

Teresa Cäcilia Ramming

Musik und literarischer *enciclopedismo*. Simone de' Prodenzanis *Il Saporetto*

Der Artikel untersucht die literarisch-encyklopädische Vermittlung von Musik des Trecento in Simone de' Prodenzanis Werk Il Saporetto. Die in Sonettform gehaltene Erzählung zur Kultur am fiktiven Hof Buongoverno leistet in literarisch kunstvoller Form kompendienhaft anmutende Wissensvermittlung u. a. über konkrete musikalische Werke, historische Komponistenpersönlichkeiten und Kontexte aufführungspraktischer Art, aus der sich Rückschlüsse auf Repertoire und Praxis der Zeit ziehen lassen. Gleichsam spiegelt das Werk in seiner inter- wie auch intratextuellen engen Verwebung von bedeutenden Werken aus Literatur, Malerei und Architektur den größeren lebensweltlichen Kontext wider. Il Saporetto wird hier dabei als literarisches Kompendium in der Tradition des enciclopedismo verstanden, das nicht nur literarisch, sondern bis heute auch musikwissenschaftlich von überaus großem Wert ist, indem es konkret zur Rekonstruktion des musicalischen Repertoires und der Praxis des Trecento beiträgt.

Music and Literary Enciclopedismo. Simone de' Prodenzani's *Il Saporetto*

This article examines the literary-encyclopaedic mediation of Trecento music in Simone de' Prodenzani's work Il Saporetto. This narrative in sonnet form about culture at the fictitious court of Buongoverno conveys knowledge in a literary and artistic manner about specific musical works, historical composers and the contexts of performance practice from which conclusions can be drawn about the repertoire and practices of the time. At the same time, the work's close intertextual and intra-textual interweaving of important works from literature, painting and architecture reflects the wider context of life. Il Saporetto is understood here as a literary compendium in the tradition of enciclopedismo that remains of both great literary and musicological value to this day in that it makes a concrete contribution to reconstructing the musical repertoire and practices of the Trecento.

Mitten in Zeiten des politischen Aufruhrs um Päpste und Gegenpäpste, verschiedenster Fehden zwischen den Stadtstaaten sowie der ständigen Gefahr einer Rückkehr des Schwarzen Todes kam es um 1400 in Mittel- und Oberitalien zu einer wahren Explosion neuartiger Kunsterzeugnisse, literarischer Traktate und Handschriften, die verstärkt aufeinander Bezug zu nehmen begannen. Die schier unfassbare Menge an wiederentdecktem und vor allen Dingen neuem Wissen galt es fassbar zu machen: Es begann eine Ära, in der die mittelalterliche mündliche Gedächtniskultur mehr und mehr von Schriftkultur flankiert wurde – sowohl im Bereich der Literatur als auch in den Wissenschaften und den Künsten. Das Werk an sich – etwa ein Musikstück, ein Gemälde oder ein literarischer Text – galt und wirkte fortan nicht mehr nur für sich

selbst: Die schriftliche Auseinandersetzung mit ihm reflektierte, überlieferte und ordnete es ein. Besonders in den Fällen, in denen das Werk selbst uns nicht erhalten ist, sind diese Sekundärquellen für die Forschung von unschätzbarem Wert. So sind es folglich auch in der Tonkunst keineswegs bloß Musikhandschriften, die uns Auskunft über Repertoire und Praxis des Trecento geben, sondern ebenso Gemälde und literarische Texte jener Zeit, die dabei über eine reine Überlieferung hinausgehen, gleichsam aber auch als literarische Kunsterzeugnisse wahrgenommen werden wollen.¹ Diese Art der (literarischen) Repertoire- und somit auch Wissensvermittlung beruht nicht selten auf hintergründig greifenden, strukturgebenden Ordnungsprinzipien wie etwa dem Alphabet.² Im vorliegenden Artikel soll eines der früheren Beispiele, das sich ganz besonders mit der Wissens- und Repertoirevermittlung (auch) im Bereich der Musik beschäftigt, auf seine hintergründig wirkende, enzyklopädisch angelegte Struktur untersucht werden: Simone de' Prodenzanis Sonettsammlung *Il Saporetto*, die zwischen 1408 und 1423 in Orvieto entstanden ist.

Für das Konzept des enzyklopädischen Erzählens ist in der Italienischen Literaturwissenschaft vor allem für die Zeit von und direkt nach Dante³ bereits seit längerem der Begriff des *enciclopedia* etabliert.⁴ In der deutschsprachigen Forschung wurde dieser Ansatz in jüngster Zeit unter anderem in dem 2012 von Schmitz-Emans, Fischer und Schulz herausgegebenen Sammelband *Alphabet, Lexikographik und Enzyklopädistik* aufgenommen. Hier wird das »Alphabet als Dispositiv« beim Verfassen von Texten verstanden, die »das Alphabet als flexibles Ordnungsmodell nutzen«.⁵ Herweg, Kipf und Werle vertieften dies mit dem 2019 erschienenen Band *Enzyklopädisches Erzählen und vormoderne Romanpoetik (1400–1700)*. Ihre Definition von enzyklopädischem Erzählen als »Form des Erzählens, die gelehrtes Wissen mit (wie immer gearteter) systematischer Tendenz integriert und diskursiviert«,⁶ vermag die vorliegende Untersuchung, deren Grundzüge im Rahmen einer Masterarbeit 2017 entstanden sind, zusätzlich zu untermauern. Für Herweg, Kipf und Werle zeichnet sich das enzyklopädische Erzählen durch sechs Punkte aus:

- 1.) quantitativ: Erfassung der Menge des Wissens,
- 2.) Ordnung der Menge des Wissens,
- 3.) idealerweise Vollständigkeit mit Blick auf das zu repräsentierende Wissen,
- 4.) tendenzielle Entproblematisierung des Wissens,
- 5.) Denken des Wissens als systematisch erfassbar,
- 6.) didaktisch-pädagogische Vermittlung des Wissens.⁷

In der Folge soll Prodenzanis *Il Saporetto* biografisch und historisch kontextualisiert werden, um sich dann der inhaltlichen Erfassung, der zugrunde liegenden strukturgebenden Ordnung und der didaktisch-pädagogischen Vermittlung von Wissen mit Fokus auf dem musikalischen Repertoire des Trecento in diesem Werk zu nähern.

1 Vgl. Baumann 1998, Sp. 770.

2 Zu Erzählstrategien mit enzyklopädischen Ansätzen vgl. Herweg et al. 2019a; Schmitz-Emans et al. 2012; Mehltretter 2014. Vgl. des Weiteren Hauser 1990, insbes. S. 324–327. Vgl. dazu auch die Masterarbeit der Verfasserin (Ramming 2017).

3 Vgl. dazu Ledda 2023.

4 Zum *enciclopedia* als Ordnungsprinzip vgl. u. a. Blair 2013; Mehltretter 2014, darin insbes. Guerrieri 2014; Hauser 1990, insbes. S. 324–327. Vgl. auch Ramming 2017.

5 Schmitz-Emans 2012, S. 7.

6 Herweg et al. 2019b, S. 9.

7 Ebd., S. 12.

Simone de' Prodenzani: Biografische und historische Einordnung seines Werks

Für das Verständnis der ober- und mittelitalienischen Musikkultur des Tre- und Quattrocento ist das literarische Werk des aus Orvieto stammenden Dichters und Politikers Simone de' Prodenzani als überaus zentral zu bezeichnen. Sein Werk war den Wissenschaften lange Zeit nur mehr oder minder bekannt; erst im Jahre 1913 wurden seine beiden auf mehreren Ebenen miteinander in Beziehung stehenden Hauptwerke, der *Liber Solatii* (*Il Sollazzo*) und der *Liber Saporecti* (*Il Saporetto*) dank der Edition Santorre Debenedettis einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht.⁸ Für die Musikwissenschaft rückte in der Folge vor allem das spätere der beiden Werke Prodenzanis, *Il Saporetto*, in den Fokus des Interesses, zumal hier konkrete Musikstücke, namentlich verifizierbare historische Komponistenpersönlichkeiten und Kontexte aufführungspraktischer Art überliefert sind, aus denen sich Rückschlüsse auf Repertoire und Praxis der Zeit ziehen lassen.⁹ Vor allem für den deutschsprachigen Raum fehlt jedoch bis heute eine umfassende Betrachtung, die über ein reines Quellenstudium im Sinne von oberflächlich bleibenden Vergleichen mit den uns heute bekannten Handschriften und dem darin überlieferten Repertoire hinausgeht oder gar den Blick auf Aspekte der Relationen zwischen Bildender Kunst, Musik und Literatur sowie soziokulturelle, kunsthistorische oder interdisziplinäre Kontexte wagt.

Dass der *Liber Solatii* und der *Liber Saporecti* tatsächlich dem Autor zugesprochen werden können, verdanken wir einem Akrostichon am Schluss des *Sollazzo* in Handschrift A (Parma. R. Biblioteca, Palat. No. 286, fol. 41v).¹⁰ Simone de' Prodenzani wurde im Jahre 1351 im Castello di Prodo geboren. Mehrere Dokumente berichten von verschiedenen politischen Ämtern des treuen und überzeugten Anhänger des römischen Papstes,¹¹ so wurde er etwa im Jahr 1376 in den Consiglio Generale della Regione di Postierla und später in die Magistratura dei Sette in Orvieto gewählt.¹² Seine aktive Parteinahme für den römischen Papst als *mercorino* blieb nicht ohne Konsequenzen: So sind für die Jahre 1376 bis 1387 bislang keine Archivalien aus Orvieto eruierbar, die den Familiennamen verzeichnen, was darauf hindeutet, dass Prodenzani aus politischen Gründen die Stadt verlassen musste.¹³ Die Situation sollte sich im Jahr 1382 für die Familie noch zusätzlich verschlechtern, als am 5. August Orvieto offiziell aus der römischen Herrschaft von Urban VI. an den Gegenpapst in Avignon ging. Erst der Friedensbeschluss von Benano vom 13. November 1390 ermöglichte eine Rückkehr Prodenzanis in seine Heimat.

8 Santorre Debenedettis Edition (Debenedetti 1913) stützt sich auf die folgenden fünf Handschriften: A: Parma. R. Biblioteca, Palat. No. 286 – B: Firenze. Bibl. Naz., Magl. VII. 1026 – C: ms. Già in possesso dell'Avv. C: Bologna – D: Siena. Bibl. Com., H.X. 24; I XI 8 – E: Siena. Bibl. Com., C. IV. 8. Vgl. dazu ebd., S. VI f. Sowohl die Edition von Luigi Maria Reale (Reale 1998) als auch die neuere, erste kritische Edition von Fabio Carboni (Carboni 2003) stützen sich weitgehend auf die Arbeit Debenedettis von 1913. Eine weitere kritische Edition, jedoch nur des *Sollazzo*, wurde 2004 von Matteo Milani herausgegeben (Milani 2004). Schon vor der Gesamtedition publizierte Carboni im Jahr 1999, sprich kurz nach der Edition Reales, in der Zeitschrift *Cultura Neolatina* seine philologischen Erkenntnisse zu Prodenzanis dichterischem Werk, vgl. Carboni 1999.

9 Vgl. Agostino 2005.

10 Die entsprechende Stelle mit dem Akrostichon »SIMONE DE GOLENO MI FECE« findet sich bei Carboni 2003, S. 197. Debenedetti hat gezeigt, dass Simone de Prodenzani und Simone de Goleno (bzw. Golino) ein und dieselbe Person sind, vgl. Debenedetti 1913, S. VI.

11 Alle heute bekannten biografischen Kenntnisse zu Prodenzani beruhen auf dem Faktum, dass die Familie aufgrund ihrer politischen Stellung im Fokus des öffentlichen Interesses stand, was sich denn auch in der nicht geringen Anzahl an Archivalien und Quellen aus Orvieto spiegelt: Simones Vater, Ugolino di Nallo, stammte aus einer durchaus wohlhabenden und einflussreichen Familie, die der Partei der sich am römischen Papst orientierenden *mercorini* angehörte (welcher die *muffati*, die Anhänger des Gegenpapstes in Avignon, gegenüberstanden). Vgl. Carboni 2003, S. LXXXV–CXI; Carboni 1999, S. 268 ff.

12 Reale 1998, S. IX. Vgl. dazu auch Carboni 2003, S. LXXXV–CXI.

13 Carboni 2003, S. LXXXV f.

Bereits ein Jahr später, im November 1391, wurde eine erneute Flucht unausweichlich, nachdem er mit Verbündeten einen Schlüssel für die Porta Postierla hatte nachbilden lassen, um den Truppen des römischen Papstes Eintritt in die Stadtmauern von Orvieto zu gewähren – es folgten eine Anklage wegen Hochverrats und mehrere Jahre Exil.¹⁴ Einige dieser Exiljahre verbrachte Simone de' Prodenzani offenbar bei Papst Bonifatius IX. in Rom, doch auch Aufenthalte in Palermo, Siena, Florenz, Urbino, Venedig und Padua dürfen angenommen werden.¹⁵ Definitiv zurück in die Heimat konnte Prodenzani erst nach der päpstlichen Ernennung von Giovanni Tomacelli, dem Bruder des römischen Papstes, zum Rettore und Capitano generale der Stadt Orvieto im Jahre 1398. Sicher ist, dass Prodenzani ab Januar 1400 wieder festen Wohnsitz in Orvieto bezog,¹⁶ wo er bis zu seinem Tode 1438 vor allem als Autor wirken sollte: Alle überlieferten poetischen Werke Prodenzanis sind erst nach seiner Rückkehr nach Orvieto entstanden und dürfen durchaus auch als biografisch-literarische Verarbeitung der Exiljahre verstanden werden.¹⁷

Interdisziplinarität, Form und Inhalt des *Saporetto*

Die Jahre im Exil scheinen den Dichter auch in Hinblick auf die sich in dieser Zeit immer stärker verdichtenden Bezüge unter den Künsten und den daraus resultierenden Paragone-Disput geprägt zu haben. Offenbar hatte Prodenzani sich in den Kunst- und Kulturzentren Rom, Florenz, Venedig, Palermo und Padua eingehend mit den aktuellen Topoi der Politik, Literatur, Malerei, Architektur, Bildhauerei und – für diese Untersuchung zentral – der Musik des Tre- und Quattrocento beschäftigt. All diese Geistesströmungen fanden auf verschiedenen Ebenen Eingang in sein *Saporetto*; so weist bereits der Titel selbst darauf hin: Als Diminutiv von ital. *sapore* ist *Saporetto* nicht nur mit ›Geschmack‹ zu übersetzen, sondern gleichzeitig auch im figurativen Sinne mit ›Ton‹ oder ›Klang‹. Titel *und* Form referieren ausdrücklich auf die klangliche Ebene und die Musik, denen denn auch inhaltlich eine zentrale Rolle zukommt.

