

Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 5 (1956)

Artikel: Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento

Autor: Fischer, Kurt von

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858594>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 01.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

P 42733^u ✓

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT
PUBLICATIONS
DE LA SOCIÉTÉ SUISSE DE MUSICOLOGIE

SERIE II VOL. 5

KURT VON FISCHER

Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento

I. Das Repertoire

II. Repertoire-Untersuchungen



VERLAG PAUL HAUPT BERN

111

A 20 33

PUBLIKATIONEN DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

Als Serie II der Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft erscheint eine Buchreihe, die der Musikwissenschaft unseres Landes dienen möchte. Neben Arbeiten bekannter Forscher sollen in ihrem Rahmen auch Habilitationsschriften und qualifizierte Doktorarbeiten veröffentlicht werden, um den jungen Musikologen Gelegenheit zu geben, sich in die Diskussion musikalischer Probleme einzuschalten.

Die noch junge Musikwissenschaft hat auf die musikalische Praxis außerordentlich befruchtend gewirkt und ihr weite Gebiete neu erschlossen. Die Schriftenreihe, deren Bände in zwangloser Folge und verschieden in Umfang und Preis herauskommen, hofft auch in dieser Richtung wertvolle Anregungen zu geben.

Bisher sind erschienen:

1

DIE ORGANA UND MEHRSTIMMIGEN CONDUCTUS

in den Handschriften des deutschen Sprachgebietes vom 13. bis 16. Jahrhundert. Von *Prof. Dr. Arnold Geering*, 100 Seiten, 11 Notenbeilagen, kart. Fr./DM 8.30.

2

JOHANN MELCHIOR GLETLES MOTETTEN

Ein Beitrag zur schweizerischen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts. Von *Dr. Hans Peter Schanzlin*, 143 Seiten, kart. Fr./DM 9.80.

3

BERICHT ÜBER DEN INTERNATIONALEN KONGRESS FÜR KIRCHENMUSIK IN BERN

30. August bis 4. September 1952, 72 Seiten, kart. Fr./DM 5.30.

4

GUIDO VON AREZZO

Biographisches und Theoretisches unter besonderer Berücksichtigung der sogenannten odonischen Traktate. Von *Dr. Hans Oesch*, 124 Seiten, kart. Fr./DM 9.80.

5

STUDIEN ZUR ITALIENISCHEN MUSIK DES TRECENTO UND FRÜHEN QUATTROCENTO

I. Das Repertoire, II. Repertoire-Untersuchungen. Von *Dr. Kurt von Fischer*, 132 Seiten, kart. Fr./DM 16.—.

VERLAG PAUL HAUPT BERN / STUTTGART

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

PUBLICATIONS
DE LA SOCIÉTÉ SUISSE DE MUSICOLOGIE

SERIE II VOL. 5

KURT VON FISCHER

Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento

I. Das Repertoire

II. Repertoire-Untersuchungen



PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

VERLAG PAUL HAUPT BERN

[1956]

Meiner lieben Frau

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der
wissenschaftlichen Forschung



1956 / G 5051

Nachdruck verboten. Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen und
der Reproduktion auf photostatischem Wege oder durch Mikrofilm vorbehalten.

Copyright 1956 by Paul Haupt, Berne

Printed in Switzerland

Buchdruckerei Paul Haupt, Bern

INHALT

Inhaltsverzeichnis	V
Vorwort	VII
Einleitung	1
 <i>I. Das Repertoire</i>	
Bemerkungen zur Tabelle	4
Anlage des Werkkataloges — Caccia und Kanonisches Madrigal — Numerierung — Textincipit — Komponisten — Textdichter — Datierung — Stimmenzahl — Die MSS — Zitate — Neuausgaben	
Handschriften-Sigel	12
Allgemeine Abkürzungen	16
Werkkatalog	18
Madrigale	18
Caccien und Kanonische Madrigale	34
Ballaten	38
Anhang zum Werkkatalog	74
I. Textlose, nicht identifizierte Stücke	74
II. Tänze und einstimmige Stücke aus <i>Lo</i>	74
III. Französische Balladen italienischer Trecentomeister	74
IV. Motetten italienischer Trecentomeister	75
IVa. Motetten aus <i>PadD</i>	75
V. Nur als Kontrafakta bekannte Werke	76
Va. Bemerkungen zu einigen Stücken aus <i>O</i> und <i>Por</i>	76
IV. Von Sacchetti erwähnte, bis heute aber unbekannte Kompositionen	77
VII. Nach Komponisten geordnetes Werkverzeichnis	78
 <i>II. Repertoire-Untersuchungen</i>	
Allgemeine Bemerkungen zur Methode	81
A. Werkzahlen	82
1. Gesamtzahlen	82
2. Werkzahlen pro MS	83
Madrigale — Caccien — Ballaten	83
Italienisch — Französisch	84
Weltlich — Geistlich	85
3. Werkzahlen pro Komponist	85
4. Anteil der Komponisten an den MSS und Datierung der MS-Redaktion	88
a) <i>FP</i>	88
b) <i>Lo</i>	90

VI

c) <i>Pit</i>	92
d) <i>Sq</i>	93
e) <i>Rs</i>	95
f) <i>PR I</i> — Italienischer Teil	95
g) <i>Man</i> und <i>ModA</i>	96
h) Fragmentarische MSS	97
i) MSS der Dufayzeit	98
k) Intavolierungen	98
B. Konkordanzen	98
Allgemeine Bemerkungen	98
1. <i>FP, Pit, Sq, Rs</i>	99
2. <i>Lo</i>	100
3. <i>PR I, Man, ModA, Fa, Soll</i>	101
4. Fragmentarische MSS und MSS der Dufayzeit	102
C. Textierung und Stimmenzahl	103
1. Madrigale	104
a) Textierung der zweistimmigen Madrigale	105
b) Textierung der dreistimmigen Madrigale	105
c) Madrigale mit je MS wechselnder Stimmenzahl	106
2. Caccien	107
3. Ballaten	107
a) Textierung der zweistimmigen Ballaten	107
b) Textierung der dreistimmigen Ballaten	109
c) Ballaten mit je MS wechselnder Stimmenzahl	110
D. Die Notation	111
1. Veränderungen des Grundwertes (Modus- und Tempusnotation)	111
2. Fünf- und Sechsliniensystem	113
3. Divisionsbuchstaben und Taktpunkte	113
4. Notenformen und Notenfarben	118
5. Zusammenfassung der Notationsanalysen	121
E. Schlüsselung und Oberstimmenumfang	122
Conclusio	123
Literaturliste mit Abkürzungen	126

VORWORT

Die erste Anregung zum Studium der Musik des italienischen Trecento empfang ich von der toscanischen Landschaft. Die so charakteristischen Silhouetten und Konturen der Hügel um Florenz schienen mir in den Werken der florentinischen Meister des 14. Jahrhunderts musikalische Gestalt gewonnen zu haben. Besonders waren es die Madrigale von Giovanni da Cascia und Gherardello, die mit ihren feingliedrigen Melismen diese Analogie für mich deutlich werden ließen. Anlässlich eines längeren Studienaufenthaltes in Florenz durfte ich mich dann an Ort und Stelle in zwei der wichtigsten Handschriften dieser Kunst vertiefen: Squarcialupikodex und Kodex Panciatichi 26.

In den darauffolgenden Jahren wurde mehr und mehr der Wunsch in mir wach, das ganze Quellenmaterial der italienischen Trecentomusik zusammenzustellen und einer Gesamtbetrachtung zu unterziehen. Nach und nach sammelte ich in Mikrofilmen und Photos alle bekannten Denkmäler dieser Kunst und legte mir auf diese Weise verschiedene Konkordanztabellen an. Als mir dann im Jahre 1954 der Schweizerische Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung in großzügiger Weise ein Stipendium zukommen ließ, konnte ich mich während mehrerer Monate ganz diesem Quellenstudium widmen und die hier vorliegende Publikation vorbereiten.

Mein erster Dank gilt daher dem Schweizerischen Nationalfonds, ohne dessen materielle Hilfe diese Arbeit nicht zustande gekommen wäre. Zu Dank verpflichtet bin ich aber auch all den Bibliotheken und Archiven, die mir die Erlaubnis gaben, die Handschriften photographieren zu lassen: Bologna, Bibl. G. B. Martini und Bibl. Universitaria; Bibl. des Escorial; Florenz, Bibl. del Conservatorio, Bibl. Laurenziana, Bibl. Nazionale Centrale; London, Bibl. des British Museum; Mailand, Bibl. Ambrosiana und Bibl. del Conservatorio; Modena, Bibl. Estense; München, Bayrische Staatsbibliothek; Oxford, Bodleian Lib.; Padua, Bibl. Universitaria; Paris, Bibl. Nationale; Parma, Archivio di Stato; Pistoja, Archivio Capitolare; Prag, Universitätsbibliothek (durch die freundliche Vermittlung der tschechischen Gesandtschaft in Bern); Rom, Bibl. Casatanense und Bibl. Vaticana; Siena, Archivio di Stato und Bibl. Comunale; Venedig, Bibl. Marciana. Nicht vergessen sei die Schweizerische Landesbibliothek in Bern, die mir durch ihren Gesamtkatalog und Büchersuchdienst stets in zuvorkommendster Weise behülflich war. Ferner danke ich Dott. G. B. Pineider in Florenz, der für mich eine große Zahl von Mikrofilmen und Photos hergestellt hat.

Für einzelne Hinweise und Auskünfte spreche ich an dieser Stelle den folgenden Persönlichkeiten meinen besten Dank aus: Prof. Dr. H. Albrecht (Kiel), Prof. Dr. H. Bessler (Jena), Prof. Dr. Ch. van den Borren (Brüssel), A. Carapetyan (USA und Florenz), Direttore G. Cecchini (Siena), Prof. N. Fanti (Bologna), Dr. V. Fédorov (Paris), Prof. Dr. A. Geering (Bern), Prof. F. Ghisi (Florenz), Prof. Dr. W. Gurlitt (Freiburg i. Br.), Prof. Dr. L. Kern (Bern), Prof. E. Li Gotti (Palermo), Prof. W. Th. Marrocco (Los Angeles), Prof. Dr. D. Plamenac (New York), Dr. G. Reaney (Reading). Mein Dank gilt auch Herrn Prof. Dr. K. Jaberg (Bern) für seine freundliche Durchsicht der Textincipits und für einige wichtige romanistische Hinweise.

Wenn ich unter den bisher genannten Forschern die Namen von Mme. Suzanne Clercx-Lejeune (Liège) und von Dr. Nino Pirrotta (Rom) nicht erwähnt habe, so geschah dies, um ihnen an dieser Stelle ganz besonders herzlich zu danken für all ihr Interesse, das sie meiner Arbeit entgegengebracht haben. In uneigennützi-ger Weise haben sie durch Rat und Tat meine Studien gefördert. Pirrottas Mitteilung verdanke ich überdies die Kenntnis des bisher der Forschung nicht bekannten Fragmentes aus der Privatbibliothek von Prof. Dr. Edward E. Lowinsky, New York. Wesentliche Anregungen empfing ich von dem in Liège von Mme S. Clercx veranstalteten *Colloque international d'Ars nova* (1955).

Danken möchte ich sodann der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft für die Bereitwilligkeit, diese Arbeit in ihre Publikationsreihe aufzunehmen.

Beim Lesen der Korrekturen und bei einigen Kontrollarbeiten haben mir meine Frau und mein Sohn wertvolle Dienste geleistet. Auch ihnen gebührt mein bester Dank.

Bern, im September 1955.

EINLEITUNG

Vor etwas mehr als einem halben Jahrhundert begann die Musikwissenschaft sich eingehend mit der italienischen Trecentomusik zu befassen. Friedrich Ludwig und Johannes Wolf haben damals mit ihren Arbeiten die Fundamente gelegt, auf denen auch heute noch weitergebaut werden kann. Vor diesen beiden Forschern hatte sich die Musikwissenschaft nur wenig mit der italienischen Musik des 14. Jahrhunderts befaßt. In Ermangelung einer ausgedehnten Denkmälerkenntnis widmete die Forschung des 19. Jahrhunderts ihre Aufmerksamkeit vor allem den musiktheoretischen Werken des Trecento. Zu erwähnen sind hier die bekannten Publikationen von Gerbert, Coussemaker und La Fage¹. Über die Würdigung der Theoretiker-Traktate hinaus sind vor allem zwei Forscher vorgestoßen, die in ihren Arbeiten schon Wesentliches über die Trecentomusik auszusagen wissen: Ch. Burney und F. J. Fétis². Ferner sind hier zu nennen: J. N. Forkel, R. G. Kiesewetter und A. W. Ambros mit ihren musikgeschichtlichen Werken und R. Gandolfi mit der Publikation einiger Cimeli³.

Als erster verwendete Riemann (RieM, II, 1) den Begriff *Ars nova* für die französische und italienische Musik des 14. Jahrhunderts (nach den Traktaten von Vitry und de Muris). Trotzdem dieser Begriff für Italien nicht dokumentarisch nachgewiesen werden kann, und trotzdem zwischen französischer und italienischer Musik, zumindest bis ins späte 14. Jahrhundert, wesentliche stilistische Unterschiede bestehen, ist gegen den Ausdruck *Ars nova* zur Bezeichnung des Neuen gegenüber der Musik des 13. Jahrhunderts auch für Italien kaum etwas einzuwenden. In der vorliegenden Arbeit wurde zur Bezeichnung der italienischen Musik des Trecento und des beginnenden Quattrocento zur Abgrenzung gegen die französische Musik der Begriff *Trecentomusik* verwendet.

Während noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die musikalische Denkmälerkenntnis nur sehr gering war, konnte die Literaturwissenschaft schon

¹ GS, III; CS, III; FagNC.

² Burney in Bur, 161, 321 ff., 327, 346, 349. — Fétis in Fét, 307 ff. und in Revue Musicale I (1827), 106 ff. (Beschreibung des MS *Pit* und Publikation der auf lange Zeit hinaus einzig bekannten Beispiele der italienischen Trecentomusik: Ballata Nr. 266, Madrigal Nr. 178). — Bei Hawkins (Haw, 274 f.) findet sich nur ein kurzer Hinweis auf die Musiktheorie des ital. 14. Jahrhunderts.

³ Fo, 421 ff. und 462 ff.; Kie, Beilage IV—VII (übernimmt und vervollständigt die von Fétis publizierte Ballata Nr. 266); Amb, II, 524 ff.; Ga (Illustrazioni di alcuni cimeli). Auf MS *FP* machte zuerst Gandolfi aufmerksam (GaB).

über eine ganze Reihe bedeutender Publikationen von Trecentowerken verfügen; Arbeiten, die auch für die Erforschung der Musik Wesentliches beigetragen haben. Es seien hier nur die wichtigsten Namen genannt und im übrigen auf die Literaturliste (Sigel in Klammer) verwiesen: A. D'Ancona (AncA), A. Cappelli (CapP), G. Carducci (CarC, CarM, CarP), Grion (Te), Trucchi (Tru), A. Weselofsky (Par). Zu Beginn des 20. Jahrhunderts folgten Levi (Lev) und vor allem S. Debenedetti (Soll) mit Arbeiten, die auch für die Musikwissenschaft von Bedeutung waren.

Nach der Publikation der grundlegenden musikwissenschaftlichen Arbeiten von Ludwig⁴ und Wolf⁵ und nach der Veröffentlichung von Scherings Studien⁶ wurde es um die Trecentoforschung wieder stiller. Erst um die Mitte der zwanziger Jahre brachte Bessler in seinen Studien zur Musik des Mittelalters einige überaus wertvolle Ergänzungen des Quellenmaterials⁷. Eben in diese Zeit fiel auch die Entdeckung eines durch sein Alter sehr wichtigen MS, des Kodex Rossi, der, schon kurz von Borghezio und Bessler beschrieben, den Ausgangspunkt einer ganzen Reihe von Arbeiten der dreißiger Jahre bildete⁸. In den letzten Jahren ist das Interesse der Forschung am Trecento nicht mehr erlahmt. Der Entdeckung des Kodex Rossi folgte in den Jahren 1935 und 1938 die Auffindung des bedeutenden Kodex von Lucca (Kodex Mancini: entdeckt von Ghisi und Mancini)⁹ sowie einiger weiterer Fragmente. 1951 endlich konnte durch Arbeiten von Plamenac der schon längst bekannte Kodex Bonadies für die Musik des Trecento und beginnenden Quattrocento ausgewertet werden¹⁰. In allerjüngster Zeit wurde das bisher bekannte Quellenmaterial noch durch drei weitere Fragmente ergänzt: Das eine stammt aus der Biblioteca del Conservatorio von Florenz (FC), das andere aus der Privatbibliothek von Prof. Ed. E. Lowinsky in New York (NYL)¹¹ und das dritte aus der Biblioteca Universitaria von Padua (PadD)¹².

Parallel zu diesen Entdeckungen entstanden, besonders in Italien, eine ganze Reihe wichtiger musikwissenschaftlicher und literarhistorischer Arbeiten von A. Chiari (Sacchetti-Ausgabe), Ghisi, Li Gotti, Pirrotta, Sartori u. a. Weitere

⁴ LuM.

⁵ WoF, WoG, WoN.

⁶ SchStd.

⁷ BessStd I, 227 ff. und II, 233 ff.

⁸ BessStd II, 233 f.; vor allem aber die Arbeiten von Wolf (WoR), Liuzzi (Liu), Sesini (Ses) und Steiner (Ste).

⁹ Ausführlich beschrieben und untersucht durch Pirrotta und Li Gotti in *Musica Disciplina* III, IV und V. Vgl. ferner Bonaccorsi (BonC).

¹⁰ In PIF und PINF.

¹¹ Siehe unten S. 10.

¹² PadD wurde von D. Plamenac 1952 entdeckt. Vgl. PIP.

wertvolle Publikationen verdanken wir den amerikanischen Wissenschaftlern: Ellinwood, Marrocco, Plamenac u. a. In allerletzter Zeit hat sodann S. Clercx-Lejeune durch ihre eingehenden Ciconiaforschungen neue Aspekte eröffnet (vgl. ClerC). Eine schöne Zusammenfassung der Trecentoforschung bis 1950 gibt Beseler in seinem Artikel *Ars nova* in MGG I, 702 ff., in welchem jedoch die Ciconiaforschungen von S. Clercx noch nicht berücksichtigt werden konnten.

Den bisher vor allem von Wolf veröffentlichten Denkmälern folgten in den letzten Jahren eine Reihe von Neuauflagen, die das Studium der Werke des italienischen 14. Jahrhunderts wesentlich erleichtern: Ellinwoods Landiniausgabe, de Vans Publikation der liturgischen Werke der Italiener, die wertvolle Ausgabe des Squarcialupikodex, die Wolf kurz vor seinem Tode vollendet hat, die Veröffentlichung aller Caccien, sowie der Werke von Jacopo da Bologna durch Marrocco und vor allem die von Pirrotta im Auftrage des American Institute of Musicology begonnene Gesamtausgabe der italienischen Trecentomusik: Bd. I, Werke von Bartolo da Firenze, Giovanni und Gherardello. Weiter steht eine Edition des Kodex Faenza durch Plamenac bevor. Ferner ist hier die von Schrade geplante Gesamtausgabe der musikalischen Denkmäler des 14. Jahrhunderts zu nennen.

Diese rege Forschungs- und Editionstätigkeit der letzten Jahre auf dem Gebiete des Trecento ließ es wünschenswert erscheinen, einen zusammenfassenden Überblick über das bisher bekannte Quellenmaterial der *Profanmusik* des italienischen 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts zu geben, soweit wenigstens dieses Quellenmaterial von italienischen Komponisten stammt oder in den spezifisch italienischen Formen des Madrigals, der Caccia und der Ballata erscheint. Dies geschieht im Folgenden in Form eines Werkkataloges nebst Anhang, der neben den Konkordanzen auch Angaben betreffend Form, Stimmenzahl, Textierung, Datierung, Neuauflagen usw. enthält. Dieser Katalog wurde an Hand der Mikrofilme und Photos aller in Frage kommenden MSS zusammengestellt. Damit wird ein wesentlicher Teil des gesamten Schaffens einer örtlich und zeitlich begrenzten Epoche tabellarisch erfaßt.

Die anschließenden Repertoire-Untersuchungen werten den Werkkatalog nach verschiedenen Richtungen hin aus: Werkzahlen, Datierung und Lokalisierung der MSS, Konkordanzen, Textierung, Notation. Damit wird der Versuch unternommen, das Quellenmaterial unter Einbezug auch der Fragmente nach Entstehungszeit und -ort zu gruppieren und den Anteil der Komponisten an den einzelnen MSS und an verschiedenen Werkformen näher zu bestimmen.

I. DAS REPERTOIRE

Der hier folgende Werkkatalog gliedert die einzelnen Stücke alphabetisch nach Textincipit, getrennt nach Madrigal (M), Caccia bzw. kanonisches Madrigal (Ca, KM) und Ballata (B). Mit einbezogen sind die französischen Textvertonungen italienischer Komponisten, sofern sie den Formen des Madrigals, der Caccia oder der Ballata zuzuzählen sind ¹³.

Zeitlich umfaßt die Tabelle die Werke der frühesten, meist anonymen Meister der Rossi-Hs, die Werke der klassischen Trecentokomponisten, die italienischen Ballaten und Madrigale der zu Beginn des Quattrocento wirkenden Meister (Zacara, da Caserta u. a.) bis hin zu den späten Ausläufern der italienischen Ballata bei Dufay. MSS der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wurden hierbei jedoch nur soweit berücksichtigt, als sie in der Tabelle aufgeführte Werke der früheren Zeit noch überliefern ¹⁴. Lauden wurden mit Ausnahme der drei, auch als geistliche Ballaten zu bezeichnenden B 7, 118 und 261, nicht in die Tabelle aufgenommen. Hingegen sind in Kolonne 14 diejenigen Werke bezeichnet, die zu Lauden umgedichtet worden sind. In einem Anhang folgen sodann einige kurze ergänzende Hinweise auf die in der Tabelle nicht berücksichtigten Werke: Tänze, textlose Stücke, französische Ballades von Trecentomeistern, Motetten (nicht aber Messesätze) italienischer Trecentomeister u. a. Auch im Anhang nicht berücksichtigt sind die wenigen italienisch textierten Ballades und Rondeaux von Meistern, die nicht mehr dem engeren Trecentokreis zugehören ¹⁵.

Bemerkungen zur Tabelle

Die Gruppierung in Madrigale, Caccien und Ballaten ergibt sich aus dem vorliegenden Repertoire. Einzig zur Trennung von Madrigal einerseits, Caccia und kanonischem Madrigal andererseits sind einige Bemerkungen nötig. Betrachtet man

¹³ Vgl. im Werkkatalog: M 72, Ca 21 und B 4, 211, 212, 392, wobei besonders B 4 und 211 auch als Virelais bezeichnet werden können.

¹⁴ Von den italienischen Stücken aus *EscB* wurde daher nur B 247 berücksichtigt, die auch im älteren *BU* zu finden ist.

¹⁵ Z. B. Bart. di Bononias Rondeau *Mersi chiamando* (PR III, 105'). Vgl. auch im Werkkatalog das nummernlose Stück *Io veggio*. — Ferner wurde nicht aufgenommen das einzige mir bekannte lateinische Stück in Ballaten- bzw. Laudenform: *In tua memoria* von A. de Lantins (O 52'), publiz. van den Borren, *Polyphonia Sacra*, 267. — Vgl. ferner die formal nicht mit Sicherheit zu bestimmenden Stücke im Anhang zum Werkkatalog (besonders Anhang I, V, Va).

die neuesten Arbeiten und Studien über die italienische Caccia, so fallen immer wieder Divergenzen in bezug auf die Beurteilung gewisser Stücke als Caccien oder als kanonische Madrigale auf ¹⁶. Diese Divergenzen rühren daher, daß die einen Forscher mehr das literarische Element (Inhalt und Form), die andern mehr die musikalische Satzstruktur in den Vordergrund der Betrachtung rücken. Wie Pirrotta in seiner grundlegenden Studie über die Caccia (PirrC) aber überzeugend gezeigt hat, ist das Wesen der Caccia vor allem in der musikalischen Satztechnik zu suchen. Es sei hier mit Pirrotta nochmals darauf hingewiesen, daß das Madrigal *Uselletto selvaggio* im Originalregister des Kodex *FP* in seiner zweistimmig, nicht kanonischen Form als Madrigal, in seiner dreistimmig kanonischen Form (zwei kanonische Oberstimmen und instrumentaler Tenor) jedoch als Caccia bezeichnet ist ¹⁷. Textinhalt und metrische Form dürfen daher nicht als sichere Maßstäbe für die Unterscheidung Caccia oder Madrigal gelten.

In der zweiten Gruppe der Tabelle wurden daher die Stücke zusammengefaßt, welche konsequent kanonische Satztechnik aufweisen. Bei jedem Stück ist vermerkt, zu welcher Kategorie es vom literarischen (lit.) und vom musikalischen (mus.) Standpunkt aus gehört. Für die literarische Beurteilung sind maßgebend: metrische Form und Inhalt; für die musikalische Beurteilung: Satztechnik und Originalbezeichnungen. Hierzu ist zu bemerken, daß als Hauptkriterium für die Caccia stets der Oberstimmenkanon mit instrumentalem Tenorfundament zu gelten hat. Ausnahmen bilden nur die Ca 2 und 10, welche den Tenor auch textieren. Gerade diese Werke (besonders Ca 2) gehören aber nicht zu den Caccien der ältesten Komponistengeneration. Die einzige, bisher stets als zweistimmiges Stück betrachtete Caccia Lorenzos (Ca 1) hat sich bei näherer Betrachtung als ebenfalls dreistimmiges Werk entpuppt. Wolf überträgt in seiner Squarcialupiausgabe (WoSq 84) zwar schon den Strophenteil dreistimmig. Er übersieht aber, daß das folgende Stück (*A ricolta*) das Ritornell der Caccia darstellt und möglicherweise ebenfalls als dreistimmiger Kanon zu singen ist. Dieses Stück ist damit ein der französischen *Chace* nachgebildeter Kanon mit Cacciastext.

Alle zweistimmigen Stücke sind eindeutig dem kanonischen Madrigal (KM) zuzuweisen. Dagegen gehört, musikalisch gesehen, nur ein einziges dreistimmiges kanonisches Stück nicht dem Cacciastypus zu: KM 9. Hier tritt, unter französischem Einfluß, an Stelle des Oberstimmenkanons ein Unterstimmenkanon.

Auf Grund dieser historisch und stilistisch begründeten Betrachtungsweise wurden die bisher als Caccien nicht beachteten Stücke Ca 10, 13 und 21, sowie das KM 11 in die Tabelle mit aufgenommen ¹⁸.

¹⁶ Vgl. MarrC, LiGoPe, F. Ghisi, Artikel *Caccia* in MGG II, 604 und vor allem PirrC.

¹⁷ Vgl. hierzu PirrC I, 309.

Als Ergänzung zur Tabelle muß hier noch die Ballata Nr. 90 genannt werden, die nach Cacciotechnik komponiert ist. Mit Pirrotta wäre sodann das als *Fuga* bezeichnete *Et in terra* des Matteo de Perusio aus *ModA* (fol 9^v/10) zu erwähnen¹⁹.

Der Vollständigkeit halber sind ferner drei Werke zu nennen, die deutliche Ansätze zu kanonischer Stimmführung entweder im Strophenteil oder im Ritornell zeigen, den Kanon jedoch nicht konsequent durchführen. Es sind dies die Madrigale 24, 59 und 115. Zudem gehört Madrigal Nr. 96 mit seinem cacciaartigen Ritornell hierhin.

Endlich sei noch auf die beiden Madrigale 11 und 51 von Ciconia hingewiesen, die vom Text her den Caccien zugezählt werden können²⁰.

Numerierung

Innerhalb der drei Gruppen Madrigale (M), Caccien (Ca) und Ballaten (B) wird fortlaufend numeriert. Hinweise auf andere Nummern erfolgen durch Voranstellung der Abkürzungen M, Ca und B. Bei mehrtextigen Stücken wird nur der Cantus-Text mit einer Nummer versehen; die Texte der übrigen Stimmen werden an ihrem Ort ohne Nummer aufgeführt, mit Hinweis auf die Nummer des Cantus²¹.

Textincipit

Die Textincipits sind aus Gründen der Raumersparnis möglichst knapp gegeben. Im Prinzip ist die Schreibweise des Originals beibehalten. Falls die verschiedenen MSS (bzw. Stimmen) voneinander abweichen, ist die der heutigen Schreibweise am nächsten kommende Fassung gewählt. Dort jedoch, wo es ohne Komplikation des Schriftbildes möglich war, wurden die verschiedenen Schreibweisen durch in runde Klammern gesetzte Buchstaben gekennzeichnet: zum Beispiel *Ab(b)onda*. Sprachlich bedeutsame Abweichungen sind entweder in einer Anmerkung erwähnt, oder aber, in besonderen Fällen (der Auffindbarkeit wegen) in die Incipitkolonne gesetzt (z. B. M 33, 72). Durch die Komposition bedingte Wortrepetitionen wurden im Incipit weggelassen.

¹⁸ Zu Ca 10 vgl. auch Pirr in Artikel *Donatus de Florentia*, MGG III, 660. — Soeben teilt mir W. Th. Marrocco mit, daß eine 2. Aufl. seiner Caccia-Arbeit (MarrC) unmittelbar bevorsteht, in welcher nun auch die oben genannten Stücke, sowie B 90 enthalten sein werden.

¹⁹ Vgl. Pirrottas Rezension von MarrC in Riv. Mus. Ital. XLVIII, 397.

²⁰ Vgl. Ghi I, 187 und GhiB.

²¹ EILL, 203 vertritt die Auffassung, daß in den mehrtextigen Stücken Landinis (M 88 und B 314) die verschiedenen Texte als verschiedene Strophen *nacheinander* zu singen seien. Hiegegen spricht jedoch der Umstand, daß bei den mehrtextigen Stücken in den meisten Fällen (vor allem in *Sq*) genügend Platz vorhanden gewesen wäre, um die folgenden Textstrophen, wie gewohnt unterhalb des Stückes, ohne Noten einzufügen. Ferner zeigt B 314 im Text der Mittelstimme ein anderes Metrum als die Außenstimmen. Für die Gleichzeitigkeit verschiedener Texte in Jacopos M 7 spricht das Zitat in Sollazzo (Nr. 25): *Uccel di Dio con Aquila altera*.

Modernisierungen des Textes wurden aus Gründen der Einheitlichkeit in folgenden Fällen durchgeführt:

1. Alle heute nicht mehr gebräuchlichen h vor a, o, u sind weggelassen. Zum Beispiel stets come statt chome.
2. Tucto, facto u. ä. als tutto, fatto geschrieben.
3. Inperiale, colonba u. ä. als imperiale, colomba geschrieben.
4. i und j stets als i geschrieben.

Stets originalgetreu beibehalten ist c.

Um der Klarheit des Textes willen von mir zugefügte oder ergänzte Buchstaben sind in eckige Klammern gesetzt.

Akzente, Satzzeichen und Apostrophe sind dem Text sinngemäß beigelegt.

Für die Schreibweise wurden nur die musikalischen Quellen berücksichtigt.

Komponisten

Der Komponistenname ist in vereinfachter Form gegeben: unter dem Namen, unter dem der Komponist allgemein bekannt ist, ohne Titel, ohne Beinamen und ohne Rücksicht auf die Schreibung des Namens in den MSS. Der Name ist jedoch nur bei solchen Stücken eingesetzt, bei denen er einwandfrei aus mindestens einem MS verbürgt ist.

Einiger besonderer Hinweise bedürfen die Namen Andrea, Zacharias, A. da Caserta, Bartolino, Ciconia, E. und G. de Francia und B. Corsini.

Nach Tauci sind der in *Sq* gut vertretene Frater *Andreas horganista de Florentia* (gest. ca. 1415) und *Frate Andrea de servi* aus *Lo* identisch²². Von ihnen ist aber vermutlich zu unterscheiden der aus *Man* bekannte Andrea Stefani²³.

Es ist jedoch auffallend, daß in dem fast ausschließlich Paolo gewidmeten 6. Fasc. von *Pit*, das der Schrift nach, entgegen Pirrotta, schon mit fol. 50 beginnt, auch ein Werk des aus *Sq* bekannten Andreas steht (B 146). Dieses 6. Fasc., wie auch das 8. zeigen wiederum enge Beziehung zum letzten Teil von *Man*, wo Andrea Stefani als Komponist vertreten ist²⁴. Eine nahe Beziehung der beiden Andrea scheint hiermit gegeben.

