Ay, triste, que vengo</i>	Juan del Encina	abb	cd, cd	dbb	6
<i>Mios fueron, mi coraçón</i>	A° de Mondejar	abb	cd, dc	cbb	1
<i>No huzies de buen tempero</i>	Millán	abb	cd, dc	cbb	3
<i>Y haz jura</i>	anonym	abab	cd, cd	dede	7
<i>Si mi señora me olvida</i>	Aldomar	ab	c, c	cb	5
<i>Más vale trocar</i>	Juan del Encina	abb	cd, cd	dbb	6
<i>No desmayes, coraçon</i>	A° de Mondejar	aa	b, b	ba	1
<i>Si la noçe es temerosa</i>	anonym	ab	c, c	cb	2

Incipit	Komponist	Estribillo	Mudanzas	Vuelta	Coplas
<i>Enegima le soi</i>	Juan de Espinosa	abc	de, de	dbc	1
<i>Ya no quiero</i>	Juan del Encina	abb	cd, dc	cbb	6
<i>Cansados tengo los ojos</i>	anonym	abb	cd, dc	cbb	2
<i>Quédate, carillo</i>	Juan del Encina	abb	cd, dc	cbb	20
<i>Pues no te duele</i>	Juan del Encina	abb	cd, dc	cbb	6
<i>Mi vida nunca reposa</i>	anonym	abb	cd, dc	cbb	1
<i>Dezidme, pues sospirastes</i>	Juan del Encina	abb	cd, dc	cbb	6
<i>Ya soy desposado</i>	Juan del Encina	aba	cd, cd	dba	39
<i>Meu naranjedo</i>	anonym	abb	c, (c)	cbb	2
<i>Antonilla, es desposada</i>	Juan del Encina	abb	cd, dc	cbb	2
<i>Razón, que fuerça no quiere</i>	Juan del Encina	abb	cd, cd	dbb	6
<i>De mi dicha</i>	Peñalosa	aa	c, c	ca	1
<i>Ya no spero</i>	Juan del Encina	abb	cd, cd	dbb	4
<i>Remediá, señora mía</i>	anonym	abb	cd, cd	dbb	7
<i>Porque de ageno</i>	Millán	abb	cd, dc	cbb	2
<i>Sufriendo con fe</i>	Millán	abb	cd, dc	cbb	3
<i>No quiero que nadie sienta</i>	anonym	aa	b, b	ba	3
<i>A'quel cavallero</i>	anonym	abb	cd, cd	dbb	3
<i>A la caça</i>	Luchas	abb	cd, cd	dbb	9
<i>Pues que todo</i>	Francisco de la Torre	abb	c, c	cb	2
<i>Pues la vida en mal</i>	Millán	abb	cd, dc	cbb	1
<i>Es de tal metal mi mal</i>	Millán	abb	cd, cd	dbb	2
<i>Con amores</i>	Juan Anchieta	ab	c, c	cb	2
<i>Aunque no spero</i>	Millán	abb	cd, dc	cbb	4
<i>Pásame, por Dios</i>	Escobar	abb	cd, dc	cbb	6
<i>Serviros i bienamaros</i>	Juan del Encina	abb	cd, dc	cbb	4
<i>La mi sola Laureola</i>	Poñce	aa	b, b	ba	1
<i>Pues que vuestro</i>	anonym	abb	cd, cd	dbb	2
<i>Domingo, qué nuevas hay?</i>	Gabriel	abb	cd, dc	cbb	1
<i>La zorrilla con el gallo</i>	anonym	ab	cd, ed	dab	5
<i>No tenéis la culpa vos</i>	Mondejár	abb	cd, dc	cbb	1
<i>Si el esperança es dudosa</i>	Millán	abb	cd, dc	cbb	3
<i>No só yo quien</i>	Gabriel	abb	cd, cd	dbb	2
<i>Para verme con ventura</i>	Juan del Encina	abb	cd, cd	dbb	3
<i>Por serviros</i>	Ajofrin	abb	cd, dc	cbb	3
<i>Ó castillo de Monanges</i>	anonym	abcb	de, ed	dbcb	5
<i>A sombra de mis cabellos</i>	Jacobus de Millarte	abb	cd, cd	dbb	4
<i>No puedo apartarme</i>	anonym	aba	c, c	cba	1
<i>A tierras ajenas</i>	Peñalosa	aa	bc, bc	ca	4
<i>Plazer y gasajo</i>	Alonso	abb	cd, cd	daa	2