Im *Liber Saporecti* (und auch in dem eng damit verschränkten Vorgängerwerk *Liber Solatii*) zeigen sich unter anderem Bezüge zu den Fresken Andrea da Firenzes in der Spanischen Kapelle von Santa Maria Novella in Florenz, die wiederum Parallelen zu Giovanni Boccaccios *Decamerone*¹⁸ sowie zu anderen literarischen Werken der Zeit aufweisen, deren Aufbau auf ähnlichen Wissenskategorien basiert:¹⁹ Kaum zufällig verweisen etwa auch die Überschriften der Textteile des *Liber Solatii* auf den kirchlichen Lasterkatalog, der unter anderem im florentinischen Fresko von Andrea da Firenze (Abb. 1) ausgerechnet in Verbindung mit Musik zur Darstellung kommt – einem Fresko, das Prodenzani mit allergrößter Wahrscheinlichkeit gekannt haben dürfte (vgl. unten):

Sollazzo – Liber Solatii

[Prologo]

1. Superbia

2. Invidia

¹⁴ Vgl. ebd., S. LXXXVIII f. Die *Montemarte Cronica* 255 und *Orvieto. Note storiche e biografiche* 150 aus dem Jahre 1390 überliefern diesen skandalträchtigen Vorgang.

¹⁵ Vgl. ebd., S. CXXVIII.

¹⁶ Vgl. Reale 1998, S. IX.

¹⁷ Dabei datiert Carboni das spätere der beiden Werke, den *Saporetto*, zwischen 1408 und 1428, wobei die Mehrzahl der biografischen Hinweise auf das Jahr 1425 verweist. Vgl. Carboni 2003, S. C.

¹⁸ Zu den musikalischen Referenzen in Boccaccios *Decamerone* vgl. insbesondere Beck 1998.

¹⁹ Vgl. dazu Brown 1998, S. 3. Zu Erzählstrategien mit enzyklopädischen Ansätzen vgl. u. a. Herweg et al. 2019a; Schmitz-Emans et al. 2012; Mehltretter 2014; Hauser 1990, insbes. S. 324–327.

3. Avaritia
4. Gola
5. Accidia
6. Ira
7. Lussuria
8. Vanagloria
9. Ipocresia
10. Violentia
11. Vanitas
12. Symonia d'un Vescovo di Chiusci
13. Ingratitudo
14. Ignorantia
15. Pertinacia
16. Arrogantia
17. Concupiscentia
18. Rapina
- [Epilogo]²⁰



Abb. 1 Andrea da Firenze, *Triumph der Kirche*, 1365/67, Fresko, Florenz, Santa Maria Novella, Spanische Kapelle; rechtes Wandfresko, hier Ausschnitt aus dem »Weg der Erlösung«. Der Falkner verkörpert »Superbia«, die Dame mit Hund »Lussuria« und der Herr ganz rechts »Avaritia« (© akg-images/De Agostini Picture Lib./S. Vannini).

20 Zit. nach Reale 1998, S. V, Ergänzungen in eckigen Klammern im Original.



Abb. 2 Andrea da Firenze, *Triumph Thomas von Aquins*, 1365/67, Fresko, Florenz, Santa Maria Novella, Spanische Kapelle; linkes Fresko oben, in der untersten Reihe sitzen von links nach rechts Vertreter der *artes et scientiae*: »Civil Law/Justinian, Canonical Law/Clement V, Philosophy/Aristotle, Holy Scriptures/St. Jerome, Theology/St. John of Damascus, Contemplation/St. Dionysius, Preaching/St. Augustine; Arithmetic/Pythagoras, Geometry/Euclid, Astronomy/Ptolemy, Music/Tubalcain,²¹ Dialectics/Pietro Hispano(?), Rhetoric/Cicero, Grammar/Priscian.«²² (© akg-images).

Nicht nur weist Prodenzani in der letzten *cantica* des *Saporetto*, »Mundus meritorius«, unter anderem auf Thomas von Aquin und dessen theologische Lehre hin – also just auf den Inhalt, der als Bildprogramm auch in der Spanischen Kapelle auf dem Fresko links dargestellt ist (Abb. 2) –, sondern die vier *cantiche* lassen sich zudem auf die Darstellung der vier menschlichen Lebensalter (Jugend, Erwachsenenalter, reifes Erwachsenenalter und Alter) auf den Innenwänden der Spanischen Kapelle übertragen. Neben den florentinischen Meistern scheinen insbesondere Kunstwerke aus Siena für ein breiteres Verständnis von Prodenzani nicht unwichtig; so besteht etwa eine augenfällige Referenzialität zum Fresko *Il buon governo* (1337–1340) in der Sala della Pace des Palazzo Pubblico von Ambrogio Lorenzetti (Abb. 3), in dem – in der christlichen Kunstgeschichte ein Novum – eine rein weltliche Herrschaft als Utopie dargestellt wird.²³ Auch in dieser allegorischen Darstellung der ›guten Regierung‹ (*Buon governo*), die Tugenden

21 Tubal-Kain ist gemäß Genesis 4,22 der Sohn von Lamech und Zilla. Er gilt als künstlerisch äußerst begabter Erz- und Eisenschmied und wurde als Erfinder der Musik generell, aber auch etwa des Horns rezipiert. Vgl. dazu Haag 1982. Vgl. auch Wolf 2002. Auf dem 1310–1330 von Lorenzo Matiani aus Marmor gestalteten Relief am linken Außenpfeiler des Doms in Orvieto befindet sich ebenfalls eine Darstellung von Tubal-Kain als Schmied im Kontext der Erfahrung der Künste. Vgl. ebd., S. 81 f.

22 Liste der *artes* und *scientiae* gemäß Informationstafel des Museums in der Spanischen Kapelle von Santa Maria Novella in Florenz.

23 Mit herzlichem Dank für den Hinweis an den Kunsthistoriker Lukas Städing.



Abb. 3 Ambrogio Lorenzetti, *Allegorie der guten Regierung (Buon Governo)*, 1337–1340, Fresko, Siena, Palazzo pubblico, Sala della Pace, Detail mit Musik und Tanz (*carola*) (© akg-images).

und Laster jetzt in einen profanen Kontext einbettet, ist eine friedliche Tanzszene zentral, ein Motiv, das auch im *Liber Saporecti* rahmengebend für die Handlung und gleichsam namensgebend für den Ort der Handlung wird: Wie die unter der guten Regentschaft zum Tanze motivierten Jungen in der Stadtvedute des Freskos kann auch der hochtalentierte *buffone* Sollazzo²⁴ am Hofe Buongovernos (!) Kunst auf höchstem Niveau zur Aufführung bringen. Der erzählerische Rahmen entspricht dabei ganz dem in enzyklopädisch angelegten literarischen Werken immer wieder zu beobachtenden, geradezu topisierten Setting. Herweg, Kipf und Werle konnten so etwa zeigen, dass die didaktische Vermittlung von Wissen in solchen Texten durch das Prinzip der De- und Rekontextualisierung funktionert:

[...] zu unterscheiden sind etwa die didaktische Vermittlung von Wissen in Literatur, die theatrale Vorführung von Wissen, das literarische Spiel mit Wissen, die satirische Darstellung von Umgangsweisen mit dem Wissen, die rhetorische Demonstration gelehrter *copia*. Erzähltexte können Geschichten individuellen Wissenserwerbs präsentieren, sie können Wissen in Gesprächsform darbieten, sie können Wissen glossieren und kommentieren, sie können Wissensbestände komplementär, kontrastiv oder auch additiv vorführen, sie können die Grenzen des

24 Der Name des Protagonisten ist teilweise in der Forschung, so u. a. bei Schering (1914, S. 65), auch als »Solazzo« anzutreffen. In dieser Publikation wird er auf der Grundlage der Edition Carbonis durchgängig als »Sollazzo« geführt. *Buffone* ist hier zu verstehen als eine Art Zuständiger für die Vergnüglichkeiten am Hofe, der nicht nur als Sänger und virtuoser Multiinstrumentalist auftritt, sondern auch als Erzähler fungiert. Der Blick auf verschiedene literarische Definitionen von *buffone* zeigt denn auch die enge Verwandtschaft zwischen »Sollazzo« und »buffone«, vgl. u. a. Abramov-van Rijk 2009, S. 53.

Wissbaren und die Abgründe des Wissens ausmessen, sie können Wissen verknüpft mit einschlägigen Topoi inszenieren: in Form einer Stadt- oder Gartenbeschreibung, der Gestaltung eines Spaziergangs, einer Reise, manchmal gar einer Lebensreise, der Präsentation eines Kunstgesprächs, der – nicht selten auch generisch hybriden – Inszenierung als Schauplatz, Theater, Museum oder Bibliothek oder mit Hilfe von Reflexionen auf Topoi wie jenen vom Buch der Welt.²⁵

Neben Referenzen zu Boccaccios *Decamerone* (wohl 1349–1353) sind bei Prodenzani auch inhaltliche Bezüge zu literarischen Werken wie den *Novelle* (1390–1402) von Giovanni Sercambi²⁶ oder dem *Paradiso degli Alberti* (wohl nach 1389) von Giovanni Gherardi da Prato²⁷ nicht von der Hand zu weisen, die sich ebenfalls in ›encyklopädischer Art‹ mit Musiktraditionen des Trecento auseinandersetzen. Während in Boccaccios *Decamerone* aber vom Autor selbst gedichtete Lieder zur Aufführung gebracht werden,²⁸ verarbeitet Gherardi einzig ›reale‹ Musik des Komponisten Francesco Landini literarisch. Landini wird im *Paradiso degli Alberti* zur literarischen Figur und somit Teil der Handlung,²⁹ bei Sercambi ist in *Novella LXXXVIII* gar die zweistimmige Ballata *Vita non è piu misera* dieses Komponisten vollständig überliefert.³⁰ Die Inspiration, reale Kompositionen anhand von Textincipits in das literarische Werk hineinzumontieren, dürfte Prodenzani damit wohl aus Sercambis Werk gezogen haben, dessen Vorbild wiederum die Erzählinhalte des *Decamerone* (Flucht aufgrund von Pest und damit einhergehende künstlerische Betätigung der Brigade) gewesen sein dürften.

Prodenzanis *Liber Saporecti* übertrifft alle drei der hier genannten Werke aber in mehrfacher Hinsicht: Nicht nur verarbeitet er neben der Musik viele weitere Themenfelder in kompendienhafter Anmutung, sondern er reagiert auch direkt auf die im *volgare* (also in der Volkssprache) verfassten Werke Dantes und Petrarcas³¹ und geht noch einen Schritt weiter, indem er die Sonettform mit der Novellentradition vereint: Bei Prodenzanis *Saporetto* handelt es sich um das erste uns bekannte *novelliere* mit konkret-realistischem Musikbezug, das in Versform verfasst ist.

Beide größeren Werke Prodenzanis, der *Liber Solatii* und der *Liber Saporecti*, stehen sowohl formal als auch inhaltlich in enger Beziehung zueinander. Neben intertextuellen Bezügen sind sie durch direkte und indirekte Zitate miteinander verschränkt: So beginnt und endet der Teil »Mundus placitus« aus dem *Saporetto* – just der Teil, in dem unter anderem auch die Musik verhandelt wird – mit der inhaltlichen Darstellung einer Lesung aus dem *Sollazzo*.

25 Herweg et al. 2019b, S. 12 f.

26 Sercambi 1972.

27 Gherardi 1975. Zum *enciclopedismo* im *Paradiso degli Alberti* vgl. insbes. Guerrieri 2014.

28 Bislang konnte keine der im *Decamerone* überlieferten 11 Ballaten real überlieferten Kompositionen zugeordnet werden. Vgl. dazu insbes. Gutmann 1928, insbes. S. 399. Gutmann argumentiert etwa auf der Grundlage seiner *Decamerone*-Analyse dafür, dass neben der in der Kunstmusik existenten mehrstimmigen Ballatenform auch eine einstimmige *ballata*-Praxis angenommen werden muss.

29 Vgl. u. a. Baumann 1998, Sp. 775 f.

30 Sercambi 1972, Bd. 1, S. 426. Vgl. dazu insbes. Fischer 1956, S. 73.

31 Im *Liber Saporecti* sowie im gesamten überlieferten Werk von Prodenzani finden sich diverse Stellen, die die Namen Boccaccios, Dantes, Petrarcas und Sercambis direkt erwähnen oder auf diese indirekt referenzieren. Insbesondere Carboni 2003 weist explizit auf Referenzen zu Dantes und Petrarcas Werken hin, für einzelne Stellen sei auf seine Einleitung sowie seinen »Indice sommario dei nomi nelle note« (ebd., S. 606–616) verwiesen.