Unter dem Namen *Zacharias* (Zacara) sind sicher zwei, wohl aber sogar drei Komponisten zu suchen. In der Tabelle sind sie durch drei verschiedene Bezeichnungen auseinandergehalten:

1. Zacharias, der vor allem aus *Sq* bekannte Komponist *Magister Zacharias, Cantor Domini nostri Papae*. Dieser Meister ist zeitlich, entsprechend der chronologischen Werkreihenfolge von *Sq* eher vor, als nach Andrea anzusetzen.
2. N(icolaus) Zacharie, vielleicht der Sohn (*Zacharie*!) des Zacharias aus *Sq*, offenbar identisch mit dem von Haberl genannten *Nicol. Zacarie brundusin*.

²² Tau, 74/75. (Vorsicht wegen verschiedener falscher Werkzuweisungen.)

²³ Vgl. LiGoR, 99 ff., BonS, 103 ff., sowie Handschin in seiner Musikgeschichte, 233/34. Ferner kennen wir A. Stefani als Textdichter (vgl. AncA, 479).

²⁴ Vgl. PirrL II, 141.

*dioc.*²⁵. Werke dieses Komponisten finden sich in *O* (Tabelle: B 182), *BL* (fol. 145, Nr. 134), *MS Aosta (Seminario)* (Nr. 1)²⁶.

3. Antonio Zacar(a) da Teramo, der durch die jüngsten Forschungen mehr und mehr als bedeutende Musikerpersönlichkeit des ersten Viertels des 15. Jahrhunderts hervorzutreten beginnt²⁷.

Antonio da Caserta erscheint in den MSS unter verschiedenen Namen: *Antonellus (Man)*, *Marot (Man)*, *Marotus (ModA)*, *Amarotus (Parma)* und *[An]tonelus (PadB)*²⁸.

Bartolino da Padua ist, wie Pirrotta überzeugend nachgewiesen hat²⁹, und wie es der Werkbestand von *FP* deutlich dartut, ein etwas jüngerer Zeitgenosse Landinis, und nicht, wie bisher meist angenommen, ein Meister der frühesten Trecentogeneration.

Auch die Chronologie von *Ciconias* Werken ist nach den neuesten, auf eingehenden archivalischen Studien basierenden Forschungen von S. Clercx-Lejeune (vgl. Cler und ClerC) zu revidieren: *Ciconias* erster Kontakt mit der italienischen Musik erfolgte auf seiner Italienreise schon in den Jahren 1358–1367; er starb 1411 in Padua.

Die in *Sq* unter dem Doppelnamen *Magister frater Egidius et Guilielmus de Francia* notierten Werke lassen sich an Hand anderer MSS (die nur Guilielmus nennen), folgendermaßen aufteilen³⁰:

Guilielmus: M 74, B 333, 409;

Egidius: B 8, 142, 248.

Doch muß erwähnt werden, daß Egidius möglicherweise auch als Textdichter der in *Sq* stehenden Werke in Frage kommen könnte. Wenn dies der Fall wäre, müßten alle diese Kompositionen Guilielmus zugeschrieben werden. Ferner muß die Frage vorläufig offen bleiben, ob Egidius aus *Sq* mit Egidius aus *ModA* (Nr. 14) identisch ist. Der Stil der Werke würde eher gegen eine solche Identität sprechen.

²⁵ Vgl. Hab, 32. Damit verschwindet nun auch der Widerspruch, der bisher in der Einreihung des Zacharias vor Andreas in *Sq* und seiner Zitierung als päpstlicher Sänger (1420) bestanden hatte. Zum Problem Zacharias vgl. PirrL II, 135 und PirrMP, I.

²⁶ In *O* und *BL* ausdrücklich unter dem Namen *Zac(h)arie*.

²⁷ Vgl. u. a. PirrL II, 136 und PirrMP, aber auch schon Stainer, Dufay, XV.

²⁸ Vgl. PirrE, 132.

²⁹ PirrL II, 121.

³⁰ Vgl. hierzu auch Reaney in MGG III, 1171 (Egidius de Murino) und ReCH, 68 f., der Egidius aus *Sq* mit Egidius de Murino identifizieren möchte; eine Zuweisung, die allerdings zweifelhaft bleiben muß, schon allein im Hinblick auf die Einfachheit der Notation in *Sq* und den von de Murino im *Tractatus de diversis figuris* gelehrt komplizierten Notenformen. (Zum *Tractatus* vgl. unten S. 10 f.)

Bonaiuto Corsini ist vermutlich ein Sohn des von G. Gaye in den Florentiner Regesten am 20. November 1353 nachgewiesenen Malers Corsinus Bonaiuti ^{30a}.

Textdichter

Die Namen der Dichter sind, soweit bekannt, in kleinerer Schrift dem Komponistennamen beigefügt. Als Textdichter Andreas ist nach Tauci vielleicht Domenico Bartoli einzusetzen ³¹.

Datierung

Die wenigen Datierungen beziehen sich in den meisten Fällen auf den Text. Doch ist anzunehmen, daß Dichtung und Vertonung in zeitlich nicht allzu großem Abstand entstanden sind. Daten werden nur dort gegeben, wo sie aus dem Textinhalt oder aus der Entstehungszeit der Gedichte (im Falle Sacchetti) mit einiger Sicherheit hervorgehen. Auf approximative Datierungen, die aus der Lebens- und Wirkungszeit der Komponisten abgeleitet werden könnten, wurde verzichtet.

Für die Datierung einzelner Komponisten und Werke sei vor allem auf die verschiedenen Arbeiten von Li Gotti und Pirrotta hingewiesen ³².

Stimmenszahl

In Kolonne 4 sind die Stimmenszahl und die Anzahl textierter Stimmen ³³ angegeben. 3² bedeutet dreistimmig mit textiertem Cantus und Tenor (nach typisch italienischer Art). Sind, wie in den Caccien, die zwei Oberstimmen textiert, so wird dies durch 3^{2c} bezeichnet (ein Typus, der sich außerhalb der Caccien nur selten findet). Ist nur eine Stimme textiert, so ist dies stets der Cantus. — Liegt das Stück in verschiedenen Fassungen vor, so sind die Abweichungen unter Angabe des MS in Kolonne 4 vermerkt. Hierbei sind jedoch nicht berücksichtigt die in Kolonne 15 angeführten Quellen (Tabulaturen, Kontrafakten, Lauden), sowie die nur fragmentarisch erhaltenen Stücke, die durch eingeklammertes (F) hinter der Foliozahl bezeichnet sind. Die Tabulaturen aus *Fa* und *PR* sind durchwegs zweistimmig. Die Stimmenszahlen der Kontrafakten sind jeweils in Anmerkungen angegeben.

Die MSS (Kol. 5—15)

Die Reihenfolge der MSS ergab sich aus dem Repertoire:

Kolonnen 5—10: wichtigste Trecentoquellen. Kolonnen 5—8: MSS toscanischer Herkunft, in der vermutlichen Reihenfolge ihrer Niederschrift ³⁴. Kolonnen 9 und 10: MSS oberitalienischer

^{30a} G. Gaye, Carteggio inedito d'Artisti dei sec. 14, 15, 16; Florenz 1839, Bd. I, 505.

³¹ Ta, 90/91.

³² LiGoPa und LiGoM, sowie für *ModA* PirrE und für *Man* PirrL II.

³³ D. h. Stimmen mit vollständig ausgeschriebenem Text.

³⁴ Zur Datierung der MSS vgl. unten S. 88 ff. — Es ist zu beachten, daß der Großteil der MSS (mit Ausnahme von *Rs*, von einigen Fragmenten und wohl auch von *FP*) aus der Spätzeit des Trecento und aus dem beginnenden Quattrocento stammt. Die umfassende Kodifizierung des Repertoires erfolgte zu einer Zeit, da diese Musik schon im Abklingen begriffen war. Hierbei dürfen wir jedoch nicht vergessen, daß Vieles, und offenbar vor allem die Gebrauchs-MSS, die als Vorlage für die erhaltenen MSS dienten, verloren gegangen sind.

Herkunft, wobei das aus der Gegend Padua-Venedig aus der Mitte des 14. Jahrhunderts stammende MS Rs die älteste Quelle für die Trecentomusik darstellt. Trotzdem der ältere Teil von *ModA* vor *Mn* geschrieben worden ist, wurde *Mn* vor *ModA* gesetzt, weil *ModA* nur noch wenig Beziehungen zur italienischen Trecentomusik aufweist.

Kolonnen 11 und 12: MSS, in denen neben Trecentowerken das Quattrocento mit französischen und italienischen Stücken im Hauptkorpus des MS wesentlich vertreten ist³⁵.

Kolonne 13: Nur aus wenigen Blättern bestehende fragmentarische Sammlungen. Die meisten dieser Fragmente gehören dem 15. Jahrhundert an. Vermutlich noch dem 14. Jahrhundert entstammen *FC*, *PadC*, *RO*, *RU*₁ und wohl auch *PadD* (möglicherweise ferner *PadB* und *Dom*).

Es folgen hier einige kurze Bemerkungen zu den bisher kaum bekannten oder erst kurz vor der Drucklegung dieser Arbeit bekannt gewordenen Fragmenten *FC*, *NYL*, *SieCom*, sowie *PadD*:

Das Fragment *FC* (Bibl. del Conservatorio, Florenz) besteht aus einem Pergamentdoppelblatt, dessen eine Seite die Foliozahl XIX trägt, offenbar also einer größeren Handschrift angehört hat. Das Format beträgt $21 \times 15,3$, der Schriftspiegel $17 \times 13,6$. Die Notation ist schwarz auf 5 roten Linien. Es finden sich in diesem Fragment vier aus andern MSS bekannte Werke: M 70, 90, 104 und B 213³⁶.

Die genaue Beschreibung und Auswertung des Fragmentes *NYL* (Bibl. Prof. Lowinsky, New York) wird durch Dr. N. Pirrotta, dessen freundlicher Mitteilung ich die folgenden Daten verdanke, an anderer Stelle erfolgen. Es handelt sich um ein Pergamentdoppelblatt mit dem Format 18×13 und Spiegel $14,5 \times 10$. Notation schwarz auf 5 roten Linien. Das Fragment enthält vier aus andern MSS bekannte Ballaten von Paolo (B 21, 33, 120, 359), sowie ein bisher unbekanntes, anonymes Stück (B 122 a). Da ich erst unmittelbar vor der Drucklegung dieser Arbeit Kenntnis von der Existenz dieses Fragmentes erhielt, ist dessen Inhalt nur teilweise in die Repertoireuntersuchungen einbezogen.

Das MS *SieCom* (Siena, Bibl. Comunale, L. V. 30) ist eine wohl der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts angehörige Theoretikerhandschrift, die neben Traktaten von Guido (*de sancto Mauro!*), Joh. de Muris, Ph. de Vitry, Egidius de Murino u. a. auch eine vorzügliche Fassung von Marchettos *Lucidarium* und *Pomerium* überliefert³⁸. Im Anschluß an den *Tractatus diversarum figurarum* (weitgehend identisch mit CS III, 118—124: *Tractatus de diversis figuris*) erscheint eine Komposition des A. da Civitate: *Io veggio*. Hierbei handelt es sich um eine

³⁵ Zum französischen Anteil der italienischen MSS vgl. die Tabelle bei Bessler (BessStd I, 208) und S. 84 f. der vorliegenden Arbeit.

³⁶ Vgl. auch MarrJ, 5.

³⁸ Zu *SieCom* vgl. L. Ilari, La Biblioteca Pubblica di Siena, Bd. VII, 146 a, Siena 1848.

französische Ballade mit italienischem Text. Zur Zuweisung des *Tractatus de diversis figuris* an Egidius de Murino vgl. Reaney in MGG III, 1170. Durch *SieCom* erfährt Reaneys These eine weitere Bestätigung. Coussemakers von Gafurius übernommene irrtümliche Zuweisung des Traktates an Ph. da Caserta geht offenbar auf Gaforis Lehrer Bonadies zurück, der in MS Faenza 117 (*Fa*) da Caserta als Autor nennt.

Für *PadD*, das ausschließlich lateinische Werke enthält, sei auf Plamenacs Arbeit (PIP) verwiesen. Vgl. ferner Anhang zum Werkkatalog unter IV a. In die Repertoireuntersuchungen konnte *PadD* nicht mehr einbezogen werden.

Kolonne 14: Spätere MSS, d. h. MSS der Dufayzeit, von denen als ganzes MS jedoch nur noch Pz engere Beziehungen zum Trecento aufweist.

Kolonne 15: Tabulaturen, Kontrafakten, Lauden.

Tabulaturen (Ta): Hauptquelle ist der erst neuerdings durch Plamenac ausgewertete Kodex *Fa* (Bonadies)³⁹.

Kontrafakturen (Kf): Mit inbegriffen sind hier die parodieartigen Messesätze von Bartolomeo di Bononia und Zacara. Vgl. die Aufsätze von Pirrotta (PirrP) und v. Fischer (Fi).

Lauden (La): An Stelle eines Quellenzitates wurde der Platzersparnis wegen nur der Vermerk La gesetzt. Hierzu sind die Verzeichnisse von D'Ancona (AncA, 475 ff.) und von Ghisi (GhiSL, 68 ff.) heranzuziehen. Da es sich jedoch in allen Fällen stets nur um Textzitate handelt, muß oft die Frage der musikalischen Identität der Stücke offen bleiben.

Die in den Kolonnen 5–15 verwendeten Zahlen bezeichnen, wenn immer möglich, das betreffende Blatt des MS. Bei zwei durch Schrägstrich getrennten Zahlen bezieht sich die erstgenannte auf den Standort des Cantus. Steht vor einer Zahl: Nr., so bezieht sich die Zahl auf eine in der neueren Literatur durchgeführte Numerierung (vgl. den entsprechenden Vermerk in der MS-Sigel-Liste, unten S. 12 ff.) Ein Stern vor der Foliozahl (z. B. * 8⁷/9) bedeutet, daß das Werk im betreffenden MS anonym überliefert ist. (F) bedeutet, daß die Komposition nur fragmentarisch vorhanden ist. Fragmentarische Texte (bei vollständigem Notenteil) sind nicht vermerkt.

Zitate

In Kolonne 16 sind die zeitgenössischen Hinweise auf Trecentokompositionen bei Dichtern, Chronisten und Theoretikern des 14. und 15. Jahrhunderts zusammengestellt. Für die hier verwendeten Abkürzungen siehe Literaturliste (S. 126 ff.) unter: CS = Coussemaker, Par = Paradiso degli Alberti, Sac = Sacchetti, Ser = Sercambi, Soll = Sollazzo⁴⁰.

³⁹ Vgl. PIF und PINF. Eine Ausgabe von *Fa* durch Plamenac ist in Vorbereitung bei der Société de Musique d'autrefois, Paris.

⁴⁰ Sollazzo ist die Hauptfigur in Prodenzianis *Saporetto* (vgl. Ausgabe von Debenedetti). Zu Paradiso degli Alberti und Sollazzo vgl. vor allem Handschin (HaR, 32 ff.); zu Sacchetti vgl. PirrS.

Neuausgaben

In Kolonne 17 sind die bis Juni 1955 publizierten Übertragungen der im Werkkatalog aufgeführten Stücke zusammengestellt. Hierbei sind jedoch grundsätzlich nur die Übertragungen berücksichtigt, welche das Stück vollständig wiedergeben. Ausnahmen sind in Klammern gesetzt ⁴¹.

Sind Facsimile-Reproduktionen einzelner Stücke veröffentlicht, so steht vor dem Literaturnachweis: Facs. Dort, wo verschiedene Facsimile möglich sind, ist das MS in Klammer vermerkt, dem die Abbildung entnommen ist. Die diplomatischen Abschriften in Wolfs Geschichte der Mensuralnotation Bd. II sind nicht als Facs. vermerkt.

Nicht mitberücksichtigt wurden in Kolonne 17 die zwar angezeigten, bis zum oben genannten Datum aber noch nicht erschienenen Publikationen: Zweite, erweiterte Auflage von Marroccos Caccien-Ausgabe (MarrC; vgl. Anm. 18); Ausgabe des Kodex *Fa* durch D. Plamenac (vgl. Anm. 39); Band II ff. der Gesamtausgabe der Trecentowerke durch Pirrotta (PirrMF); New Oxford History of Music, Bd. III; Gesamtausgabe Dufay (Besseler), Band, der die Ballaten enthält.

Verzichtet wurde auf alle Einzelhinweise, welche bloße Texteditionen betreffen. Die Herausgeber der wichtigsten Textsammlungen seien deshalb hier zusammenfassend genannt (für die genauen Titel vgl. Literaturliste): Cappelli (CapP), Carducci (CarB, CarC, CarR und CarM), Chiari (Sac[chetti]), Levi (Lev), Li Gotti (LiGoL: Texte zu *Man*; LiGoPa; LiGoPe: Texte zu *Rs* ⁴²); Pirrotta (PirrP: von Paolo vertonte Texte), Tauci (TaA), Trucchi (Tru).

Handschriften-Sigel

Soweit wie möglich wurden die von Besseler in der MGG-Enzyklopädie verwendeten Sigel übernommen ⁴³. Die in neueren, besonders amerikanischen und italienischen Publikationen angebrachten Sigel führe ich jeweils am Schluß der Sigelerklärung an.

Das Abkürzungsverzeichnis der im Werkkatalog und in den Anmerkungen zitierten Literatur befindet sich am Schluß der vorliegenden Arbeit (S. 126 ff.).

BL	Bologna, Conservatorio di Musica G. B. Martini, Q 15 (olim Liceo musicale 37). — Nummern nach Kolonne 2 des Verzeichnisses von G. de Van, <i>Musica Disciplina</i> II, 234 ff. (VanB).
BU	Bologna, Bibl. Universitaria 2216. — Nummern nach Besseler, <i>Musica Disciplina</i> VI, 58 ff. (BessU).
Bux	Buxheimer Orgelbuch, München, Bayr. Staatsbibl., mus. 3725. — Nummern nach dem MS (Original).
Cas	Rom, Bibl. Casatanense, c. II, 3. — Nummern in der Reihenfolge von Wolf (WoG, 340).

⁴¹ Für die bisher nur spärlich publizierten Ballaten der ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts sei hier noch auf die Arbeit von Korte (Ko) verwiesen, die verschiedene Werkausschnitte enthält.

⁴² Die Texte von Kodex *Rs* auch bei Liuzzi (Liu) und Sesini (Ses).

⁴³ Artikel *Ars nova*, MGG I, 705/706. Einzig bei *P49* verwende ich wie Pirrotta als Sigel *Pz*, um in den Tabellen zu keinen Verwechslungen mit Foliozahlen Anlaß zu geben.

Ch	Chantilly, Musée Condé 1047 ^{43 a} .
Dom	Domodossola, Calvario, MS 14, jetzt Stresa, Collegio Rosmini. — Nummern der Blattfolge entsprechend. (Musikalisch von Bedeutung nur die beiden Deckblätter des MS.)
Em	Kodex Emmeram, München, Bayr. Staatsbibl., mus. 3232 a. — Nummern nach K. Dèzes in ZfMW. X, 79 ff. (Dez).
EscB	Escorial IV. a. 24.
Fa	Faenza, Bibl. Comunale 117 (Kodex Bonadies).
FC	Florenz, Bibl. del Conservatorio, D 1175 (vgl. oben S. 10).
FP	Florenz, Bibl. Naz. Centr., Panciatici 26. (Sigel bei Apel: <i>Pan</i> ; bei Ellinwood: <i>F</i> ; bei Marrocco: <i>FN</i>).
Kras	Warschau, Bibl. Krasincki 52. Jetzt in Warschau, Bibl. Narodowa.
Lo	London, Brit. Mus., add. mss. 29987. — Moderne Foliiierung, daher gegenüber Wolf (WoG 269 ff.) stets plus 1. (Sigel bei Ellinwood: <i>B</i> ; bei Marrocco: <i>L</i> .)
Loch	Lochamer Liederbuch und Paumanns fundamentum organisandi. Berlin, öff. wiss. Bibl., 40613.
Mac	Macerate, Fragment Egidi (vgl. Pirrotta in PirrL II, 127, Anm. 39).
Man	Codex Mancini, Lucca, Archivio di Stato, und Perugia, Bibl. Comunale. — Nummern nach Pirrotta in Musica Disciplina III, 134 ff. (PirrL II). (Sigel bei Pirrotta: <i>Mn</i> ; auch als Kodex Lucca bekannt.)
ModA	Modena, Bibl. Estense, lat. 568. — Foliiierung entsprechend MS wie Pirrotta (PirrE), daher gegenüber Wolf (WoG, 336 ff.) stets minus 1.
MüK	München, Bayr. Staatsbibl., mus. 3223.
NYL	New York, Privatbibl. Prof. Ed. E. Lowinsky. — Nummern in der Reihenfolge der Stücke (vgl. oben S. 10).
O	Oxford, Bodl. Can. misc. 213 ^{43 b} .
Pit	Paris, Bibl. Nat., ital. 568. (Sigel bei Ellinwood, Marrocco, Pirrotta: <i>P</i>)

^{43 a} Inventar von *Ch* in ReaCH.

^{43 b} Inventar von *O* in ReaO.

- PadA** Padua, Bibl. Univ., MSS 1475 und 684, sowie Oxford, Can. Pat. lat. 229. — Nummern nach Besseler (BessStd I, 229 und II, 235).
- PadB** Padua, Bibl. Univ., MS 1115. — Nummern nach Besseler (BessStd I, 231).
- PadC** Padua, Bibl. Univ., MS 658. — Nummern nach Besseler (BessStd II, 233).
- PadD** Padua, Bibl. Univ., MS 1106. — Nummern nach Plamenac (PIP).
- Parma** Parma, Archivio di Stato, Fragment. — Nummern nach Besseler (BessStd I, 232).
- PC** Paris, Bibl. Nat., n. a. frç. 4379.
- Pist** Pistoja, Archivio Capitolare del Duomo, Fragment. — Nummern nach Ghisi (GhiI, 180).
- Pix** Chansonnier Pixérécourt, Paris, Bibl. Nat. frç. 15123 ⁴⁴.
- Por** Porto, Bibl. Municip. 714 ^{44a}.
- PR (I, II, III)** Paris, Kodex Reina, Bibl. Nat. n. a. frç. 6771.
 PR I: fol. 1—62': Sammlung italienischer Stücke und ab fol. 53: Sammlung französischer Stücke.
 PR II: fol. 63—85: Sammlung fast ausschließlich französischer Stücke.
 PR III: fol. 89'—118': Sammlung fast ausschließlich französischer Stücke der Dufayzeit.
 Die Unterteilung in PR I, II, III entsprechend den verschiedenen Händen (vgl. Wolf, WoG I, 260).
 (Sigel bei Besseler (in MGG, 705) für den italienischen Teil: *PR J*.
 Sigel für den ganzen Kodex bei Apel: *Rei*; bei Ellinwood: *R*)
- Pr** Prag, Univ.-Bibl., XI. E. 9.
- Pz** Paris, Bibl. Nat. n. a. frç. 4917.
 (Sigel bei Besseler: *P 49*)
- RO** Rom, Vat. Ottob. 1790. — Nummern nach Ludwig AfMW V, 201, Anm. 1, II.
- Rs** Rom, Vat. Rossi 215.

⁴⁴ Vgl. Werkkatalog, Anmerkung 247 zu B 171.

^{44a} Eine Durchsicht des Filmes von *Por* ergab, daß sich unter den 6 italienischen Stücken möglicherweise eine Ballata findet. Vgl. Anhang zum Werkkatalog V a.

RU ₁	Rom, Vat. Urb. lat. 1419. — Nummern nach Besseler (BessStd I, 227).
RU ₂	Rom, Vat. Urb. lat. 1411.
SieA, SieB	Siena, Archivio di Stato, 2 Fragmente.
SieCom	Siena, Bibl. Comunale, L. V. 30 (vgl. oben S. 10).
Sq	Kodex Squarcialupi, Florenz, Bibl. Laur., Palat. 87. (Sigel bei Ellinwood: S; bei Marrocco und Pirrotta: <i>FL</i>)
StP	Leningrad, F I, 378, dann in Warschau, Univ.-Bibl. ⁴⁵ .
Str	Strassburg, Stadtbibl. 222 C 22. — Nummern nach van den Borren (BorrS).
Tr 81, 87, 88	Trient, Castel del Buon Consiglio, MS 81, 87, 88. — Nummern nach DTOe VII.
Trém	MS Trémoille. — Nummern nach Besseler (BessStd II, 235 ff.).
Ven	Venedig, Bibl. Marciana IX, 145.

Der Vollständigkeit halber folge hier noch eine Zusammenstellung der nur Texte enthaltenden MSS:

Florenz, Laur. Ashb. 569 und 574
 Florenz, Laur. Red. 151
 Florenz, Magl. VII, Var. 624, 640 und 1041
 Florenz, Marucell. C 155
 Florenz, Naz. Palat. 288
 Padua, Seminario 59
 Parma, Cod. Vitali 81
 Perugia, Bibl. Comunale C 43
 Rom, Vat. lat. 3195.

⁴⁵ Nach neuester Angabe jetzt: Poznan, Univers.-Bibl. 695.

Allgemeine Abkürzungen

B	Ballata
C	Cantus (Superius)
Ca	Caccia
CT	Contratenor
F	Fragment
Facs.	Facsimile
Kf	Kontrafaktur
KM	Kanonisches Madrigal
La	Lauda (vgl. hierzu stets die Tabellen in AncA, 475 und in GhiSL, 68)
M	Madrigal
MS(S)	Manuskript(e)
Rit.	Ritornell
T	Tenor
Ta	Tabulatur
Stern *	vor Foliozahlen (oder Nummern) bedeutet: anonym im betr. MS.

WERKKATALOG

1 Nr.	2 Textincipit	3 Komponist Textdichter — Datierung	4 Stimmen	5 FP	6 Lo	7 Pit	8 Sq	9 Rs
I. MADRIGALE								
1	Abraçami, cor mio! ⁴⁶	—	2 2					*3'/4
2	Agnel son bianco	Giovanni ⁴⁷	2 2	48'/49		18'/19	1	
3	Alba colomba	Bartolino 1396? ⁴⁸	3 2, Lo 2 2		12'/13		105'/106	
4	All'ombra d'un perlaro ⁴⁹	Piero	2 2	60'				
5	Allo spirar dell'arie	Gherardello	2 2				28	
6	Ap(p)res(s)' un fiume chiaro ⁴⁹	Giovanni	2 2	50'	*6'/7		5'/6	
7	Aquil(a) altera ferma (C) ⁵¹ Creatura gentil (CT) Uc(c)el di dio (T)	Jacopo	3 3	91'/92		2'/3	8'/9	
8	Avendo me falcon	—	2 2					
9	Ay sco[n]solato	Vincenzo	2 2				37'	
10	Bella granata ⁵²	—	2 2					*2
11	Caçando un giorno vidi	Ciconia	2 2					
12	Cacciand' un giorn' alla ...	Gherardello	2 2				29'	
—	<i>Cantano gli angioletti →</i> <i>Anhang IV, 1</i>							
13	Chiamando un'astorella	—	2 2					*8
—	<i>Ciascun vuole (T) → M 88</i>							
14	Cogliendo per un prato ⁵³	Nicolò	2 2				93'/94	
15	Come da lupo	Donato Soldanieri	2 2				77'/78	
16	Come in sul fonte	Lorenzo Boccaccio	2 2				52	
17	Come la gru	Nicolò Sacchetti, zw. 1354 u. 62	2 2				91'	
18	Come 'l potes'tu far	Donato	2 1	80'				
19	Come selvaggia	Nicolò Sacchetti, um 1354	2 2				90'	
20	Con gran furor	Jacopo	2 2				18'/19	
21	Con levrieri	Gherardello	2 2, Lo 2 1	84'/85	71'/72		27'	

⁴⁶ Dialog in Madrigalform.

⁴⁷ Text nicht von Sacchetti.

⁴⁸ Zur Datierung vgl. LiGoPa, 88.

⁴⁹ Einer der Texte, welche den Namen ANNA als Senhals enthalten. Vgl. auch M 33, 104, 149 u. 167 (vgl. LiGoA).

⁵⁰ Das Zitat stimmt im Notentext nicht mit Giovannis Komposition überein (vgl. LuMa II, 39a, Anm. 3).

10 PR	11 Man	12 Mod A	13 Fragmentar. MSS	14 Spätere MSS	15 Ta, Kf, La	16 Zitate	17 Neuausgaben, Facs.
I. MADRIGALE							
*12'						Soll, Nr. 25	WoSq, 3; WoF, 633; Pirr MF, I, Nr. 2; Facs: Ga VII (<i>Sq</i>)
*14'/15						Soll, Nr. 29	WoSq, 166
							WoSq, 53; PirrMF, I, Nr. 23
					La	(Anon. V CS III, 392) ⁵⁰	WoSq, 13; PirrMF, I, Nr. 3
*2'/3					Ta: Fa *72/73'	Soll, Nr. 25	WoSq, 19; Hus, 50; Marr J, 31; Facs: WoT, 79 (<i>Sq</i>); ApN, 375 (<i>Pit</i>)
*30							WoSq, 71
							WoR, 66
	Nr. 48						GhiIS, 3; GhiB, 35; Facs: GhiJ, 190
							WoSq, 57; PirrMF, I, Nr. 24
							WoSq, 148
							WoSq, 113
							WoSq, 90
						Sac, 34	PirrS, III; WoSq, 144
						Sac, 31	PirrS, II; WoSq, 141
							MarrJ, 34; WoSq, 38
							PirrMF, I, Nr. 25; WoSq, 52; Facs: MGG, I, 718 (<i>Sq</i>)

⁵¹ Vgl. Anm. 21.

⁵² *Madrigale comune* (ohne Rit.) → vgl. Traktate von da Tempo (Te 140) u. Sommacampagna (Som. 142).

⁵³ Nicht nur eine, sondern zwei Strophen durchkomponiert (von den im Ganzen vier Strophen). Dies scheint eine Eigenheit Nicolòs zu sein (vgl. auch M 105, 110 u. 176).

Nr.	Textincipit	Komponist	Stimmen	FP	Lo	Pit	Sq	Rs
22	Corse per l'onde	Paolo	2 ²			59'/60		
—	<i>Creatura gentil (CT) → M 7</i>							
23	Cum altre ucele	—	2 ²					*20'/21
24	Dà dà a chi avaregia ⁵⁴	Lorenzo Soldanieri	2 ²				50'/51	
25	Dal bel castel	—	2 ²					*2'/3
26	Dal cielo scese	Donato	2 ²				78'/79	
27	De[h], come dolcemente	Giovanni	2 ¹	53/52'				
28	Del glorioso titolo	A. da Caserta	2 ²					
29	De sot(t)o 'l verde	—	2 ²	*51				*1'
30	Di nov(o) è giunt(o)	Jacopo	2 ²	68	3'/4	10'	11'/12	
31	Di riv'a riva ⁵⁵	Lorenzo	2 ²	79'/80			51'	
32	Dolgomi a voi	Lorenzo	3 ³ (2 ²) ⁵⁶				52'/53	
33	Donna già fu(y) leggiadra (FP) ⁵⁷ Donna già fu' gentile (Sq) ⁵⁷	Giovanni	2 ²	56'/57			4'/5	
34	Donna legiadra ⁵⁸	Bartolino	2 ²				108'	
35	D'or pomo incominciò	Donato	2 ²				74'/75	
36	[D]u' ançoliti ⁶⁰	—	2 ²					
37	Du' ochi ladri	—	2 ²					*4'/5
38	Entrava Phebo	Jacopo	2 ²				20'/21	
39	Era Venus	Paolo	2 ²			54'/55		
40	Fa metter bando	Landini	2 ²	41'/42			123	
41	Fenice fu' e(t) vissi	Jacopo	2 ²				16'/17	
42	Fra duri scogli	Paolo	2 ²			58'/59		
43	Fra mille corvi	Giovanni	2 ²				6'	
44	Gaiete dolçe parolete ⁶¹	—	2 ²					*4'/5
45	Già era 'l sol	Vincenzo	2 ²				88'	
—	<i>Già furon (CT) → M 88</i>							
46	Girand' un bel falcone	—	2 ²			*138'/139		

⁵⁴ Strophe und Rit. beginnen kanonisch, ohne aber den Kanon konsequent weiterzuführen. Bei Trucchi (Tru) irrtümlich als B bezeichnet.

⁵⁵ In Sq: *Di riva in riva*.

⁵⁶ Rit. nur zweistimmig.

⁵⁷ Als Madrigal vertonter Rispetto bzw. Strambotto. In Text von FP Senhals ANNA, der in Sq durch Textänderung zerstört ist. Der Text dieses M enthält ferner einen Hinweis auf den Herkunftsort des Komponisten: Cascia bei Florenz (vgl. Mor, 306).