<i>Si dolor sufro secreto</i>	Millán	abb	cd, dc	cbb	2
<i>Maravilla es cómo bivo</i>	Millán	abb	cd, dc	cbb	3
<i>Romerico, tú que vienes</i>	Juan del Encina	abb	cd, dc	cbb	6
<i>Ó, qué ama tan garrida</i>	A° de Toro	abb	cd, dc	cbb	4
<i>Oyan todos mi tormento</i>	A° de Mondejar	abb	cd, dc	cbb	2
<i>Coraçon triste, sofrid</i>	Escobar	abb	cd, dc	cbb	1
<i>Por vos mal me viene</i>	anonym	aa	b, (b)	ba	4
<i>Pues amas, triste amador</i>	anonym	aa	bc, bc	ca	3
<i>Otro tal misacantano</i>	anonym	aa	b, b	ba	6

Incipit	Komponist	Estribillo	Mudanzas	Vuelta	Coplas
<i>Enegima le soi</i>	Juan de Espinosa	abc	de, de	dbc	1
<i>Gran plazer siento yo ya</i>	Escobar	abaab	cd, dc	cbaab	7
<i>Aunque mis ojos</i>	anonym	aaa	bb, bb	baa	1
<i>No me le digáis mal</i>	A° d'Alva	abab	cd, cd	dbab	5
<i>El que tal Señora tiene</i>	Juan del Encina	abb	cd, cd,	dbb	2
<i>En el mi coraçon</i>	Gabriel	aa	bc, cb	ba	1
<i>Al Señor crucificado</i>	anonym	abab	cd, cd	dbb	7
<i>Todos van de amor</i>	Jacobus Milarte	abb	cd, dc	cbb	3
<i>Ave Virgo</i>	anonym	abb	cd, dc	cbb	2
<i>Oyan todos [mi tormento]</i>	Gabriel	abb	cd, dc	cbb	1
<i>Niña, erguideme</i>	Alonso	ab	a, a	ab	1
<i>Donzella, Madre de Dios</i>	J. Anchieta	aa	b, b	ba	4
<i>Ó triste, qu'estoy penado</i>	Ponçe	abb	cd, cd	dbb	1
<i>A quién devo yo llamar</i>	Juan del Encina	abb	cd, dc	cbb	6
<i>Ya no quiero tener fe</i>	Juan del Encina	abb	cd, cd	dbb	6
<i>Arcángel san Miguel</i>	Lope de Baena	abb	c, c	cbb	6
<i>Estas noches atán largas</i>	anonym	abb	cd, dc	cbb	1
<i>Ó Reyes Magos banditos!</i>	Juan del Encina	abb	cd, cd	dbb	4
<i>Ay, santa María</i>	anonym	aba	cd, cd	daa	1
<i>Di: por qué mueres en cruz</i>	anonym	abb	cd, dc	cbb	1
<i>Entre todos los naçidos</i>	anonym	abb	cd, dc	cbb	4
<i>Sola me dexaste</i>	Gabriel	abb	cd, cd	dbb	5
<i>Gaeta nos es subjeta</i>	Almorox	abb	cd, dc	cbb	5
<i>Françeses, por qué razón</i>	Tordesillas	aa	b, b	ba	4
<i>Tan buen ganadico</i>	Juan del Encina	abb	cd, dc	cbb	6
<i>Pelayo, ten buen esfuerço</i>	Juan del Encina	abb	cd, dc	cbb	3
<i>Virgen dina</i>	Alonso	abb	cd, cd	dbb	6
<i>Allá se me ponga el sol</i>	Ponçe	ab	c, c	cb	2
<i>Ya no tenéis mal</i>	anonym	abb	cd, dc	cbb	1
<i>A repastar mi ganado</i>	Baena	abb	cd, dc	cbb	1
<i>Dios te salve</i>	anonym	abb	cd, dc	cbb	3
<i>Revelóse mi cuidado</i>	Juan del Encina	abb	cd, dc	cbb	3
<i>Serviro hía y no oso</i>	anonym	aa	c	ca	10
<i>Todos los bienes</i>	Juan del Encina	abb	cd, dc	cbb	3
<i>Ya no quiero</i>	Juan de Valera	aa	b, b	ba	1
<i>A[u]n agora se m'antoja</i>	anonym	abb	cd, cd	dbb	5
<i>Françia, cuenta tu ganança</i>	Joanes Ponçe	abb	cd, dc	cbb	8
<i>Temeroso de sufrir</i>	Millán	abb	cd, dc	cbb	1
<i>Viejo malo</i>	Sedano	ab	c, c	cb	2