Der *Saporetto* selbst ist insgesamt in fünf Teile beziehungsweise eine Einleitung und vier *cantiche* gegliedert: Auf die *corona*, die mit »De etate hominum« betitelte und mit der für jene Zeit typischen Demutsformel ausgezeichnete Vorrede, folgt eine kurze Einführung in die vier *mondi*, die mit den bereits erwähnten Lebensabschnitten des Menschen in Verbindung gebracht werden und den Band großformal prägen – »Mundus placitus« (Sonette 1–48), »Mundus blandus« (Sonette 49–85), »Mundus tranquillus« (Sonette 86–133) und »Mundus meritorius« (Sonette 134–176). Diese Vierergruppierung entspricht ganz dem gängigen (literarischen wie bildnerisch-gestaltenden) Usus der Zeit, so ist etwa auch das volkssprachliche Werk *Il Quadriregio* (vor 1394–vor 1403) von Federico Frezzi von Foligno (1346–1416) in vier Bücher à je vier Bereiche eingeteilt.³² Dass dabei freilich auch die Zahl Vier als Symbol der kosmischen Ordnung und Ganzheit, als »Makro- und Mikrokosmos strukturierende Ordnungszahl«³³ die enzyklopädische Grundidee unterstützt, sei zumindest am Rande kurz festgehalten.

Formal handelt es sich beim *Saporetto* um eine Sammlung³⁴ von je nach Zählung 176, 184 oder 186 Sonetten.³⁵ Die Form verweist auf die »tre corone fiorentine«³⁶ Boccaccio, Dante³⁷ und Petrarca, an denen sich Prodenzani wie erwähnt auch bezüglich der Referenzialität unter den verschiedenen Künsten orientiert. Das Sonett (ursprünglich aus dem Provenzalischen *sonet*: ›Gesang‹, ›Lied‹, Diminutiv zu *son*: ›Melodie‹, ›Dichtung‹) kommt noch bei Dante insbesondere in der Liebesdichtung zum Einsatz und ist hier »Medium der philosophischen Lyrik [...] und der scherhaften Poesie«.³⁸ Bei Petrarca hingegen, insbesondere im *Canzoniere* (ab 1332), wird die Sonettform zur Vermittlung biografischer, politischer oder gesellschaftskritischer Inhalte verwendet.³⁹

Bei Prodenzanis Sonetten im *Saporetto* handelt es sich um traditionell aus elf Silben bestehenden Zeilen (*endecasillabo*) im typisch orvietischen *volgare* des Tre- und Quattrocento, mit einigen Ausnahmen von direkter Dialektalrede einiger Figuren.⁴⁰ Die Quartinen sind gemäß dem Usus der Zeit in umarmenden Reimen gehalten.

32 Vier Reiche der Liebe (Buch I), vier Reiche des Satans (Buch II), vier Reiche der Laster (Buch III) und vier Reiche der Tugenden (Buch IV). Vgl. dazu Schwertsik 2014, insbes. S. 161 f.

33 Vgl. Gramatzki 2008, S. 406.

34 Brown (1998, S. 1) bezeichnet das Werk als »narrative poem«. Hier wird allerdings vor allem die Musikpraxis betrachtet und darauf abgezielt, das Tanzrepertoire in einigen Werken zu kontextualisieren.

35 Gesamtzahl und Zählweise der Sonette unterscheiden sich in den Editionen von Debenedetti, Reale und Carboni; Grund dafür sind die Priorisierung von verschiedenen Handschriften (vgl. Anm. 8) sowie der (Nicht-)Einbezug der Corona. In der Folge wird zur besseren Übersichtlichkeit inhaltlich jeweils nach Carboni 2003 zitiert, die weiteren Zählweisen jedoch der Vollständigkeit halber angegeben. Die ersten beiden Zahlen (arabische Nummerierung plus Nummer in Klammer) stützen sich jeweils auf die Nummerierung der Sonette in der Edition von Reale 1998, die römische Nummerierung bezieht sich auf die Zählweise von Carboni 2003. Die Ausnahme davon bildet die *corona*, die Reale ebenfalls römisch nummeriert, weshalb nur zwei Nummern angegeben sind.

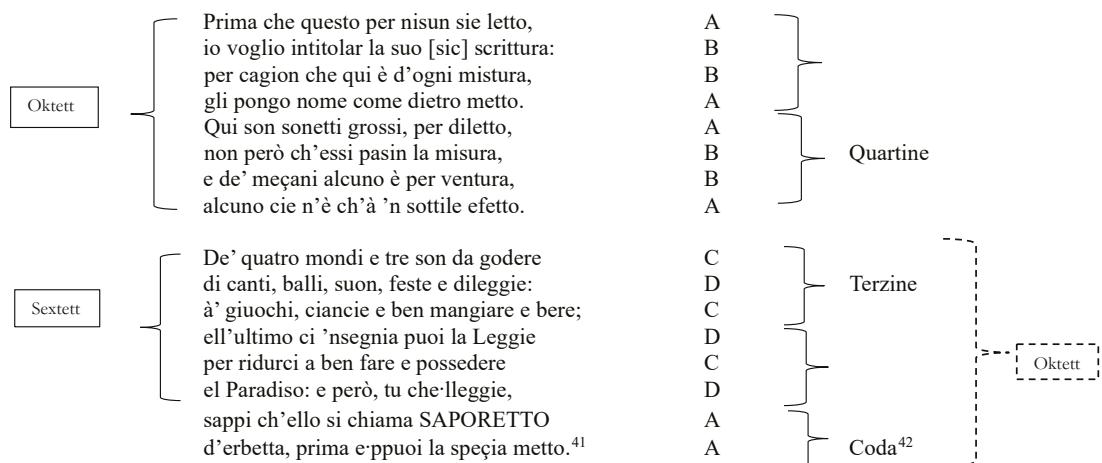
36 Vgl. dazu u. a. Rauchhaus 2021, S. 6.

37 Insbesondere bei Dante finden sich zudem mittlerweile gut untersuchte enzyklopädische Erzählstrategien, die wiederum als direktes Vorbild für das Werk von Prodenzani verstanden werden müssen. Zu Dantes enzyklopädischem Vorgehen vgl. insbes. Ledda 2023.

38 Vgl. Grote 2007, S. 715

39 Vgl. ebd.

40 Vgl. Reale 1998, S. XXI.



Besonders hervorzuheben ist der Umgang mit der der Sonettform inhärenten antithetischen Anlage. Diese Form von These – Antithese (oder auch Typos und Antitypos, wie in der scholastischen Bibellexegese des Alten beziehungsweise Neuen Testaments) findet sich im Werk Prodenzanis nicht in der Sonettform, sondern als allgemeingültiges Prinzip sowohl struktureller als auch inhaltlicher Art – und freilich auch in der engen Verbindung von *Liber Solatii* und *Liber Saporecti*: Nach diesem Prinzip werden die vorwiegend in »Mundus placitus« verorteten komischen und vergnüglichen Elementen später relativiert (also ganz im Sinne von *sub lege, sub gratia*: die Aufhebung des Alten Bundes durch den Neuen), indem diesen in der dritten *cantica* schließlich die Buß- und Sterbethematik entgegengehalten wird.⁴³ Diese binäre Grundstruktur wird vom Erzähler dabei bewusst reflektiert: Während die drei ersten »mondi« den vergnüglichen irdischen Dingen wie Musik, Tanz, Feste, Spiel, Speis und Trank (»di canti, balli, suon, feste e dileggie: / à' giuochi, ciancie e ben mangiare e bere« [Sonett 1, V. 10 f.]) gewidmet sind, richtet sich die vierte und letzte Welt auf den Wunsch, ins Paradies zu gelangen (»ell'ultimo ci 'nsegnia puoi la Leggie / per ridurci a ben fare e possedere / el Paradiso« [V. 12–14]).

Tatsächlich zeigt sich die Übertragung der antithetischen Anlage in der konsequenten Darstellung der sich konträr gegenüberstehenden Systeme Alter/Jugend, Irdisches/Himmlisches, Profanes/Sakrales, intellektuell anspruchsvolle Kunst für einen kleinen Kennerkreis/einfache Volkskunst et cetera. So verfährt der Autor auch bei Sonetten mit musikalischem Inhalt, in denen etwa geistliche Musik weltlichen Kompositionen oder Werke der hoch artifiziellen Ars nova und Ars subtilior einander gegenübergestellt werden. Diese wiederum werden mit einfach gehaltenen Tänzen in Opposition gesetzt, die Kunst autochthoner Mehrstimmigkeit des italienischen Tre- (und Quattro-)cento mit Repertoires aus anderen Regionen und kulturellen Kontexten kontrastiert.

Weiter wird die für die Sonettform typische Frage- und Antwortstruktur bewusst als Stilmittel genutzt:⁴⁴ Das Prinzip wird gleichsam allgemeingültig für das ganze Werk, finden sich die Dialogstrukturen doch innerhalb einzelner Sonette und zwischen Sonetten (intratextuell), aber auch in intertextueller Form, indem das Werk, wie gezeigt, auf weitere Werke referenziert

41 Zit. nach Carboni 2003, S. 215 (I, V. 1–16).

42 Die beiden Schlussreime (= Coda) sind dabei die einzige Abweichung von der normierten Form. Diese Formabweichung ist nur bei 24 der insgesamt 186 Sonette im *Saporetto* anzutreffen; bei allen 24 wird eine Coda von zwei Versen angehängt. Damit begegnet Prodenzani der Problematik der formal angelegten Asymmetrie von Oktett (zwei Quartinen) und Sextett (zwei Terzinen): Durch die Ergänzung um die Coda entstehen so zwei Okttette.

43 Reale (1998, S. XX) spricht hier treffend von einer »dissociazione psicologica«.

44 Vgl. Föcking 2016, S. 104.

– und nicht zuletzt in der Tatsache, dass auch ein Dialog zwischen Medium und Rezipient:in stattfindet, sei es beim Lesen, sei es beim Rezitieren vor Publikum.

Protagonist des *Saporetto* ist der *buffone* Sollazzo – und *nomen est omen*: Sollazzo (ital. ›Ergötzung, ›Spaß‹) ist der geborene Unterhalter. Er ist der Sohn des Adligen Buonare (Bonare) d’Alegrino (auch hier ist der Name Programm), dem eigentlichen Erzähler im *Saporetto* und gleichsam *alter ego* des Autoren Prodenzani. Schauplatz der Handlung ist der fiktive Hof von Graf Pierbaldo von Buongoverno,⁴⁵ der mit Buonare d’Alegrino eine (freilich in Sonettform gehaltene) Brieffreundschaft pflegt – eine Kommunikationsform, die den beiden Adligen nicht nur besonderes Vergnügen bereite, sondern zugleich auch als Mittel gegen Melancholie wirke.⁴⁶

Diese generationenübergreifende, geradezu genealogisch angelegte inhaltliche Konzeption von *Il Saporetto* wird vom Autor gleichsam auf das Medium des Textes übertragen: So wird der Titel seines früheren *Liber Solatii* namensgebend für den Protagonisten Sollazzo aus dem *Liber Saporecti*. Die Verschachtelung wird zusätzlich gesteigert, indem Buonare nicht nur als Erzähler und Verfasser der an Pierbaldo versandten Sonette auftritt. Er schreibt zudem eine ganze Serie von Ballate und entschließt sich, diese nach seinem Sohn Sollazzo zu benennen.⁴⁷ Der Text wird somit zur Personifikation der Figur Sollazzo, gleichsam zum symbolischen Sohn des Autors. Mehrere Textstellen im *Saporetto* zeigen diese fließenden Grenzen zwischen Medium und Figur, Verkörperung und Vertextlichung, Idee und Niederschrift, die vom Autor gezielt für ein ausgeklügeltes Spiel mit Missverständnissen und Verwechslungen genutzt werden: So bittet etwa Pierbaldo seinen Freund Buonare um eine seiner ›Vergnügungen‹, was Buonare zum Fehlschluss kommen lässt, dass der Graf damit wohl seinen Sohn Sollazzo gemeint haben müsse.⁴⁸

Der in einen traumähnlichen Zustand verfallende Buonare imaginiert in der Folge die einzelnen Szenen des *Saporetto*.⁴⁹ In Sonett 6(14)/VII bittet Pierbaldo seinen Freund Buonare in Form einer »letterina de credenza« um die Entsendung seines Sohns Sollazzo nach Buongoverno, um dort den künstlerischen Teil der Weihnachtsfestivitäten zu leiten. Nach der dialogischen Verhandlung des gräflichen Wunsches zwischen Vater und Sohn (9(17)/X und 10(18)/XI), wird der aufgeregte Sollazzo – mit einigen Ratschlägen versehen – auf die Reise nach Buongoverno geschickt. Die Erzählung setzt mit der Ankunft Sollazzos am 21. Dezember (11(19)/XII) wieder ein, wo Graf Pierbaldo seinen neuen *buffone* mit einem Festmahl herzlich am Hofe willkommen heißt (12(20)/XIII). Nach dem (auch in der literarischen Darstellung sehr ausgedehnten) kulinarischen Bankett erkundigt sich Pierbaldo bei Sollazzo nach dem *Liber Solatii* (13(21)/XIV); dieser antwortet ihm – als Prolepsis die drei letzten *cantiche* des *Saporetto* vorwegnehmend –, dass er (beziehungsweise das Buch) gute Beispiele zur Vermeidung sündhaften Verhaltens, aber auch zur Unterstützung von Freude und Vergnügen gebe.