⁵⁸ In PR: *Donna liçadra*.

PR	Man	Mod A	Fragmentar. MSS	Spätere MSS	Ta, Kf, La	Zitate	Neuausgaben, Facs.
	Nr. 34						Hus, 42; Facs: Ge, XXVI WoSq, 87 WoR, 67 WoSq, 115 PirrMF, I, Nr. 4 Facs: BonC, 575
*10'							WoSq, 26; ReeM, 363; MarrJ, 36; Facs: ReeM, Taf. VIII (Sq) WoSq, 89 WoN, II, 213; WoSq, 92
*18'	59						PirrMF, I, Nr. 5; WoSq, 10 WoSq, 172 WoSq, 105
*35'/36						Soll, Nr. 29	Facs: Ge, XXIV MarrJ, 38; WoSq, 43
*11'							EllWL, Nr. 1; WoSq, 200 BessMR, 156; Gle, 99; MarrJ, 40; WoSq, 35; Bar, 23 WoF, 644 PirrMF, I, Nr. 6; WoSq, 14 Facs: Ge, XXIV WoSq, 73

⁵⁹ In *Man* stand dieses Stück ursprünglich als Nr. 2, wurde aber dann ausgewischt und durch Binchois *Duël angoisseux* ersetzt (vgl. PirrL I, 134, Anm. 2).

⁶⁰ Wolf liest hier irrtümlicherweise *O ançoliti*. Das *Du' ançoliti* bezieht sich, wie mir Herr Prof. Dr. Jahberg freundlich mitteilt, auf die zwei Augensterne der Geliebten; eine Deutung, die sich im italienischen Sprachgebrauch nachweisen läßt. Vgl. ferner die Erwähnung des Textincipit in *Sollazzo*, Nr. 29: *Doi angiolette*.

⁶¹ Vom Komponisten als M vertontes Rondello.

Nr.	Textincipit	Komponist	Stimmen	FP	Lo	Pit	Sq	Rs
47	Godi, Firenze ⁶²	Paolo 1406	3 3			56'/57	63	
48	Gridavan li pastor	Vincenzo	2 2				38	
49	Gridavan tuti viva	— ⁶⁴	2 2					
50	I be(i) sembianti	Bartolino	3 3, <i>Mod A</i> 3 2c				102'/103	
51	I cani sono fuori	Ciconia	2 2					
52	I' credo ch'i' dormia	Lorenzo	2 2		19'/20		53'/54	
53	I' fu' già bianc' uccel	Donato A. degli Alberti	2 2		36'/37		78'/79	
54	I' fu' già usignolo	Donato Soldanieri	2 2			17'/18	74'/73'	
55	I' mi son un che ⁶⁶	Jacopo ⁶⁷ Jacopo? vor 1351	2 2	64'			32	
56	Imperial(le) sedendo ⁶⁸	Bartolino vor 1405	2 2, <i>Man 3 2</i>			*47'/48	109'/110	
57	In su' be' fiori	Jacopo	2 2	69'				
58	In sulla ripa	Giovanni	2 2	59'/60				
59	Intrand(o) ad abitar ⁷¹	Gherardello	2 2	85'		27'/28	31	
60	In verde prato	Jacopo	<i>FP 3 3</i> , <i>Sq 2 2</i>	95'/96 ⁷²			14	
61	Involta d'un bel velo	—	2 2					*7
62	I'ò perduto	Donato R. Belondi	2 2				76'/77	
63	I' senti' già come l'arco ⁷³	Jacopo	<i>Sq 2 2</i> <i>PR 3 3</i>				15'/16	
64	I' son c'a seguitar	Nicolò	2 2		*70 (F) ⁷⁵		96'	
65	Ita se n'era	Lorenzo	<i>Lo 2 1</i> , <i>Sq 2 2</i>		43'/44		45'/46 u. 46'/47 ⁷⁶	

⁶² Der Text besingt den Sieg von Florenz über Pisa, 1406. Die zwei ersten Zeilen stellen eine Übernahme der zwei Anfangszeilen des 26. Gesanges aus dem *Inferno* von Dantes *Divina commedia* dar.

⁶³ In *Sq* Platz frei gelassen für dieses Stück (vgl. LuM, 57).

⁶⁴ Stil des Werkes und seine Stellung in *PR* weisen auf Jacopo als Komponisten.

⁶⁵ Als Komponist ist hier *Frater carmelitus* (= Jacopo) genannt.

⁶⁶ In *PR*: *Io me sun un*. In *Fa*: *Io me son uno*. — M mit Doppelritornell (vgl. M 122).

⁶⁷ Der Text stammt möglicherweise von Jacopo selbst. Jedenfalls ist das Werk vor 1351, zur Zeit des Wettstreites zwischen Giovanni und Jacopo am Hofe Mastinos II. in Verona entstanden (vgl. PirrC II, 134).

⁶⁸ Der Text nimmt Bezug auf die Carrara, Herren von Padua bis 1405 (vgl. PirrL II, 122).

PR	Man	Mod A	Fragmentar. MSS	Spätere MSS	Ta, Kf, La	Zitate	Neuausgaben, Facs.
							(BessMR, 164)
							WoSq, 72
*11							
*45'/46		21 ⁶⁵					WoSq, 160
	Nr. 46						GhiIS, 2 (nur T)
							WoSq, 94
							WoSq, 116
							WoSq, 103
*8					Ta: Fa *76/76'		MarrJ, 45; WoSq, 36
*22'/23 u. *13 (F) ⁶⁹	Nr. *62	30/29' 70			Ta: Fa *73'-76	Soll, Nr. 25	WoSq, 174
							MarrJ, 47
							PirrMF, I, Nr. 7; Facs: MGG IV, 403
							PirrMF, I, Nr. 26; WoSq, 61; Facs: MarrM (FP)
							WoSq, 30; MarrJ, 50; Facs: MarrJ, Taf. 1 (FP)
							Facs: Ge, XXV
							WoF, 636; WoSq, 110
*12 ⁷⁴							MarrJ, 53; WoSq, 33
							WoSq, 155
							WoG, Nr. 49; WoSq, 77; Facs: Ga XI (Sq)

⁶⁹ Auf fol. 13 nur T vorhanden.

⁷⁰ In *ModA* irrtümlicherweise unter dem Namen *Dactalus de Padua*.

⁷¹ Annäherung an das kanonische Madrigal, aber nur erste Zeile kanonisch.

⁷² Die dritte Stimme ist triplumartig über den C gesetzt. Vgl. auch M 63, sowie B 268 u. 332.

⁷³ In *PR*: *I senti ça*.

⁷⁴ Dritte Stimme im 1. Teil als 2. Cantus; im 2. Teil triplumartig über den C gesetzt.

⁷⁵ Nur T des Rit.

⁷⁶ Von *Sq* zweimal in verschiedener Notation überliefert (vgl. WoG, 316).

Nr.	Textincipit	Komponist	Stimmen	FP	Lo	Pit	Sq	Rs
66	Ita se n'era	Vincenzo	2 ² , Lo 2 ¹		45	31'/32	35'	
67	It'a veder ciascun	Nicolò	2 ²				92	
68	La bella e la veççosa	Gherardello	2 ²				27	
69	La bela giovinetta ⁷⁷	—	2 ¹					
70	La bella stella ⁷⁸	Giovanni	2 ² , FP 2 ¹	47'/48		19'/20	1'/2	*23'/24 (F) ⁷⁹
71	La bianca silva	—	2 ²					
72	La douce cere La dolce cera (Lo) } ⁸²	Bartolino	$\left\{ \begin{array}{l} FP u. \\ Lo 3^1, \\ Pit 2^2, \\ Sq 3^3, \\ PR u. \\ Man 3^2 \end{array} \right.$	108'/109	15'/16	41'/42	101'/102	
73	La fiera testa ⁸⁴	Bartolino ⁸⁵ Petrarca? - Komp. 1388/89?	2 ²			40'/41	104'/10	
74	La neve e 'l ghiaccio	Guilielmus de Francia ⁸⁶ Sacchetti, um 1365	2 ¹		46'/47			
75	La nobil scala ⁸⁷	— vor 1387	3 ²					
76	L'antico dio Biber	—	2 ²					*22'/23
77	L'aquila bella	Gherardello Soldanieri	2 ²				30	
78	L'aspido sordo	Donato	Lo 2 ¹ , Sq 2 ²		*26'/27		77'/78	
79	Lavandose le mane	—	2 ²					*1'
80	L(e) aurate chiome	Bartolino	2 ²				107'/108	
81	Levandome 'l maytino	—	2 ²					*5'
82	Lo lume vostro ⁸⁹	Jacopo um 1350	2 ²	67'			15'/16	
83	Lucea nel prato	Landini	2 ²		80'/81		127	
84	Lucida pecorella	Donato	2 ²	83'/84		14'/15	73'/74	
85	Lucida petra	Jacopo	2 ²				19'/20	
86	Morte m'à sciolt'	A. Stefani	2 ²					

⁷⁷ Mit Sicherheit nur der erste Dreizeiler des Textes lesbar. Textunterlegung im 2. Teil möglicherweise falsch, indem der hier unterlegte Text vermutlich die erste Zeile der 2. Strophe darstellt. — Für die Lesung dieses Textes bin ich Prof. E. Li Gotti zu Dank verpflichtet.

⁷⁸ Text bezieht sich auf die Scaliger.

⁷⁹ In Rs nur C erhalten, weil fol. 24 fehlt.

⁸⁰ In RO nur Fragment des T (zweite Hälfte der Strophe und Rit.).

⁸¹ Nur C erhalten. Hier anonym.

⁸² M mit französischem Text; nur Lo italianisiert. FP: *La douce cere*. Fa: *La dolçe sere* und *La dolze sire*.

⁸³ In Man fehlt C.

⁸⁴ Dreisprachiger Text (ital., franz., lat.), der Hinweise auf das Wappen der Visconti enthält (vgl. CarM, 436).

PR	Man	Mod A	Fragmentar. MSS	Spätere MSS	Ta, Kf, La	Zitate	Neuausgaben, Facs.
							WoG, Nr. 50; WoSq, 65; Facs: Ga X (<i>Sq</i>) WoSq, 145 PirrMF, I, Nr. 27; WoSq, 51 PirrMF, I, Nr. 8; WoSq, 4; Facs: Ba, II, Taf. 130b (<i>RO</i>)
*19'			<i>RU</i> ₁ Nr.*5 <i>RO</i> Nr.*2 (F) ⁸⁰ <i>FC</i> (F) ⁸¹				
*13'/14	Nr.*1 (F) ⁸³				Ta: <i>Fa</i> *70/71	Soll, Nr. 25	WoG, Nr. 45; WoSq, 159; Facs: Ga XIV (<i>Sq</i>) WoG, Nr. 44; WoSq, 164 Sac, 122 PirrS, VII
*40'/41							 PirrMF, I, Nr. 28; WoSq, 59 WoSq, 112
*20'	Nr.*9 (F) ⁸⁸					Soll, Nr. 29	WoSq, 170
*1							MarrJ, 56; WoSq, 34 EllWL, Nr. 2; WoN, II, 74; WoSq, 210 WoSq, 102 MarrJ, 58; WoSq, 40
	Nr. 73						

⁸⁵ In *Pit* steht als Überschrift: *Fra Bartholino-Schappuccia*. Was dieser zweite Name bedeutet, ist ungewiß (vgl. LiGoPa, 66, Anm. 103). — Das angegebene Datum bezieht sich auf die Komposition (vgl. PirrL II, 121).

⁸⁶ Als Komponist wird genannt *Frate Guiglielmo di Santo Spirito*. Da von Sacchetti (Sac 122) bei diesem M ein *Mag. Guiglielmus Pariginus frater romitanus* als Komponist genannt ist, darf auf Identität dieses Meisters mit *Mag. Guilielmus de Francia* aus *Sq* geschlossen werden. Vgl. auch LiGoPa, 66, Anm. 101.

⁸⁷ Werk oberitalienischer Herkunft, da sich der Text auf die Scaliger bezieht (u. a. Wortspiel mit dem Namen des größten Scaliger, *Can Grande*). Da die Scaliger 1387 von den Visconti vertrieben wurden, muß das Werk vor 1387 entstanden sein.

⁸⁸ C fehlt.

⁸⁹ Ital.-latein. M mit Akrostichon LUCCHINUS (Visconti). Vgl. LiGoPa, 30.

Nr.	Textincipit	Komponist	Stimmen	FP	Lo	Pit	Sq	Rs
87	Mostromm(i) amor	Landini	2 ²			13'/14	124'	
88	Musica son, che mi dolgo (C) ²¹ Già furon (CT) Ciascun vuole (T)	Landini Landini	3 ³	89'/90	10'/11		121'/122	
89	Nascoso (e)l viso	Giovanni	2 ²	49'/50			3'/4	*18'/19
90	Nel bel giardino ⁹⁰	Jacopo	2 ²	63'		7'/8	9'/10	
91	Nel chiaro fiume	Lorenzo	2 ²	77'/78		22'/23	48'/49	
92	Nell'ora c'a segar ⁹²	Paolo	2 ²			55'/56		
93	Nel meço a s(s)ei pa(g)on ⁹³	Giovanni	2 ² , (RO 2 ¹)	55			3'/4	
94	Nel meço già del mar	Nicolò Sacchetti, zw. 1354 u. 62	2 ²	86'/87		28'/29	81'/82	
95	Nel mio bel orto	—	2 ²					*(17')/18 (F) ⁹⁵
96	Nel prato pien di fiori ⁹⁶	—	3 ³					
97	Non al s(u)(o) amante ⁹⁷	Jacopo Petrarca	2 ²	71		4'/5	10'/11	
98	Non a(n) Narcisso ⁹⁸	Landini	2 ²	46'/47		11'/12	125	
99	Non dispregiar virtù	Nicolò Steff. di Cino	2 ²		44'	44'/45	87	
100	Non è virtù	—	2 ²					
101	Non più infelice	Paolo	2 ²			34'/35		
—	O ançoliti → M 36							
102	O cieco mondo	Jacopo ⁹⁹	2 ²	65		5'/6	11'/12	
103	O crudel donna	—	2 ²					*21'/22

⁹⁰ Nur in FP: giardino. Alle andern MSS: çardino.

⁹¹ Nur C erhalten. Hier anonym.

⁹² Seltener Fall, wo das M im Strophen- und im Rit.-Teil verto- und chiuso-Schlüsse aufweist.

⁹³ In PR: . . . paun.

⁹⁴ In RO nur Rit. des C und T erhalten (wobei auch das Rit. nicht ganz vollständig).

⁹⁵ In Rs fehlt der C, weil fol. 17' fehlt.

⁹⁶ Rit. mit Oberstimmenkanon (Text hat teilweise Caccia-Charakter).

PR	Man	Mod A	Fragmentar. MSS	Spätere MSS	Ta, Kf, La	Zitate	Neuausgaben, Facs.
							EllWL, Nr. 3; WoSq, 204 EllWL, Nr. 11; LuA, 287; WoSq, 197; Facs (alle Sq): Ga XV, LuA, 286; AncP, L IV; BessMR, Taf. XI; SchSt, 58; CorSt, 213 PirrMF, I, Nr. 9; WoSq, 8; RieB, Nr. 3; WoG, Nr. 39; Facs: ApN, 387 (FP); Ve 1, X (Rs) MarrJ, 63; WoSq, 22; Facs: WoT, 77/78 (Sq) WoSq, 83 WoG, Nr. 61
*5			FC (F) ⁹¹				
*32'			RO Nr.*3 (F) ⁹⁴			Soll, Nr. 48	PirrMF, Nr. 10; WoG, Nr. 38; DaAp, Nr. 50; WoH, 297; RieM I, 309; SchSt, 70; CorSc, Nr. 24; WoSq, 9; (HistS, 19) Sac, 53 PirrS, IV; WoSq, 119; Facs: Ga, XIII (Sq)
*9'/10							
*3'					Ta: Fa *87/88	Soll, Nr. 48	MarrJ, 69; DaAp, Nr. 49; Ost (Beilage); WoSq, 23; Facs: Ex, 80 (FP); Ost (PR) EllWL, Nr. 4; WoSq, 205 WoG, Nr. 54; WoSq, 134; (SchStd, 74)
*43'							
*5'			Pad C, Nr.*1 Pad A, Nr.*26 (F) 100		Ta: Fa *71/72		WoSq, 25; MarrJ, 71; Facs: MarrJ, Taf. 6 (PadC), MGG III, Taf. 52 (Fa)

⁹⁷ In Fa: *Non na el so amante.*

⁹⁸ Senhals ANNA.

⁹⁹ Text bestimmt nicht von Cavalcanti; möglicherweise aber einem seiner Werke nachgebildet.

¹⁰⁰ Besseler (Std II, 235) vermutet auch in *PadA* (Oxford-Fragm.) Nr. 26 (*Perch'io te desprisiando*) ein Fragment aus dem *M O cieco mondo* (nur Rit.). Textlich ist dies bestimmt richtig, indem *PadC* als zweiten Rit.-Zweizeiler das *Perch'io* bringt. Musikalisch gibt *PadA* jedoch mit Ausnahme des Schlusses eine andere Version als die übrigen MSS. Vgl. hierzu LuMa II, 25b/26a, MarrJ, Kap. II, Anm. 5, und Wa, 37.

Nr.	Textincipit	Komponist	Stimmen	FP	Lo	Pit	Sq	Rs
104	O dolc(e) ap(p)res(s)'un bel perlaro ¹⁰¹	Jacopo	2 2	62'	*2'/3 u. *4'/5	8'/9	14'/15	
105	O giustitia ¹⁰³	Nicolò Boccaccio?	2 2				84'/85	
106	O in Italia ¹⁰⁴	Jacopo 1346 ¹⁰⁵	2 2	64			17'/18	
107	O pensieri vani	— ¹⁰⁶	2 2					
108	O perlaro gentil ¹⁰⁴	Giovanni	2 2	57'/58	*5'/6	21'/22	4'/5	
109	O pianta vaga	Landini	2 2	43'/44			128	
—	<i>Oselletto</i> → <i>M 171</i>							
110	O sommo spec(c)hio ¹⁰³	Nicolò	2 2				94'/95	
111	O tu! cara scienç(i)a	Giovanni	2 2	51'/52	7'/8		5'/6	
—	<i>Perch'io te desprisiando</i> → <i>Anm. 100</i>							
112	Per la 'nfluença ¹⁰⁷	Landini	2 2		50'/51		126'	
113	Per prender cacciagion	Gherardello	2 2	87'/88			30'	
114	Per quella strada lactea	Ciconia	2 2					
115	Per ridd'andando ¹⁰⁸	Giovanni	2 2	58'/59				
116	Più non mi curo	Giovanni	2 2	53'/54	18'/19		1'/2	
117	Plorans ploravi ¹¹⁰	A. Zacara	2 2					
118	Posando l'ombra	—	2 1		*54'			
119	Posando sovr'un a(c)qua ¹¹²	Jacopo	2 2	65'		6'/7	10'/11	
120	Povero çappator	Lorenzo	Lo 2 1, Sq 2 2		35'/36 ¹¹³		54'	
121	Povero pellegrin	Nicolò Sacchetti, um 1367	2 2		52' (F) ¹¹⁴		84	
122	Prima virtute ¹¹⁶	Jacopo	2 2	66'/67	13'/14	9'/10	12'/13	
123	Pyançe la bella Yguana ¹¹⁷	—	2 2					*6'

¹⁰¹ Als M vertonter Rispetto, bzw. Strambotto. Enthält Senhals ANNA (vgl. M 6 u. 33, sowie LiGoA).

¹⁰² Nur T erhalten. Hier anonym.

¹⁰³ Vgl. Anm. 53 zu M 14.

¹⁰⁴ Als M vertonter Rispetto, bzw. Strambotto.

¹⁰⁵ Der Text nimmt Bezug auf die Geburt der Visconti-Zwillinge 1346 (vgl. CarM, 438).

¹⁰⁶ Der Text weist sprachlich auf die Toscana (vgl. PirrL II, 140).

¹⁰⁷ In Lo: *Per lla 'nfruença*.

¹⁰⁸ Kanonisches Rit.

¹⁰⁹ Kaum lesbares Fragment des C aus dem Strophenteil.

<i>PR</i>	<i>Man</i>	<i>Mod A</i>	Fragmentar. MSS	Spätere MSS	Ta, Kf, La	Zitate	Neuausgaben, Facs.
*7'			FC (F) ¹⁰²				WoSq, 31; MarrJ, 74; Facs: MarrJ, Taf. 2 (<i>Pit</i>) WoSq, 128
*6'							MarrJ, 76; WoSq, 37
	Nr. *68						PirrMF, I, Nr. 11; WoSq, 11; Facs: Ve 1, XI (<i>FP</i>) EllWL, Nr. 5; WoSq, 212
							WoSq, 150
*30'/31							PirrMF, I, Nr. 12; WoSq, 12; SchB, Nr. 22; WoN, II, 69
							EllWL, Nr. 6; WoSq, 208
	Nr. 53						PirrMF, I, Nr. 29; WoSq, 60; WoN, II, 73
			RO, Nr. *1 (F) ¹⁰⁹				GhiIS, 11 (nur C) PirrMF, I, Nr. 13
	Nr. 28 (F) ¹¹¹						PirrMF, I, Nr. 14; WoSq, 5; WoH, 305
*9							WoH, 321, WoSq, 24; MarrJ, 84 WoSq, 95
						Sac, 124 Soll, Nr. 25? ¹¹⁵	PirrS, VIII; WoSq, 127
*6							MarrJ, 87; WoSq, 29; Facs: MarrJ, Taf. 3 (<i>PR</i>) WoR, 68

¹¹⁰ Text lat.-ital. gemischt. Als M vertonte Textform von 4—4—2—2 Zeilen (vgl. PirrC II, 123, Anm. 33).

¹¹¹ C nur zum Rit. vorhanden.

¹¹² In *FP* u. *PR*: *Posando sopra*.

¹¹³ In *Lo* fehlt im Rit. der Text zum C.

¹¹⁴ Nur eine textlose Zeile des C vorhanden.

¹¹⁵ Vgl. auch B 208. In *Soll* Nr. 25 heißt es: 'l *Pelegriano*, was sich auf M 121 wie auf B 208 beziehen kann. Debenedetti (*Soll*, 170) nennt nur M 121.

¹¹⁶ M mit Doppelritornell (vgl. M 55).

¹¹⁷ Als M vertonte Canzonetta.

Nr.	Textincipit	Komponist	Stimmen	FP	Lo	Pit	Sq	Rs
124	Qual leg(g)e move ¹¹⁸	Bartolino	2 ²		20'/21		119'/120	
125	Qual perseguita	Nicolò	2 ²				83'	
126	Quando gli raggi	Nicolò	2 ²				88'	
127	Quando i oselli canta	—	2 ²					*2'/3
128	Quando l'aria comincia ¹²⁰	Piero	2 ²	58/57'				*7'
129	Quando la stella ¹²¹	Giovanni	2 ²	54'				
130	Quando la terra partorisce	Bartolino	2 ²		14'/15 u. 21'/22		106'/107	
131	Quando vegio	Jacopo	2 ²				9	
132	Quel sole che nutrica	Bartolino	2 ²				106'/107	
133	Rott' è la vela	Nicolò	2 ²				87'/88	
134	Sedendo all'ombra	Giovanni	2 ²	52'/53	9		2'	
135	Seguendo 'l canto	Donato	2 ²	81'/82		16'/17	72'/73	
136	Seguendo un me sparver	—	2 ²					*3'/4
137	Se non ti pia(c)que ¹²²	Paolo	2 ²		51'/52	35'/36		
138	Se premio di virtù	Bartolino	2 ²				113	
139	Si com' al canto	Piero	2 ²	70'				
140	Si com(e) al canto	Jacopo	FP u. PR 3 ³ , Lo u. Sq 2 ²	94'/95 72	8'		19'/20	
141	Si dolce non sonò ¹²⁴	Landini	3 ³ — LO 3 ^{2c}	44'/45	9'/10	12'/13	123'/124	
142	Si forte vola	Gherardello	2 ²				26	
143	Si monacordo	Donato	2 ²				76'/77	
144	Somma felicità	Landini Steff. di Cino	2 ²				127'	
145	Sot(t)o l'imperio ¹²⁵	Jacopo	3 ³	71'/72		1'/2	7'/8	
146	Sotto verdi fraschetti	Gherardello	2 ²	88'/89	45'	26'/27	26'	

¹¹⁸ In Lo: Qual legie. In Fa: Qualle leçe move.

¹¹⁹ In PR irrümlich eine Ripresa angezeigt. Vgl. M 138 u. 145.

¹²⁰ In Rs: Quando l'aire comença.

¹²¹ M mit zwei Rit., eines nach jeder Strophe.

¹²² Als M vertonte Textform von 4—4—2 Zeilen (vgl. PirrC II, 123, Anm. 33).

Nr.	Textincipit	Komponist	Stimmen	FP	Lo	Pit	Sq	Rs
147	Sovra la riva	Lorenzo Sacchetti, um 1354	2 2	75'/76		24'/25	48'/49	
148	Sovran' uccello	Donato ¹²⁷	2 2	82'/83			75'/76	
149	Sovra un fiume ¹²⁸	Piero	2 2	61'/62				
150	Spesse fiata apreso	—	2 2					
151	Straccias' i pann'	Jacopo	2 2				21'	
152	Su la rivera	—	2 2					*6
153	Suso quel monte	—	2 2					*8'/(9) (F) ¹²⁹
154	Tal mi fa guerra	Nicolò Nicolò	2 2				91	
155	Tanto che si(a)t' aquistati	Jacopo	2 2	61			14'/15	
156	Tanto soavemente	Jacopo	2 2				16'/17	
157	Togliendo l'un(a) al(l)'alt(e)ra	Giovanni	2 2	55'/56		20'/21	3	
158	Tra verdi frondi	Paolo	2 2			36'/37 u. *46'/47 130		
159	Tremando più che foglia ¹³¹	Rosso de Chollegrana	2 2		72'/73			
160	Tu che (l)'oper'altrui	Landini	2 2	42'/43			122'	
—	<i>Uccel di dio (T) → M 7</i>							
161	Una colomba candida	Landini	2 2		11'/12 132		129	
162	Una colomba più che neve	Gherardello	2 2				28'/29	
163	Una fera gentil	Paolo ¹³³	2 2			37'/38		
164	Una panthera ¹³⁴	Ciconia Sercambi? ¹³⁴	3 2					
165	Una smaniosa	—	2 2			*48'/49		
166	Un bel girfalco ¹³⁶	Donato Soldanieri	2 2			15'/16	71'/72	
167	Un bel p[e]rlare ¹³⁷	Jacopo	2 1 ¹³⁸		17'/18			

¹²⁷ Der Text bezieht sich vermutlich auf einen der Romzüge Karls IV. (vgl. CarM, 435).

¹²⁸ Enthält Senhals ANNA (vgl. LiGoA).

¹²⁹ Infolge fehlender Blätter fehlt der T.

¹³⁰ Pit 46'/47 ohne Text mit dem Vermerk *Vacat*.

¹³¹ *Madrigale comune* (ohne Rit.); aber zwei Strophen durchkomponiert, wobei die 2. Strophe gegenüber der imperfekten Brevisteilung der 1. Strophe eine perfekte Brevisteilung aufweist. Zudem z. T. verschiedener Text in beiden Stimmen (vgl. WoG, Nr. 60).

¹³² In *Lo* nur Rit. in beiden Stimmen, sowie Anfang des T textiert. Übriger Strophentext aber wohl nur vergessen, da zu Beginn des T durch die für *Lo* typische, mehrfache Vokalrepetition (*gen-ti-i-i-i-le*) eindeutig vokale Ausführung verlangt wird.

¹³³ Text nach einem Sonett von M. Frescobaldi (vgl. Carc, 253 u. PirrP, 604).

PR	Man	Mod A	Fragmentar. MSS	Spätere MSS	Ta, Kf, La	Zitate	Neuausgaben, Facs.
						Sac, 24	PirrS, I.; WoSq, 81
							WoSq, 107
*35							MarrJ, 99; WoSq, 44
							WoSq, 142
*4'							MarrJ, 101; WoSq, 32
							MarrJ, 104; WoSq, 36
							PirrMF, I, Nr. 17; WoSq, 7
							WoG, Nr. 60
							EllWL, Nr. 8; WoF, 641; OH, I, 261; WoSq, 199
							EllWL, Nr. 9; EHL, Nr. 1; WoSq, 55; Gle, 106; Facs: EllWL, Taf. III (Sq)
							PirrMF, I, Nr. 32; WoSq, 55
	Nr. 50						GhiIS, 6 ¹³⁵ ; Facs: GhiB, 19
							WoG, Nr. 47; WoSq, 99; Facs: Ga XII (Sq)
							MarrJ, 106; Facs: MarrJ, Taf. 4 (Lo)

134 Der möglicherweise von Sercambi stammende Text bezieht sich auf die Stadt Lucca und insbesondere auf Paolo Guinigi (1400—30). Vgl. PirrL II, 604.

135 Vgl. zu GhiIS, 6; Buk, 168.

136 Von Trucchi (Tru, 195) irrtümlich als B bezeichnet.

137 In *Lo* steht *parlare*. Auch dieses M gehört zur ANNA-Gruppe (vgl. M 4, 6, 33, 104, 149).

138 Bei der oft ungenauen Redaktion von *Lo* wäre es denkbar, daß der T-Text nur vergessen worden wäre; dies umso mehr, als einzelne Textworte (Textmarken — nicht nur Textincipit!) in der T-Stimme zu finden sind. Umgekehrt zeigt *Lo* allerdings verschiedentlich untextierten T, wo andere MSS textieren (vgl. M 21, 78, 120).

Nr.	Textincipit	Komponist	Stimmen	FP	Lo	Pit	Sq	Rs
168	Un bel sparver	Jacopo	2 ²	73'/74		3'/4	9'/10	
169	Un cane, un' oca	Donato	FP 2 1-2 139 Sq 2 ²	81			75/74'	
170	Un pellegrin uccel	Paolo	2 ²			38'/39		
171	Uselletto selvag(g)io ¹⁴⁰	Jacopo	2 ²	68'/69	16'/17		12'/13	
172	Ventilla con tumulto	Paolo	2 ²			57'/58		
173	Vestissi la corna[c]chia	Jacopo	2 ²				20'/21	
174	Vidi com'amor	Nicolò	2 ²				93	
175	Vidi nell' ombra	Lorenzo	2 ²	78'/79	33'/34	23'/24	47'/48	
176	Virtù loco non ¹⁴²	Nicolò Soldanieri	2 ²				96	
177	Vola el bel sparver	Jacopo	2 ²				18'/19	
(178)	Quando amor gli ochi ¹⁴³	Joh. Florentinus ¹⁴⁴ C. da Pistoja	3 ¹					

II. CACCIEN UND

—	<i>Ai cenci (T) → Ca 2</i>							
1	A (p)poste messe lit.: Ca, mus.: Kanon ¹⁴⁵	Lorenzo Soldanieri	3 3 ¹⁴⁶	76'/77			49'/50	
2	Cacciando per gustar ¹⁴⁸ Ai cenci (T) lit. u. mus.: Ca	Zacharias ¹⁴⁹	3 3				176'/177	
3	Cavalcando con un lit.: M, mus.: KM	Piero	2 ²	91				
4	Con bra(c)chi assai lit. u. mus.: Ca	Giovanni	3 2c	93'/94				
5	Con bra[c]chi assai lit. u. mus.: Ca	Piero	3 2c	92'				

¹³⁹ In der Strophe nur der C, im Rit. beide Stimmen textiert.

¹⁴⁰ In FP und PR: *Os(s)elletto*. PR: ... *selvaço*.

¹⁴¹ Nur Fragm. des C vorhanden (Schluß des Strophenteils und Rit.).

¹⁴² Vgl. Anm. 53 zu M 14.

¹⁴³ Fétis hat das Stück aus dem heute verschollenen MS *Roquefort* (1375) übertragen (vgl. Fét, 308). Es handelt sich um sechs Zeilen einer neunzeiligen Canzonestrophe von C. da Pistoja (vgl. CarR): möglicherweise Fragment einer Umarbeitung der Canzone zu einem Madrigal. Doch unterscheidet sich das Werk stilistisch von den uns bekannten Madrigalen und scheint trotz der Datierung durch Fétis eher dem 15. Jh. anzugehören. Die Bezeichnung dieses Werkes als Madrigal muß deshalb sehr zweifelhaft bleiben.

¹⁴⁴ Bei Joh. Florentinus handelt es sich sicher nicht um Giovanni da Cascia. Ob hier vielleicht Jovannes horghanista de Florentia gemeint ist, dessen Werke auf den leergebliebenen Seiten (ab fol. 195') von Sq stehen sollten?