Die eigentlichen Festivitäten zur Weihnachtszeit in Buongoverno (in der ersten *cantica*, »Mundus placitus«, geschildert) werden mit Lesungen aus dem *Liber Solatii* eröffnet – und

45 Vgl. die obigen Erläuterungen zu dem Fresko in Siena.

46 »Come l’amici fanno per diletto, / talvolta per ciesar malinconia, / mandavasi l’un l’altro alcun sonetto.« (Carbonei 2003, S. 224 [VI, V. 12–14]).

47 »Questo Bonare un suo figliuolo avia, / Sollaçço, e pur così chiamò el libretto, / perché al dire el fatto rispondia.« (Ebd. [VI, V. 9–11]).

48 »Dal tuo Pierbaldo io vengo: staman vaçço / io mi partii e manda’ti, pregando / che-ttu gli presti, un poco, el tuo Sollaçço« (ebd., S. 226 [VIII, V. 9–11]).

49 Vgl. Nádas 1998, S. 25.

später auch beendet. Am zweiten Abend (22. Dezember) beginnen dann die künstlerischen Darbietungen und Vergnügen unter der Leitung Sollazzos:

Sonett(e) ⁵⁰	Tag	Inhalt: Vergnügen, Darbietungen künstlerischer Art	Textbeispiele zu den Vergnügen
11(19)/XII	Freitag, 21. Dezember = 1. Abend	Ankunft und Vorstellung bei Graf Pierbaldo von Buongoverno	
12(20)/XIII		Kulinarisch-gastronomische Auflistung	la ciena: pinochiatto, riso in scudetta, galatina assai perfetta, tratto peverato etc.
13(21)/XIV		Sollazzos Vorstellung in der Gesellschaft und Vorschau auf die Vergnügen; Bericht zum Inhalt des von ihm mitgebrachten <i>Liber Solattii</i>	diletto a chi piace el sentiero di ballare, leggiare o cantare; danno gran diletto
14(22)/XV		Sollazzo rezitiert aus dem <i>Liber Solattii</i> : u. a. Nov. 8 (»Vanagloria«), 9 (»Ipocresia«) und 10 (»Violentia«)	[Novellen:] <i>monna Lisa, Badessa, Donna Fior</i>
15(23)/XVI	Samstag, 22. Dezember =	Tanz, akrobatisch-gymnastische Vorstellungen	ballaro <u>a·rrigoletto</u> , ala ritonda, anda co·lle mani e piedi ad alti
16(24)/XVIII		Kulinarisch-gastronomische Auflistung, Gewürze	vini, confetti, marçapan, fior di canella e ciennamomo, noci moscate
17(25)/XVII		Sollazzo musiziert mit einer »arpa« (Harfe): Nennung der aufgeführten weltlichen (?) Werke	<i>La dolcie ciera,</i> <i>Ucel di Dio,</i> <i>Aquila altera,</i> <i>Verde boschetto, Imperiale,</i> <i>Agniel so bianco,</i> <i>el Pellegrino,</i> <i>Or sus,</i> <i>Ma dame di par d'Isperança,</i> <i>Mon fiance,</i> <i>l'Ausellino,</i> <i>En mon cors,</i> <i>Di suo mança</i>
18(26)/XXI	Sonntag, 23. Dezember =	Tanz und weltliche (?) Musik; u. a. Einsatz der »calandra« ⁵¹ (große Laute)	<u>[ballo] a ronfo, alla chinèa,</u> <u>Ballo della Pertusa, La Palandra, Calandra,</u> <u>Donna innamorata</u>
19(27)/XIX		Beenden der »canti«, »giuochi« und »balli«; Appetitanregung und kulinarisch-gastronomische Auflistung	tartar di çucar di gran costo, ciantelloni
20(28)/XXVII	Montag, 24. Dezember =	Von der Vigilia (Matutin) bis zur Vesper: Sollazzo singt an den feierlichen Weihnachtsfestivitäten bei den »tenoristi« im »coro« und singt im <i>cantus planus binatim</i> , ⁵² sprich ganz im Sinne des Usus der kirchlichen Polyphonie; an diesem Abend gibt es ausdrücklich keine weltliche Musik (»Nulla stenpita ivi fo intensa«)	viglia alo Vespar, tenoristi, <u>biscantar sostenne,</u> sonare gli organ, Nulla <u>stenpita</u> , <u>antifane</u> , suon di chiesa: <i>Criste redentor a maniere varie, Magnificat,</i> <i>Benedicamo, suoni ilarii</i> ⁵³
21(29)/XXVIII		Auflistung der von Sollazzo aufgeführten Werke, profane (im Oktett) und sakrale (im Sextett) ⁵⁴	<i>Alba colonma,</i> <i>Due angilette,</i> <i>Laurate chiome,</i> <i>L'arpe di melodia,</i> Ben ti 'nprometto, <i>Li gran disiri,</i> <i>Maria Virgo Dei,</i> <i>Pater alme,</i> <i>Sacro santo</i>

50 Die Reihenfolge in dieser Tabelle (und damit verbunden die Tagesangaben) folgt der vorangestellten Zählung bei Reale, die Textbeispiele folgen Carboni 2003, S. 231–296. Da Carboni musikalische und weitere Fachtermini aufschlüsselt, sei für weitere Erläuterungen auf Carboni verwiesen.

51 Laut Reale (1998, S. 138 n.): »volatile della famiglia delle allodole, canta melodiosamente e con vivacità«. Carboni wiederum deutet den Begriff wie folgt: »in andaluso è chiamato il liuto maggiore«, deutet aber auch auf die Kalanderlerche (*Melanocorypha calandra*) hin: »ucello grigio con macchie nere«. Darüber hinaus bestehe in der Toscana bis heute der feste Ausdruck »Canta come una calandra«, vgl. Carboni 2003, S. 250 n. und 251 n.

52 Vgl. Reale 1998, S. 140 n.

53 Arnold Schering (1914, S. 90) weist darauf hin, dass es sich bei den »suoni y/ilarii« um mehrstimmige Madrigale wie *Alba columba*, *Doi angelette* und *Le airate chiotne* handeln könnte, »wobei überall die Harfe, die Solazzo spielt, die Melodie geführt« haben könnte.

54 Laut Reale (1998, S. 141 n.): »Si cita prima un grupo di componimenti profani [...]. Seguono dunque tre noti brani sacri.«

Musik und literarischer *enciclopedismo*

22(30)/XX	Dienstag, 25. Dezember	Sportlich-spielerische Vergnügungen wie Ballspiel, Pferdesport und Kartenspiel; die jungen Höflinge wollen von Sollazzo lernen	giocare alla palla, cavalcato, giuoca alle carte, giovan che volien da-lui inparare
23(31)/XXII	= 5. Abend	Sollazzo spielt mit der »ciecola« (Sackpfeife) ⁵⁵ zum Tanz auf: Auflistung verschiedener regionaler Tänze	<i>La pasturella,</i> <i>La picchina,</i> <i>La forosetta,</i> <i>La campagnina,</i> <i>Ala fonte, Jo l'amai, La marinella,</i> <i>La palacchina,</i> <i>La Guiduccia,</i> <i>La Montanina,</i> <i>La casa bassa et la padrona bella,</i> <i>[ballo] ala romana, la toscana, rigoletto, villana</i>
24(32)/XXIII		Sollazzo zeigt sein internationales Musikrepertoire und sein Beherrschung verschiedener Instrumente beim Spiel eines »organi framenghi« (flämische Orgel), danach auf einem »monacordo« (Trumscheit) (»ch'avia si alta voce ch'un leguto«) sowie später »fiaiuto« (Flöte) und »saltero« (Psalterium)	<i>Gerotti,</i> <i>Tres pelles dames dela Spagna,</i> <i>Mac, Got, Fru dela Magnia,</i> <i>Scivich e Chic e Noc e San Bergotti,</i> <i>El Mulin di Paris,</i> <i>calate de Marittima e Campagna,</i> <i>cancion de Lombardia e di Romagna</i>
25(33)/XXIV		Aufzählung der Instrumente und Stücke, die Sollazzo (»virtuoso«) zu Gehör bringt: »leguto« (Lute), »pigniatta sana« (Metalltopf) ⁵⁶ , »chitarra [...] suoni a-tenore« (Quinterne), »cetera« (Citola), »pifar sordi con tenore« (Blasinstrumente)	<i>ballo Amoroso, l'Albadanza, Trotto, Striana,</i> <i>Chi ama, 'L diletoso</i> <i>La charentana,</i> <i>Madre mia, questo gieloso,</i> tanta melodia
26(34)/XXV		Aufzählung der Stücke, die Sollazzo zu Gehör bringt	<i>Stregnie le labra,</i> <i>Cogli ochi assai ne miro,</i> <i>Dè, pon giù questo amor,</i> con spiro [Con suspiro?], <i>L'alma mie piagnie,</i> <i>Pogli mente,</i> <i>Tu si mi vuoi ferire amaramente,</i> <i>Ghaleacco,</i> <i>Bel siro,</i> <i>Vostre belleççe li mie sensi apriro,</i> <i>Gran pianto all'occhi</i>
26(34)/XXV	Mittwoch, 26. Dezember	Aufzählung der Instrumente und Stücke, die Sollazzo zu Gehör bringt: »suon d'arcchetto: ribeche, rubecchette e rubecone« (Rabab) ⁵⁷	<i>Tanto mi piaque,</i> <i>Gran pena pone</i>
27(35)/XXVI	= 6. Abend	Aufzählung der Instrumente und Stücke, die Sollazzo zu Gehör bringt: »vivola« (Fidel); einzige Namenserwähnung eines Komponisten: <i>O giemme incolorita del Cicogna</i> (Johannes Ciconia, V.13 f.)	<i>cancion di maio,⁵⁸</i> <i>Rosetta, che non canbi mai colore,</i> <i>Ie suis nafers tam fort, dolce sapore,</i> <i>Come da te partir mi degio oma' io,</i> <i>D'amor languire, Raio,</i> <i>O rosa bella, che m'alegr'i'l core,</i> <i>Legiadra donna,</i> <i>Donna d'amore,</i> <i>Un fior gentile del qual mi 'namoraio,</i> <i>Questa mirabil donna, Margarita,</i> <i>Con lagrime bagnando el suo bel viso,</i> <i>Ditutto se',</i> <i>Se-lla mia vita,</i> <i>Costei sarebbe bella in Paradiso,</i> <i>Non credo, donna,</i> <i>O giemme incolorita</i>
28(36)/XXVIa		Pieraldo stoppt Sollazzo und ruft zur Vorbereitung der Jagd am nächsten Tag auf; Nacht-ruhe.	cacciare, con cani, rete, lacci

55 Die *ceccola* oder *zampogna* ist eine polyphonische Sackpfeife. Das Instrument ist auch auf Bildkunstwerken der Zeit nachweisbar, so u. a. in dem in der Galeria Nazionale dell’Umbria sich Gemälde *Madonna dell’orchestra* von Giovanni Boccati, ca. 1448–1458. Carboni weist darauf hin, dass es sich aber auch um eine andere Form der »citola«, der vier- oder fünfsaitigen Cetra, handeln könnte. Vgl. Carboni 2003, S. 251 n.

56 Laut Carboni (2003, S. 258 n.): »pentola di rame integra«. Zu allen Instrumentenbezeichnungen vgl. insbes. Schering 1914.

57 Siehe hierzu den Artikel von Thilo Hirsch im vorliegenden Band, S. 187–207 (Hirsch 2025).

58 Prodenzani legt in seinem *Liber Saporecti* eine Auflistung der von ihm im Sinne einer Gattung benannten »cancion di maio« (Schreibweise nach Carboni 2003) vor. In der Forschungsliteratur wurden diese »cancion di maio«

29(37)/XXX– 36(44)/XXXVII	Donnerstag, 27. Dezember	Jagd, Ehrung der Jagdkünste Sollazzos, Verköstigung, Rückkehr nach Buongoverno	La caccia, grande honore
37(45)/XXXVIII		Zurück in Buongoverno, dialogische Rückschau der Beteiligten	
38(46)/XXXIX		Abendliches Festmahl mit Aufzählung der kulinarischen Vielfalt bei Tisch	'nsalatella, raponçol, caccialepri, pinpinella, mentuccia, cespigniuol coll'oglio alisi
39(47)/XL		Musikalische Darbietungen Sollazzos gemeinsam mit frate Agustino und Pier de Giuvenale: Aufzählung musikalischer Gattungen mit namentlichen Nennungen von Landini , Bartolino da Padova , Antonio Zacara da Teramo und wohl Blasius ⁵⁹	cantaro i <u>matriale</u> , <u>cançon del Cieco</u> 'a modo perugino,' <u>rondel francieschi</u> di fra' Bartolino , Del Ça<ca>ra suo <u>caccie</u> , o suo <u>cancone</u> , di frate Biascio ancor ne disse alcuna, ch'eran melodiose, dolce e buone, Un ruotol
40(48)/XLI		Aufzählung der dargebotenen, beinahe engelhaften Gesänge (»parien che fusero angel tutti quante«)	<i>Non a suo amante,</i> <i>A meçço a-ssei paghon,</i> <i>Ama donna,</i> <i>Donna s'i' t'ò fallito,</i> <i>Finir mie vita,</i> <i>Se le lagrime,</i> <i>La donna mia vuole essere el misére,</i> <i>Ad ogni vento volgie come foglia,</i> <i>Non voler, Signor mio, ch'io mi dispere,</i> <i>Po' che l'amore al tutto mi dispoglia</i>
41(49)/XLII	Freitag, 28. Dezember	Vogeljagd-Ausflug in den Gärten mit ornithologischer Aufzählung	uciellare, sparvieri, dordi, merli
42(59)/XLIII		Jagd mit den Falknern	falconier
43(51)/XLIV		Jagd mit den Falknern und Rückkehr nach Buongoverno, bei der eine Ballata rezitiert und darauf reagiert wird	A Buongoverno si ritornar, diciendo / una ballata e gli altri rispondendo.
44(52)/XLV		Jagd mit Habicht	astore
45(53)/XLVI		Jagd mit Habicht	
46(54)/XLVII	Samstag, 29. Dezember = 9. Abend	Alle sind zurück am Hofe Buongovernos; Sollazzo will die Novelletten aus dem <i>Liber Solatii</i> rezitieren.	po' cominciò a volgiar le suo carte / di <i>Solaço</i> e veder le figurette: / molto ne fecier festa di tale arte! / Fatto questo a-ssedere ognun si mette / e 'l buon Sollaço si trasse da parte / per cominciare a dir suo novellette.
47(55)/XLVIII		Pieraldo bittet Sollazzo um eine neue Unterhaltung, da die Novellen ihm schon bekannt seien. Sollazzo kündigt eine Improvisation in Reimen an.	»Dicci cosa nova, che li conti ch'ài detti tutti saccio!« »dire improviso in rima io farò prova«
48(56)/IL		Sollazzo beginnt mit der Einleitung zu seiner Improvisation.	