¹⁴⁵ Zur Begriffsbestimmung Caccia (Ca) und Kanonisches Madrigal (KM) vgl. oben S. 4 ff. — In diesem Teil der Tabelle werden zusätzlich noch zwei Abkürzungen verwendet: lit. = vom Literarischen her gesehen; mus. = von der musikalischen Satztechnik her gesehen.

PR	Man	Mod A	Fragmentar. MSS	Spätere MSS	Ta, Kf, La	Ziite	Neuausgaben, Facs.
*4							WoG, Nr. 40; WoSq, 21; RieM, I, 315; MarrJ, 108; Facs: WoT, 77/78 (Sq) WoSq, 106
*7							WoG, Nr. 14; WoSq, 26; MarrJ, 78
*31/30'							MarrJ, 114; WoSq, 42 WoSq, 147 WoN, II, 70; WoSq, 79 WoSq, 154 MarrJ, 116; WoSq, 39 <i>Fét</i> , 308
			RO Nr.*4 (F) ¹⁴¹				

KANONISCHE MADRIGALE ¹⁴⁵

							Hus, 52; MarrC, Nr. 1; WoSq, 84 ¹⁴⁷
		16'/17 ¹⁵⁰	Mac (F) ¹⁵¹		Kf.: Str Nr. *7 (F) ¹⁵²		MarrC, Nr. 2; WoF, 619; WoSq, 328
							MarrC, Nr. 3; WoF, 639; OH, I, 265; (HistS, 23)
							MarrC, Nr. 4; PirrMF, I, Nr. 18
							MarrC, Nr. 5; WoG, Nr. 56

¹⁴⁶ Vgl. oben S. 5. Entgegen der bisherigen Auffassung ist das Stück dreistimmig. Im Strophenteil erfolgen die Stimmeinsätze nach sechs perfekten Longawerten. Im Ritornellteil, dessen Dreistimmigkeit allerdings der Dissonanzen und Quartklänge wegen zweifelhaft bleiben muß, hätten die Einsätze im Abstand von 12 imperfekten Longen zu erfolgen.

¹⁴⁷ Marrocco überträgt den 1. Teil zweistimmig, das Ritornell einstimmig. Wolf teilt den 1. Teil dreistimmig, das Ritornell als gesondertes Stück einstimmig mit.

¹⁴⁸ Sonderfall, weil auch der Tenor textiert ist (Spätwerk!). Vgl. aber auch Ca 10.

¹⁴⁹ Der Sprache nach süditalienischer Textdichter (vgl. PirrL II, 135/36).

¹⁵⁰ In *ModA* kanonischer Einsatz des Secundus nicht bezeichnet.

¹⁵¹ Nur T.

¹⁵² *Salve mater Jesu*. Nur C notiert (d. h. zweistimmig, weil Kanon).

Nr.	Textincipit	Komponist	Stimmen	FP	Lo	Pit	Sq	Rs
6	Con dolc(i)e brama lit.: M, mus.: Ca	Piero	3 2c	98'/99				
7	Così pensoso lit. u. mus.: Ca	Landini ¹⁵³	3 2c	45'/46	*39'/40		128' ¹⁵⁴	
—	<i>Dal traditor (B) → B 90</i>							
8	Da (p)poi che 'l sole lit. u. mus.: Ca	Nicolò	3 2c		41'/42		82'/83	
9	De[h], dimmi tu ¹⁵⁵ lit.: M, mus.: KM	Landini	3 3				125'/126	
10	Faccia chi de(e) ¹⁵⁶ lit.: M, mus.: Ca	Donato	3 3			45'/46	75'/76	
11	Giunge 'l bel tempo lit.: M, mus.: KM	Jacopo	2 2	93				
12	In forma quasi Lit. u. mus.: Ca	Vincenzo	3 2c		*32 (F) u. *69' (F) ¹⁵⁷		36	
13	La fiera testa ¹⁵⁸ lit.: M, mus.: Ca	Nicolò, 1400—1402? ¹⁵⁹ Petrarca?	3 2c				95'	
14	Nel bosco senza foglie lit.: M, mus.: Ca	Giovanni	3 2c	97'/98				
15	Nell' a(c)qua chiara lit. u. mus.: Ca	Vincenzo	3 2c		40'/41 160	32'/33 160	36'/37	
—	<i>Oselletto → Ca 25</i>							
16	Onni diletto ¹⁶¹ lit.: M, mus.: KM	Piero	2 2	88				*8'/(9) (F) ¹⁶²
17	Or qua compagni lit. u. mus.: Ca	—	3 2c					*19'/20
18	Passando con pensier lit. u. mus.: Ca	Nicolò Sacchetti, 1362—64	3 2c			29'/30 163	85'/86	
19	Per larghi prati ¹⁶⁴ lit. u. mus.: Ca	Giovanni	3 2c	96'/97				

¹⁵³ Text nicht von Sacchetti.

¹⁵⁴ In Sq kanonischer Einsatz des Secundus nicht bezeichnet (vgl. Ca 13).

¹⁵⁵ Spezialfall: Unterstimmenkanon im Strophenteil; im Rit. alle drei Stimmen kanonisch. Damit steht dies Stück Ca 1 nahe.

¹⁵⁶ Vgl. Anm. 148.

¹⁵⁷ Fol. 32: nur Anfang des C. Fol. 69': C ohne Einsatz des Secundus und ohne T. Auf fol. 70 steht der Vermerk: *Tenore di questa caccia a die-tro*, ohne daß aber dieser T je erscheint.

¹⁵⁸ Kanonischer Einsatz des Secundus im Strophenteil nicht vermerkt; dieser hat nach 15 Breviswerten zu erfolgen. Zum Text vgl. Anm. 84.

¹⁵⁹ Nicolòs Werk ist später zu datieren als Bartolinos Komposition desselben Textes (vgl. PirrL II, 122). Hier wohl Text im Zusammenhang mit der Visconti-Herrschaft in Perugia (1400—02), vgl. Anm. 84.

<i>PR</i>	<i>Man</i>	<i>Mod A</i>	Fragmentar. MSS	Spätere MSS	Ta, Kf, La	Zitate	Neuausgaben, Facs.
							MarrC, Nr. 6; Facs: MarrC, Taf. II WoSq, 213; MarrC, Nr. 7; EllWL, Nr. 13; EllL, Nr. 4; Facs: EllWL, Taf. III (<i>Sq</i>) u. Taf. V (<i>Lo</i>) MarrC, Nr. 8; WoSq, 121 WoSq, 206; MarrC, Nr. 9; EllWL, Nr. 9; EllL, Nr. 3; Gle, 108 WoSq, 108 MarrJ, 42 MarrC, Nr. 10; WoSq, 66; Facs: MGG II, 606 (<i>Sq</i>) WoSq, 152 MarrC, Nr. 11; PirrMF, I, Nr. 19 MarrC, Nr. 12; WoSq, 67; Facs: MarrC, Taf. III (<i>Lo</i>) MarrC, Nr. 13, Hus, 44; Facs: MarrC, Taf. IV; BessB, Taf. II; ApN, 383; MGG, I, 719 Sac, 94 MarrC, Nr. 14; PirrS, V; WoS, Nr. 7; WoSq, 129 MarrC, Nr. 15; PirrMF, I, Nr. 20

¹⁶⁰ In *Lo* und *Pit* ist der Eintritt des Secundus nicht bezeichnet.

¹⁶¹ In *FP*: *Ongni*.

¹⁶² Nur abgekürzt notierter Secundus. Der Primus steht auf dem fehlenden fol. 9.

¹⁶³ In *Pit* Secundus-Einsatz nur im Rit. bezeichnet.

¹⁶⁴ Textliche Mischform: Rispetto mit einzeiligem Ritornell. MarrC bezeichnet dies Stück als kanonisches Madrigal, wohl weil hier die für den literarischen Cacciabegriff typischen Dialoge und Exklamationen fehlen. Doch handelt es sich eben um einen symbolischen Jagdtext.

Nr.	Textincipit	Komponist	Stimmen	FP	Lo	Pit	Sq	Rs
20	Per sparverare lit. u. mus.: Ca	Jacopo	3 2c (2 2) 165	70	*22'/23			
21	Quan ye voy le duç tems ¹⁶⁶ lit.: franz. Chanson mit Rit., mus.: Ca	—	3 2c	*90'				
22	Segugi a corta ¹⁶⁷ lit. u. mus.: Ca	— ¹⁶⁸	3 2c	*99	*78'			
23	State su, donne lit. u. mus.: Ca	Nicolò Sacchetti, 1372/73	3 2c		42'/43 169			
24	Tosto che l'alba lit. u. mus.: Ca	Gherardello	3 2c	86	26	25'/26	25'	
25	Usellet(t)o selvag(g)io ¹⁷⁰ li.: M, mus.: Ca	Jacopo	3 2c	72'/73		43'/44	13'	

III. BALLATEN

1	Ab(b)onda di virtù	Landini	2 2				156	
2	Acurr' uomo ¹⁷³	—	2 2			*101'/102		
3	Ad(d)io, amore mio	—	2 2					
4	Adiu, dous dame joli(e) ¹⁷⁵	Landini	3 1, Lo 2 1		30	62	164'	
5	Ad ogne vento	A. Zacara	3 2					
6	A lle' s'andrà lo spirt' ¹⁷⁸	Landini	FP 3 3, Sq 2 2	37'/38			135	
7	Alta regina de virtute ¹⁸⁰	Gratiosus de Padua	? ¹⁸¹					
8	Alta serena luce	Egidius (de Francia) ¹⁸²	2 1				174	
9	Alta virtute di perfetta vita	Ugolino	2 1					

¹⁶⁵ Rit. nur zweistimmig, ohne Kanon.

¹⁶⁶ Französischer Text. Stil und Technik dieses Werkes lassen als Komponisten einen Italiener vermuten (vgl. schon Ludwig in LuMa, 28b). Das Stück steht in FP zudem unter den kunstvollen «Prunkstücken», unmittelbar nach Landinis dreitextigem M *Musica son.* Daß es sich eindeutig um eine Caccia handelt, geht nicht nur aus der Satztechnik, sondern auch aus der für FP typischen Bezeichnung der Oberstimmen als *Primus* und *Secundus* hervor.

¹⁶⁷ Lo: Segugi a corde.

¹⁶⁸ Entgegen WoG, 249, MarrC, 60, und LiGoPe, 113, ist die Autorschaft Pieros hier keineswegs verbürgt. Diese Caccia steht in FP nur auf derselben Seite wie ein mit Piero überschriebenes Stück (Ca6). Hierauf machte schon Ludwig in seiner Rezension von WoG aufmerksam.

¹⁶⁹ Einsatz des Secundus nicht vermerkt. Dieser hat nach acht Breviswerten zu erfolgen (vgl. MarrC, 64).

¹⁷⁰ Außer in Sq steht überall *Oselletto* (in FP: *Ogelletto*).

¹⁷¹ In PR ist der T im Rit. auch textiert.

¹⁷² Neu identifiziertes Fragment. Unabhängig von mir hat Plamenac festgestellt, daß sich hier das Rit. dieser Caccia findet (vgl. Wa, 38).

<i>PR</i>	<i>Man</i>	<i>Mod A</i>	Fragmentar. MSS	Spätere MSS	Ta, Kf, La	Zitate	Neuausgaben, Facs.
							MarrC, Nr. 16; MarrJ, 81
							MarrC, Nr. 17a (<i>FP</i>), Nr. 17b (<i>Lo</i>); Facs: MarrC, Taf. II (<i>FP</i>)
						Sac, 148	MarrC, Nr. 18; PirrS, X
							WoSq, 47; MarrC, Nr. 19; PirrMF, I, Nr. 33; WoF, 626; RieM, I, 324; DaAp, Nr. 52; Gle, 101; Lev, 274; CorSe, Nr. 26; Facs (alle <i>Sq</i>): Ga, IX; Ex, 80; MarrC, Taf. I; Levi, 274
*g ² 171			<i>PadC</i> (F) 172				MarrC, Nr. 20; MarrJ, 111; WoG, Nr. 42; WoSq, 27; Facs: MarrC, Taf. V (<i>Pit</i>)

III. BALLATEN

							EllWL, Nr. 14; WoSq, 279
			<i>SieB</i> 174				(GhiS, 176)
							EllWL, Nr. 101; WoSq, 298
	Nr. 32 (F) 176				(Kf?) 177	Soll, Nr. 48	
			<i>PadA</i> Nr. 23 (F)				WoSq, 227; EllWL, Nr. 15 179
			<i>Cas</i> Nr. 2				WoSq, 320
							Se, 164

173 Besonderer, dreimal anonym in *Pit* erscheinender Ballaten-Typ mit einer kurzen, nur aus zwei Worten bestehenden *Ripresa* (vgl. B 28 u. 298). Zudem weichen diese Ballaten dadurch von den andern ab, daß sie für die *Volta* einen neuen, dritten Musikabschnitt aufweisen (vgl. zu B 28 u. 298 auch B 376 und die aus der Spätzeit stammenden B 312 u. 404). — Der Ausruf *Acchur' uomo* findet sich auch zu Beginn eines Sonettes von M. Frescobaldi (vgl. CarR 252).

174 Zum Teil unlesbar.

175 Französischer Text; daher auch als *Virelais* zu bezeichnen.

176 CT unvollständig.

177 Das vierstimmige *Et in terra ad ongni vento* aus *BL*, Nr. 143 (sowie *Kras* 196 [nur unvollständig] und *StP* 12') zeigt keine Beziehung zur Ballata (vgl. PirrMP u. Fi).

178 In *Sq*: *A lle'x'andrà* (Senhals in *FP*: SANDRA, in *Sq*: ALEXANDRA).

179 Ellinwood gibt nur zwei Stimmen

180 Laudentext (vgl. WoI, 291).

181 Nur C erhalten.

182 Zu E. u. G. de Francia vgl. oben S. 8.

Nr.	Textincipit	Komponist	Stimmen	FP	Lo	Pit	Sq	Rs
10	Altera luce	Landini	2 ²				156'/157	
11	Altri n'arà la pena	Landini Sacchetti 1384	2 ²				140	
12	Altro che sospirar	—	3 ²			*118'/119		
13	Ama chi t'ama	Bartolino 1398	2 ²				118'	
14	Ama, donna	Landini Landini	2 ²	8'		61	164'	
15	Amar sì li alti	Landini	3 ¹	63		114'/115	156'	
16	Amor amaro	—	2 ¹					
17	Amor c'al tuo su(b)getto	Landini	Pit 2 ¹ , Sq 3 ¹			*113	140'	
18	Amor che nel pensier ¹⁸⁴	Bartolino	2 ²				109	
19	Amor con fede	Landini	2 ²				130	
20	Amor da po'che	Paolo	3 ²			79'/80		
21	Amor, de[h]), dimmi	Paolo	3 ² , NYL 2 ² (?)			81'/82		
22	Amore a lo to aspetto	—	2 ²					
23	Amor già lungo tempo	Andrea	3 ^{2c}				186	
24	Amor, i' mi lamento ¹⁸⁷	Andrea Griffoni	2 ²				188'	
25	Amor, in te spera'	Landini	3 ²	29'				
26	Amor in(n) (h)uom gentil	Landini	3 ¹	34		*109'/108	152	
27	Amor m'à tolto ¹⁸⁸	Jacobus Corbus	3 ^{2?}					
28	Amor, merçè ¹⁸⁹	—	2 ¹			*30'		
29	Amor mi fa cantar	—	1 ¹					*18'
30	Amor mi stringe	— ¹⁹⁰	3 ¹			*78'/79 (F) ¹⁹¹		
31	Amor nè tossa	A. Zacara	3 ^{1?}					
32	Amor, per ti sempre ardo ¹⁹³	— ¹⁹⁴	? ¹⁹⁵					

¹⁸³ Hier fehlt bei Sacchetti der Kompositionsvermerk.

¹⁸⁴ Der erste Vers nach dem 140. Sonett des Petrerca.

¹⁸⁵ In PR steht vor dieser Ballata eine hier offenbar irrtümlich notierte, nicht zu diesem Stück gehörige textlose Zeile. Der Duodenartteilung nach könnte es sich um den Ritornellteil eines M handeln.

¹⁸⁶ Nur C erhalten, da folgende Rectoseite fehlt.

¹⁸⁷ Enthält Senhals TA-DEA (vgl. LuMa II, 266, Anm. 2).

¹⁸⁸ Text nur mit Hilfe eines Spiegels lesbar. Komposition teilweise zu entziffern (vgl. Con).

¹⁸⁹ Vgl. Anm. 173.

PR	Man	Mod A	Fragmentar. MSS	Spätere MSS	Ta, Kf, La	Zitate	Neuausgaben, Facs.
							EllWL, Nr. 16; WoSq, 281
						Sac, 271 ¹⁸³	WoSq, 239; EllWL, Nr. 17; PirrS, XII
*19						SerC, II, 242	WoSq, 190
*26/27					La	Soll, Nr. 48	EllWL, Nr. 18; WoSq, 298; Hus, 47
			SieA				EllWL, Nr. 102; WoSq, 280; HistS, 21; Hus, 48
							GhiIS, 19
							WoSq, 241; EllWL, Nr. 103; DaAp, Nr. 53
*18 ¹⁸⁵							WoSq, 173
							EllWL, Nr. 19; WoSq, 218
			NYL Nr. *5 (F) ¹⁸⁶				
*38							
							WoSq, 340
							WoSq, 345
							EllWL, Nr. 104
							EllWL, Nr. 105; WoSq, 270
			Dom Nr. 1 (F)				
							WoR, 65
	Nr. 27 (F) ¹⁹²						GhiIS, 15; Facs: GhiI, 190
			Dom Nr. *5 (F)				

¹⁹⁰ Stil und Stellung dieser Ballata in *Pit* lassen Paolo als Komponisten vermuten. Vgl. hierzu (unabhängig von mir) auch Li Gotti und Pirrotta in *PirrP*, 585 und 591.

¹⁹¹ Vom CT nur Textincipit und leeres Notensystem vorhanden.

¹⁹² CT nur fragmentarisch erhalten, T fehlt ganz.

¹⁹³ Text nicht vollständig lesbar.

¹⁹⁴ Möglicherweise, wie die oben an der Seite stehende B 200, auch von Ciconia.

¹⁹⁵ Nur C erhalten. G. Contini (Con) übersieht, daß mit *Amor per ti.* . . eine neue Ballata beginnt.

Nr.	Textincipit	Komponist	Stimmen	FP	Lo	Pit	Sq	Rs
33	Amor, tu solo l'say	Paolo	3 ² , NYL 2 ²			73'/74 196		
34	Amor tu vedi	B. Corsini ¹⁹⁸	2 ²		35			
35	Angelica biltà	Landini	2 ²			64	124'/123	
36	A pianger l'ochi ¹⁹⁹	A. da Caserta	Man 2 ² , Pist 2 ¹					
37	Ara' tu pietà mai	Landini	2 ²				140	
38	Astio non morì may! Nel foco	Andrea	3 ³				187	
39	Astio non morì may! Nè puo morir	—	2 ²			*112		
40	A tanti homini	— ²⁰¹	2 ²					
41	Aymè, per tutto	—	2 ²					
42	Bel fiore dança	—	?					
43	Bench'amar ²⁰²	—	2 ¹		*60			
44	Benchè crudele	Landini	2 ²				135'	
45	Benchè da vui	Ciconia	? ²⁰³					
46	Benchè la bionda treça	Landini	2 ²				152'	
47	Benchè lontan mi trovi	Zacharias	2 ¹				176	
48	Benchè partir da (t)te	Nicolò Landini?	2 ²		54	129/128'	92'	
49	Benchè partito da te	Paolo	3 ¹			84		
50	Bench'i' serva	—	2 ²		*55			
51	Bench'ora piova	Landini	2 ²				158'	
52	Ben di fortuna	Nicolò Soldanieri	2 ²				89'	
53	Cara mie donna	Landini	3 ³				161	
54	Caro sign(i)or, palesa	Landini	3 ² , FP 3 ¹	25'		63'/64	163'	
55	Checc' altra donna	Andrea	2 ²				188'	
56	Checc' a tte piaccia	—	3 ¹			*91'/92		
57	Che cos(a) è quest'amor	Landini	FP 3 ² , Sq 3 ³	37/36'			163	

¹⁹⁶ CT mit Kanonvorschrift: *Ut jacet et alii per medium*, d. h. CT wie notiert, andere Stimmen in halben Werten (vgl. ApN, 407).

¹⁹⁷ Nach der freundlichen Mitteilung N. Pirrotta steht hier beim C: *per diminucionem* und beim T: *Tenor etiam per diminucionem*.

¹⁹⁸ Hier als *pitor* bezeichnet. Corsini war Schüler des Andrea dei Servi (vgl. LiGoR, 103).

¹⁹⁹ *Pist* und *PadB*: *A pianger* . . .

PR	Man	Mod A	Fragmentar. MSS	Spätere MSS	Ta, Kf, La	Zitate	Neuausgaben, Facs.
			<i>NYL, Nr.*4</i> 197				Facs: ApN, 409
	Nr. 36		<i>Pist Nr. *3</i> <i>PadB Nr. 6</i> (F) ²⁰⁰		La		EllWL, Nr. 20; Gle, 103; SchB, Nr. 23; WoN, I, 108; WoSq, 204; Facs: GaP (Sq)
	Nr. *63						EllWL, Nr. 150; WoSq, 240
	Nr. *56						Tau, 104; WoSq, 343
					Ta: <i>Fa *89'/90</i>		Facs: PirrLI, 131
			<i>Dom Nr. 2</i> (F)				EllWL, Nr. 21; WoSq, 228
		22					GhiIS, 21
					La	Soll, Nr. 35?	EllWL, Nr. 151; WoSq, 271
							WoSq, 326
							WoSq, 146
							Facs: ApN, 399
							EllWL, Nr. 22; WoG, Nr. 53; WoSq, 284
							WoSq, 139
							EllWL, Nr. 106; WoSq, 291
							EllWL, Nr. 107; WoSq, 295
							Tau, 108; WoSq, 346
							EllWL, Nr. 108; WoSq, 295

200 Nur C erhalten.

201 Text weist sprachlich auf Mittel- oder Süditalien (vgl. PirrL II, 139).

202 Text fragmentarisch: nur erste Zeile textiert; weiterer Text unten an der Seite (Texte zu 2. Piede und Volta).

203 Nur C erhalten.

Nr.	Textincipit	Komponist	Stimmen	FP	Lo	Pit	Sq	Rs
58	Che fa(i)? che pensi?	Landini ²⁰⁴	2 2			104	157'/158	
59	Che l'agg'i' fatto	Paolo	3 2			76'/77		
60	Che pen(a)è quest'al cor	Landini	FP 3 2, Pit u. Sq 3 3 Pz 2 2	36/37'		*100'/101	130'	
61	Che pensi di me	—	3 3					
62	Che ti gova	—	1 1					*18 ²⁰⁵
63	Chi ama ne la lengua	J. Bianchy	2 2					
64	Chiamo, non m'è risposto	Nicolò	2 2				82	
65	Chi (l) ben sof(f)rir	Nicolò Sacchetti, um 1364	Lo 2 1, Sq 2 2		*40		89/88'	
66	Chi nel servir	Ciconia	3 1					
67	Chi più le vuol	Landini	2 2				126 u. 166'	
68	Chi preg(h)io vuol	Landini	2 2	11'		69'	157	
69	Chi può servir	Bartolino	2 2				113'/114	
70	Chi solo a si	Ugolino	? ²⁰⁶					
71	Chi tempo a	Bartolino Griffoni	2 2				112	
72	Chi vole amar	— ²⁰⁷	2 2					
73	Chi vuol veder	Paolo	3 1			75'/76		
74	Ciaramella, me dolce	A. Zacara	3 3					
75	Ciascun faccia per sè	Paolo Soldanieri	2 2		70'	31	90	
76	Co(n)gli ochi assai	Landini C. Rinuccini	2 2, FP 2 1	50/49'		*99	157'	
77	Com' a(l) seguir	Landini	2 2	49/48'			153'	
78	Come 'nfra l'altre donne	—	3 2					
79	Come tradi[r] pensasti	Jacopo Pianellaio	2 2		48			
80	Con dogliosi martire	A. da Caserta	2 2					
81	Con dollia me ne vo	—	2 1					

²⁰⁴ Textincipit (aber nicht das Folgende) möglicherweise von einem Petrarca-Sonett übernommen. Vgl. Levi, 31.

²⁰⁵ Trotzdem das vorangehende Blatt des MS nicht erhalten ist, fehlt hier keine Stimme, da Rs nur einstimmige B enthält.

²⁰⁶ Nur eine Stimme (C?) und auch diese nur fragmentarisch.

PR	Man	Mod A	Fragmentar. MSS	Spätere MSS	Ta, Kf, La	Zitate	Neuausgaben, Facs.
							EllWL, Nr. 23; WoSq, 283
				<i>Pz *19'/20</i>	<i>Ta: Fa *88'/89'</i>		EllWL, Nr. 109; WoSq, 218; Hus, 49
<i>*31'</i>							MGG, I, 1160
25'/26						Soll, Nr. 33?	WoG, Nr. 58 WoSq, 120
	Nr. 52					Sac, 111	PirrS, VI; WoSq, 138; Facs: EllWL, Taf. V (<i>Lo</i>) GhiIS, 10 EllWL, Nr. 24; Mast, 41; WoSq, 208 u. 304 EllWL, Nr. 25; WoSq, 282 WoSq, 181
<i>*51</i>			Cas Nr. 3 (F)				WoSq, 178 GhiIS, 2 ²⁰⁸ WoSq, 141
<i>*16</i>	Nr. *47						
	Nr. 30					Soll, Nr. 34	EllWL, Nr. 27; WoSq, 282; Facs: ApN, 387 (<i>FP</i>) EllWL, Nr. 26; WoSq, 274
<i>*49'</i>	Nr. 39			<i>RU₂ *3'/4</i>	La		

207 Vermutlich von Ciconia (vgl. PirrL II, 123, Anm. 26).

208 Nur C.

Nr.	Textincipit	Komponist	Stimmen	FP	Lo	Pit	Sq	Rs
82	Con lagreme bagnandome ²⁰⁹	Circonia, 1367? 210	2 ²			*52'/53		
83	Con lagreme sospiro	—	2 ²					
84	Contemprar le gran cose	Landini	3 ¹	82	79	113'/114	153	
85	Con tutta gentileçça	A. Stefani	3 ¹					
86	Conviens' a fede ²¹⁶	Landini	3 ¹	32'		107'/108	152'/153	
87	Cosa crudel	Andrea	2 ²				185'	
88	Cosa non è ch'a se tanto	—	3 ¹		*73'/74			
89	Cosa nulla più fe'	Landini	3 ³ , FP 3 ²	35'		87'/88	132	
—	<i>Cum martelli incrudena (CT) →</i> <i>→ B 223</i>							
90	Dal traditor ²¹⁸	Andrea	3 ^{2c}				185'	
91	D'amor mi biasmo	Landini	2 ²	3'		*94'/95	145'	
92	Dappo' c'a tte rinasce	Landini	2 ²				151	
93	Dap[p]oi che va mie donna	Landini	2 ²				158'	
94	Dap[p]oi che vedi 'l mie	Landini	2 ²				150	
95	Debba l'anim'altro	Landini	3 ²				145'/146	
96	De bon parole	Nucella	3 ¹					
97	Deduto sey a quel	—	BU 3 ² , Pz 2 ²					
98	De[h], belle donne	—	3 ¹			*112'		
99	De[h], che farò	Andrea	3 ¹				193	
100	De[h], che mi giova	Landini	2 ²				149	
101	De[h], come ben mi sta	Nicolò	2 ²				92'	
102	De[h], dolçe morte cava mi	—	3 ¹			*84'/85		
103	De[h], fa per quella speme	—	3 ²			*110'/111		

209 Pit: Con lagrime.

210 Die Datierung dieses Stückes (und damit auch der Textdichter: Giustinian?) sind umstritten: Ludwig (LuMa, 27b, Anm. 2), Pirrotta (PirrL II, 124) und Li Gotti (LiGoL, 121) beziehen nach Cod. Florenz Riccard, 1764 den Trauertext auf Francesco da Carrara il Vecchio (gest. 1393) oder besser auf Francesco Novello (gest. 1406). S. Clercx (in einer brieflichen Mitteilung an den Verfasser) bezieht das Werk mit guten Gründen auf den Tod des Kardinals Gilles d'Albornoz (gest. 1367), vgl. ClerC. Vgl. ferner Debenedetti in Soll, 76.

211 Nur T erhalten.

212 Nur T (innerhalb der kleinen T-Sammlung von PC 61–65).

213 Dreistimmig. Der T stimmt mit der Vokalfassung überein. Der C ist entsprechend der Kolorierungspraxis von Bux verziert. Neu gegenüber der Vokalfassung ist der CT, der in den vier Bux-Bearbeitungen jedesmal eine andere Gestalt zeigt. In Bux, Nr. 38, steht der Vermerk m. c. c. = Magister Conradus caecus (Conrad Paumann).

214 Zweistimmig mit kolorierter Oberstimme. Datiert: 1455.

PR	Man	Mod A	Fragmentar. MSS	Spätere MSS	Ta, Kf, La	Zitate	Neuausgaben, Facs.
	Nr. 20 (F) ²¹¹			PC *62 ²¹²	Ta: <i>Loch</i> , *86/87 ²¹⁴ ; <i>Bux Nr.</i> *38, *137, *138, *139 ²¹³ ; La ²¹⁵	Soll, Nr. 35	ArnF, 218 (<i>Loch</i>); Facs: LochA, 86 (<i>Loch</i>); Buxh, Nr. 38, 137, 138, 139. WoT, 96
*27'							EllWL, Nr. 10; WoSq, 273
	Nr. 72						Facs: PirrL I, 132; BonS, 104
*71 ²¹⁷					La		EllWL, Nr. 111; WoSq, 271; Facs: EllWL, Taf. VII (PR)
							WoN, II, 72; WoSq, 340
							EllWL, Nr. 112; WoSq, 221
							Tau, 105; WoSq, 329
							EllWL, Nr. 28; WoSq, 253
							EllWL, Nr. 31; WoSq, 268
							EllWL, Nr. 29; WoSq, 285
							EllWL, Nr. 30; WoSq, 264
							EllWL, Nr. 113; WoSq, 254
				Str Nr. 149 ²¹⁹			
				Bu Nr. *71 Pz *25'/26'	La	Soll, Nr. 35	WoN, II, 215; WoSq, 355
							EllWL, Nr. 32; WoSq, 262
							WoSq, 146

²¹⁵ Vgl. Soll, 77 (von Anca nicht erwähnt) und LuMa, 27b, Anm. 2.

²¹⁶ Die seltene Verwendung von *verto*- und *chiuso*-Schluß im Ripresateil läßt französischen Einfluß (Ballade) vermuten (vgl. B 309). Auf Frankreich weisen auch die Textierung nur der Oberstimmen und das Erscheinen dieses Stückes im französischen Teil von PR II). EllWL, Nr. 111 gibt irrtümlicherweise die Voltatexte *Non puo* ... und *Ma vuol* ... zum Piedeteil. Die richtige Textreihenfolge zeigt Sq: vierzeilige Ripresa (2+2 Zeilen mit *verto* und *chiuso*), zwei dreizeilige Piedi, vierzeilige Volta, Ripresa. — Die im 2. Piede in Sq und Pit fehlenden Worte gibt PR.

²¹⁷ PR II (franz. Sammlung).

²¹⁸ Kanonische Ballata: Kanon zwischen den zwei Oberstimmen mit instrumentalem T. Im C ist der Kanoneinsatz nicht vermerkt. Im T stehen jedoch Pausen, die sowohl auf den T-Einsatz wie auf den Kanoneinsatz weisen.

²¹⁹ Von Coussemaker ganz kopiert.

Nr.	Textincipit	Komponist	Stimmen	FP	Lo	Pit	Sq	Rs
104	De[h], no mi fare languire	—	2 ²					
105	De[h], non fug(g)ir da me ²²⁰	Landini	2 ²	32			144'	
106	De[h], passa temp' amaro	—	2 ²			*89'/90		
107	De[h], poni amor	Gherardello	1 ¹				30'	
108	De[h], pon' quest'amor	Landini Landini	2 ²	2			144	
109	De[h], quanto fa gran mal	Andrea	2 ²				190	
110	De[h], s'i't' amo con fede ²²¹	A. Romanus	1 ¹ ?					
111	De[h], tristo mi	— ²²²	2 ²					
112	De[h], vogliateme oldire	A. da Caserta	2 ²					
113	De[h], volgi gli o(c)chi	Landini	2 ²	12			146	
—	...de l'onestà (C) → B 375							
114	De mia farina	—	2 ²					
115	De sospirar sovente ²²³	Landini	2 ²				149'	
116	Deus deorum, Pluto ²²⁴	A. Zacara	2 ²					
117	Dicovi per certança	Zacharias	2 ¹				176	
118	Dio mi guardi ²²⁵	Nicolò	2 ²			*29	88/87'	
119	Divennon gli ochi	Landini	3 ²	39'				
120	Doglia continua	Paolo	2 ²			50'		
121	Dolçe fortuna	Ciconia	2 ² , PC 2 ¹					
122	Dolce lo mio drudo ²²⁸	—	2 ²					
122a	Dolçe mie don(n)a graçios' ²²⁹	— ²³⁰	3 ¹					
123	Dolc(i)e sign(i)ore	Landini	2 ²		79'			
124	Dolce speranza	Andrea	2 ²				190'/191	
125	Donna, bench'i' mi parta	Andrea	3 ³				183'/184	
126	Don(n)a che d'amor senta	Landini	2 ²			104'/105	150	
127	Donna, con vo'rimane	Landini	2 ²				144	
128	Don[n]a fallante mira	—	2 ²					

²²⁰ *PadA*: Die non fugir.

²²¹ Trotzdem die betreffende Seite des MS nur zur Hälfte beschrieben ist, fehlen der vollständige Text (2. Piede und Volta) und möglicherweise auch weitere Stimmen.

²²² Der Text weist sprachlich auf Mittel- oder Süditalien (vgl. PirrL II, 140).

²²³ Ellinwood (EllWL, Nr. 35) gibt als Text hier irrtümlicherweise *De'! sospirar.*., ebenso Wolf in WoSq, 263.

²²⁴ Lat.-ital. gemischter Text.

²²⁵ *Patrem Deus Deorum*, dreistimmig.

PR	Man	Mod A	Fragmentar. MSS	Spätere MSS	Ta, Kf, La	Zitate	Neuausgaben, Facs.
*3							
*51/50'			<i>PadA</i> Nr. 14				WoSq, 250; EllWL, Nr. 33; EllL, Nr. 5
							PirrMF, I, Nr. 34; WoSq, 61
						Soll, Nr. 34	EllWL, Nr. 34; WoSq, 250
							WoSq, 349
				O 23'			
	Nr. *69						
	Nr. 38						EllWL, Nr. 36; WoSq, 255
	Nr. *35						Facs: BonC, 575
					La		EllWL, Nr. 35; WoSq, 263
	Nr. 26				Kf: <i>BL</i> Nr. 59 225		GhiIS, 14
					La		WoSq, 326
							WoSq, 136
							EllWL, Nr. 114
			<i>NYL</i> , Nr. *3				
			<i>PadB</i> Nr. 5	<i>PC</i> *48'/49	La		WoG, Nr. 30; RieM II, 89 ²²⁷
*29'							
			<i>NYL</i> , Nr. *2				EllWL, Nr. 37
							Tau, 107; WoSq, 350
							WoSq, 335; Facs: Ga XIX; Ta 72
*36'					La?	Soll, Nr. 35? Anon. V, CS III, 396 ²³¹	EllWL, Nr. 38; WoSq, 265; Facs: EllWL, Taf. VI (<i>Pit</i>)
							EllWL, Nr. 39; WoSq, 249
*39'							

226 Laudenartiger Text.

227 Mit dritter, von Riemann hinzugesetzter Fauxbourdon-Stimme.

228 Merkwürdiger Unisonbeginn der beiden Stimmen.

229 Die hier eingefügte B wurde nur deshalb nicht mit der fortlaufenden Nr. 123 (sondern mit Nr. 122a) bezeichnet, weil ich erst unmittelbar vor der Drucklegung dieser Arbeit Kenntnis von der Existenz des Fragmentes *NYL* erhielt.230 Möglicherweise, wie die andern Stücke von *NYL*, von Paolo.231 Zitat mit textloser Notenzeile, die der Fassung von *Pit* entspricht (vgl. LuMa, II, 39a, Anm. 3).

Nr.	Textincipit	Komponist	Stimmen	FP	Lo	Pit	Sq	Rs
129	Donna, i' prego amor	Landini	3 1, <i>Pit</i> 3 2	33	*53'	101'/102	145	
130	Donna, l'altrui mirar	Gherardello	1 1				31'	
131	Donna, la mente mia	Landini	2 2	13'				
132	Donna, la mie partença	Landini	2 2				151	
133	Donna, languir mi fay	Landini	2 2				149	
134	Donna, l'animo tuo	Landini	2 2	2'/3			151'	
135	Donna, 'l tuo partimento	Landini	3 1, <i>FP</i> 2 2	5'/6		63/62'	149'	
136	Donna nascosa	—	2 2					
137	Donna, non fugia may	B. Corsini	2 2		33			
138	Donna, perchè mi spregi	Landini	2 2				144'	
139	Donna, perchè mi veggi	Paolo	2 2			81		
140	Donna, per farmi guerra	Landini	3 1	36			146'	
141	Donna, posso io sperare ²³³	Nicolò	2 2					
142	Donna, s'amor m'invita	Egidius (de Francia) ²³⁴	2 1				174	
143	Donna, se 'l cor m'aperçi	—	2 2					
144	Donna, se 'l cor t'ò dato	Landini Landini	2 2	7'			153'	
145	Donna, se per te moro	Andrea	2 2				191	
146	Donna, se' raççi	Andrea	2 2			49'/50 235	185	
147	Don(n)a, s'i't'ò fallito	Landini	2 2	1	*24	*85'/86	158	
148	Donna, tu prendi sdegno	Landini	2 2				147/146'	
149	Donna, tu pur i vecchi	—	2 2		*55'			
150	Donne, e' fu credença	Lorenzo Soldanieri	1 1				51	
151	Donne et fanciulle	—	2 2			86/85'		
152	Duolsi la vita	Landini	2 2				145	
153	E, ardo in un fugo	Anthonius ²³⁸	2 2					
154	Ecco la primavera	Landini	2 2				135	
155	Egli è mal far	Nicolò	2 2				82	

²³² Nur Fragment des Textes erhalten.

²³³ Vgl. PirrL I, 135, Anm. 9.

²³⁴ Zu G. u. E. de Francia vgl. oben S. 8.

²³⁵ Mit diesem und nicht erst mit dem folgenden Stück beginnt in *Pit* die neue Hand (eingeschobenes Faszikel mit Werken von Paolo). Damit wird die oben S. 7 erwähnte Beziehung von Andrea zu Paolo und A. Stefani hergestellt.

PR	Man	Mod A	Fragmentar. MSS	Spätere MSS	Ta, Kf, La	Zitate	Neuausgaben, Facs.
							EllWL, Nr. 115; WoSq, 352
							PirrMF, I, Nr. 35; WoSq, 62
							EllWL, Nr. 40
							EllWL, Nr. 41; WoSq, 267
							EllWL, Nr. 42; WoSq, 262
							EllWL, Nr. 43; WoSq, 269
							EllWL, Nr. 116; WoSq, 268
*32			<i>PadA</i> Nr. *9 (F) ²³²				
							EllWL, Nr. 152; WoSq, 251
							EllWL, Nr. 117; WoSq, 251
	Nr. 23						LiGoL, 150
*29							WoSq, 321
							EllWL, Nr. 44; WoSq, 274
							WoSq, 351
							WoSq, 338
*34	Nr. 19 (F) ²³⁶		<i>PadA</i> Nr. 32 ²³⁷		La	Soll, Nr. 48	EllWL, Nr. 45; WoSq, 284
							EllWL, Nr. 46; WoSq, 256
							WoSq, 89
							EllWL, Nr. 47; WoSq, 252
				<i>Str</i> Nr. 159 ²³⁹			EllWL, Nr. 48; WoSq, 228
							WoSq, 121

²³⁶ T fehlt.

²³⁷ Oxford-Fragment (siehe Sigel-Liste S. 14 unter *PadA*).

²³⁸ *Antonius Clericus apostolicus*. Möglicherweise Antonio Zacara. Vgl. hierzu aber auch BorraA, 529ff.

²³⁹ Von Coussemaker aus *Str* ganz übertragen.

Nr.	Textincipit	Komponist	Stimmen	FP	Lo	Pit	Sq	Rs
—	<i>El capo biondo</i> → B 192							
156	El gran disi(o)	Landini Malatesta	3 ¹ , <i>Pit</i> 2 ¹	31	*74'/75	85	147	
157	El mie dolce sospir	Landini	3 ¹	24'			147'/148	
158	El no me çova ²⁴¹	Bartolino	3 ²				114'	
159	El non mi val pensar	P. Rosso ²⁴³	2 ²					
160	En bianca vesta	—	2 ²					
161	E' più begli ochi	Andrea ²⁴⁴	3 ³				186'/187	
162	E[h], vatene, signor mie	—	2 ²					
163	Fa se 'l bon servo	—	2 ²					
164	Fatto m'à' sdegno	—	3 ²			*96'/97		
165	Fatto m'à' serv'amore	Landini	2 ²				148'	
166	[F]enir mia vita	—	2 ²					
167	Ferito già d'un amoroso ²⁴⁵	Zacharias	2 ²				175	
168	Fili (p)paion di fin or	Andrea	2 ¹				194'	
169	Fior di dolceça	Landini	2 ²				148	
170	Fortuna ria	Landini	2 ² , <i>Pist</i> 2 ¹	10		*86'	147'	
171	Fugir non pos(s)o ²⁴⁷	— ²⁴⁸	2 ²					
172	Fugite Gianni Bacco	Andrea	2 ²				189'	
173	Gentil aspetto	Landini Landini	3 ¹ , <i>Pit</i> 3 ²	27'/28		66'/67	133	
174	Gentile alma benigne	—	3 ¹					
175	Già d'amore speranza	Landini	2 ²				160	
176	Già da rete d'amor	Matteo de Perusio	3 ²					
177	Già ebbi libertate	Landini	2 ¹	46				
178	Già la speranza	—	3 ²			*119'/120		
179	Già molte volte	Ser Feo	2 ¹	11				
180	Già non biasim' amor	Landini	3 ²	39		117'/118	169'	
181	Già perch'i' penso	Landini	2 ²	1'	*59'	68'/69	169	

²⁴⁰ In *EscB* 22'/23 eine B mit demselben Text aber anderer Komposition.

²⁴¹ In *PR*: *El no me giova*.

²⁴² Nur CT; neukomponiert von M. de Perusio.

²⁴³ Ident. mit P. Rubeus aus *BL* 207' (Nr. 200) und 262' (Nr. 262). Vgl. hierzu auch Ko, 88.

²⁴⁴ Text nach einer Canzone von C. da Pistoja (vgl. LiGoPa, 99).

²⁴⁵ Im T: *Ferito m'à*.

²⁴⁶ Links beschnittenes Blatt; daher fehlen die Zeilenanfänge.

PR	Man	Mod A	Fragmentar. MSS	Spätere MSS	Ta, Kf, La	Zitate	Neuausgaben, Facs.
				240			EllWL, Nr. 118; WoSq, 257
*17'		*3 ³ /4 (F) ²⁴²		O 98' BU Nr. *69			EllWL, Nr. 119; WoS, Nr. 6; WoSq, 259; CorSc, Nr. 25; WoN, II, 216 WoSq, 183
*38'							WoSq, 342
*40							
*26						Soll, Nr. 48	EllWL, Nr. 49; WoSq, 260 WoSq, 325; Facs: Ga, XVIII WoSq, 358 EllWL, Nr. 50; WoSq, 260 EllWL, Nr. 51; WoSq, 258
	Nr. *60		Pist Nr. *2 (F) ²⁴⁶	BU Nr. *70 PC *63 (F) ²⁴⁹			WoSq, 348 EllWL, Nr. 120; WoSq, 223
*52'			Pist Nr. *7 (F) ²⁵⁰	Tr 87, Nr. *145			DTOe XI ¹ , 115 EllWL, Nr. 52; WoSq, 289
		46'					EllWL, Nr. 53
*48'							EllWL, Nr. 121; WoSq, 311 EllWL, Nr. 54; WoSq, 310

²⁴² Derselbe Text wurde dreistimmig auch von Caron vertont: lPix 36³/37. Die für die Ballata typische musikalische Zweiteiligkeit fehlt hier aber (kein Doppelstrich, kein gleichzeitiges Pausieren oder längeres Verweilen in allen drei Stimmen), zweiter Piede- und Voltatext wurden daher wohl einfach als 2. Strophe gesungen.

²⁴⁸ Text weist sprachlich auf Norditalien (vgl. PirrL II, 140).

²⁴⁹ Nur T (innerhalb der kleinen T-Sammlung von PC 61–65).

²⁵⁰ In Pist ist der CT verloren. Da links beschnittenes Blatt, fehlen auch die Zeilenanfänge des C und T.

Nr.	Textincipit	Komponist	Stimmen	FP	Lo	Pit	Sq	Rs
182	Già per gran nobeltà ²⁵¹	N. Zacharie ²⁵²	2 2					
183	Gioia di novi odori ²⁵³	Bartolino	2 2				119'/120	
184	Giovine donna	Landini	2 2				160'	
185	Giovine vaga, i' nno	Landini	2 2				160	
186	Giunta [è] vaga biltà	Landini	3 1	25			160' ²⁵⁵	
187	Gli atti col danzar	— ²⁵⁶	3 1					
188	Gli o(c)chi che in prima	Landini Landini	2 2	7		69/68'	148'	
—	<i>Gnaff' a le guagnele (CT) → B 212</i>							
189	Gram piant' agli o(c)chi	Landini	3 2	26	29'/30	67'/68	133'	
190	Guard'una volta	Landini	3 3	21	*24'/25		161'	
191	I' fu tuo servo	Landini	2 1	54/53'		*113'/114	165'	
192	Il capo biondo ²⁵⁷	Arrigo (P), Henricus (PR)	2 2 <i>Pit 2 1?</i> ²⁵⁸			97/96'		
193	Il megli' è pur tacere	Nicolò	2 2				81'	
194	Il suo bel viso	Landini	<i>FP 2 1,</i> <i>Sq 2 2</i>	47/46'			141'	
195	I' non ardisco	Landini	2 1	42/41'				
196	In quella parte	—	3 1			*128'/129		
197	In som(m)' alteça	Landini	2 2				169'	
198	Invidia (i)nimica	Dufay	4 1, <i>FP 3 1</i> ²⁵⁹	*17'/18				
199	I ochi d'una ancolleta	Prep. Brisiensis ²⁶¹	3 1					
200	Io crido amor	Ciconia	? ²⁶²					
—	<i>(Io veggio)</i> ²⁶³	<i>A. de Civitate</i>	3 (1) ²⁶⁴					
201	Io vegio in grave dolo	Nicolò	2 1		39			
202	I pensieri dolçe	Prep. Brisiensis ²⁶¹	2 2					
203	I' piango, lasso!	Landini	2 2				136	

²⁵¹ Der Text spielt auf die römische Adelsfamilie der Colonna an.

²⁵² Zu N. Zacharie vgl. oben S. 7 f.

²⁵³ In *Man*: *Zoya de novi*.

²⁵⁴ Nur Schluß des C von Ripresa und Piede lesbar (neu identifiziert).

²⁵⁵ Hier ist der 2. Vers des ersten Piede auch im T textiert.

²⁵⁶ Siehe Anm. 207.

²⁵⁷ In *Pit*: *El capo biondo*. Die beiden Stücke sind trotz verschiedenen Komponistennamen fast völlig identisch (vgl. WoG, Nr. 57a/b).

²⁵⁸ Im T sind bei jedem Versanfang und -schluß die Textsilben markiert.

²⁵⁹ Nachtrag in weißer Notation von späterer Hand. Im C nur Ripresatext, im T und CT nur Textincipit.

²⁶⁰ Nach D'Ancona (AncA, 484), wurde eine Laude nach einem Lied *Invidia al ciel nimica* gesungen. Ob eine Beziehung zu Dufays Ballata besteht, muß dahingestellt bleiben.

Nr.	Textincipit	Komponist	Stimmen	FP	Lo	Pit	Sq	Rs
204	I' pr(i)eg(o) amor	Landini	Lo 2 ² , Sq 3 ³		*47'/48		162	
205	I' senti' matutino ²⁶⁵	A. Stefani	2 ²					
206	I' son' tuo, donna	Nicolò	2 ¹		31			
207	I(o) son' un pellegrin	— ²⁶⁶	2 ¹	*48/47'	*25	*42'		
208	I' vegio c(h)'a nnatura	Landini	2 ²			136'		
209	I' vivo amando	Gherardello	1 ¹				28'	
210	I' vo' bene	Gherardello Soldanieri	1 ¹				29	
211	Je porte mi eblement ²⁶⁸	Donato (?)	2 ⁰		*71 ²⁶⁹			
212	Je suy navvrés (C u. T) Gnaff'a le guagnele (CT) ²⁷²	A. Zacara	3 ³					
213	La b(i)onda trecc(i)a	Landini	2 ²	6			126'/127	
214	La divina giustitia	Andrea	2 ²				184	
215	La dolce vista che dagli occhi	Landini Soldanieri	Lo 2 ⁰ , Pit 2 ² Sq 2 ¹ , PR 3 ²		80 ²⁷⁴	100	150	
216	La dolce vista del tuo ²⁷⁶	Dufay	3 ¹					
217	La don(n)a mia	Nicolò	2 ²		*27		93'/94	
218	La fiamma del to amor	Ciconia	2 ²					
219	L'alma leg(g)iadra	Landini	2 ²	13			155'/156	
220	L'alma mie piange	Landini	3 ³ , LO 3 ²	31'/32	75'/76	65'/66	131	
221	L'alta bellezza	Dufay	3 ² ²⁷⁷					
222	La mala lingua	Landini	2 ²			107	140'	
223	La mantaca farà (T?) ²⁷⁸ Cum martelli incrudena (CT)	—	3? ²⁷⁹		*31'/32 (F?)			
224	La mente mi riprende	Landini	3 ¹	27/26'			150'	
225	L'antica fiamma ²⁸⁰	Landini	2 ²	4			155'	

²⁶⁵ Zur Form des Textes vgl. LiGoL, 149.

²⁶⁶ Von Wolf (WoG), Ghisi (GhiP), Li Gotti (LiGoPe) u. a. Giovanni zugeschrieben. In keinem MS aber zeigt das Stück einen Komponisten-namen. Aus stilistischen Gründen ist jedenfalls Giovanni ganz auszuschließen. Doch ist auffällig, daß das Stück in FP nachträglich (wenn auch vom gleichen Schreiber wie das oben an der Seite stehende Stück) eingefügt worden ist (C auf Recto, T auf vorhergehendem Verso!). Dies trifft in FP öfters für Werke Landinis zu, was Pirrotas Auffassung für Landinis Autorschaft unterstützen würde (vgl. LiGoPa, 49, Anmerkung 68). Gegen diese Zuweisung ließe sich jedoch einwenden, daß auch der Schreiber von Sq den Autor nicht gekannt zu haben scheint, da er dies berühmte Stück nicht in seine Sammlung aufnahm.

²⁶⁷ Vgl. M 121 und Anm. 115.

²⁶⁸ Vielleicht besser als Virelais zu bezeichnen. In Lo: *Gi porte mi ebramant*. In Pr: *Je porta my ablement*.

²⁶⁹ Bei C und T nur Textincipit.

²⁷⁰ Textincipit nur bei T (mit Komponistennamen *Donatus*); sonst untextiert. Überschrift über C: *Absit principio virgo Maria meo*.

²⁷¹ Textincipit nur beim T, sonst untextiert.

PR	Man	Mod A	Fragmentar. MSS	Spätere MSS	Ta. Kf, La	Zitate	Neuausgaben, Facs.
	Nr. 61						EllWL, Nr. 125; WoSq, 293 LiGoL, 152
*28/27'						Soll, Nr. 25? 267	DaAp, Nr. 51; Ei, Nr. 11; Bar 24c EllWL, Nr. 63 PirrMF, I, Nr. 36, WoSq, 56 PirrMF, I, Nr. 37; WoSq, 57
	Nr. 31		RU ₁ Nr. 2 270	Pr *247 ²⁷¹		Soll, Nr. 35	LiGoL, 151
*47' 275			FC ²⁷³		La		EllWL, Nr. 64; WoSq, 209 WoSq, 336 EllWL, Nr. 126; WoSq, 265
	Nr. 22			RU ₂ 11'/12		Soll, Nr. 48	Facs: Ba II, Taf. 103c WoSq, 149
				O 40'		Soll, Nr. 34	EllWL, Nr. 65; WoSq, 278 EllWL, Nr. 127; WoSq, 219
							EllWL, Nr. 66; WoSq, 240
							EllWL, Nr. 128; WoSq, 266 EllWL, Nr. 67; WoSq, 278

272 Zweitextige Ballata. Zudem franz., lat. und ital. gemischter Text (vgl. LiGoL, 126 und 149).

273 Trotz Infratografie teilweise kaum lesbar. Als Komponist wird *Mag. F. de Orghanis* (Landini) genannt.

274 Auch C nur mit Incipit des Textes.

275 Im T fehlt der Piedetext (nur Textincipit).

276 Text unvollständig: nur zu Ripresa und Volta.

277 Die Textierung von C und T weist in diesem Werk Dufays deutlich auf den italienischen Einfluß.

278 *Mantaca* steht hier für *mantice* (= der Blasebalg), vgl. Sacchetti, *Novellino*, 12. Der eigenartige, auch in der Vertonung lautmalerisch ausgewertete Doppeltext stellt eine Schmiedeszene dar.

279 Wie Pirrotta meint (briefliche Mitteilung an den Verfasser) fehlt hier möglicherweise der C. Jedenfalls ist das Werk dreistimmig, weil sonst die Bezeichnung Contratenor sinnwidrig wäre.

280 In FP: *L'antichi* ...

Nr.	Textincipit	Komponist	Stimmen	FP	Lo	Pit	Sq	Rs
226	La sacrosan(c)ta carità	Bartolino G. Dondi, vor 1389 281	2 2				103'/104	
227	L'aspetto è qui	Landini	2 2				151'	
228	Lasso! di donna	Landini	3 1	28'		93'/94	132'	
229	Lasso! grav' è 'l partire	Paolo	2 2			51		
230	Lasso! per ben servire	—	2 2					
231	Lasso! per mie fortun(a)	Landini	3 3		*48'/49		131'	
232	La vaga luce	Paolo	Pit 3 ² , Man 2 2			71'/72		
233	Lena virtù et speranza	Paolo	3 2			74'/75		
234	Ligiadra donna 283	Ciconia Broccardo 284	3 2, Pz 2 2					
235	L'invido per lo ben	Bartolino	2 2				116'	
236	L'ochi mie piangne	J. Bianchy	2 2					
237	L'onesta tuo biltà	Landini	2 2				155	
238	Lucente stella	—	1 1					*22
239	Madonna, bench'i(o) miri	Bartolino	2 2				110'	
240	Madonna, io me ramento	A. da Caserta	2 2					
241	Ma' non s'andrà	Landini	2 2	67/66'		109'/110	141	
242	Ma' ria avere	Paolo	3 1			72'/73		
243	Mentre che 'l vago viso	Nicolò	2 2		46		89	
244	Mercede, o donna	Giov. da Foligno	2 2					
245	Mercè o morte 286	— 287	2 2, Pist 2 1					
246	Merçè per dio	—	2 2			*117'/118		
247	Merçè! te chiamo	— Giustiniani	2 1					
248	Mille merçè, de[h], amore	Egidius (de Francia) 289	2 1		*14		173'	
249	Mille merçè, o cara	— 290	2 2					
250	Miracolosa tua sembiança	Bartolino	2 2				111'	

281 Vgl. LiGoPa 88.

282 *Dilectus meus misit*, dreistimmig.283 In PC und Parma: *Lizadra*.

284 Wenig bekannter Dichter aus Padua (um 1340).

285 CT von M. de Perusio.

286 In Pist: *Merçe*.

287 Von Bonaccorsi (Bon C, 607) irrtümlich Binchois zugeschrieben.

PR	Man	Mod A	Fragmentar. MSS	Spätere MSS	Ta, Kf, La	Zitate	Neuausgaben, Facs.
*14	Nr. 7					Soll, Nr. 29 ?	WoSq, 162
					Kf: Str Nr.*104 (F) ²⁸²		EllWL, Nr. 68; WoSq, 268 EllWL, Nr. 129; WoSq, 222 WoN, II, 76
*28'							EllWL, Nr. 130; WoSq, 220
	Nr. *75						
			Parma Nr. 5 ²⁸⁵	PC *44'/46 Pz *21'/22		Soll, Nr. 35	GhiIS, 23 WoSq, 187
26'							EllWL, Nr. 69; WoSq, 277
*21							WoSq, 175
	Nr. 41						EllWL, Nr. 70; WoG, Nr. 51; WoSq, 242; RieM II, 86
							WoSq, 138
	Nr. 45						GhiIS, 17
			Pist Nr. *9	BU Nr. *73 Pz *18'/19			
				BU Nr. *39 EscB *82/83 ²⁸⁸	La		WoSq, 319
	Nr. *65 (F) ²⁹¹						
*45							WoSq, 177

²⁸⁸ In *EscB* dreistimmig. Es ist jedoch nur der C mit *BU* identisch. Zudem liegen nur die *Ripresa* und, darunter geschrieben, der *Voltatext* vor. Trotz dem Wort *verte* und *custos* folgt auf der andern Seite ein neues Stück. Dasselbe Stück auch in Kod. 871 Montecassino. (Zu *BU* Nr. 39 vgl. *GhiSL*, 57; *EscB* von Ghisi nicht erwähnt).

²⁸⁹ Zu G. u. E. de Francia vgl. oben S. 8.

²⁹⁰ Text weist sprachlich auf Norditalien (vgl. *PirrL* II, 140).

²⁹¹ Nur T vorhanden.

Nr.	Textincipit	Komponist	Stimmen	FP	Lo	Pit	Sq	Rs
251	Molto mi piace	Nicolò	2 ¹				83	
252	Morir desio	Barth. de Bononia	3 ²					
253	Morrà la 'nvidi'	Andrea	2 ¹				189	
254	Mort' è la fè	—	2 ²			*95/94'		
255	Movit' a pietade	Zacharias	2 ¹				176	
256	Muort' orama(i), de[h])	Landini	3 ³			127'/128	129'/130	
257	Nella mi(e) vita	Landini	3 ¹	23'			168'	
258	Nella partita pianser	Landini	2 ²	56		*114'/115	139	
259	Nella più cara parte	Landini	2 ¹		28'		169	
260	Nella tuo luce	Landini	2 ²				134'	
261	Nel mio parlar ²⁹²	Jacopo	3 ^{2c} u. 2 ¹ 293	74'/75				
262	Nel sommo grado	Bartolino	2 ²				118	
263	Nè'n ciascun mie pensiero	Landini	3 ²	38'		115'/116	139'	
264	Nessun ponga speranza	Landini	3 ³ , Lo 3 ²	40	*76'/77	116'/117	162'	
265	Nessun provò giamma'	Landini	2 ²				159	
266	Non(n) a(v)rà ma(i) pietà	Landini B. d'Alesso Donati	3 ¹ , Pit. u. Sq 3 ²	30'	*23'/24	*61'/62	134	
267	Non c'è rimasa fe'	Paolo	3 ²			71		
268	Non cor(r)er troppo	Bartolino	2 ² , Sq 3 ³				116 ²⁹⁵	
269	Non creder, donna,	Landini Sacchetti, um 1370	2 ²	2'		5/4'	136'	
270	Non credo, donna,	— ²⁹⁶	2 ²					
271	Non dò la colp'a (t)te	Landini	3 ¹	24			134'	
272	Non formò Cristi nato	—	1 ¹					*23
273	Non già per mie fallir	Andrea	2 ²				192	
274	Non ne speri merçede	Andrea	2 ²				189'	
275	Non perch'i' speri	Lorenzo	1 ¹				48	
276	Non per fallir	Landini	2 ²	4'		95'/96	168	
277	Non per mio fallo	—	2 ²					
278	Non più dirò	Nicolò	2 ²		74			

²⁹² Laudentext. Es ist dies das einzige bekannte Stück Jacopos in Ballaten-Form (= Lauda).

²⁹³ Zwei verschiedene Tenores notiert: der eine *concordat cum tribus ipso numerato* (dreistimmig), der andere *concordat cum primo cantu* (zweistimmig). Anstelle des CT der dreistimmigen Fassung tritt ein *Cantus secundus*.

PR	Man	Mod A	Fragmentar. MSS	Spätere MSS	Ta, Kf, La	Zitate	Neuausgaben, Facs.
				O 137'/138		Soll, Nr. 34 ?	WoSq, 125
							WoSq, 347
							WoSq, 327
							EllWL, Nr. 131; WoSq, 216
							EllWL, Nr. 132; WoSq, 308
							EllWL, Nr. 71; WoSq, 237
							EllWL, Nr. 72; WoSq, 310
							EllWL, Nr. 73; WoSq, 227
							MarrJ, 65
							WoSq, 189
							EllWL, Nr. 133; WoSq, 238
							EllWL, Nr. 134; WoSq, 294; Facs: EllWL, Taf. VIII (Pit); ApN, 393 (Sq)
							EllWL, Nr. 74; WoSq, 286
*52					Ta: Fa *90/90'		EllWL, Nr. 135; WoSq, 225; Kie, Beilg. V; (Fét, 312) ²⁹⁴
*22	Nr. 11						WoSq, 186
					La	Sac, 136	EllWL, Nr. 75; PirrS, IX; WoSq, 232
	Nr. *58					Soll, Nr. 35	EllWL, Nr. 136; WoSq, 226
*37							WoSq, 353
							WoSq, 348
							WoSq, 81
							EllWL, Nr. 76; WoSq, 306
*27							

²⁹⁴ Über eine weitere Veröffentlichung dieses Stückes zwischen 1846 und 1848 sowie über die genauen Publikationsdaten Kiesewetters und Fétis berichtet Ludwig in LuMa, 27a, Anm. 2.

²⁹⁵ In Sq ist eine dritte Stimme triplumartig aufgesetzt (franz. Einfluß; vgl. BessMR, 161). Vgl. ferner B 332, sowie M 60, 63, 140.

²⁹⁶ Der Text weist sprachlich auf die Toscana (vgl. PirrL II, 140).

Nr.	Textincipit	Komponist	Stimmen	FP	Lo	Pit	Sq	Rs
279	Non più dogli' ebbe	Andrea	3 ²				193'	
280	Non posso far bucato	—	2 ¹		*16			
281	Non senti, donna	—	2 ²		*27'			
282	Non si conosce	Nicolò	2 ²				84'/85	
283	Non so che di me fia	Nicolò	1 ¹				86'	
284	Non so qual'i' mi voglia	Lorenzo Boccaccio	1 ¹				47	
285	Non vedi tu	Lorenzo	1 ²				47'	
286	Non voler donna	Zacharias	2 ¹				175'	
287	Nuda non era	A. Zacara	2 ²					
288	O bella rosa	—	2 ²					
289	Ochi dolenti	Landini	2 ²				135'	
290	Ochi piangete	—	2 ²					
291	O cuor del corpo	—	2 ? 297					
291a	O dolce compagno ^{297a}	Dominicus de Feraria	3 1 297b					
292	O donna crudele	—	2 ²					
293	O fanciulla giulia	Landini Landini	3 1 Sq 3 2c	34'		*87/86'	159'	
—	<i>O gentil madona mia</i> → B 308							
294	Ognor mi trovo	Landini	2 ¹				136	
295	O graciososa petra	—	3 1					
296	Omay! çascun se doglia	—	2 ²					
297	O me! al cor dolente	Ser Feo ²⁹⁹	3 1			111'		
298	O me! Si oglio ³⁰⁰	—	2 ²			*102'		
299	Or' è ttal (l')alma mia	Landini	2 ²	*7'/8		108'	141	
300	O rosa bella ³⁰¹	Ciconia Giustiniani	PC 3 2 (2 2) ³⁰² RU ₂ 3 1 303					
301	Or s'avanta omay	Prep. Brisiensis ³⁰⁵	3 1					

297 T fehlt.

297a) Musikalisch nur Ripresateil einer textlich vollständigen Ballata.

297b) Nach Kanonvorschrift aus C abzuleiten.

297c) Übertragung fehlerhaft.