Tab. 1 Inhalt der Sonette des »Mundus placitus«: Sonette mit Musikreferenzen und Komponisten: **fett**; Werkincipits: *kursiv* (gemäß Carboni); Gattungen: unterstrichen.

Prodenzani greift bei der Darstellung der verschiedenen Vergnügungen in allen Sonetten größtenteils auf Auflistungen in Form der rhetorischen *cumulatio* zurück.⁶⁰ Dadurch entstehen didaktisch anmutende Kompendien *en miniature* zu diversen höfischen Kulturpraktiken, so unter anderem zu (Vogel-)Jagd, Tanz, sportlichen Aktivitäten, Kulinarik und Musik. Diese mit lehrhaften Beispielen angereicherte Wissensvermittlung wird durch die Form der streng eingehaltenen Reimstruktur des Sonetts noch zusätzlich unterstützt – ganz im Sinne der seit der Antike gebräuchlichen, auf rhythmische Strukturen zurückgreifenden Mnemotechniken.⁶¹

insbesondere von Ciliberti 1989 in einem weiteren Schritt noch weiter aufgegliedert bzw. zu den Madrigalen und Ballate gezählt, um sie so den anderen (Haupt-)Gattungen des Repertoires zuordnen zu können.

59 Über diesen »frate Biascio« ist bis heute nichts bekannt, jedoch geht Carboni (2003, S. 285 n.) davon aus, dass es sich wohl um denselben Komponisten handelt, der die Ballata *Ore pandulfum* (entstanden um 1410, enthalten in Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, Ms. a.M.5.24, fol. 34) geschrieben hat.

60 Vgl. Nádas 1998, S. 28.

61 Lukesch 2001. Vgl. dazu u. a. Voigt 2001; Yates 2001.

Zur Musik im »Mundus placitus« des *Saporetto*

Von den insgesamt 39 Sonetten des »Mundus placitus«, die die vergnüglichen Festivitäten am Hofe Buongovernos beschreiben (11(19)/XII–48(56)/IL), haben insgesamt 14, das heißt knapp über ein Drittel, einen konkreten Musikbezug. Bei den Stellen im *Saporetto*, die die verschiedenen Bereiche der Musik thematisieren, handelt es sich vor allen Dingen um Aufzählungen sowie um durch Textincipits zitierte, quasi hineinmontierte Werkverweise. Neben den wenigen namentlich erwähnten oder identifizierbaren Komponisten (etwa im Falle Landinis: »El Cieco«) lässt sich der Großteil der Incipits konkreten Werken zuordnen.

	Musikalischer Bezug	Instrument	(Tanz-)Gattung	Werk	Komponist
15(23)/XVI	Tanz				
17(25)/XVII	Weltliche Musik	»arpa«	Madrigal ⁶²	<i>La dolcie ciera</i>	Bartolino da Padova
			Madrigal	<i>Ucel di Dio (insegnia di giustizia)</i>	Iacopo da Bologna
			Madrigal	<i>Aquila altera (ferma in sulla vetta)</i>	Iacopo da Bologna
			Ballata	<i>(Per un) Verde boschetto</i>	Bartolino da Padova
			Madrigal	<i>Inperiale (sedendo fra piú stelle)</i>	Bartolino da Padova
			Ballata	<i>Agniel so bianco (e vo' belando bē)</i>	Giovanni da Cascia (Text: Franco Sacchetti)
			Madrigal	<i>el Pellegrino (= Povero pellegrin salito al monte)</i>	Niccolò del Proposto da Perugia (Text: Franco Sacchetti)
			Virelai Ballata	<i>Or sus (vous dormé trop)⁶³</i>	Anonymous / Francesco Landini?
			Ballade (frz.) ⁶⁴	<i>Ma dame di par d'Isperança (= Dame sans per en qui est ma speranche)</i>	Andrea dei Servi
			Motette ⁶⁵	<i>Mon fiance</i>	Nicht identifizierbar

62 Weder Carboni noch Reale nehmen eine Gattungszuordnung vor. Diese wurde hier vorgenommen nach Rotter-Broman 2012, S. 37.

63 In Anbetracht des literarischen Kontextes sei auf Francesco Landinis Ballata *Or su, gentili* in Gherardis *Paradiso degli Alberti* hingewiesen.

64 Vgl. Carboni 2003, S. 241 n.

65 Laut Carboni (ebd.): »Amours en qui j'ai fiance de merci«, ma appartiene ad un repertorio troppo antico«.

			Madrigal	<i>l'Aussellino</i> (= <i>Osselto salvaço per stasone</i>)	Iacopo da Bologna
			Virelai	<i>En mon cors (= En mon cuer est un blame)</i>	Nicht identifizierbar
			Nicht identifizierbar	<i>Di suo mança</i>	Nicht identifizierbar
18(26)/XXI	Tanz, weltliche Musik		ballo »a ronfo«, »alla chinèa« ⁶⁶ »della Pertusata«, »La Palandra« ⁶⁷		
			Madrigal	<i>Donna innamorata</i>	Giovanni da Cascia
20(28)/ XXVII Heiligabend	Geistliche Musik		Matutin – Vesper »La viglia alo Vespar«		
			»antifane«, »suon di chiesa«, »suoni ilarii«		
				<i>Criste redentor</i>	
				<i>Magnificat</i>	
				<i>Benedicamo</i>	
21(29)/ XXVIII	Weltliche und geistliche Musik	-	Madrigal	<i>Alba colónma (con suo verde rama)</i>	Bartolino da Padova
			Madrigal	<i>Due angilette</i>	Francesco Landini
			Madrigal	<i>Laurate chiome (nodose e avvolte)</i>	Bartolino da Padova
			Madrigal	<i>L'arpa di melodia (= La harpe de melodie)</i>	Jacques de Senleches
				<i>Ben ti 'nprometto</i>	
			Ballata	<i>Li gran disiri (= Le grand désir que j'ay)</i>	Matteo da Perugia
			Motette	<i>Maria Virgo Dei</i>	
			Motette	<i>Pater alme</i>	
			Ballata ⁶⁸	<i>Sacro santo (= La sacrosanta carità d'amore)</i>	Bartolino da Padova

66 Laut Carboni (ebd., S. 250 n.): »come una prostituta«.

67 Ebd., S. 249.

68 Auch Abramov-van Rijk (2009, S. 63) plädiert für eine Zuordnung des Incipits zur Gattung der Ballate.

23(31)/XXII	Tanz, weltliche Musik	»ciecola«	Tanz	<i>La pasturella</i>	
			Tanz	<i>La picchina</i>	
			Tanz	<i>La forosetta</i>	
			Tanz	<i>La canpagnina</i>	
			Virelai	<i>Ala fonte, Jo l'amai</i> ⁶⁹	Nicht identifizierbar
			Tanz	<i>La marinella</i>	
			Tanz	<i>La palaçcina</i>	
			Tanz	<i>La Guiduccia</i>	
			Tanz	<i>La Montanina</i>	
			Tanz	<i>La casa bassa et la padrona bella</i> ⁷⁰	
24(32)/ XXIII	Internationales (Tanz-) Repertoire	»L'organi frameghi«	Virelai	<i>Tres pelles dames dela Spagna (= Tres douce dames)</i>	Guillaume de Machaut
			[Alemagna]	<i>Mac, Got, Fru dela Magnia</i>	
			Danze tedesche	<i>Scivich e Chic e Noc</i>	
			Danza oscena ⁷¹	<i>San Bergotti</i>	
			Rondeau	<i>El Mulin di Paris (=Molendini de Paris)</i>	Pierre des Molins
			calate (»di Marittima e Campagna«) ⁷²		
			cançon (»di Lombardia e di Romagna«)		
Instrumente		»menacordo«			
		»leguto«			
		»fiaiuto«			
		»saltero«			

69 »Se non si tratta di un unico *incipit*, come è ragionevole supporre, la prima parte del capoverso potrebbe far riferimento al *virelai* scritto intorno al 1390 dal Ciconia *Sus une fontayne*« (Carboni 2003, S. 252 n.).

70 Laut Carboni (ebd.): »componimento che ebbe molta fortuna in Italia fin quasi ai giorni nostri«.

71 Laut Carboni (ebd., S. 255 n.): »danza non identificata, ma dalle movenze chiaramente oscene«.

72 Laut Carboni (ebd.): »danza rapida italiana per liuto [...], musicalmente simile al salterello [sic].«

25(33)/ XXIV	Instrumente, Tanzrepertoire, weltliche Musik	»leguto«	ballo <i>Amoroso</i> , ⁷³ l'Albadança, ⁷⁴ Trotto, ⁷⁵ Striana, ⁷⁶ stanpita ⁷⁷		
				<i>Chi ama (=Chi ama ne la lingua e chi nel pecto)</i>	Jacobello Bianchi
			Laude ⁷⁸	'L dilettoso ⁷⁹	
		»pignatta sana«	Chiarentana ⁸⁰		
				<i>Madre mia, questo gieloso</i>	
		»chietarra«	»suoni a tenore«, »tanta melodia«		
		»cetera«			
26(34)/XXV	Verschiedene weltliche Werke, Instrumente		Ballata	<i>Stregnie le labra (piano, l'amor mio)</i>	Anonym
			Ballata	<i>Cogli occhi assai ne miro</i>	Francesco Landini (Text: Cino Ruccini)
			Ballata	<i>Dè, pon giù questo amor</i>	Francesco Landini
			Ballade frz.	<i>Con spiro (= D'amers souspirs de poine ?)⁸¹</i>	
			Ballata	<i>L'alma mie piagnie (mai non può aver pace)</i>	Francesco Landini
			(Ballata)	<i>Pogli mente</i>	
			Ballade (frz.)	<i>Tu si mi vuoi ferire amaramente (=Se galaas et le puissant Artus)</i>	Johannes Cuvelier

73 Laut Carboni (ebd., S. 257 n.): »un ballo ›francese‹ con questo nome è incluso nel trattato di Giovanni Ambrosio«.

74 Laut Carboni (ebd.): »potrebbe trattarsi di una non identificata danza eseguita sul motivo dell'*aube* provz.«

75 Laut Reale (1998, S. 145 n.): »danza ritmica (sul genere del popolare saltarello)«.

76 Laut Carboni (2003, S. 257 n.): »danza caratteristica delle popolazioni [...] istriane«.

77 Laut Carboni (ebd.): »Era la principale forma di danza nel Medioevo.«

78 Laut Carboni (ebd., S. 258 n.): »Componimento non identificato, ma riconducibile forse ad un ›cantasi come‹ utilizzato da laudi quali ›El dilettoso Cristo salvatore‹ o ›El dilettoso secreto venia‹ del Bianco ingesuato.«

79 Während der von Reale edierte Text hier kein Incipit annimmt, geht Carboni klar von einem genannten Werk aus; somit wird dieses bei ihm denn auch kursiv gedruckt und im kritischen Apparat behandelt.

80 Laut Reale (1998, S. 145 n.): »Forma popolare di ballo [...] che si ballava in coppie di dodici danzatori.«

81 Während Carboni die Stelle nicht als Incipit behandelt, geht Reale klar davon aus, dass es sich hier um ein Exempel für den Werkkatalog bei Prodenzani handelt.

			Ballade (frz.)	<i>Ghaleaçço</i> (=Se galaas et le puissant Artus) ⁸²	Johannes Cuvelier
			Ballade/Virelai frz.	<i>Bel siro</i> (=Be-sier e a-co-ler)	(<i>Roman de la Rose</i>)
			Ballata	<i>Vostre belleççe li mie sensi apriro</i>	
			Ballata	<i>Gran pianto all'occhi</i>	Francesco Landini
26(34)/XXV	Instrumente	»ribeche, rubechette e rubecone«	Ballata	<i>Tanto mi piaqque</i> (= Molto mi piace chi non dice)	Niccolò del Proposto da Perugia
			Ballata	<i>Gran pena pone</i>	Anonym
27(35)/ XXVI	Instrumente, weltliche Musik	»vivola«	Ballata	<i>Rosetta, che non canbi mai colore</i>	Antonio Zacara da Teramo
			Ballata	<i>Le suis nafers tam fort</i>	Antonio Zacara da Teramo
			cançon di maio	<i>dolce sapore</i>	Conradus de Pistoria[?]
				[<i>Come da te partir mi degio oma'io</i>]	[Boccaccio: <i>Filostrato III, 44–45</i>]
			Ballata	<i>D'amor languire</i>	Antonio Zacara da Teramo
			Ballata	<i>Raio</i>	Johannes Ciconia
			Ballata	<i>O rosa bella</i>	Johannes Ciconia
			Ballata	<i>Legiadra donna</i>	Johannes Ciconia
			Ballata	<i>Donna d'amore</i>	Franceso Landini
			Ballata	<i>Un fior gientile del qual mi'namoraio</i>	Antonio Zacara da Teramo
			Ballata	<i>Questa mirabil donna, Margarita</i> [bzw. 2 Stücke]: <i>Questa mirabil donna; Margarita</i> ⁸³	Anonym/Niccolò Soldanieri/Iacopo da Bologna/Meister Piero/Gilles Binchois
			Ballata	<i>Con lagrime bagnando el suo bel viso</i>	Johannes Ciconia
			Ballata	<i>Ditutto se'</i>	Johannes Ciconia
			Ballata	<i>Se·lla mia vita</i>	Gherardello da Firenze
			cançon di maio	<i>Costei sarebbe bella in Paradiso</i>	

82 Laut Reale (1998, S. 146 n.): »Tu sì mi vuoi ferire amaramente si allude forse a Se galaas«. Carboni (2003, S. 260 n.) hingegen sieht »Ghaleaçço« klar als »ballade: Se Galaas et le puissant Artus«.

83 Vgl. ebd., S. 262 n.

			Ballata (= Non creder, donna, che nessuna sia)	<i>Non credo, donna</i> (= Non creder, donna, che nessuna sia)	Francesco Landini, Johannes Ciconia (Text: Franco Sacchetti)
			Ballata	<i>O giemme incolorita</i>	Cicogna = Johannes Ciconia⁸⁴
39(47)/XL	Weltliche Musik, Komponisten		»matriale, cançon«: Madrigale und Canzone		Del Cieco = Francesco Landini
			»rondel franceschi«		Fra Bartolino = Bartolino da Padova
			»caccie, cançone«		Zaccara = Antonio Zacara da Teramo
			»alcuna ch'eran melodiose, dolce e buone«		frate Biascio = Blasius
40(48)/XLI	Weltliche Musik		Madrigal	<i>Non a suo amante</i> (piú Diana piacque)	Iacopo da Bologna (Text: Petrarca)
			Madrigal	<i>A meçço a-ssei paghon (ne vidi un bianco)</i>	Giovanni da Cascia/ Johannes de Florentia
			Ballata	<i>Ama donna (chi t'ama in pura fede)</i>	Francesco Landini
			Ballata	<i>Donna s'i' t'ò fallito</i>	Francesco Landini
			Ballata	<i>Finir mie vita (me convien cum guai)</i>	Jacobello Bianchi
			Ballata	<i>Se le lagrime (antique e'l dolce amore)</i>	Zannino de Peraga da Padova
			Ballata	<i>La donna mia vuole essare el misére</i>	Niccolò del Proposto da Perugia
			Ballata	<i>Ad ogni vento volgie come foglia</i>	Antonio Zacara da Teramo
			Ballata	<i>Non voler, Signor mio, ch'io mi disperere</i>	
			Ballata	<i>Po' che l'amore al tutto mi dispoglia</i>	

Tab. 2 Musikbezogene Stellen im *Saporetto* mit Zuordnung zu Gattung und Komponist. Die Zuordnungen gehen mehrheitlich auf Reale und Carboni zurück; bei grau gedruckten Zuordnungen handelt es sich um Vermutungen der Verfasserin.⁸⁵

Sowohl bei den Instrumenten als auch bei den Tänzen handelt es sich vorwiegend um eine nach dem *pars-pro-toto*-Prinzip auf Vollständigkeit angelegte Darstellung, wobei im Bereich

84 Erste Namenserwähnung eines realen Musikers im *Saporetto*.

85 Eine gute Aufstellung liefert auch Ciliberti 1989, S. 28–33.

der Instrumente auch spezifische Kategorisierungen auszumachen sind, wie etwa am Beispiel der »ribeche, rubechette e rubecone« in Sonett 26(34)/XXV.⁸⁶ Außerdem ist eine Zuordnung der Instrumente zu konkretem Repertoire beziehungsweise konkreten Gattungen eruierbar: So wird nach Prodenzani die »cançon di maio« etwa typischerweise durch eine »vivola« begleitet (27(35)/XXVI), während die »ciecola« (Sackpfeife) offenbar besonders beim Aufspielen zum Tanz üblich gewesen sein muss (23(31)/XXII). Der Volkstanz »Chiarintana« wird in Sonett 25(33)/XXIV ironisierend mit der »pignatta sana« (Metalltopf) in Zusammenhang gebracht. Auch Aufzählungen *ex negativo* sind eruierbar, etwa in Sonett 25(33)/XXIV, wo Sollazzo die »cetera« (Kithara) und den »pifar sordi cun tenore« gerade *nicht* zur Hand nimmt, die Instrumente damit aber dennoch Erwähnung finden.

Ganz ähnlich wird auch bei Tänzen⁸⁷ verfahren, wobei eine Zuordnung zu regionalen (wie auch ›nationalen‹) Tanztypen vorgenommen wird; auch soziale Herkunft und soziokulturelle Anwendungsgebiete werden dabei berücksichtigt, so etwa beim »ballo alla chinèa« in Sonett 18(26)/XXI, den Carboni aufgrund etymologischer Argumente als obszönen Milieutanz einzuzuordnen wusste.⁸⁸

Besonders interessant ist die dritte Kategorie der Werkincipits: In »Mundus placitus« finden sich insgesamt 70 Textincipits (vgl. Tab. 2). Davon können (die geistlichen Werke einberechnet) 62 plausibel und 52 gar spezifisch identifizierbaren Komponistennamen beziehungsweise konkreten Werken zugewiesen werden.⁸⁹ Bereits Kurt von Fischer und – vollständiger und übersichtlicher – Galliano Ciliberti haben untersucht, welche der uns heute bekannten Codices die hier gezeigten Incipits überliefern. Neben dem *Codex Faenza*⁹⁰ (insbesondere bezüglich der Intavolierungen der von Sollazzo interpretierten Werke mit Harfe)⁹¹ und dem *Lucca-Codex*⁹² weist Ciliberti insgesamt ganze 42 weitere Musikhandschriften sowie 24 »Manoscritti non musicali« nach, die mit den Incipits aus dem *Saporetto* in direkter Verbindung stehen.⁹³ Nicht zu unterschätzen sind zudem die zahlreichen Beziehungen zwischen dem *Saporetto* und dem *Squarcialupi-Codex*,⁹⁴ vor allem was die zeitliche Nähe ihrer Entstehung sowie das Vorhaben einer enzyklopädischen Darstellung des Repertoires betrifft.

86 Vgl. auch Hirsch 2025 in diesem Band, S. 187–207.

87 Eine wichtige Betrachtung zum Tanzrepertoire in Prodenzanis *Liber Saporecti* und *Liber Solatii* liefert Brown, der unter anderem festhält, dass die bislang in der Forschung vernachlässigte Gattung der Lauda wohl eine große Rolle für das Verständnis der Werke Prodenzanis, aber auch ganz allgemein für das Tanzrepertoire des Tre- und Quattrocento spielt (Brown 1998, S. 11).

88 Vgl. Carboni 2003, S. 250 n.

89 In der Forschungsliteratur sind verschiedenste Zählweisen der im *Saporetto* identifizierbaren Stücke eruierbar; so geht bspw. Ciliberti (1989, S. 24–27) von 45 Incipits aus. Wichtig scheint jedoch hierbei nicht die genaue Zahl zu sein, sondern vielmehr der Umstand, dass ein literarisches Werk überhaupt auf die Methode der überprüfbaren Incipitmontage zurückgreift – und dies keineswegs nur in exemplarischer Hinsicht, sondern für ein spezifisches Zielpublikum eines wohl engeren Kreises an Kenner:innen. Eine detailliertere Untersuchung aller Incipits und von deren anzunehmenden Autoren wäre von großer Wichtigkeit. Insbesondere das Incipit *Or sus* könnte eine direkte Referenz auf die in *Il Paradiso degli Alberti* überlieferte Ballata *Or su, gentili* sein.

90 *Codex Faenza*, Faenza, Biblioteca Comunale, Ms. 117.

91 Fischer 1962, Sp. 1640.

92 *Codex Lucca*. Insbesondere Gianluca d'Agostino (2005, Sp. 957 f.) hat auf die »deutliche Ähnlichkeit« mit dem Repertoire des Lucca-Codexes hingewiesen. Dieser um die Wende des Tre- zum Quattrocento in Lucca entstandene Codex (abgeschlossen um 1410) enthält eine auffallend umfangreiche Sammlung von italienischen, französischen und gemischtsprachigen Liedern der bedeutendsten Komponisten des Trecento. Ein erster Teil des Codex wurde 1935 von Giovanni Cecchini in Perugia entdeckt. Einen größeren Teil der Handschrift fand schließlich Augusto Mancini 1938 in Lucca. Vgl. hierzu Nádas/Ziino 2013, S. 13.

93 Vgl. Ciliberti 1989, S. 41 f.

94 *Codex Squarcialupi*. Zur Entstehung und der enzyklopädischen Anlage vgl. insbes. Baumann 1998, Sp. 786 f.

In den musikbezogenen Sonetten des *Saporetto* (vgl. Tab. 2) werden die unterschiedlichen Gattungen durchaus unterschiedlich gewichtet. Der Schwerpunkt liegt dabei – neben den nur in Bezug auf die Festivitäten zu Heiligabend erwähnten geistlichen Werken – klar auf weltlich ausgerichteten Kompositionen.

Komponist	Komponisten-generation	Gattung	Anzahl der Werke/ der Gattung im »Mundus placitus«
Andrea dei Servi († 1415)	2.	Ballade (frz.)	1
Anonymous		Ballata	1 (+2)
		Ballade (frz.)	1
		cançon di maio	3
		Virelai	1
Antonio Zacara da Teramo († nach 1413)	3.	Ballata	5
		»Caccie e canzone«	1?
Bartolino da Padova (~1365–1405)	3.	Ballata	2 (+1)
		Madrigal	4
		Motette	1
		(Rondel franceschi)	(1)
Blasius († nach 1410)	3.(?)	»alcuna [canzone]«	1
Francesco Landini (~1325–1397)	2.	Ballata	8?
		cançon di maio	1
		Canzone	1?
		Madrigal	1
Gilles Binchois (1400–1460, franko-fläm.)	-	Ballata	1
(Giovanni Boccaccio)		cançon di maio	1
Giovanni da Cascia (1270–1350)	1.	Ballata	1
		Madrigal	2
Gherardello da Firenze († 1362/1363)	2.	cançon di maio	1
Guillaume de Machaut (1300–1377, frz.)	-	Virelai	1
Iacopo da Bologna († 1386?)	1.	Madrigal	3
		Ballata	1
Jacques de Senleches (1350–1410, frz.)	-	Madrigal	1
Jacobello Bianchi (Lebensdaten unbekannt)		Ballata	1
		n. identifizierbar	1
Johannes Ciconia (1370–1412)	3.	Ballata	6
Johannes Cuvelier (*vor 1360, † 1387, franko-fläm.)	-	Ballade (frz.)	2
Matteo da Perugia († nach 1416)	3.(?)	Ballata	1
Niccolò del Proposto da Perugia († nach 1410)	2.(?)	Ballata	2
		Madrigal	1

Nicht identifizierbar		Ballata	4?
		cançon di maio	1
		Lauda	1
		Motette	1
		Virelai	1
Pierre des Molins (fl. 1190–1220, frz.)	-	Rondeau	1
Zannino de Peraga da Padova (Lebensdaten unbekannt)	?	Ballata	1

Tab. 3 Komponisten aus dem »Mundus placitus« mit Generation und Anzahl erwähnter Kompositionen.

Die Fülle erstaunt dabei auch ohne Berücksichtigung der Tanzgattungen – Prodenzani trifft keine Auswahl zufälliger Art, sondern verfolgt offenbar die Idee eines nach klar definierten Ordnungsprinzipien und nach Vollständigkeit strebenden literarisch-encyklopädischen Repertoirekompendiums.

Fünf Komponisten⁹⁵ werden im »Mundus placitus« des *Liber Saporecti* nicht nur indirekt, sprich über Incipits, sondern konkret namentlich erwähnt. Dabei handelt es sich um Johannes Ciconia (~1370–1412), den bereits erwähnten Francesco Landini (~1325–1397), Bartolino da Padova (~1365–1405), Antonio Zacara da Teramo (1350/1360–1413) und Blasius (geb. wohl Ende Trecento, gest. nach 1410). Diese Auswahl ist nicht zufälliger Art, sondern deckt gezielt alle drei Generationen der italienischen Trecento-Komponisten ab und nennt zudem zentrale Namen der französischen und frankoflämischen Schule. Im Falle Landinis folgt der Autor der Tradition einer bereits literarisch etablierten Figur. Bei Bartolino da Padova, Johannes Ciconia und Antonio Zacara da Teramo scheinen es die musikalische Leistung und Bedeutung zu sein, die ihnen den Eingang ins Werk eröffnet haben könnte. Besonders bemerkenswert ist die Nennung von Blasius, ist Prodenzanis *Liber Saporecti* doch eine der wenigen Quellen, die ihn überhaupt erwähnen. Auffallend ist, dass die etwa von Baumann als für diese Zeit besonders bedeutend bezeichneten Komponisten wie unter anderem Lorenzo da Firenze, Vincenzo da Rimini, Donato da Cascia, Paolo da Firenze, Francesco Novello und Piero di Giovanni⁹⁶ im *Saporetto* keinerlei Rolle spielen. Die Frage, ob der Autor hier bewusst die weniger etablierten Namen ins kulturelle Gedächtnis zu rücken versucht oder aber der heutige Kanon schlichtweg nicht mit demjenigen des Verfassers vereinbar ist, muss vorerst unbeantwortet bleiben.