298 Hier ist der Piedeteil des CT mit *secundus punctus* bezeichnet.

299 Entgegen Pirrotta (PirrPa, 402) ist dies Stück in Sq nicht vorhanden. Es liegt wohl eine Verwechslung mit B 307 vor.

300 Siehe Anm. 173.

PR	Man	Mod A	Fragmentar. MSS	Spätere MSS	Ta, Kf, La	Zitate	Neuausgaben, Facs.
							WoSq, 356
							WoSq, 129
							Luc, 65; WoSq, 133
							WoR, 65; WoSq, 79
							WoSq, 80
							WoSq, 325
				O 100'			
				BU Nr. *72			
*37'							EllWL, Nr. 77; WoSq, 229
	Nr. *64 (F)				La		
				O 135 (F)			StaD, 160 ^{297c}
				Pz *22'/23			EllWL, Nr. 137; WoSq, 287
							EllWL, Nr. 78; WoSq, 230
*50' ²⁹⁸							
*44'							
							EllWL, Nr. 79; WoSq, 242
				PC *46'/48	La ³⁰⁴	Soll, Nr. 35	DTOe, VII, 227
				RU ₂ 7'/9			
				O 24			

³⁰¹ Ciconia vertont diesen Text im Gegensatz zu Dunstable-Bedingham vollständig u. eindeutig als Ballata (vgl. aber ReeM, 423 u. ReeR, 30). Zu den übrigen Vertonungen vgl. Quellenangaben bei Plamenac (PIR, 248/49). Dort jedoch zu ergänzen, daß von den drei Bearbeitungen in Bux nur zwei (Bux Nr. 39 u. 104) auf Dunstable zurückgehen. — Ciconias Werk wurde vermutlich in den ersten Jahren des 15. Jh. komponiert.

³⁰² Im Piedeteil fehlt der CT.

³⁰³ Merkwürdigerweise ist über den Textincipit hinaus die mehrfache Wiederholung der Worte *O Rosa bella* im T ausgeschrieben. Die Textfortsetzung jedoch fehlt.

³⁰⁴ In PC steht über dem Text mehrmals das Wort *Salvator*, was ebenfalls auf eine geistliche Umdichtung hinweisen dürfte.

³⁰⁵ Siehe Anm. 261.

Nr.	Textincipit	Komponist	Stimmen	FP	Lo	Pit	Sq	Rs
302	Or sie che può	Paolo ³⁰⁶	2 2			82'		
303	Orsù(n), gentili spiriti	Landini Landini?	3 1				142	
304	Or tolta pur	A. de Caserta	2 2					
305	O spirito gentil	Prep. Brisiensis ³⁰⁵	2 2					
306	O stella chi a respiender	P. Rosso ³⁰⁷	3 1					
307	Oy me! (e)l core, non più ardore	Landini	2 2			*103	141'	
308	O zentil madona mia	—	2 2					
309	Partesi con dolore ³⁰⁸	Landini	3 1	27'/28	30'/31		154'	
310	Passato è il tempo	Dufay	3 1					
311	Per allegreç(ç)a del parlar	Landini	2 2, Lo 2 1	5'	*7		159	
312	Per amor de costey ³⁰⁹	H. de Lantins	3 3					
313	Perchè cançat(o) ³¹⁰	Bartolino	2 2				115	
314	Perchè di novo sdegno (C) ³¹² Vendetta far dovrei (CT) Perchè tuo serv(o) (T)	Landini	3 3	30	25'	64'/65	164	
315	Perchè languir mi fay	Andrea	2 2				188	
316	Perchè la vista — <i>Perchè tuo servo (T) → B 314</i>	R. Romanus	3 1					
317	Perchè veder non posso	Andrea	3 1				194	
318	Perchè vendetta	Paolo	2 2			83'		
319	Perchè virtù	Landini Sacchetti, um 1374	2 1	43/42'				
320	Perch'ï non sep(p)i	Paolo (?) ³¹³	3 1					
321	Per fanciulleça	Andrea	3 1				194'	
322	Per figura del cielo	Bartolino	2 2				104'/105	
323	Per la belleça	Landini	2 2				165	
324	Per la mie dolçe piaga	Landini	3 1				143	
325	Per la ver' honestà	Andrea	2 2				191'	
326	Per non far lieto	Gherardello	1 1				29	
327	Per seguir la sperança	Landini Landini	3 3	21'		62'/63	166	

³⁰⁶ Zum Text (nicht von Sacchetti) vgl. LiGoPa, 84.

³⁰⁷ Siehe Anm. 243.

³⁰⁸ Verto und chiuso im Ripresateil (vgl. B 86, Anm. 216). Ferner sind hier ausnahmsweise Piede 1 und 2 selbständig, wenn auch mit übereinstimmendem Schluß vertont.

³⁰⁹ Hier, wie in B 404, vertont Lantins die Volta selbständig als dritten Teil der Ballata. Vgl. auch B 2, 28, 298, 376.

PR	Man	Mod A	Fragmentar. MSS	Spätere MSS	Ta, Kf, La	Zitate	Neuausgaben, Facs.
	Nr. 40			O 25 O 99'		Par IV, 20	EllWL, Nr. 138 EllWL, Nr. 7; WoSq, 244
				BU Nr. *74			EllWL, Nr. 80; WoSq, 244
				O 134/133'			EllWL, Nr. 139; WoSq, 276
					La		EllWL, Nr. 81; WoSq, 286
				O 22			BorrP, 61
*17	Nr. 8 (F) ³¹¹	39					WoG, Nr. 43; WoSq, 184; Facs: ApN, 377 (PR) EllWL, Nr. 140; WoSq, 297
				O 41			WoSq, 345 StaD, 181
							WoSq, 357
						Sac, 178	EllWL, Nr. 82; PirrS, IX
25							WoN, II, 214; WoSq, 359
*16							WoG, Nr. 46; WoSq, 165 EllWL, Nr. 83; WoSq, 299 EllWL, Nr. 141; WoSq, 247; WoG, Nr. 52; RieM, I, 330, (OH, II, 321) WoSq, 352 PirrMF, I, Nr. 38; WoSq, 56 EllWL, Nr. 142; ELL, Nr. 6; WoSq, 302
*48							

³¹⁰ In *Man*: *Perchè cangiato*.

³¹¹ T fehlt.

³¹² Siehe Anm. 21.

³¹³ Ob der in *PR Dompnus Paulus* genannte Komponist mit Paolo identisch ist, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden.

Nr.	Textincipit	Komponist	Stimmen	FP	Lo	Pit	Sq	Rs
328	Per servar umiltà	Landini	2 ²	3		89/88'	168'	
329	Per subito comando	Bartolino	2 ²				103'/104	
330	Per tropo fede	—	1 ¹					*19
331	Per un amante	Landini	2 ²				166'	
332	Per un verde boschetto	Bartolino	3 ³ FP u. Man 2 ² 314	66 ^{314a}	81'/82 315	39'/40	120'	
333	Piacesse a Dio	Guilielmus de Francia 316	2 ¹			6/5'	173'	
334	Piangono l'ochi	—	2 ²					
335	Pianto non partirà	Andrea	3 ¹				192'	
336	Piatà ti mova	B. Corsini ³¹⁷	2 ²		34'			
337	Più bella donn'al mondo	Landini	2 ²		32'/33			
338	Più chiar ch'el sol(e)	A. da Caserta	3 ²					
339	Po' c(h)'amor ne' be(l)gli ochi	Landini	2 ²	9'			168 ³¹⁹	
340	Poc' [h]anno di mirar	Paolo	2 ²			83		
341	Po'che di simil	Landini	2 ²				138'	
342	Po'che partir convien ³²⁰	Landini	3 ¹	23		92'/93	165'	
343	Po'che veder non posso	—	3 ³					
344	Posto che dall'aspetto	Landini	3 ²	35		88'/89	154	
345	Poy ch'amor vol ch'i't'ami	—	2 ²					
346	Poyche da te ³²²	Landini	2 ²	5	*37		142'	
347	Poyche morir	Ciconia	2 ²					
348	Poych'i'ò perdut' ³²³	—	?					
349	Presuntion da ignorança	Andrea	3 ²				184'	
350	Qual novità	Bartolino	2 ²				111	
351	Quando necessità	Bartolino	2 ²				107'/108	
352	Quanto più caro	Landini	3 ³ , Pit 3 ² , PR 3 ¹	26'/27	49'/50	90'/91	143'	
353	Quel degno di memoria	Bartolino	2 ²				113'/114	
354	Quel sol che raggia ³²⁶	Landini	3 ¹	22		99'	138'	

³¹⁴ In *Lo*, *Pit*, *Sq* und *PR* ist die dritte Stimme triplumartig aufgesetzt (vgl. Anm. 295 zu B 268).

^{314a} In *FP* um eine Quint tiefer als in den andern MSS.

³¹⁵ In *Lo* irrtümlich als M bezeichnet (des madrigalhaften Textes wegen?).

³¹⁶ In *Pit* G. de Francia zugeschrieben; in *Sq* E. u. G. de Francia. Vgl. oben S. 8.

³¹⁷ Zu Corsini vgl. Anm. 198.

³¹⁸ Teilweise kaum lesbar.

³¹⁹ T-Text wegen Platzmangels unvollständig unterlegt.

PR	Man	Mod A	Fragmentar. MSS	Spätere MSS	Ta, Kf, La	Zitate	Neuausgaben, Facs.
*24'							EllWL, Nr. 84; WoSq, 309 WoSq, 163
*23'	Nr. 6				La	Soll, Nr. 25	EllWL, Nr. 85; WoSq, 303 (BessMR, 161); WoSq, 194
	Nr. *55						WoSq, 319; Facs: Ga, XVII (Sq)
	Nr. 37		Parma Nr. 1 318				WoSq, 354 WoG, Nr. 59 EllWL, Nr. 86
*51'			PadA Nr. 22	Pr *248 ³²¹	La		EllWL, Nr. 87; WoSq, 307 EllWL, Nr. 153; WoSq, 236 EllWL, Nr. 143; WoSq, 300
				Pz *23'/24			EllWL, Nr. 144; WoSq, 275
*10/9'	Nr. 54		RU ₁ Nr. *10 (F)				EllWL, Nr. 88; WoSq, 246
*50							WoSq, 337 WoSq, 176 WoSq, 171 ³²⁴ EllWL, Nr. 145; WoSq, 248
*43 ³²⁵							WoSq, 182 EllWL, Nr. 146; WoSq, 236

³²⁰ In PadA: *Poyche partir.*

³²¹ C mit Textincipit, übrige Stimmen ohne Text.

³²² In FP: *Po(i)che.*

³²³ Da nur der T mit fragmentarischem Text erhalten ist, kann die Form des Werkes nicht mit Sicherheit bestimmt werden.

³²⁴ In WoSq irrtümlich als 2. Teil von M 80 angeführt.

³²⁵ Der Beginn des T differiert hier wesentlich vom T in Sq.

³²⁶ In Sq: *Quel sol che raça.*

Nr.	Textincipit	Komponist	Stimmen	FP	Lo	Pit	Sq	Rs
355	Questa fanciull(a) amor	Landini	3 ² , FP 3 ¹ 327	22'		70'	138	
356	Questa legiadra luce	Andrea	2 ²				190'	
357	Ricorditi di me ³³⁰	Bartolino	2 ² , Man 3 ²				117	
358	Rosetta che non cançi ³³²	A. Zacara	2 ²					
359	S'amor in cor gentile	Paolo	3 ² , NYL 2 ²			51'/52		
360	S'andra(y) sança merçè	Landini	2 ²	14		7'/8	167	
361	S'avesse força	... pitor ³³⁶	2 ²					
362	Se già seguir	— ³³⁷	3 ¹			*105'/106		
363	Se la nimica	Landini	2 ²				167'	
364	Se la vista soave	Landini	2 ²				137'	
365	Se le lagrime antique	Zanninus de Peraga	3 ¹					
366	Se le n'arà pietà	—	3 ²			*129'/130		
367	Se 'l mie fallir	—	3 ²			*139'/140		
368	Selvag(g)ia fera	Landini	3 ¹			104'/105	137	
369	Se merçè, donna	Landini	2 ²	20				
370	Sempre con umiltà	Nicolò	2 ²				89'/90	
371	Sempre, donna, t'amay	Bartolino	3 ² , Sq 2 ²				112'	
372	Sempre girò caendo	Landini	2 ²				170'	
373	Sempre serva	—	2 ²					
374	Sempre si trova	Bartolino	2 ²				103	
375	Se n'Antogn'ama 'l qual ³³⁹	—	2 ²					
376	Senti tu d'amor ³⁴¹	Donato ³⁴²	2 ²				72'/73	

327 Von EllWL (Nr. 147) irrtümlich vermerkt, daß in FP der T fehle.

328 Dreistimmiges Kyrie.

329 In Coussemakers Incipit-Kopie von Str steht der Vermerk *Est illa*, der vermutlich auf eine Kontrafaktur weist.

330 In Pz: *Recordate de mi*. In Mn: *Recordete de mi*.

331 Nur Fragment eines CT erhalten, der möglicherweise von einem andern Meister hinzukomponiert ist.

332 In Man: ... *cambi*. In Fa: ... *cangi*.

333 T fehlt.

334 Zwei verschiedene Bearbeitungen.

335 Nur Schluß des C und ganzer T erhalten, da vorangehende Versoseite fehlt.

<i>PR</i>	<i>Man</i>	<i>Mod A</i>	Fragmentar. MSS	Spätere MSS	Ta, Kf, La	Zitate	Neuausgaben, Facs.
					Ta: <i>PR II</i> , *85 Kf: <i>Em Nr.</i> *110 ³²⁸ <i>Kf?</i> : <i>Str</i> <i>Nr.</i> *27 (F) ³²⁹		EllWL, Nr. 147; WoSq, 234; ReeM, 368; WoN, II, 218
	Nr. *4 (F) ³³¹			<i>Pz</i> *24'			WoSq, 350 WoSq, 188
	Nr. 24 (F) ³³³			<i>Pz</i> *20'/21	Ta: <i>Fa</i> *51'/53 u. *91'/92 ³³⁴ Kf: <i>BL</i> Nr. 56	Soll, Nr. 35	
			<i>NYL</i> , Nr. *1 (F) ³³⁵				EllWL, Nr. 89; WoSq, 304
	Nr. 74				La		EllWL, Nr. 90; WoSq, 306 EllWL, Nr. 91; WoSq, 233
			<i>Dom</i> Nr. 3 ³³⁸			Soll, Nr. 48	EllWL, Nr. 148; WoSq, 232; Facs: EllWL, Taf. VI (<i>Pit</i>) EllWL, Nr. 92 WoSq, 140 WoSq, 179
*15'	Nr. 10						EllWL, Nr. 154; WoSq, 314
*39'/40							WoSq, 162
*15			<i>Pist</i> Nr. *8 (F) ³⁴⁰				WoN, II, 71; WoSq, 101

³³⁶ Möglicherweise handelt es sich um Bonaiuto Corsini, der in *Lo* als *pitor* bezeichnet wird (vgl. B 34 und Anm. 198. Vgl. ferner PirrL I, 138, Anm. 28, LiGoL, 146, LiGoR, 103).

³³⁷ Möglicherweise von Paolo, weil identische Schrift wie die beiden eingeschobenen Faszikel von *Pit*, die vorwiegend Werke Paolos enthalten (vgl. oben S. 7).

³³⁸ Beginn des C unleserlich.

³³⁹ *N'* ist hier Abkürzung für *Na*, was im Altitalienischen für Signora stehen kann.

³⁴⁰ Vom Cantus nur der Schluß erhalten, beginnend mit . . . *del onestà*. Schluß des T ausgewischt.

³⁴¹ Volta selbständig als dritter Teil vertont (vgl. B 2, 28, 298, 312, 404).

³⁴² Trotzdem diese Ballata in *Sq* unter den Werken Donatos steht, möchte ich dessen Autorschaft aus stilistischen Gründen anzweifeln.

Nr.	Textincipit	Komponist	Stimmen	FP	Lo	Pit	Sq	Rs
377	Sento d'amor	Lorenzo G. Calonista di Firenze	1 ¹				50	
378	Se partir mi convien	—	3 ²			*97'/98		
379	Se per dureça	—	2 ²					
380	Se per virtù amor,	Paolo	3 ¹			78'/79		
381	Se pronto non sarà	Landini	2 ²	12'	*28	91'/92	170	
382	Se questa dea	Joh. Baçus Correçarius Griffoni	3 ³					
383	Serà quel zorno may	Matteo de Perusio	3 ²					
384	Serva chi può	Bartolino	2 ²				115'	
385	Serva çascuno	Bartolino	2 ²					
386	Se tu di male	Gian Toscano ³⁴⁴	2 ²			60'		
387	Sia quel ch'esser po'	Andrea ³⁴⁵	2 ²		29			
388	Sie maladetta l'or ³⁴⁶	Landini	2 ²	6'		67'/68	170'	
389	Sie mille volte benedetta	—	2 ²			*98'		
390	S'i' fossi certo	Landini	3 ¹	29		*106'	138	
391	S'i'ti so(n) stato	Landini	2 ²	8		*89'/90	142'	
392	Sofrir m'estuet ³⁴⁷	Paolo	3 ¹			80'		
393	Sol mi trafig(g)e 'l cor	Zacharias	2 ¹ . Mn 3 ¹				177'	
394	Sotto candido vel,	Andrea	3 ¹				187'	
395	Spesso, fortuna, cridote	—	2 ²					
396	Spinato intorno	— ³⁴⁸	2 ²					
397	State a Dio	—	2 ¹					
398	Stato nessun ferma	Nicolò	2 ²				90/89'	
399	Strençi li labri	—	2 ²					
400	Stringe la man	Bartolino	2 ²				105'/106	
401	Tal sotto l'acqua	Nicolò	2 ²				86'	
402	Tante belleçe	Landini	2 ²				139	
403	Tanto di mio cor	Bartolino	2 ²				117'	

³⁴³ Nur CT erhalten.

³⁴⁴ Sicher nicht identisch mit Giovanni da Cascia, möglicherweise aber mit *Jovannes* aus Sq 195' (vgl. Anm. 144).

³⁴⁵ Hier ausdrücklich als *Andrea de Servi* bezeichnet (vgl. oben S. 7).

³⁴⁶ In FP und PR: *Sia* ...

PR	Man	Mod A	Fsagmentar. MSS	Spätere MSS	Ta, Kf, La	Zitate	Neuausgaben, Facs.
							WoSq, 87
			<i>PadB</i> Nr. *1				
		14'					WoSq, 313; EllWL, Nr. 93; RieB, Nr. 5; CapP; Facs: ApN, 391 (<i>Sq</i>) u. CapP (<i>ModA</i>)
*33			<i>PadA</i> Nr. 12 (F) ³⁴³				
		47'/48					(BessMR, 164)
	Nr. 3						WoSq, 185
							Facs: PirrL, I, 130
*28							
							EllWL, Nr. 94; WoSq, 314
							EllWL, Nr. 149; WoN, II, 217; WoSq, 235
*49/48'	Nr. 71		<i>PadA</i> Nr. *18		La		EllWL, Nr. 95; WoSq, 246
	Nr. 29	13'/14					WoG, Nr. 64; WoSq, 332
	Nr. *33						WoSq, 344
	Nr. *70						
			<i>Pist</i> Nr. *1				
*39						Soll, Nr. 34	WoSq, 140
	Nr. *59						WoSq, 167
							WoSq, 128
							EllWL, Nr. 96; WoSq, 238
							WoSq, 189

³⁴⁷ Ripresa und Volta mit französischem, Piedi mit italienischem Text.

³⁴⁸ Möglicherweise von A. Zacara oder von einem ihm nahestehenden Komponisten, da das Werk Zitate aus Zacaras B 358 und 411 enthält. Vgl. LiGoL, 144 und PirrL II, 139.

Nr.	Textincipit	Komponist	Stimmen	FP	Lo	Pit	Sq	Rs
404	Tra quante regione ³⁴⁹	H. de Lantins	3 2					
405	Tra speranza e(t) fortuna	— ³⁵⁰	<i>Pit</i> 3 2, <i>Mn</i> 2 2			*130'/131		
406	Troveraço mercè	—	2 2					
407	Tu me solevi ³⁵¹	—	? ³⁵¹					
408	Tuo gentil cortesia	Bartolino	2 2				119	
409	Tutta soletta si già	Guilielmus de Francia ³⁵²	2 1	*7/6'		10	174	
410	Una cosa di veder	Paolo	3 1			82		
411	Un fior(e) gentil	A. Zacara	3 2					
412	Vaga fanciulla	Landini	2 1	11/10'			165	
413	Vago et benigno amor	Paolo	3 2			77'/78		
414	Va' pur(e), amore,	Landini	2 2	9		70	171	
—	<i>Vendetta (CT) → B 314</i>							
415	Viditi, donna,	Landini	2 2				171	
416	Vince con lena	Barth. de Bononia	3 1					
417	Vita non è più miser'	Landini	2 2	10'		103'	167	
418	Viva san Marco	—	3 2					
418a	Vivere et recte reminiscere ^{356a}	Bart. Brollo	3 1					
419	Vio non voi l'oro posseghono	Andrea	2 2				189	
420	Yvi neglecta rosa	—	2 2					

³⁴⁹ Siehe Anm. 309.

³⁵⁰ Vermutlich von Paolo (vgl. Anm. 190).

³⁵¹ Nur CT zu diesem sonst unbekannten Stück (B ?) erhalten.

³⁵² In *Pit* nur Guilielmo zugeschrieben; in *Sq* E. u. G. de Francia. Vgl. oben S. 8.

³⁵³ In *Man* sind der Tenor ganz, sowie die zweite Hälfte des Contratenor erhalten. Daß es sich nicht um Cantus und Tenor handeln kann, wie Ghisi (ChiIS, 13) und Pirrotta (PirrL I, 135) vermuten, geht aus den Bearbeitungen in *Fa* und besonders in *BL* hervor. Schon die Notation in *Man* gibt einen Hinweis: C und Anfang des CT standen auf der verlorenen verso-Seite, T und Residuum CT stehen korrekt auf der recto-Seite. (Diese Auffassung vertritt auch Plamenac in PINF, 312.) Ghisis Übertragung (ChiIS, 13) ist in diesem Sinne zu korrigieren. Die hohe

PR	Man	Mod A	Fragmentär. MSS	Spätere MSS	Ta, Kf, La	Zitate	Neuausgaben. Facs.
*29/28'	Nr. *76			O 36			BorrP, 66 Facs: PirrL, I, 133
		*44' (F)			La		WoSq, 191 WoSq, 320
	Nr. 25 (F) ³⁵³				Ta: <i>Fa</i> *91/91' Kf: <i>BL</i> Nr. 58 ³⁵⁴	Soll, Nr. 35	GhiS, 13 ³⁵³ ; PINF, 318/19 (<i>Fa</i>); Facs: PINF, Taf. 1a/b (<i>Fa</i> u. <i>Man</i>)
	Nr. 18				La		EllWL, Nr. 97; WoSq, 300
*49				O 135	Kf: O 135'/136 ³⁵⁵		EllWL, Nr. 98; WoSq, 315
					La ?	SerN	EllWL, Nr. 99; WoSq, 316 StaD, 60; Facs: StaD, Nr. 8
				BU Nr. *60 (F) ³⁵⁶			EllWL, Nr. 100; WoSq, 305
			SieB (F)	O 71			Bor PS, 293 WoSq, 346 GhiS, 176

Lage des T erklärt sich daraus, daß sich C und T zu Beginn des Stückes im Unison imitieren. Auffallend ist die Baßfunktion des CT, der in der Schlußkadenz unter die Finaltöne d' des Cantus und Tenor ein g setzt. Vgl. hierzu die Fassung *BL* Nr. 58: Ein frühes und schönes Beispiel zu Besseler B, 34ff.

³⁵⁴ *Et in terra fior gentil* (dreistimmig).

³⁵⁵ *Et in terra* (dreistimmig).

³⁵⁶ Es fehlt der T.

^{356a} Ripresa mit lat., übriges mit ital. Text.

ANHANG ZUM WERKKATALOG

I. Textlose, nicht identifizierte Stücke

1. Textloses, zweistimmiges Stück, vermutlich Ballata, *Lo* 88'.
2. Textlose Intabulierung einer Ballata (gleicher Tabulaturtyp wie *Fa* und *Questa fanciulla* in *PR* II), Unterstimme unvollständig, *PR* 85' (= *PR* II).
3. Textlose Zeile (Fragment) eines Madrigals (?), *PR* 18 (vgl. Anm. 185).

II. Tänze und einstimmige Stücke aus *Lo* (Liturgisches exkl.)

1. Tänze ³⁵⁷: 8 *Istampiten*, *Lo* 56'—59 und 60'—63,
4 *Saltarelli*, *Lo* 63—64',
1 *Trotto*, *Lo* 63',
Lamento di Tristano mit *Rotta*, *Lo* 64,
La Manfrediana mit *Rotta*, *Lo* 64/64',
2. Vier *Chançonete tedesche* (4 Liedtenores), *Lo* 75,
3. *L'Antefana di Ser Lorenzo: Diligenter advertant cantores*, in Choralnotation, *Lo* 56.

III. Französische Ballades italienischer Trecentomeister ³⁵⁸

1. Magister Franciscus (Landini?) ³⁵⁹:

De Narcissus, 3¹, *Pit* 33'/34, *PR* 81 (*PR* II), *Ch* 19', *Trém* Nr. 48 ³⁶⁰.

³⁵⁷ Die Tänze sind veröffentlicht von Wolf (WoTä, 10 ff.) und teilweise von H. J. Moser, (in ZfMW II, 194). Einzelne Tänze finden sich in verschiedenen Beispielsammlungen (SchB, DaPa u. a.).

³⁵⁸ Nur italienische Trecentomeister im engeren Sinn: abzugrenzen durch das Repertoire von *Sq*, d. h. exkl. Ciconia, da Caserta usw. Zu den weiteren französischen Werken in den italienischen Trecento-MSS vgl. Besslers Tabelle in BessStd I, 208.

³⁵⁹ Entgegen Apel (ApF, 31) neige ich eher zur Ansicht Ludwigs (in LuMa, II, 27 a, Anm. 3), daß es sich bei *Mag. Franciscus* um Landini handelt, der hier bewußt den französischen Stil gepflegt hätte. In *Pit* findet sich überdies mehrfach der Name *Franciscus* bei Werken Landinis. Vgl. aber neuestens: Reaney in MGG IV, 634 und in ReaCH, 67.

³⁶⁰ Neuausgabe bei Apel (ApF, Nr. 55) nach *Ch*. In *Pit* und *PR* anderer CT. Facs.: MGG IV, 634. — Ein Fragment dieses Werkes ferner auf loseem Blatt in MS *Autun* 130 (vgl. Handschin in Acta Musicologica IX, 28).

2. Magister Franciscus (Landini?)³⁵⁹: *Phiton, beste très venimeuse*, 3¹, PR 56, Ch 20² ³⁶¹.
3. Andrea dei Servi (?)³⁶²: *Dame sans per en qui*, 2¹, ModA 28⁷/29.
4. Magister Zacharias: *Sumite karissimi*, 3¹ ModA 11⁷/12.
5. Ferner hat nach Soll Nr. 47 Bartolino mehrere *Rondel franceschi* verfaßt.

IV. Motetten italienischer Trecentomeister ³⁶³

1. *Cantano gli angioletti Sanctus* (C 1 und 2) } anon., 3³, Lo 37⁷/38
San[c]tus (T) }
Benedetto sia quel dolc(i)e canto (C 1 und 2) } anon., 3³, Lo 38⁷/39
Benedictus (T) }

Bei dieser geistlichen Motette, deren Oberstimmentext eine Tropierung des Ordinariumstextes darstellt, ist auffällig, daß die Oberstimmentexte sich metrisch dem Madrigal annähern: zweimal 3 Zeilen zu 7-11-11 Silben (über dem Tenor *San[c]tus*) und ritornellartiger Zweizeiler über dem Tenor *Benedictus*. Der Tenor stellt eine freie Vertonung des Sanctus-Benedictus-Textes dar ³⁶⁴.

2. *Lux purpurata* } Jacopo, 3^{2c}, PadA, Nr. 15 ³⁶⁵.
Diligite justiciam }
3. Weitere anonyme Werke aus PadA und MüK, die aber nicht mehr mit Sicherheit dem engeren Trecentokreis zugehören. Vgl. hierzu BessStd I, 228—230, ferner Ludwig AfMW V, 201, Anm. 1, II und 297, sowie Ludwig Repertorium I, 247.
4. Drei Motettenfragmente in Mac (vgl. PirrL II, 127, Anm. 39).
5. Fünf verschollene Motetten, welche Landini dem Komponisten Andrea dei Servi gebracht haben soll (vgl. Tauci, 82).

IVa. Motetten aus PadD ^{365a}

1. *O Maria virgo davitica* } nicht zum italienischen Trecentokreis gehörig (Kon-
O Maria maris stella } kordanz zu Mo, Ba, Clay).

³⁶¹ Facs.: MGG IV, Taf.28. Übertrag. in Musica Disciplina VIII, 98 (Reaney).

³⁶² Zur Autorschaft vgl. PirrE, 118.

³⁶³ Vgl. Anm. 358.

³⁶⁴ Eine ähnliche Tropierung findet sich in einer Lauda des Bianco da Siena (2. Hälfte 14. Jahrhundert): ... *A te i Cherubini e Serafini / Con incessabil voce ciascun chiama / Sanctus, Sanctus, Sanctus.* (LaB, 184).

³⁶⁵ Publiziert von Marrocco (MarrJ, 60; Facs. ebenda Taf. 5). Der Text *Lux purpurata* enthält das Akrostichon *LUCHINUS/VICECOMES* (vgl. MarrJ, 1 f.).

^{365a} Entdeckt durch D. Plamenac (vgl. PIP).

2. (*Padu . . . ?*) *serenans Nobile multiplicat* } vermutlich von Ciconia.
Pastor bonus (Tenor)
3. *Principum nobilissime* (auf Andrea Contarini), vermutlich von Landini, der sich im Text *Franciscus peregre canens* nennt.
4. *Hic est precursor dilectus*.
5. *Laudibus dignis merito laudari* (mit Akrostichon *LUCHINUS DUX*), vermutlich von Jacopo da Bologna.
6. *O proles Yspaniae, pavor infidelium* (Mot. auf den Hl. Antonius von Padua). Vermutlich von Ciconia.

V.

Es folgen hier noch einige weitere Werke, die möglicherweise als Ballaten in Frage kommen, die bei der heutigen Kenntnis der Quellen aber nicht mit Sicherheit zu erkennen sind, da sie nur in Umarbeitungen des 15. Jahrhunderts als Kontrafakten oder als Fragmente vorliegen:

1. *Patrem Scabroso*, A. Zacara, dreistimmig, *BL* Nr. 57. Vermutlich ist *Scabroso* ein Hinweis auf eine der geistlichen Komposition (*Credo*) zugrunde liegende Ballata (vgl. PirrMP). Ähnlich verhält es sich auch mit Zacaras Werken *BL* Nr. 84 und Nr. 144.
2. Der Messe von J. Cornago *Ayo visto*, *Tr* 88, Nr. 411—16, liegt das italienisch-spanische Lied *Ayo justo* bzw. *Aggio visto* zugrunde (vgl. GhiSL, 61 und 68, sowie Anglès Artikel über Cornago in MGG II, 1681).
3. *Addo plaisir*, anon., zweistimmig, *Str* Nr. 47 und Nr. 185 (nur Incipit bekannt) ³⁶⁶. Dasselbe Stück in *Em* Nr. 43 zu einem dreistimmigen *Virgo beata* umgearbeitet.
4. *Melancholya*, anon., dreistimmig, *Str* Nr. 158 ³⁶⁷.

Va. Bemerkungen zu einigen Stücken aus *O* und *Por*

In *O* stehen eine Reihe von italienischen Stücken, deren Form nicht mit Sicherheit bestimmt werden kann, weil möglicherweise sowohl der Text als auch die Musik nicht vollständig erhalten sind ^{367a}. Ein Beispiel mit unvollständigem Notenteil

³⁶⁶ Über die Beziehung dieses Stückes zu Wolkenstein 52' vgl. BorrS, 80.

³⁶⁷ In Coussemakers Kopie von *Str* liegt, wie schon für das vorherige Stück, nur der Incipit des Superius vor. Vgl. BorrA.

^{367a} Auf einige dieser Stücke machte mich in freundlicher Weise G. Reaney aufmerksam. Seine Formbezeichnungen stimmen jedoch mit den oben gegebenen nicht durchwegs überein. Vgl. das von Reaney zusammengestellte Inventar des MS *O* in *Musica Disciplina* IX. Vgl. ferner Anm. 15.

war schon im Werkkatalog unter B 291 a zu erwähnen. Dort konnte aber an Hand des Textes auf Ballatenform geschlossen werden.