95 Vor dem Hintergrund von Ludwig Finschers These einer »Entstehung des Komponisten« im Tre- und frühen Quattrocento folgt Prodenzani somit ganz dem Geist seiner Zeit. Finscher verweist in diesem Zusammenhang ausdrücklich auf den *Squarcialupi-Codex*, der ja auch für Prodenzani eine zentrale Rolle gespielt haben dürfte. In ganz ähnlicher encyklopädischer Art wie im *Liber Saporecti* wird im *Squarcialupi-Codex* »der Versuch gemacht, das Gesamtrepertoire des Trecento zusammenzufassen, geordnet nach Komponisten [...], in chronologischer Folge; ihre Werke, geordnet nach Chronologie der Gattungen«. Der in diesen Jahren, sprich um 1415 einsetzende »systematisch[e] Sammelfleiß[ss]« und die »Tendenz zur Ordnung des Materials« zeigt sich ganz klar auch im »Mundus placitus« des *Saporetto*. Vgl. Finscher 1994, S. 155 f.

96 Vgl. Baumann 1998, Sp. 772–774.

Enciclopedismo als Ordnungsprinzip

Der *Liber Saporecti* zeigt sich durch die der Sonettform inhärenten Schemata stark durchstrukturiert und geordnet. Die Regeln dieses subtilen Strukturprinzips sind dabei keineswegs vordergründig-trivial; Prodenzani verzichtet bewusst auf ein alphabetisches Incipitregister, wie es die Musikhandschriften in den ersten Jahrzehnten des Quattrocento aufzuweisen beginnen.⁹⁷ Und doch scheint just ein solcher Index den im *Saporetto* einmontierten Incipits im Sinne einer alphabetisch angelegten Erzählstruktur zu Grunde zu liegen. Dies lässt sich besonders schön an der Aufstellung der Incipits von Tabelle 4 zeigen:

Incipit	Komponist	Gattung
<i>Ala fonte, Jo l'amai</i>	Nicht identifizierbar	Virelai
<i>A meçço a-ssei paghon</i>	Giovanni da Cascia	Madrigal
<i>Ad ogni vento volgie come foglia</i>	Antonio Zacara da Teramo	Ballata
<i>Agniel so bianco</i>	Giovanni da Cascia	Ballata
<i>Alba colónma</i>	Bartolino da Padova	Madrigal
<i>Ama donna</i>	Francesco Landini	Ballata
<i>Aquila altera</i>	Iacopo da Bologna	Madrigal
<i>Bel siro</i>	(aus: <i>Roman de la Rose</i>)	Ballade/Virelai
<i>Benedicamus</i>		Sakral
<i>Chi ama</i>	Jacobello Bianchi	
<i>Come da te partir mi degio oma'io</i>	Giovanni Boccaccio	
<i>Cogli occhi assai ne miro</i>	Francesco Landini	Ballata
<i>Con lagrime bagniando el suo bel viso</i>	Johannes Ciconia	Ballata
<i>Con spiro</i>	Anonymus	Ballade (frz.)
<i>Criste redentor</i>	Nicht identifizierbar	Sakral
<i>Costei sarebbe bella in Paradiso</i>	Nicht identifizierbar	cançon di maio
<i>D'amor languire</i>	Antonio Zacara da Teramo	Ballata
<i>Ditutto se'</i>	Johannes Ciconia	Ballata
<i>Dè, pon giù questo amor</i>	Francesco Landini	Ballata
<i>Donna d'amore</i>	Anonymus/Francesco Landini	Ballata
<i>Donna innamorata</i>	Giovanni da Cascia	Madrigal
<i>Donna s'i' t'ò fallito</i>	Francesco Landini	Ballata
<i>Dolce sapore</i>	Anonymus/Conradus de Pistoria	cançon di maio
<i>Due angilette</i>	Francesco Landini	Madrigal
<i>El Mulin di Paris</i>	Pierre des Molins	Rondeau
<i>El Pellegrin</i>	Niccolò del Proposto da Perugia	Madrigal
<i>Finir mie vita</i>	Jacobello Bianchi	Ballata
<i>Ghaleaçço</i>	Johannes Cuvelier	Ballade (frz.)
<i>Gran pianto all'occhi</i>	Francesco Landini	Ballata
<i>Gran pena pone</i>	Anonymus	Ballata
<i>Imperiale</i>	Bartolino da Padova	Madrigal
<i>Ie suis nafers tam fort</i>	Antonio Zacara da Teramo	Ballata

97 Zur Ordnung des Repertoires in Musikhandschriften des frühen 15. Jahrhunderts vgl. insbes. Lütteken 1998.

<i>La dolcie ciera</i>	Bartolino da Padova	Madrigal
<i>La donna mia vuole essere el misére</i>	Niccolò del Proposto da Perugia	Ballata
<i>L'alma mie piagnie</i>	Francesco Landini	Ballata
<i>L'arpe di melodia</i>	Jacques de Senleches	Madrigal
<i>L'Aussellino</i>	Iacopo da Bologna	Madrigal
<i>L'aurate chiome</i>	Bartolino da Padova	Madrigal
<i>Legiadra donna</i>	Johannes Ciconia	Ballata
<i>Li gran disiri</i>	Matteo da Perugia	Ballata
<i>'L dilettoso</i>	Nicht identifizierbar	Laude
<i>Mac, Got, Fru</i>	(geogr.: »de la Magna«)	?
<i>Ma dame di par d'Isperança</i>	Andrea dei Servi	Ballade (frz.)
<i>Magnificat</i>	Nicht identifizierbar	Sakral
<i>Margarita</i>	Anononym/Niccolò Soldanieri/Iacopo da Bologna/Meister Piero/Gilles Binchois	Ballata
<i>Maria Virgo Dei</i>	Versch.	Motette
<i>Mon fiance</i>	Nicht identifizierbar	Motette
<i>Non a suo amante</i>	Iacopo da Bologna	Madrigal
<i>Non credo donna</i>	Francesco Landini, Johannes Ciconia	cançon di maio
<i>Non voler, Signor mio, ch'io mi dispere</i>	Nicht identifizierbar	Ballata
<i>O giemme incolorita</i>	Johannes Ciconia	Ballata
<i>O rosa bella</i>	Johannes Ciconia	Ballata
<i>Or sus</i>	Anonymous/Francesco Landini	Virelai/Ballata
<i>Pater alme</i>	Versch.	Motette
<i>Po' che l'amore al tutto me dispoglia</i>	Nicht identifizierbar	Ballata
<i>Pogli mente</i>	Nicht identifizierbar	Ballata
<i>Raio</i>	Johannes Ciconia	Ballata
<i>Rosetta, che non canbi mai colore</i>	Antonio Zacara da Teramo	Ballata
<i>Sacro santo</i>	Bartolino da Padova	Ballata
<i>Se-lla mia vita</i>	Gherardello da Firenze	Cançon di maio
<i>Se le lagrime</i>	Zannino de Peraga da Padova	Ballata
<i>Stregnie le labra</i>	Anonymous	Ballata
<i>Tanto mi piaqque</i>	Niccolò del Proposto da Perugia	Ballata
<i>Tres pelles dames</i>	Guillaume de Machaut	Virelai
<i>Tu sì mi vuoi ferire amaramente</i>	Johannes Cuvelier	Ballade (frz.)
<i>Un fior gientile del qual mi'namoraio</i>	Antonio Zacara da Teramo	Ballata
<i>Verde boschetto</i>	Bartolino da Padova	Ballata
<i>Vostre belleççe li mie sensi apriro</i>	Nicht identifizierbar	Ballata

Tab. 4 Alphabetische Auflistung der im »Mundus placitus« enthaltenen Incipits.

Prodenzani vernachlässigt von A bis V keinen Anfangsbuchstaben bei Musikzitaten; zu den meisten Initialen werden sogar mehrere Incipits geliefert. Auch beim Blick auf die erwähnten Komponisten zeigt sich dieses lexikalisch-encyklopädische Vorgehen: Der Dichter verarbeitet Incipits aller drei Komponistengenerationen des Trecento bis hin zu ihren Ursprüngen bei Iacopo da Bologna und Giovanni da Cascia. Und auch hier scheint der Text – mit Schmitz-

Emans gesprochen – alphabetisch geschrieben:⁹⁸ So sind Komponistennamen mit Anfangsbuchstaben durch das ganze Alphabet vertreten.

Darüber hinaus beinhaltet Prodenzanis *Saporetto* sowohl profane als auch sakrale Musik, die zudem in ihrem ›korrekten‹ aufführungspraktischen Kontext zur literarischen Inszenierung kommt. Der enzyklopädische Gedanke durchdringt auch Prodenzanis Darstellung der verschiedenen Gattungen: Neben den heute als typisch geltenden Hauptgattungen des Trecento, Madrigal, Caccia und Ballata, finden »cançon di maio«, Motetten, Balladen, Virelai und Rondeau et cetera Platz. Genauso strebt Prodenzani mit seinem Text beim Tanzrepertoire und bei der Instrumentenbeschreibung nach einem möglichst umfangreichen Kompendium. Folglich darf festgehalten werden, dass die gesamte erste *cantica* einer imaginären Liste, eventuell gar einem hintergründig memorierten und möglichst umfassenden Index zu folgen scheint.⁹⁹

Die inhaltlich sehr weit gefächerten Kompendien vereinen sich in »Mundus placitus« zu einer enzyklopädisch anmutenden Darstellung von gelebter Kunst und Kultur am Hofe Pierbaldos von Buongoverno – mit zahlreichen sub-, intra- und intertextuellen Bezügen. Prodenzani unterfüttert den fiktiven Kontext mit real existierenden Dingen (und bei den Komponisten: mit real existierenden Personen), rückt Fiktion und Wirklichkeit in unmittelbare Nachbarschaft. Der *enciclopedismo* wirkt hier hintergründig als Ordnungsprinzip und wird gleichsam in der lyrisch äußerst kunstvollen Sonettform universalgültig.

Es wäre zu hoffen, dass weitere und tiefergehende Untersuchungen sich mit dem *Saporetto* und dessen reichem Inhalt beschäftigen – und Simone de' Prodenzani des ihm völlig zu Unrecht auferlegten Status eines »poeta che nessuno conosce«¹⁰⁰ enthoben werden könnte.

Literatur/Quellen

Alle Weblinks in diesem Artikel zuletzt aufgerufen am 18.9.2025.

Abramov-van Rijk 2009 | Elena Abramov-van Rijk: *Parlar Cantando. The Practice of Reciting Verses in Italy from 1300 to 1600*, Bern: Lang 2009.

Agostino 2005 | Gianluca d'Agostino: Prodenzani, Simone, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*. 2., neubearbeitete Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 13, Kassel: Bärenreiter 2005, Sp. 957 f.

Baumann 1998 | Dorothea Baumann: Trecento und Trecentohandschriften, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*. 2., neubearbeitete Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 9, Kassel: Bärenreiter 1998, Sp. 769–791.

Beck 1998 | Eleonora M. Beck: Musical References in the *Cornice* of Giovanni Boccaccio's *Decameron*, in: dies.: *Singing in the Garden. Music and Culture in the Tuscan Trecento*, Innsbruck: Studien-Verlag 1998, S. 153–174.

Blair 2013 | Ann Blair: Revisiting Renaissance Encyclopaedism, in: *Encyclopaedism from Antiquity to the Renaissance*, hg. von Jason König und Greg Wolf, Cambridge: Cambridge University Press 2013, S. 377–397.

Brown 1998 | Howard Mayer Brown: A Lost Trecento Dance Repertory Rediscovered, in: *Analecta Musicologica* 30/1 (1998), S. 1–13.

98 Zum Alphabet als Grundstruktur bei der Genese von literarischen Texten vgl. insbes. Schmitz-Emans 2012.

99 Nicht nur Kenntnisse im Bereich der Musik sollen hier hervorgehoben werden – auch bei gastronomischen, ornithologischen oder die Jagd betreffenden Themengebieten (übrigens alles Dinge, die auch beliebte Topoi in der Malerei waren) erstaunt die Unmenge an Information, denen der *Saporetto* nach dem Prinzip der *cumulatio* im Text Raum gibt.