Zu den nicht eindeutig bestimmbaren Werkformen (Fragmente oder italienische Chansontypen) gehören ^{367b}:

O 26, H. de Lantins: *Mirar non posso*, 3² (publ. BorrP, 63);

O 29', H. de Lantins: *Io sum tuo servo*, 3³ (publ. BorrP, 64);

O 37, B. de Brolis (= B. Brollo?): *Pulcra, speciosa*, 2² (publ. BorrPS, 292).

Unter den vollständig erhaltenen Stücken scheint das anonyme

O 127: *Biancha nel bruno*, 3¹

eher ein Rondeau als eine Ballata zu sein, falls nicht vielleicht der Voltatext der zweiten Strophe fehlt.

Ebenso sind

O 73, Dufay: *Quel fronte signorille*, 3² und

O 73, Dufay: *Dona i ardenti ray*, 3²

nicht als Ballaten, sondern als besondere rondeauartige Refrainformtypen zu betrachten ^{367c}:

vereinfachte Form AB ab [AB].

Unter den 6 italienischen Stücken von *Por* ist allein *Por* 65'/67, *Joye, Poy che crudel fortuna*, 3¹, möglicherweise als Ballata zu betrachten, zu der allerdings der Voltatext sowie der Hinweis auf den Refrain fehlen würden ^{367d}.

VI. Von Sacchetti erwähnte, bis heute aber unbekannte Kompositionen

(Die Seitenzahlen beziehen sich auf die Ausgabe von Chiari [Sac])

1. Madrigale

Corendo giù del monte, Nicolò (S. 41)

Di bella palla, Gherardello (S. 18)

Fortuna avversa, Donato (S. 52)

Una angelletta, Nicolò (S. 108)

Vana speranza, che mia, Jacobus frater Gherardelli (S. 94)

Verso la vaga tramontana, Ottolino de Brixia (S. 30)

Volgendo i suo' begli occhi, Donato (S. 84)

^{367b} Die 3 folgenden Stücke werden von Reaney (ReaO) als Refrains zu italienischen Ballaten bezeichnet.

^{367c} Vgl. hierzu auch Bessler im Artikel Dufay in MGG III, 902/903. Das erste dieser beiden Werke von Dufay publ. StaD, 148. Facs. beider Stücke in StaD, Taf. 6 und ApN, 103.

^{367d} Ein Verzeichnis der italienischen Stücke aus *Por* findet sich in Mei.

2. Ballaten

- Chi più ci crede, Giovannes Gherardelli ³⁶⁸ (S. 104)
 Chi vide più bel nero, Nicolò (S. 149)
 Di diavol vecchia, Nicolò (S. 51)
 Di tempo in tempo, Jacobus frater Gherardelli (S. 78)
 Donna, servo mi sento, Lorenzo (S. 13)
 Inamorato pruno, Sacchetti (S. 143)
 I' sento pena, Ottolino de Brixia (S. 21)
 Lasso, s'io fu' già preso, Nicolò (S. 139)
 Se crudeltà d'amor, Ottolino de Brixia (S. 15)
 Se ferma stesse giovinezza, Jacobus frater Gherardelli (S. 29)
 Se la mia vita, Giovannes Gherardelli ^{369, 368} (S. 109)
 Temer perchè, Lorenzo (S. 41)

3. Canzonetten ³⁷⁰

- Mai non serò contento, Sacchetti (S. 125)
 Né de né altra voglio amar, Landini (S. 127)

VII. Nach Komponisten geordnetes Werkverzeichnis ³⁷¹

- Andrea(s) (de Florentia): B 23, 24, 38, 55, 87, 90, 99, 109, 124, 125, 145, 146, 161, 168, 172, 214, 253, 273, 274, 279, 315, 317, 321, 325, 335, 349, 356, 387, 394, 419; Anhang zum Werkkatalog III, 3.
 Andrea Stefani: B 85, 205.
 Antonellus da Caserta: M 28; B 36, 80, 112, 240, 304, 338.
 Antonius Romanus: B 110.
 Arrigo (= Henricus): B 192.
 Bartolino (da Padova): M 3, 34, 50, 56, 72, 73, 80, 124, 130, 132, 138; B 13, 18, 69, 71, 158, 183, 226, 235, 239, 250, 262, 268, 313, 322, 329, 332, 350, 351, 353, 357, 371, 374, 384, 385, 400, 403, 408; Anhang zum Werkkatalog III, 5.
 Bartholomeus de Bononia: B 252, 416.
 Bianchy (Jacobelus): B 63, 236.

³⁶⁸ Sohn Gherardellos.

³⁶⁹ Vgl. auch Sollazzo, Nr. 35.

³⁷⁰ Über die Kompositionsform ist bei Sacchetti nichts gesagt.

³⁷¹ Zahlen mit (?) bezeichnen Werke, deren Autor trotz Nichtanonymität nicht mit Sicherheit feststeht. Zahlen in Klammern und mit Fragezeichen bedeuten anonym überlieferte Werke, die aber möglicherweise den betreffenden Komponisten zuzuweisen sind.

- Brisiensis (Prepositus) ³⁷²: B 199, 202, 301, 305.
 Brollo (Bartol.): B 418 a; vgl. ferner Anhang zum Werkkatalog V a.
 (Caserta, A. da → Antonellus)
 Ciconia J.: M 11, 51, 114, 164; B (32?), 45, 66, (72?), 82, 121, (187?), 200, 218,
 234, 300, 347; (Anhang zum Werkkatalog IVa, 2 und 6?).
 Corsini (Bonaiuto): B 34, 137, 336, 361 (?).
 Dominicus (de Feraria): B 291 a.
 Donato (de Florentia): M 15, 18, 26, 35, 53, 54, 62, 78, 84, 135, 143, 148, 166, 169;
 Ca 10; B 211 (?), 376 (?); Anhang zum Werkkatalog VI, 1.
 Dufay: B 198, 216, 221, 310; vgl. ferner: Anhang zum Werkkatalog V a.
 Egidius (de Francia) ³⁷³: B 8, 142, 248.
 Feo (Ser): B 179, 297.
 Gherardello: M 5, 12, 21, 59, 68, 77, 113, 142, 146, 162; Ca 24; B 107, 130, 209,
 210, 326; Anhang zum Werkkatalog VI, 1.
 Gian Toscano: B 386.
 Giovannes Gherardelli: Anhang zum Werkkatalog VI, 2.
 Giovanni (da Cascia): M 2, 6, 27, 33, 43, 58, 70, 89, 93, 108, 111, 115, 116, 129,
 134, 157; Ca 4, 14, 19.
 Giovanni (da Foligno): B 245.
 Gratosus (de Padua): B 7.
 Guilielmus (de Francia) ³⁷³: M 74; B 333, 409.
 (Henricus → Arrigo)
 Jacobus Corbus (de Padua): B 27.
 Jacobus Gherardelli: Anhang zum Werkkatalog VI, 1 und 2.
 Jacopo (da Bologna): M 7, 20, 30, 38, 41, (49?), 55, 57, 60, 63, 82, 85, 90, 97, 102,
 104, 106, 119, 122, 131, 140, 145, 151, 155, 156, 167, 168, 171, 173, 177; Ca 11,
 20, 25; B 261; Anhang zum Werkkatalog IV, 2 (IVa, 5?).
 Jacopo Pianellaio: B 79.
 Johannes Baçus Correçarius (de Bononia): B 382.
 (Johannes Florentinus ³⁷⁴: M 178.)
 Joye: Anhang zum Werkkatalog V a.
 Landini (Francesco): M 40, 83, 87, 88, 98, 109, 112, 141, 144, 160, 161; Ca 7, 9;
 B 1, 4, 6, 10, 11, 14, 15, 17, 19, 25, 26, 35, 37, 44, 46, 51, 53, 54, 57, 58, 60, 67, 68,
 76, 77, 84, 86, 89, 91, 92, 93, 94, 95, 100, 105, 108, 113, 115, 119, 123, 126, 127, 129,
 131, 132, 133, 134, 135, 138, 140, 144, 147, 148, 152, 154, 156, 157, 165, 169, 170,

³⁷² Möglicherweise identisch mit Mattheus de Brixia aus *BL*. Vgl. Anmerkung 261 zu B 199.

³⁷³ Die Trennung von E. und G. di Francia (*Sq*) ergab sich aus den MSS, die allein G. di Francia erwähnen. Vgl. ferner oben S. 8.

³⁷⁴ Vgl. Anm. 143 und 144 zu M 178.

173, 175, 177, 180, 181, 184, 185, 186, 188, 189, 190, 191, 194, 195, 197, 203, 204, 208, 213, 215, 219, 220, 222, 224, 225, 227, 228, 231, 237, 241, 256, 257, 258, 259, 260, 263, 264, 265, 266, 269, 271, 276, 289, 293, 294, 299, 303, 307, 309, 311, 314, 319, 323, 324, 327, 328, 331, 337, 339, 341, 342, 344, 346, 352, 354, 355, 360, 363, 364, 368, 369, 372, 381, 388, 390, 391, 402, 412, 414, 415, 417; Anhang zum Werkkatalog III, 1 und 2?; IV, 5; VI, 3; (IVa, 3?).

Lantini (Hugo de): B 312, 404; vgl. ferner Anhang zum Werkkatalog V a.

Lorenzo (Masini): M 16, 24, 31, 32, 52, 65, 91, 120, 147, 175; Ca 1; B 150, 275, 284, 285, 377; Anhang zum Werkkatalog II, 3; VI, 2.

Matteo de Perusio: B 176, 383.

Nicolò (da Perugia): M 14, 17, 19, 64, 67, 94, 99, 105, 110, 121, 125, 126, 133, 154, 174, 176; Ca 8, 13, 18, 23; B 48, 52, 64, 65, 75, 101, 118, 141, 155, 193, 201, 206, 217, 243, 251, 278, 282, 283, 370, 398, 401; Anhang zum Werkkatalog VI, 1 und 2.

Nucella: B 96.

Ottolino da Brixia: Anhang zum Werkkatalog VI, 1 und 2.

Paolo: M 22, 39, 42, 47, 92, 101, 137, 158, 163, 170, 172; B 20, 21, (30?), 33, 49, 59, 73, 120, (122a?), 139, 229, 232, 233, 242, 267, 302, 318, 320 (?), 340, 359, (362?), 380, 392, (405?), 410, 413.

Piero: M 4, 128, 139, 149; Ca 3, 5, 6, 16, (22?).

Randulfus Romanus: B 316.

(Romanus → Antonius und Randulfus).

Sacchetti: Anhang zum Werkkatalog VI, 2 und 3.

Rosso de Chollegrana: M 159.

Rosso, Paolo ³⁷⁵: B 159, 306.

(Stefani → Andrea Stefani.)

Vincenzo (da Rimini): M 9, 45, 48, 66; Ca 12, 15.

Ugolino (d'Orvieto): B 9, 70.

Zacara (da Teramo) Antonius: M 117; B 5, 31, 74, 116, (153?), 212, 287, 358, (396?), 411; (Anhang zum Werkkatalog V, 1).

Zacharias (Cantor) ³⁷⁶: Ca 2; B 47, 117, 167, 255, 286, 393; Anhang zum Werkkatalog III, 4.

Zacharie, Nicolaus ³⁷⁶: B 182.

Zanninus de Peraga (de Padua): B 365.

³⁷⁵ Wohl identisch mit P. Rubeus aus *BL*. Vgl. Anm. 243 zu B 159.

³⁷⁶ Vgl. oben S. 7/8.

II. REPERTOIRE-UNTERSUCHUNGEN

Nachdem im ersten Teil dieser Studien das Quellenmaterial der weltlichen italienischen Trecentomusik tabellarisch zusammengestellt worden ist, folge nun, unter Einbeziehung einiger notationstechnischer Probleme, eine Interpretation des die Madrigale, Caccien und Ballaten umfassenden Werkkataloges. Neben dem an Hand von Mikrofilmen und Photos durchgeführten Quellenstudium bilden die Publikationen von Bessler, Clercx-Lejeune, Li Gotti, Ludwig, Pirrotta, Plamenac, Wolf u. a. die unentbehrliche Grundlage und den Ausgangspunkt dieser Untersuchungen.

Wenn im Folgenden mehrfach statistische Methoden verwendet werden, so rechtfertigt sich dies aus dem in großer Zahl vorliegenden Material: Die 625 erhaltenen Madrigale (M), Caccien (Ca), kanonischen Madrigale (KM) und Ballaten (B) sind oft in 2, 3 oder 4, zuweilen sogar in 5, 6 und 7 verschiedenen Quellen überliefert, so daß sich eine Totalzahl von fast 1100 Quellenstücken ergibt³⁷⁷. Die statistische Methode vermag über Stellung und Art sowohl der einzelnen MSS als auch der Komponisten bedeutsame Aufschlüsse zu vermitteln. Statistik bedeutet freilich stets nur *Hinweis*, nicht *Beweis*. In wertvoller Weise ergänzt werden diese Resultate durch den Vergleich der verschiedenen Fassungen gleicher Stücke. Die Unterschiede im Detail zu prüfen, muß freilich einer Spezialstudie vorbehalten bleiben. Zur Ergänzung und Bestätigung der statistischen Resultate sind ferner auch die notationsmäßigen Divergenzen herangezogen worden. Besonders wichtig wird die Untersuchung solcher Abweichungen, wenn es sich darum handelt, festzustellen, ob gewisse notationstechnische oder textierungsmäßige Eigenheiten einem bestimmten MS oder aber einem einzelnen Komponisten zuzuweisen sind: Im Falle notationsmäßiger Konstanz wird im allgemeinen eher auf eine Eigenart des Komponisten, im Falle verschiedenartiger Notierung je MS eher auf Eigenart des MS zu schließen sein. Aus diesem Grunde werden die folgenden Untersuchungen stets MSS *und* Komponisten im Auge behalten müssen.

³⁷⁷ Kleine Abweichungen innerhalb der zu gebenden Zahlen resultieren aus der Zählung bzw. Nichtzählung von kleinen Fragmenten und von Stücken, die in einem Kodex mehrfach notiert erscheinen (vgl. Tabelle S. 83).

A. Werkzahlen

1. Gesamtzahlen

Den 177 Madrigalen und 25 Caccien und kanonischen Madrigalen stehen 423 Ballaten gegenüber³⁷⁸. Überblickt man die Kolonnen des Werkkataloges, so fällt auf, daß in den MSS der Dufayzeit (Kol. 14) die Madrigale und Caccien ganz fehlen. Unter den Fragmenten überliefern nur die dem Ende des 14. und Beginn des 15. Jahrhunderts (*PadA*) zugehörigen MSS *RO*, *RU*₁, *FC*, *PadA* und *PadC* Madrigale; *PadC* zudem eine Caccia. Ferner fehlen Caccien im allerdings nur fragmentarisch erhaltenen, im 3. Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts geschriebenen Kodex Lucca (*Man*). *ModA* und Fragment *Mac* bringen allein Zacharias Caccia (Ca 2), die als einer der letzten Ausläufer dieser Form um die Jahrhundertwende zu betrachten ist.

Zu Kontrafakturen scheinen Madrigale nach unsern bisherigen Kenntnissen nicht verwendet worden zu sein. Einzig M6 wurde möglicherweise als Laude gesungen³⁷⁹. Unter den Caccien ist allein Zacharias Werk (Ca 2) auch in einer geistlichen Umdichtung bekannt (*Str*).

Ganz anders ist die Situation bei den Ballaten: Diese halten sich bis weit in die Dufayzeit hinein und erscheinen auch mehrfach als Vorlagen für Kontrafakturen³⁸⁰.

Auffallend ist die im Vergleich zu den Gesamtwerkzahlen hohe Zahl an überlieferten Madrigalen in kolorierter Instrumentalfassung: 8 Ballaten stehen ebenso viele Madrigale gegenüber. Alle 8 Madrigale (5 von Jacopo und 3 von Bartolino, beides Oberitaliener!), sowie 5 Ballaten stehen in *Fa*. Gleich wie in den oberitalienischen MSS *PR*, *Man* und *ModA* fehlen auch in *Fa* die Madrigale von Landini. Neben *Fa* überliefern noch *PR* II, *Bux* und *Loch* italienische Ballaten

³⁷⁸ Die Numerierung geht nur bis 420; doch wurde nachträglich Nr. 122 a aus dem mir erst im letzten Moment vor der Drucklegung bekanntgewordenen Fragment *NYL* eingefügt. Ferner wurden nachträglich eingefügt Nr. 291 a und 418 a.

³⁷⁹ Vgl. GhiSL, 69. – Es scheint zunächst befremdlich, daß ein so ausgesprochen melismatisches Stück wie Giovannis *Appress' un fiume* als Laude gesungen werden konnte. Doch hat Rubsamen an Hand von Stücken aus Petruccis Frottolenbuch VI nachgewiesen, daß auch die einfach notierten, weitgehend syllabisch deklamierenden *Giustiniane* in melismatischer (oft wohl improvisierter) Fassung gesungen worden sind (vgl. Ru). Trotzdem aber muß die Identität der nach diesem Madrigal musizierten Laude mit Giovannis Stück zweifelhaft bleiben, da uns von der Laude ja nur der Textincipit bekannt ist.

³⁸⁰ Ein Verzeichnis der Kontrafakturen italienischer Trecentowerke findet sich bei von Fischer (Fi).

in Tabulatur (B 82, 355 und Werkkatalog-Anhang I, 2). Besonders berühmte Stücke sind uns sowohl in Kontrafaktur als auch in Tabulatur überliefert: B 355, 358, 411 (Landini und Zacara)³⁸¹.

Aufschlußreich für die Verbreitung der drei Formen Madrigal, Caccia und Ballata sind die Zahlen der nur als Unika bekannten Werke: 99 M (= 55 % der M), 12 Ca (= 48 % der Ca und KM) und 279 B (= 66 % der B). Die zum größten Teil der älteren Zeit angehörigen Madrigale und Caccien haben offensichtlich größere Verbreitung gefunden als die zwar bis weit ins 15. Jahrhundert, aber nur noch von einem relativ engen Kreis gepflegten Ballaten, deren Spätform freilich dann in den mehrstimmigen Lauden, Frottolen und Canti carnascialeschi eine bedeutsame stilistische Fortsetzung und Umwandlung gefunden hat³⁸².

2. Werkzahlen pro MS

Die folgende Tabelle gibt eine Übersicht über die Gesamtzahlen der in den verschiedenen MSS enthaltenen Madrigale, Caccien und Ballaten.

<i>FP:</i>	59 M, 15 Ca, 85 B = 159
<i>Lo:</i>	36 M, 8 Ca, 47 B = 91 (+ 2 M + 1 Ca, welche zweimal notiert)
<i>Pit:</i>	45 M, 5 Ca, 114 B = 164 (+ 1 M, welches zweimal notiert)
<i>Sq:</i>	114 M, 12 Ca, 226 B = 352 (+ 1 M + 1 B, welche zweimal notiert)
<i>Rs:</i>	22 M, 2 Ca, 5 B = 29
<i>PR I</i> ³⁸³ :	38 M, 1 Ca, 62 B = 102 (+ 1 M, welches zweimal notiert)
<i>PR II</i> ³⁸³ :	3 B = 3
<i>Man:</i>	11 M, 50 B = 61
<i>ModA:</i>	2 M, 1 Ca, 8 B = 11
Fragm. MSS:	10 M, 2 Ca, 38 B = 50
Späte MSS:	53 B = 53 (inkl. <i>Bux</i> und <i>Loch</i>)
<i>Fa:</i>	8 M, 5 B = 13

Betrachtet man die Aufteilung dieser Werke in M, Ca und B, so fallen bedeutende zeit- und ortsbedingte Unterschiede zwischen den verschiedenen MSS auf: über 70 % Madrigale im allerdings nicht vollständig erhaltenen *Rs* sowie in den kleinen, dem 14. Jahrhundert zugehörigen Fragmenten *FC*, *PadC* und *RO*; über

³⁸¹ Vgl. auch unten S. 87.

³⁸² Vgl. u. a. die Arbeiten von Ghisi (GhiB, GhiC, GhiJ und GhiSL) und von Jeppesen (Jepp). Zur stilistischen Weiterentwicklung der Trecentokunst vgl. auch die Hypothesen von Torrefranca, der u. a. in der Villota eine Fortsetzung der Caccia sehen will (Torr, 46 f. u. a.).

³⁸³ Zu *PR I*, *II* und *III* vgl. Verzeichnis der MSS-Sigel (S. 14). *PR III* fällt hier außer Betracht, da es später geschrieben und neben französischen Werken nur ein italienisches Rondeau enthält.

60 % Madrigale in *Fa*; gegen 40 % Madrigale in *FP*, *Lo* und *PR I* ³⁸⁴; etwa 30 % Madrigale in *Sq* ³⁸⁵ und *Pit*; weniger als 20 % Madrigale in *ModA* und im nicht vollständig erhaltenen *Man*. Im Fragment *PadA* ist ein einziges Madrigal überliefert. In den übrigen fragmentarischen MSS und in den MSS der Dufayzeit fehlen Madrigale vollständig.

Die Caccien machen in *FP* und *Lo* 9 %, in *Rs* 7 %, in *Pit* und *Sq* 3 % und in *PR I* 1 % der italienischen Werke aus.

Von Sollazzo werden keine Caccien mehr erwähnt ³⁸⁶. Die kanonische Trecento-Caccia mit instrumentaler Unterstimme, von der sich Zacharias' noch von *ModA* überliefertes Stück (Ca 2) durch eigene Textierung des Tenors unterscheidet (!), scheint im zweiten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts offenbar nicht mehr zu den beliebtesten Werkformen gehört zu haben. Das Madrigal dagegen hat sich zu dieser Zeit, wie ebenfalls aus Sollazzo, sowie aus *Man* und *ModA* hervorgeht, noch großer Beliebtheit erfreut ³⁸⁷.

Trotzdem im Werkkatalog nur die italienisch-weltlichen Werke erfaßt worden sind, ist es für die Beurteilung der verschiedenen MSS von Bedeutung, auch den Anteil der französischen und der geistlich-liturgischen Werke zu kennen. Die diesbezüglichen Angaben bei den fragmentarischen MSS sind selbstverständlich völlig unzuverlässig und dienen nur einer Orientierung über das Erhaltene.

Italienisch-französisch ³⁸⁸

Ausschließlich italienische Werke (unter Einschluß einzelner, ganz oder teilweise in französischer Sprache stehender Werke von Trecentisten) enthalten: *Rs* und *Sq* (sowie die Fragmente *SieA*, *SieB* und *Dom*). In *Lo* findet sich neben den bekannten 14 einstimmigen Tanzstücken und 4 deutschen Liedtenores nur ein einziges französisches Stück. In *FP* und *Pit*, wo die französischen Werke entweder auf leere Stellen zwischen die italienischen gesetzt oder am Schluß angefügt wurden, überwiegen die italienischen Werke mit 85 %.

In *PR I* folgt auf die fast ausschließlich italienische Sammlung auf fol. 1—52' ab fol. 53 eine Sammlung französischer Stücke, so daß *PR I* zu 73 % italienische

³⁸⁴ In *Lo* und *PR I* zeigen sich gewisse Unsicherheiten in der Formbezeichnung: In *Lo* wird die B 332 irrtümlich als M bezeichnet; in *PR I* wird bei M 138 und 145 nach Ballatenart im Text eine Ripresa angezeigt.

³⁸⁵ *Sq* stellt insofern einen Spezialfall dar, als es sich bei diesem MS um eine historisch orientierte Werksammlung handelt. Vgl. PirrL, II, 119, Anm. 13.

³⁸⁶ Datierung von Prodenzianis Saporetto (dessen Hauptgestalt Sollazzo heißt): 1412 bzw. 1417. Vgl. Anm. 423.

³⁸⁷ Man vergleiche zu diesen Überlegungen die Datierungen der wichtigsten Trecento-MSS, unten S. 88 ff.

³⁸⁸ Geistlich-lateinische Werke exkl. – Vgl. hierzu auch Tabelle bei Besseler (BessStd I, 208).

und zu 27 % französische Werke enthält. Ein ähnliches Verhältnis zeigen die erhaltenen Teile von *Man* (und die Fragmente *PadA* und *Pist*). *Fa* und *BU* enthalten etwas mehr französische als italienische Werke. In allen andern größeren Sammlungen überwiegt stark der französische Werkanteil. Von den in Prodenzianis Saporetto (*Soll*) zitierten Werken sind etwa 90 % italienisch und 10 % französisch (u. a.).

Weltlich-geistlich

Nur weltliche Werke überliefern *FP*, *Sq*, *Rs*, *PR I* und der erhaltene Teil von *Man* sowie *Pz*. In *Lo* beträgt der geistlich-liturgische Anteil 5 %, in *Pit* 2½ %, in *Fa* 15 % und in *ModA* 20 %.

3. Werkzahlen pro Komponist ³⁸⁹

	Madrigale		Caccien n. KM	Ballaten			Total
	2-stg	3-stg		1-stg	2-stg	3-stg	
Andrea(s) (de Florentia)	—	—	—	—	18	12	30+1 ^a
Andrea Stefani	1	—	—	—	1	1	3
Anonymi ^b	30	2	3	5	58+4 ^c	25	127+5 ^d
Antonellus da Caserta	1	—	—	—	5	1	7
Antonius Romanus	—	—	—	—	—	1	1
Arrigo (= Henricus)	—	—	—	—	1	—	1
Bartolino	7	4	—	—	22	5	38
Bartholomeus (de Bononia)	—	—	—	—	—	2	2
Bianchy (Jacobelus)	—	—	—	—	2	—	2
Brisiensis (Prepositus)	—	—	—	—	2	2	4
Brollo (Bartolomeo)	—	—	—	—	—	1	1
(Caserta [A. da] → Antonellus)							
Ciconia	3	1	—	—	4+2 ^e +2 ^f	3+1 ^g	13+3 ^h +2 ^h
Corsini	—	—	—	—	4 ⁱ	—	4

³⁸⁹ Vgl. Tabelle oben S. 78 ff. Zu den hier und dort genannten Werken kommen noch die in dieser Arbeit nicht mitberücksichtigten Messsätze. Vgl. u. a. die Publikationen von Pirrotta (PirrMF) und de Van (Van).

^a Vgl. Werkkatalog Anhang III, 3.

^b In den Zahlen der Anonymi sind die möglicherweise bestimmten Komponisten zuzuweisenden Werke begriffen. Bei den einzelnen Komponisten erscheinen diese Werkzahlen mit einem Fragezeichen versehen.

^c 4 B mit fraglicher Stimmenzahl (B 32, 42, 348, 407).

^d Vgl. Werkkatalog Anhang IV, 1 und IVa, 2, 3, 5, 6.

^e 2 B mit fraglicher Stimmenzahl (B 45 und 200).

^f Vgl. B 32 und 72.

^h Vgl. Anhang zum Werkkatalog IVa, 2 und 6.

^g Vgl. B 187.

ⁱ Inkl. B 361.

	Madrigale		Caccien n. KM.	Ballaten			Total
	2-stg	3-stg		1-stg	2-stg	3-stg	
Dominicus de Feraria	—	—	—	—	—	1	1
Donato (de Florentia)	14	—	1	—	2? ^k	—	15+2?
Dufay	—	—	—	—	—	3+1 ^l	4
Egidius (de Francia?) ^m	—	—	—	—	3	—	3
Feo (Ser)	—	—	—	—	1	1	2
Gherardello	10	—	1	5	—	—	16
Gian Toscano	—	—	—	—	1	—	1
Giovanni (da Cascia)	16	—	3	—	—	—	19
Giovanni (da Foligno)	—	—	—	—	1	—	1
Gratiosus (de Padua)	—	—	—	—	1 ⁿ	—	1
Guilielmus (de Francia) ^m	1	—	—	—	2	—	3
(Henricus → Arrigo)	—	—	—	—	—	—	—
Jacobus Corbus (de Padua)	—	—	—	—	—	1	1
Jacopo (da Bologna)	24+1? ^o	5	3	—	—	1	33+2 ^p +1?
Jacopo Pianellaio	—	—	—	—	1	—	1
Johannes Baçus Correçarius (de Bononia)	—	—	—	—	—	1	1
Johannes (de Florentia) (vgl. M 178)	—	1?	—	—	—	—	1?
Landini (Francesco)	9	2	2	—	92	49	154+3? ^q
Lantins (Hugo de)	—	—	—	—	—	2	2
Lorenzo (Masini)	9	1	1	5	—	—	16+1 ^r
Matteo de Perusio	—	—	—	—	—	2	2
Nicolò (da Perugia)	16	—	4	1	20	—	41
Nucella	—	—	—	—	—	1	1
Paolo	10	1	—	—	6	16+4? ^s	33+4?
Piero	4	—	4+1? ^t	—	—	—	8+1?
Randulfus Romanus	—	—	—	1	—	—	1
(Romanus → Antonius und Randulfus)	—	—	—	—	—	—	—
Rosso de Chollegrana	1	—	—	—	—	—	1
Rosso, P.	—	—	—	—	1	1	2

^k Vgl. B 211 und 376.^l B 198 auch vierstimmig überliefert.^m Vgl. oben S. 8.ⁿ Fragliche Stimmenzahl bei B 7.^o Vgl. M 49.^p Vgl. Werkkatalog Anhang IV, 2 und IVa, 5.^q Vgl. Werkkatalog Anhang III, 1 und 2. Ferner vgl. Werkkatalog Anhang IV, 5 und IVa, 3.^r Vgl. Werkkatalog Anhang II, 3.^s Vgl. B 30, 122 a, 362, 405.^t Vgl. Ca 22.

	Madrigal		Caccien n. KM.	Ballaten			Total
	2-stg	3-stg		1-stg	2-stg	3-stg	
(Stefani → Andrea Stefani)							
Vincenzo (da Rimini)	4	—	2	—	—	—	6
Ugolino (d'Orvieto)	—	—	—	—	1+1 ^u	—	2
Zacara (da Teramo), Antonius	1	—	—	—	3+1? ^v	5	9+1?
Zacharias (Cantor)	—	—	1	—	5	1	7+1 ^w
Zacharie (Nicolaus) (vgl. B 182)	—	—	—	—	1	—	1
Zanninus de Peraga (de Padua)	—	—	—	—	—	1	1

^u Eine B mit fraglicher Stimmenzahl (B 70).

^v Vgl. B 396. B 153 jedoch nicht mit eingerechnet.

^w Vgl. Werkkatalog Anhang III, 4.

Wie die Tabelle zeigt, sind uns am meisten Werke erhalten von Landini (154 + 2?), Nicolò (41), Bartolino (38), Jacopo (34 + 1?), Paolo (33 + 4?), Andrea (31) und Giovanni (19). Die weiteste Verbreitung zeigen einige Stücke von Jacopo, Bartolino und Landini, sind doch einzelne Werke dieser Komponisten gleichzeitig in 5 und mehr MSS erhalten: von Jacopo 8 Madrigale (M 7, 30, 90, 97, 102, 104, 122, 145) und 1 Caccia (Ca 25), von Bartolino 2 Madrigale (M 56, 72) und 1 Ballata (B 232), von Landini 10 Ballaten (B 60, 147, 173, 181, 189, 266, 342, 352, 381, 391). Ähnlich weit verbreitet ist zudem je ein Madrigal von Giovanni (M 70) und Lorenzo (M 175). Dabei erscheinen Jacopos und Landinis Werke mehrfach in instrumentaler Bearbeitung in *Fa* und *PR II*. Bartolino und Landini werden überdies in da Pratos *Paradiso degli Alberti* (Par) zitiert, während in *Soll* neben Werken dieser beiden noch Stücke von Giovanni, Jacopo und Nicolò erwähnt werden ³⁹⁰.

Erweitert wird der Kreis dieser offenbar berühmtesten und weit herum bekannten Meister des Trecento durch die Namen Ciconia (vgl. besonders B 82) und Zacara, deren Werke ebenfalls der Übertragung in Tabulatur und der Zitierung durch Prodenzian in *Soll* würdig befunden worden sind.

Untersucht man das zahlenmäßige Verhältnis von Madrigalen und Ballaten in bezug auf die einzelnen Komponisten, so ergibt sich, daß von Giovanni, Piero, Gherardello, Vincenzo und Lorenzo keine mehrstimmigen Ballaten erhalten und wohl auch nicht geschrieben worden sind. Vom Oberitaliener Jacopo kennen wir

³⁹⁰ Bemerkenswert ist, daß gerade die drei Meister Jacopo, Landini und Bartolino auch die kleinsten Unikazahlen zeigen: Von Landini sind bloß 30 %, von Bartolino 32 % und von Jacopo 33 % der Werke als Unika überliefert. Es folgen mit etwas über 40 % Giovanni, Lorenzo und Donato.

nur eine mehrstimmige Lauda-Ballata. Auch Donato ist bloß mit zwei, ihm überdies kaum zuzusprechenden Ballaten (B 211 und 376) ³⁹¹ vertreten. Damit erweisen sich diese Komponisten als die älteren Trecentisten ³⁹².