100 Vgl. Debenedetti 1927, S. 523.

- Carboni 1999 | Fabio Carboni: Spigolature del »libretto vario« di Simone Ugolini de' Prodenzani, in: *Cultura Neolatina* 59 (1999), S. 263–327.
- Carboni 2003 | Simone de' Prodenzani: *Rime. Edizione critica*, hg. von Fabio Carboni, 2 Bde. (mit fortlaufender Zählung), Manziana: Vecchiarelli 2003.
- Ciliberti 1989 | Galliano Ciliberti: *Produzione, consumo e diffusione della musica in Italia nel tardo Medioevo*, Perugia: Centro di studi musicali 1989.
- Codex Faenza | Codex Faenza, Faenza, Biblioteca Comunale, Ms. 117.
- Codex Lucca | Codex Lucca (auch bekannt als »Mancini-Codex«), Lucca, um 1410, Lucca, Archivio di Stato, Ms. 184.
- CodexSquarcialupi | Squarcialupi-Codex, Florenz, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Ms. Mediceo-Palatino 87.
- Debenedetti 1913 | »Il Sollazzo« e »Il Saporetto« con altre rime di Simone Prudenzani d'Orvieto, hg. von Santorre Debenedetti, Turin: Loescher 1913 (Giornale Storico della Letteratura italiana. Supplemento 15).
- Debenedetti 1927 | Santorre Debenedetti: L'orbo che ci vede, in: *Miscellanea di studi critici in onore di Vincenzo Crescini*, hg. von Vincenzo Crescini, Cividale: Stagni 1927, S. 523–532.
- Finscher 1994 | Ludwig Finscher: 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* 25/1–2 (1994), S. 149–164.
- Fischer 1956 | Kurt von Fischer: *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento*, Bern: Haupt 1956.
- Fischer 1962 | Kurt von Fischer: Prodenzani, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG')*, hg. von Friedrich Blume, Bd. 10, Kassel: Bärenreiter 1962, Sp. 1640.
- Föcking 2016 | Marc Föcking: Vanitas im italienischen Sonett von Petrarca bis zum Barock, in: *Das Sonett und die Musik. Poetiken, Konjunkturen, Transformationen, Reflexionen. Beiträge zum interdisziplinären Symposium in Heidelberg vom 26. bis 28. September 2012*, Heidelberg: Winter 2016, S. 99–124.
- Gherardi 1975 | Giovanni Gherardi da Prato: *Il Paradiso degli Alberti*, hg. von Antonio Lanza, Roma: Salerno 1975 (I novellieri italiani, Bd. 10).
- Gramatzki 2008 | Susanne Gramatzki: Vier/Vierzig, in: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, hg. von Günter Butzer und Joachim Jacob, Stuttgart: Metzler 2008, S. 406.
- Grote 2007 | Hans Grote: Sonett, in: *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*, hg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moenninghoff, Stuttgart: Metzler 2007, S. 715 f.
- Guerrieri 2014 | Elisabetta Guerrieri: L'Enciclopedismo nel Paradiso degli Alberti di Giovanni Gherardi da Prato, in: *Mehltretter* 2014, S. 97–137.
- Gutmann 1928 | Hans Gutmann: Der Decamerone des Boccaccio als musikgeschichtliche Quelle, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 11 (1928), S. 397–401.
- Haag 1982 | Art. Tubal-Kain, in: *Bibel-Lexikon*, hg. von Herbert Haag, Einsiedeln: Benziger 1982, S. 1784.
- Hauser 1990 | Arnold Hauser: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. Ungekürzte Sonderausgabe in einem Band*, München: Beck 1990.
- Herweg et al. 2019a | *Enzyklopädisches Erzählen und vormoderne Romanpoetik (1400–1700)*, hg. von Mathias Herweg, Johannes Klaus Kipf und Dirk Werle, Wiesbaden: Harrassowitz 2019.
- Herweg et al. 2019b | Mathias Herweg/Johannes Klaus Kipf/Dirk Werle: Einleitung, in: Herweg et al. 2019a, S. 9–24.
- Hirsch 2025 | Thilo Hirsch: *Rubebe, rubechette e rubecone – Rabab-Ensembles in Italien im 15. Jahrhundert*, in: *Rabab, Rubeba, Rubāb. Fellbespannte Streichinstrumente im historischen und kulturellen Kontext*, hg. von Thilo Hirsch, Marina Haiduk und Thomas Gartmann, Baden-Baden: Ergon 2025 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 20), S. 187–207, <https://doi.org/10.5771/9783987402302-187>

- Ledda 2023 | *Dante e le enclopedie medievali. Atti del Convegno internazionale di Studi, Ravenna, 9 novembre 2019*, hg. von Giuseppe Ledda, Ravenna: Centro dantesco 2023.
- Lukesch 2001 | Helmut Lukesch: Lernstrategien, Mnemotechniken und Metakognition, in: ders.: *Psychologie des Lernens und Lehrens*, Regensburg: Roderer 2001 (Psychologie in der Lehrerausbildung, Bd. 2), S. 225–245.
- Lütteken 1998 | Laurenz Lütteken: Wege zur Musik. Überlegungen zu Indices oberitalienischer Handschriften der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, in: *Analecta Musicologica* 30/1 (1998), S. 15–40.
- Mehltretter 2014 | *Allegorie und Wissensordnung. Volkssprachliche enzyklopädische Literatur des Trecento. Akten der DAAD-Fachtagung, München 10. Oktober bis 12. Oktober 2012*, hg. von Florian Mehlretter, München: Utz 2014 (Münchener Italienstudien, Bd. 1).
- Milani 2004 | Simone de' Prodenzani: *Sollazzo*, hg. von Matteo Milani, Alessandria: Orso 2004.
- Nádas 1998 | John Nádas: A Cautious Reading of Simone Prodenzani's *Il Saporetto*, in: *Recercare* 10 (1998), S. 23–38.
- Nádas/Ziino 2013 | *The Lucca Codex (Codice Mancini). Introductory Study and Facsimile Edition*, hg. von John Nádas und Agostino Ziino, Lucca: LIM 2012/2013.
- Ramming 2017 | Teresa Cäcilia Ramming: *Die Musik in Simone de' Prodenzanis »Il Saporetto«*, Masterarbeit, Universität Zürich, 2017.
- Rauchhaus 2021 | Moritz Rauchhaus: Vorwort, in: Giovanni Boccaccio: *Das Büchlein zum Lob Dantes*, übers. und hg. von Moritz Rauchhaus, Berlin: Das kulturelle Gedächtnis 2021, S. 5–13.
- Reale 1998 | Simone de' Prodenzani: *Sollazzo e Saporetto*, hg. von Luigi Maria Reale, Perugia: Effe 1998.
- Rotter-Broman 2012 | Signe Rotter-Broman: *Komponieren in Italien um 1400. Studien zu dreistimmig überlieferten Liedsätzen von Andrea und Paolo da Firenze, Bartolino da Padova, Antonio Zacara und Johannes Ciconia*, Hildesheim: Olms 2012.
- Schering 1914 | Arnold Schering: *Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance*, Leipzig: Kahnt 1914.
- Schmitz-Emans 2012 | Monika Schmitz-Emans: Zur Einleitung. Das Alphabet als Ordnungsmuster – Enzyklopädistik als poetologisches Programm – Lexikographik als literarisches Verfahren, in: Schmitz-Emans et al. 2012, S. 7–26.
- Schmitz-Emans et al. 2012 | *Alphabet, Lexikographik und Enzyklopädistik. Historische Konzepte und literarisch-künstlerische Verfahren*, hg. von Monika Schmitz-Emans, Kai Lars Fischer und Christoph Benjamin Schulz, Hildesheim: Olms 2012.
- Schwertsik 2014 | Peter Schwertsik: Der Dittamondo von Fazio degli Uberti und der Quadriregio des Federico Frezzi – (Gescheiterte) Alternativen oder (verkannte) Fortentwicklungen) der Divina Commedia, in: Mehlretter 2014, S. 161–186.
- Sercambi 1972 | Giovanni Sercambi: *Novelle*, hg. von Giovanni Sinicropi, 2 Bde., Bari: Laterza 1972.
- Verduin o. J. | [Kees Verduin]: *Hammers, Music and Scales. Jubal Watching Tubalcain. Some Notes on Iconography*, online, o. J., <https://web.universiteitleiden.nl/fsw/verduin/ghio/speculum.htm>.
- Voigt 2001 | Ulrich Voigt: *Esels Welt. Mnemotechnik zwischen Simonides und Harry Lorayne*, Hamburg: Likanas 2001.
- Wolf 2002 | Norbert Wolf: *Trecento und altniederländische Malerei*, Stuttgart: Reclam 2002 (Kunstepochen, Bd. 5).
- Yates 2001 | Frances A. Yates: *Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik vor Aristoteles bis Shakespeare*, Berlin: Akademie-Verlag '2001.

Dr. Teresa Cäcilia Ramming hat an der Universität Zürich (UZH) Musikwissenschaft, Deutsche Literaturwissenschaft und Allgemeine Vergleichende Literaturwissenschaft studiert. Ihre Masterarbeit zur Musik in Simone de' Prodenzani's *Il Saporetto* wurde mit dem Semesterpreis der UZH ausgezeichnet. Von 2018 bis 2021 folgte ein Stipendium im »Lübecker Modell« des Zentrums für Kulturwissenschaft-

liche Forschung Lübeck mit Volontariat und Dissertationsprojekt am Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck, wo sie u. a. die Ausstellung »a BRIEF history« kuratierte. 2022 bis 2025 verantwortete sie als wissenschaftliche Projektkoordinatorin den Aufbau des Brahms-Portals. Seit August 2025 ist sie kommissarische Geschäftsführerin des Brahms-Instituts und Referentin des Präsidenten der Musikhochschule Lübeck. Im Frühjahr 2023 wurde sie mit einer Arbeit über Max Kalbecks Monumentalbiografie Johannes Brahms promoviert.

Rabab, Rubeba, Rubāb

Fellbespannte Streichinstrumente
im historischen und kulturellen Kontext

herausgegeben von

Thilo Hirsch, Marina Haiduk
und Thomas Gartmann

unter redaktioneller Mitarbeit von
Daniel Allenbach

ERGON VERLAG

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.



Hochschule der Künste Bern
Haute école des arts de Berne
Bern Academy of the Arts

Hochschule der Künste Bern,
Institut Interpretation

Umschlagabbildung:
Zwei Rabab-Spieler aus *Cantigas de Santa María* –
Codex E [Códice de los músicos], fol. 118r, ca. 1284,
Pergament, 404 × 274 mm
(Foto: Patrimonio Nacional de España,
Real Biblioteca del Monasterio del Escorial – RBME, Ms. B-I-2)

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

1. Auflage 2025

© Die Autor:innen

Publiziert von
Ergon – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden
Gesamtverantwortung für Druck und Herstellung
bei der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG.
Umschlaggestaltung: Jan von Hugo

www.ergon-verlag.de

ISBN 978-3-98740-229-6 (Print)

ISBN 978-3-98740-230-2 (ePDF)

DOI: <https://doi.org/10.5771/9783987402302>



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung
– Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.

MUSIKFORSCHUNG
DER HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

herausgegeben von

Martin Skamletz, Thomas Gartmann
und Daniel Allenbach

Band 20

ERGON VERLAG

Inhalt

Einleitung (<i>Thilo Hirsch</i>)	7
Etymologie	
<i>Salah Eddin Maraqa</i> The Origin of the <i>Rabāb</i> Reconsidered on the Basis of Early Arabic and Persian Literary and Lexicographical Sources	15
Musik-Ikonographie als Methode	
<i>Martine Clouzot</i> Réflexions critiques sur «l'iconographie musicale». L'exemple des figurations des «ménestrels» et des «animaux musiciens» dans les manuscrits enluminés des XIII ^e –XV ^e siècles	43
<i>Thilo Hirsch/Marina Haiduk</i> Von der Darstellung zum klingenden Objekt. Versuch eines methodisch-praktischen Leitfadens zur Interpretation und Rekonstruktion von Musikinstrumenten in Bildquellen	59
Angewandte Musik-Ikonographie	
<i>Yuko Katsutani</i> The Musicking Angels of the Lower Chapel of Saint-Bonnet-le-Château. Musical Instruments and their Symbolism	93
<i>Marina Haiduk</i> Im Spannungsfeld von Wort und Bild. Die gestrichene <i>cithara</i> in den Bildkünsten des Mittelalters und der Frührenaissance	107
Hist. Musikwissenschaft (teilweise in Verbindung mit Musikikonographie)	
<i>Thilo Hirsch</i> <i>El son del purgamēo</i> . Das Rabab in den <i>Cantigas de Santa María</i> und dessen Rekonstruktion	125
<i>Jacob Mariani</i> San Ginesio Between Melody and Harmony. Questions of Instrument Morphology and Design in Depictions of the Performer-Saint	145

<i>Teresa Cäcilia Ramming</i>	
Musik und literarischer <i>enciclopedismo</i> . Simone de' Prodenzanis <i>Il Saporetto</i>	157
<i>Thilo Hirsch</i>	
<i>Rubebe, rubechette e rubecone – Rabab-Ensembles in Italien im 15. Jahrhundert</i>	187
<i>David R. M. Irving</i>	
Arnold Dolmetsch, the Rebab, and the Revival of the Rebec	209
 Historische Musikwissenschaft vs. Musikethnologie als Methode	
<i>Britta Sweers/Cristina Urchueguía</i>	
One Object Viewed from Different Perspectives. Ethnomusicology and Historical Musicology in Dialogue	235
 Musikethnologie	
<i>Mohamed Khalifa</i>	
Les différentes variantes du <i>rabāb</i> arabe	247
<i>Anis Klibi</i>	
Le <i>rabāb</i> tunisien	265
<i>Sylvain Roy</i>	
L'origine du <i>rubāb</i> afghan nous viendrait-elle d'un luth ou d'une vièle ?	281
<i>Johannes Beltz</i>	
Klang und Nachhall einer indischen Instrumentensammlung. Ein Beitrag zum kollaborativen und nachhaltigen Sammeln, Forschen und Ausstellen	301
<i>Ihor Khodzhaniiazov</i>	
Cobuz Cumanicus. Reconstructing the Instrument	319
<i>Amedeo Fera/Vincenzo Piazzetta/Gabriele Trimboli</i>	
The Lira in Calabria. A Historical and Ethnomusicological State of the Art	329
 Akustik	
<i>Vasileios Chatzioannou/Alexander Mayer</i>	
An Analysis of Reconstructed Rababs Based on Physical Principles, Experimental Measurements and Numerical Simulations	345
Personen-, Werk- und Ortsregister	355