Der erste Meister, bei dem die Ballaten die Madrigale an Zahl übertreffen, ist Nicolò (16 M, 21 B). Damit stimmt auch die Stellung dieses Komponisten in *Sq* überein: *Nach* Donato! Von jetzt an überwiegen bei allen Meistern die Ballaten ganz wesentlich (um 70 % und mehr).

Während bei Zacharias und den Florentinern Andrea und Corsini die Madrigale ganz fehlen, bringen die möglicherweise der oberitalienischen Restaurations-epoche um Prodocimus nahestehenden Komponisten des beginnenden 15. Jahrhunderts, A. da Caserta (1 M) und Zacara (1 M) noch einzelne Madrigale. Die vier Madrigale Ciconias gehören nach Clercx (ClerC) der Zeit von Ciconias erster Italienreise (1358—1367) an. Ihre weitere Verbreitung (u. a. in *Man*) ist aber wohl erst ins 15. Jahrhundert zu setzen. Daß in Oberitalien die Madrigal-Tradition nie ganz abgerissen ist, zeigt Bartolino, der Zeitgenosse Landinis, mit seinen 11 Madrigalen.

Nach den letzten Ausläufern des Madrigals verschwindet diese Form bei den Komponisten der Dufay-Epoche ganz.

Ähnlich verhält es sich mit den Caccien und den kanonischen Madrigalen, die nach Nicolò mehr und mehr zurücktreten: Piero und Nicolò je 4, Giovanni und Jacopo je 3, Vincenzo und Landini je 2, Lorenzo und Donato je 1 Caccia (wobei Lorenzos Werk einen dreistimmigen Kanon darstellt und damit der französischen *Chace* nahesteht). Als letztes bekanntes Stück dieser Art folgt noch die Caccia von Zacharias.

4. Anteil der Komponisten an den MSS und Datierung der MS-Redaktion ³⁹³

a) *FP* ³⁹⁴

Landini: 54 % des Werkbestandes von *FP* (6 M, 1 Ca, 79 B)

Jacopo: 14 % (18 M, 3 Ca, 1 B [Laude])

Giovanni: 11 % (15 M, 3 Ca)

³⁹¹ Vgl. Anm. 342. Ferner vgl. MGG III, 660/61.

³⁹² *Rs*, das älteste Trecento-MS, überliefert nur M, Ca und einstimmige B. Vgl. hierzu Pirrotta in MGG, I, 1161 ff. und PirrS, 47 ff.

³⁹³ Zur Datierung vgl. ferner vor allem den Abschnitt über die Notation (unten S. 111 ff. und insbesondere S. 119 f.).

³⁹⁴ Die Zahlen ohne Berücksichtigung der späteren Nachträge in weißer Notation. Vgl. zu *FP* ferner Pirrotta in MGG IV, 402.

Piero (4 M, 4 Ca), Gherardello (4 M, 1 Ca), Lorenzo (4 M, 1 Ca), Donato (5 M), Nicolò (1 M), Ser Feo (1 B), G. di Francia (1 B), Bartolino (1 M, 1 B), Dufay (1 B)³⁹⁵: weniger als 5 %

Anonymi: 3 % (1 M, 2 Ca, 1 B)

Alle Werke mit Ausnahme der wenigen anonymen und je einem Stück von G. di Francia und Landini sind mit dem Namen des Komponisten versehen.

Im Gegensatz zu allen andern MSS wird *FP* durch eine Ballatensammlung eröffnet. Es scheint, daß zur Zeit der Niederschrift die Ballata Modeform gewesen ist. Doch läßt die große Zahl der anschließend an die Ballaten gebrachten Madrigale auf noch reges Interesse auch an dieser Form wie auch an älteren Werken schließen. Dagegen fehlen im Hauptcorpus Werke des Quattrocento völlig.

Die Eröffnung der Sammlung *FP* durch Ballaten bringt es mit sich, daß (im Gegensatz zu *Lo*, *Pit*, *Sq*, *PR*) die chronologische Komponisten-Reihenfolge zu Gunsten von Landini aufgegeben wurde. Erst anschließend an Landinis Ballaten und Madrigale folgen die Werke der älteren Meister in einigermaßen chronologischer Reihenfolge (immer wieder durch Einschübe von weiteren Landini-Ballaten, französischen Werken und einer Ballata von Bartolino auf noch freiem Platz ergänzt). Zum Schluß bringt *FP* eine Reihe besonders kunstvoller dreistimmiger Stücke (mehrtextige M, KM, Ca). Auch hier steht Landini wieder *vor* Piero, Jacopo und Giovanni.

Diese Stellung von Landinis Werken und der im Vergleich mit andern MSS weit größte prozentuale Anteil seiner Werke, sowie die Überlieferung von 7 singulären Landini-Ballaten lassen vermuten, daß *FP* nicht nur aus Florenz, sondern auch aus Landinis unmittelbarer Umgebung stammen muß.

Wenn schon die Bevorzugung der Ballaten vor den Madrigalen einen Hinweis auf die Entstehungszeit von *FP* zu geben vermag, so kann der Werkbestand Landinis weitere Anhaltspunkte für die Datierung liefern: Landinis wohl nicht allzu lang nach 1384 entstandene B 11 fehlt³⁹⁶; ebenso fehlt die im *Paradiso degli Alberti* (um 1390) zitierte B 303³⁹⁷. Dagegen ist die nach Sacchetti nicht vor 1374 vertonte B 319 in *FP* zu finden³⁹⁸. Hieraus läßt sich schließen, daß das Hauptcorpus von *FP* vermutlich zu Ende der siebziger oder im Laufe der achtziger

³⁹⁵ Nachtrag in weißer Notation.

³⁹⁶ Vgl. Sacchetti (Sac, 271). Allerdings findet sich gerade hier kein Kompositionsvermerk Sacchettis, was darauf hinweisen könnte, daß die Vertonung in einem gewissen zeitlichen Abstand von der Dichtung erfolgt wäre.

³⁹⁷ Par, 20 ff.

³⁹⁸ Sac, 178.

Jahre niedergeschrieben worden ist ³⁹⁹. Bestätigt wird diese Datierung ferner durch die nur zweimal (als Einschub und Nachtrag) auftretenden Werke Bartolinos: M 72 (Nachtrag am Schluß von *FP*), B 332 (Einschub zwischen zwei *Madrigale* von Jacopo). Die letztgenannte *Ballata* erscheint hier zudem, im Gegensatz zu den andern toscanischen Quellen, in nur zweistimmiger Fassung ⁴⁰⁰. Ferner wird die obengenannte Datierung dadurch gestützt, daß in *FP* die Werke des Andrea fehlen, der nach Tauci zwischen 1375 und 1415 in Florenz gewirkt hat ⁴⁰¹. Andererseits ist freilich zu beachten, daß in *FP* die dreistimmigen *Ballaten* Landinis überaus stark vertreten sind (41 von insgesamt 50 bekannten dreistimmigen *Ballaten*). Wenn man annimmt, daß diese Werke der Spätzeit des Komponisten angehören (?), so würde sich die Datierung dieses MS gegen 1390 hin verschieben.

Von den älteren Komponisten fehlt in *FP* nur der in Rimini (oder Imola?) schaffende Vincenzo, der sich dadurch als nicht zum Florentinerkreis gehöriger Meister erweist. Die starke Vertretung Jacopos (da Bologna) erklärt sich sowohl aus der altmeisterlichen Autorität dieses vermutlich um 1360 verstorbenen Komponisten als auch aus dessen Beziehung zum Florentiner Giovanni ⁴⁰².

Von den beiden in *Sq* vertretenen Augustinermönchen Guilielmus und Egidius ist in *FP* nur Guilielmus (di Francia) zu finden, was darauf hinweist, daß dieser der ältere von beiden gewesen sein dürfte ⁴⁰³.

b) *Lo*

Landini: 30 % des Werkbestandes von *Lo* (5 M, 1 Ca, 23 B)

Nicolò: 14 % (3 M, 2 Ca, 8 B)

Giovanni (5 M), Jacopo (6 M, 1 Ca), Gherardello (2 M, 1 Ca), Vincenzo (1 M, 2 Ca), Lorenzo (4 M), Donato (2 M, 1 B), G. di Francia (1 M, 1 B), Paolo (?) (1 M), Bartolino (4 M, 1 B), Andrea (1 B), Corsini (3 B), Pianellaio (1 B),

³⁹⁹ Wie mir der Paläograph Prof. Dr. L. Kern (Bern) freundlichst mitteilt, ist diese relativ frühe Ansetzung von *FP* auch paläographisch durchaus vertretbar. Schon Ludwig (LuM, 52 f.) betrachtet *FP* als ältestes toscanisches MS, das aber nach LuMa, 28 b erst dem 15. Jahrhundert entstammt. Wolf (WoF, 603) dagegen bezeichnet *Lo* als älter. Pirrotta (PirrL II, 119, Anm. 13) datiert *FP* um 1400.

⁴⁰⁰ Nach PirrL II, 121 begann Bartolinos Wirken zwischen 1375 und 1380. Bartolino hat sich zudem vermutlich zeitweise in Florenz aufgehalten (vgl. LiGoPa, 87). Wie mir Mme. Clercx mitteilt, befand sich Bartolino um 1370 am Hofe von Francesco Carrara il Vecchio.

⁴⁰¹ Tau, 74/75.

⁴⁰² Zur Biographie von Giovanni und Jacopo vgl. LiGoPa 49 ff., PirrMF, I, MarrJ, 1 ff.

⁴⁰³ Vgl. zu diesem Komponisten die Untersuchungen von Reaney: MGG III, 1169 ff. und in *Musica Disciplina*, VIII, 68 f. Ferner Gombosis Rezension zu ApF in *Musical Quarterly* XXXVI, 1950, S. 604.

Rosso (1 M): weniger als 8 %

Anonymi: 10 % (1 M, 1 Ca, 8 B)

Im Gegensatz zu *FP* fehlen hier bei vielen Stücken die Komponistennamen: 37 % der Werke sind anonym überliefert (7 M, 5 Ca, 23 B). Schon dies, wie auch die Konkordanzverhältnisse (vgl. unten S. 100 f.) und der Werkbestand sind Hinweise auf die periphere Stellung von *Lo*.

Die Reihenfolge der Werke zeigt, daß nicht immer planmäßig vorgegangen wurde. Zu Beginn erscheinen die Madrigale in teilweise chronologischer Ordnung (die ersten Blätter korrekt notiert, im folgenden dann von anderer Hand wesentlich flüchtiger und oft fehlerhaft)⁴⁰⁴. Es folgen Landinis dreistimmige Ballaten, dann zweistimmige Ballaten verschiedener Meister; hierauf wieder Madrigale und Caccien und anschließend eine bunte Mischung von Ballaten und Madrigalen. Das letzte Faszikel enthält, teilweise wieder von anderer Hand notiert, neben Ballaten, Caccien und Madrigalen auch geistliche Werke, einstimmige Tänze und deutsche Liedtenores.

Auffallend ist die große Zahl von Werken des bis gegen 1375 in Florenz und später (um 1400 vermutlich) in Perugia wirkenden Nicolò, dessen älteste Stücke um 1365 entstanden sein mögen⁴⁰⁵. Neben *Sq* haben wir hier die bedeutendste Überlieferung dieses Komponisten. Fünf seiner Werke erscheinen in *Lo* als Unika. Mit Ausnahme von zwei Stücken sind hier alle unter dem Namen des Komponisten überliefert. All dies läßt auf eine enge und wohl auch zeitlich nahe Beziehung dieses MS zu Nicolò schließen. Aufschlußreich ist ferner, daß der Schreiber von *Lo* es nicht für nötig hielt, den Komponisten Nicolò da Perugia (*Sq*) zu nennen, sondern stets Nicolò del Proposto schreibt. Solches könnte auf Perugia als Herkunftsort von *Lo* weisen. Unterstützt wird dies durch sprachliche Argumente: Die oft von andern MSS abweichende Schreibung (z. B. *Frorentia* statt *Florentia* u. a.) deutet, wie mir Prof. Dr. K. Jaberg (Bern) freundlichst mitteilt, vermutlich auf Umbrien oder Südtoscana. Ferner wird in der nur in *Lo* stehenden B 223 die nicht allzu weit von Perugia befindliche Ortschaft Gubbio erwähnt.

Zu beachten ist in *Lo* auch das Vorhandensein von drei Werken des Nichttoscaners Vincenzo, der in *FP* ganz fehlte, in *Pit* mit zwei und in *Sq* mit sechs Werken vertreten ist.

Der Madrigalbestand von *Lo* ist gleich groß wie in *FP* und *PR I* und läßt auf eine noch lebendige Beziehung zum älteren Madrigalschaffen schließen.

⁴⁰⁴ Ellinwood (EllWL, XIX) vermutet, daß *Lo* nach Diktat verfaßt sein könnte.

⁴⁰⁵ Vgl. PirrL, II, 122.

Diese Feststellungen, wie auch die noch später zu betrachtenden, auffallenden Notations- und Textierungsarten, die auf gewisse Beziehungen zu *FP* deuten, lassen die Vermutung zu, daß *Lo* in den ersten Jahren des 15. Jahrhunderts, vielleicht schon um 1400 geschrieben worden ist ⁴⁰⁶. Als möglicher terminus post quem hat 1396 zu gelten (vgl. M 3). Ferner fällt auf, daß die Ca 13 von Nicolò, die vermutlich zu Ehren der 1400–1402 in Perugia herrschenden Visconti geschrieben wurde, nicht in *Lo* steht. Gegen die genannte Datierung sprechen auch die nur mit wenigen Werken vertretenen Paolo, Andrea und Corsini nicht. Letzterer wird von Li Gotti um 1380 als Schüler Andreas nachgewiesen ⁴⁰⁷. Das von Li Gotti (LiGoPa, 62) erwähnte Mediciwappen ist wohl erst einige Jahre nach der Niederschrift von *Lo* hinzugefügt worden.

Wie auf Grund der Notation zu zeigen sein wird, sind in *Lo* aber auch gewisse oberitalienische Einflüsse spürbar. Oberitalienischer Einfluß ist auch in der Fassung des auf fol. 82' choraliter notierten Kyrie zu erkennen. Auffallend ist hier nämlich der Intonationston des *Christe* c statt a. Diese sehr seltene Fassung des *Kyrie VIII (de Angelis)* findet sich in einem aus dem Jahre 1499 datierten Graduale aus Venedig ⁴⁰⁹.

c) *Pit*

Landini: 36 % des Werkbestandes von *Pit* (3 M, 58 B)

Paolo: 19 % (11 M, 21 B)

Giovanni (4 M), Jacopo (10 M, 1 Ca), Gherardello (2 M, 1 Ca), Vincenzo (1 M, 1 Ca), Lorenzo (3 M), Donato (4 M, 1 Ca), Nicolò (2 M, 1 Ca, 3 B), G. di Francia (2 B), Bartolino (3 M, 1 B), Ser Feo (1 B), Andrea (1 B), Arrigo ⁴¹⁰ (1 B), Ciconia (1 B), Gian Toscano (1 B): weniger als 7 %

Anonymi: 15 % (2 M, 24 B)

⁴⁰⁶ Während Wolf *Lo* als das älteste toscanische MS noch dem 14. Jahrhundert zuweist (vgl. WoF, 603), nennt Pirrotta 1425 als ungefähres Datum der Niederschrift (vgl. PirrL II, 119, Anm. 13).

⁴⁰⁷ Vgl. LiGoR 97 ff. Siehe ferner S. 9 der vorliegenden Arbeit.

⁴⁰⁹ London, B. M., I C 24240 und Paris, B. N., Rés. B 1482. Für diese Mitteilung bin ich der musikwissenschaftlichen Abteilung der Abtei von Solesmes zu Dank verpflichtet. — Beachtenswert ist ferner die Fassung der auf Fol. 67–69 notierten Sequenz *Surgit Christus*, die zu den in Anal. hymn. Bd. 54, Nr. 230 (S. 364–366) gegebenen Strophen im Anschluß an Strophe 14 noch eine weitere hinzufügt: *Non quiescho, non pausabo / sed veraciter probabo / utrum vere resurrexit / quem [sp]les mea predilexit*. Wie meist, fehlt Strophe 10 der Sequenz, jedoch ist die seltene Strophe 9 vorhanden. Von Strophe 15 finden sich nur zwei Zeilen. Es folgen Strophen 16–18 (= Strophen 5–7 der Ostersequenz).

⁴¹⁰ Mit *Henricus* aus *PR* ident. (vgl. B 192).

25 % der Werke (3 M und 39 B!) sind anonym überliefert. Die Anordnung der Werke ist die gewohnte: Madrigale und Caccien zuerst, dann die Ballaten. Auffallend ist hier aber die Vorrangstellung Jacopos, dessen Werke, vor denen Giovannis, gleich zu Beginn erscheinen. Anschließend (also nicht in chronologischer Reihenfolge) folgen die Madrigale Landinis und erst dann die Madrigale der übrigen frühen Trecentomeister. Der Schluß von *Pit* bringt nach 5 Messesätzen nochmals ein Madrigal und eine Ballata.

Eingeschoben in *Pit* sind zwei, der Schrift nach zu beurteilen, offenbar nicht allzu lange nach Fertigstellung des Hauptkorpus geschriebene Faszikel: fol. 50 bis 60 und 71—80. Zum ersten eingeschobenen Faszikel gehört auch schon fol. 49' mit einer Ballata Andreas (B 146) ⁴¹¹. Diese Faszikel enthalten vor allem Werke Paolos, daneben aber auch Stücke von Andrea, Ciconia und Gian Toscano. Die Beziehung dieser Teile von *Pit* zu Kodex *Man* und zur Stadt Lucca, in deren unmittelbarer Nähe Paolo gewirkt hat, ist von Pirrotta untersucht worden ⁴¹². Während das Hauptkorpus von *Pit* das klassische Trecentorepertoire überliefert, zeigen die eingeschobenen Faszikel mit Paolo (und offenbar auch mit Gian Toscano und Andrea, auf dessen mögliche Identität mit Andrea Stefani schon oben hingewiesen wurde) Beziehungen zu Lucca. Da aber Paolo auch schon im Hauptkorpus von *Pit* vertreten ist, kann man vermuten, daß das ganze MS nicht in Florenz selbst, sondern nur im florentinischen Kultur- und Herrschaftsbereich geschrieben worden ist. Vielleicht käme hier ein Florentinerkreis im 1406 unterworfenen Pisa in Frage (vgl. Paolos Madrigal *Godi Firenze*). Ebenfalls könnte der oben erwähnte Vorrang des Oberitalieners Jacopo vor Giovanni hier als Argument angeführt werden: Sind doch im Gebiete Lucca-Pisa die oberitalienischen Einflüsse auch sprachlich nachweisbar ⁴¹³.

Auch bei *Pit* scheint mir eine frühere Datierung als Pirrotta sie gibt ⁴¹⁴ wahrscheinlich: Mitte des ersten und, für die eingeschobenen Faszikel, Ende des ersten oder Anfang des zweiten Jahrzehnts des 15. Jahrhunderts; wohl etwas nach *Lo*, jedoch vor *Sq*. Als sicherer terminus post quem für die eingeschobenen Faszikel hat 1406 (vgl. M 47) zu gelten.

d) *Sq*

Landini: 43 % des Werkbestandes von *Sq* (11 M, 2 Ca, 132 B)

Bartolino: 10 % (11 M, 26 B)

⁴¹¹ Vgl. oben S. 7 und Anm. 235.

⁴¹² PirrP, 582 u. a. und PirrL II, 141.

⁴¹³ Vgl. Devoto in De, 47. Zum Herkunftsort von *Pit* vgl. ferner unten S. 100.

⁴¹⁴ 1430 (vgl. PirrL II, Anm. 13). — Ludwig (LuMa, 27b) und Apel (ApF, 3) setzen *Pit* um die Jahrhundertwende an.

Nicolò: 10 % (16 M, 3 Ca, 17 B)

Giovanni (12 M), Jacopo (27 M, 1 Ca), Gherardello (10 M, 1 Ca, 5 B), Vincenzo (4 M, 2 Ca), Lorenzo (10 M, 1 Ca, 6 B), Donato (13 M, 1 Ca, 1 B), E. und G. di Francia (5 B) ⁴¹⁵, Zacharias (1 Ca, 6 B), Andrea 29 B): weniger als 10 %

Keine anonymen Werke.

Wie Pirrotta mit Recht betont hat, handelt es sich hier um eine mit historischem Interesse zusammengetragene Sammlung, die im Gegensatz zu den andern MSS keine Gebrauchshandschrift ist ⁴¹⁶. Auffallend sind die zahlreichen unvollständigen Texte. Die Komponisten sind in chronologischer Reihenfolge wohlgeordnet aufgeführt. Mit Ausnahme einzelner Einschiebungen gehen die Madrigale den Ballaten voraus. Auch werden im allgemeinen die dreistimmigen Werke den zweistimmigen vorangestellt. Zu beachten ist, daß Zacharias Werke vor denen des Andrea stehen ⁴¹⁷. Vincenzo und Donato erscheinen vor Nicolò. Für Paolos Werke ist der Platz freigelassen ⁴¹⁸.

Die Datierung von *Sq* ist umstritten. Tauci möchte die Niederschrift des Kodex in direkten Zusammenhang mit Andrea bringen und datiert daher vor 1415 ⁴¹⁹. Ludwig schreibt in LuM: nicht vor 1420 ⁴²⁰. Pirrotta nennt als frühesten Termin 1440 ⁴¹⁶. Der Werkbestand würde zwar nicht gegen Taucis Datierung sprechen, doch ist die Hypothese, wonach Andrea als Schreiber von *Sq* in Frage käme, zu wenig belegt. Dagegen scheint die Schrift, die noch nicht den humanistischen Duktus zeigt, darauf hinzudeuten, daß Pirrottas Datierung doch wohl eine allzu späte ist ⁴²¹. Auch die zwar eklektisch wirkenden Miniaturen sprechen nicht gegen eine frühere Niederschrift von *Sq* ⁴²². Ferner fallen die vielen, aller-

⁴¹⁵ Zur Aufteilung der Werke auf Egidius und Guilielmus vgl. Werkkatalog B 8, 142, 248 sowie M 74, B 333, 409.

⁴¹⁶ Vgl. PirrL II, 119/120, Anm. 13.

⁴¹⁷ Zum Problem Zacharias vgl. oben S. 7 f.

⁴¹⁸ Vgl. Anm. 63.

⁴¹⁹ Vgl. Tau, 93 ff.

⁴²⁰ Da aber Zacharias aus *Sq* nicht identisch ist mit Haberls *Zacharie* (Hab, 32), fällt der von Ludwig (LuA, 281) postulierte terminus post quem 1420 dahin (vgl. oben S. 7 f.).

⁴²¹ Prof. Dr. Kern (Bern) datiert paläographisch eindeutig Anfang 15. Jahrhundert.

⁴²² Dies geht aus dem Vergleich mit andern Buchmalereien aus Florenz hervor. D'Ancona (AncP, II, 175 ff.) widerspricht sich insofern, als er beim Titel das MS zu Beginn des Jahrhunderts datiert, im Text aber dann von der Jahrhundertmitte spricht. — Auch der Besitzvermerk Squarcialupis, dessen Lebensdaten (1417—1480) gegen eine zu frühe Ansetzung von *Sq* sprechen könnten, ist nicht beweiskräftig für die spätere Datierung. Es wird nirgends gesagt, daß das MS für ihn oder gar von ihm selbst angefertigt worden wäre.

dings auch durch den Riesenbestand des MS erkläraren Zitierungen von *Sq*-Werken bei *Soll* auf: 8 (eventuell 9) M und 8 B (eventuell 11) ⁴²³. Sodann weisen Einzelheiten der Notationstechnik (vgl. unten S. 116) auf mögliche Zusammenhänge mit dem um 1412 festzustellenden Italianisierungsversuch der Notenschrift durch Prosdocimus. Restaurative und konservative Tendenzen machen sich auch in der Werk- und Komponistenauswahl bemerkbar. Die Konkordanzuntersuchungen werden zudem zeigen, daß *Sq* zu großen Teilen mit *FP* und *Pit* übereinstimmt und sicher nach diesen MSS entstanden ist. Hierbei ist jedoch hervorzuheben, daß die notationsmäßigen Unterschiede zwischen *FP* und *Sq* oft bedeutend sind, während die vergleichbaren Fassungen der Stücke von *Pit* und *Sq* einander meist auffallend nahe stehen. Aus all diesen Gründen scheint der Kodex Squarcialupi um die Mitte oder in der zweiten Hälfte des zweiten Jahrzehnts des 15. Jahrhunderts geschrieben worden zu sein.

e) *Rs*

Der gesamte Bestand ist anonym überliefert. 3 Madrigale und 1 Caccia, d. h. 14 % der Werke (vermutlich die jüngeren) können durch Konkordanzen mit *FP* den beiden Frühmeistern Piero und Giovanni zugewiesen werden. Da einerseits Giovanni um 1360 gestorben ist, und da andererseits in *Rs* noch keine mehrstimmigen, sondern nur einstimmige Ballaten (als Einschübe) enthalten sind ⁴²⁴, kann diese Handschrift kurz vor oder um 1350 angesetzt werden. Die Notation läßt jedoch eher auf Entstehung kurz *vor* als *nach* der Jahrhundertmitte schließen ⁴²⁵. Das Repertoire von *Rs* gehört vermutlich in die Zeit von 1330—1340. Mit Sicherheit stammt *Rs*, wie Liuzzi und Sesini nachgewiesen haben, aus Oberitalien, und zwar aus dem Raume Padua-Venedig ⁴²⁶.

f) *PR I* — Italienischer Teil

Bartolino: 25 % des italienischen Werkbestandes von *PR I* (9 M, 16 B)

Jacopo: 20 % (19 M, 1 Ca)

Landini: 19 % (19 B)

Giovanni (3 M), Paolo (?) ⁴²⁷ (1 B), Henricus ⁴²⁸ (1 B), J. Bianchy (2 B),

⁴²³ Debenedetti (in *Soll*) datiert Prodenzianis Werk vor 1417, Pirrotta (PirrE, 25) um 1412.

⁴²⁴ In MGG I, 1161 ff. (Ballata) und vor allem in PirrS, 47 ff. weist Pirrotta nach, daß die frühesten mehrstimmigen B um 1360—1365 geschrieben worden sind.

⁴²⁵ Strunks Datierung (1320—1330) ist zu früh (vgl. Stru), Liuzzis Datierung (1360—1370) dagegen bestimmt zu spät (vgl. Liu).

⁴²⁶ Vgl. Liu und Ses. In MGG I, 705 (Bessler: *Ars nova*) ist *Rs* daher bei den toscanischen Quellen zu streichen und an die Spitze der oberitalienischen zu setzen.

⁴²⁷ Für die mit *Dompni Pauli* überschriebene B 320 ist Paolos Autorschaft zweifelhaft.

⁴²⁸ Ident. mit Arrigo aus *Pit* (vgl. B 192).

Joh. Baçus (1 B): weniger als 3 %

Anonymi: 30 % (8 M, 22 B).

Anonym überliefert sind 96 % des Bestandes (39 M, 1 Ca, 57 B), was darauf weisen dürfte, daß der Kontakt des Schreibers von *PR I* zu den Komponisten kein enger mehr war.

Eröffnet wird die Sammlung, wie gewohnt, mit Madrigalen, und zwar mit den Werken Jacopos. Es folgen, nach einem einzelnen Madrigal von Giovanni, die Madrigale und Ballaten Bartolinos. Faszikel 3 bringt Ballaten und Madrigale verschiedener Komponisten gemischt, und erst in Faszikel 4 folgt eine Reihe von Ballaten Landinis (Landinis Madrigale fehlen ganz). Die oberitalienische Herkunft von *PR*, überdies durch sprachliche Eigenheiten der Texte charakterisiert, ist damit gesichert. Ferner ist *PR I* vermutlich aus einem Bartolino nahestehenden Kreis hervorgegangen, ohne daß freilich, im Gegensatz zu Landini in bezug auf *FP*, der Kontakt zwischen Bartolino und dem Schreiber noch direkt vorhanden gewesen sein dürfte⁴²⁹. Ob Bartolino zur Zeit der Niederschrift vielleicht nicht mehr in Oberitalien gewohnt hat? Dagegen fehlen in *PR I* Werke von Ciconia. A. da Caserta ist nur mit französischen Werken, die vermutlich erst nachträglich eingefügt wurden, vertreten (fol. 46^v/47). Zudem wird bei der Untersuchung der Notation zu zeigen sein, daß der französische Einfluß auf die italienischen Stücke von *PR I* nur gering gewesen sein muß. Daß dies mit dem Versuch einer italienischen Notationsrestauration durch Prosdocimus um 1412 zusammenhängt, ist jedoch kaum anzunehmen⁴³⁰.

Überraschend ist für *PR* nicht nur der große Anteil der Madrigale (bei 40 %), sondern auch der Mangel an Caccien (nur 1 Ca).

All dies läßt als Entstehungszeit für *PR I* die Jahrhundertwende vermuten. Einen terminus post quem gibt B 13 von Bartolino mit 1398⁴³¹. Näheren Aufschluß über die Datierung wird möglicherweise eine Untersuchung der vielen anonymen Unika geben können. Hier sei nur erwähnt, daß das sich auf die 1387 aus Verona vertriebenen Scaliger beziehende M 75 ebenfalls darauf hinweist, daß *PR I* kaum nach 1400 entstanden sein dürfte⁴³².

g) *Man und ModA*

Diese beiden MSS sind in den Arbeiten von Pirrotta (PirrL und PirrE) äußerst eingehend beschrieben, untersucht und datiert worden. Zum Vergleich des nur

⁴²⁹ Vgl. hierzu auch unten S. 110.

⁴³⁰ Vgl. unten S. 117.

⁴³¹ Vgl. LiGoPa, 89.

⁴³² Apel (ApF, 3) datiert Ende 14. Jahrhundert; Ludwig (LuMa, 24 b) 15. Jahrhundert.

fragmentarisch erhaltenen Kodex *Man* mit den andern MSS ist hier nur noch zu ergänzen, daß die Werke von Ciconia 13 % (4 M, 4 B), diejenigen da Casertas und Zacaras zusammen 24 % (2 M, 13 B), Bartolinos Werke allein 18 % (3 M, 8 B) und Landinis Kompositionen 5 % (3 B) des erhaltenen italienischen Werkbestandes ausmachen. Die oberitalienische Herkunft der beiden MSS ist schon damit evident, um so mehr als die zwei ersten Faszikel von *Man* Bartolinos Werke, die folgenden die Kompositionen Ciconias, da Casertas und Zacaras in geschlossener Sammlung bringen. Die Konkordanzen des Hauptkorpus von *Man* zeigen Beziehungen zu *PR* ⁴³³; die letzten Blätter des MS dagegen weisen auf Verwandtschaft mit den zwei eingeschobenen Faszikeln von *Pit*. Pirrotta datiert *Man* zwischen 1420 und 1430.

In *ModA* ist der italienische Werkbestand nur klein. Im Vordergrund dieses Repertoires stehen die Kompositionen von Bartolino und Zacharias. Ferner sind die Beziehungen zum oberitalienisch-französischen Kreis von *PR* II deutlich. Pirrotta datiert Faszikel 2—4 zwischen 1409 und 1414, Faszikel 1 und 5 zwischen 1420 und 1430. Die Datierung von Faszikel 2—4 wird durch das Vorkommen von Werken des Zacharias bestätigt (Ca 2, B 47, 393), die sich sonst nur in den späteren MSS *Sq* und *Man* finden.

h) *Fragmentarische MSS*

In den Fragmenten *FC*, *RO* und *PadC* überwiegen, wie erwähnt, die Madrigale. Dabei stehen die Altmeister Giovanni und Jacopo im Vordergrund. Über Herkunft und Datierung dieser Fragmente erteilt die Notation wichtige Aufschlüsse. Die Ergebnisse der auf S. 111 ff. folgenden Notationsuntersuchungen seien hier kurz vorweggenommen:

Während *PadC* und vermutlich auch *FC* oberitalienischen Ursprungs sind und wohl noch dem 14. Jahrhundert angehören, ist *RO* toscanisch (14. Jahrhundert) ⁴³⁴. *RU*₁ dürfte ähnlich *Lo* der Jahrhundertwende angehören und, ebenfalls wie *Lo*, peripher toscanischen Ursprungs sein ⁴³⁵. Alle übrigen Fragmente gehören der Jahrhundertwende oder schon dem 15. Jahrhundert an; sie sind entweder unmittelbar oberitalienischen Ursprungs oder zeigen doch deutliche oberitalie-

⁴³³ Ähnlich wie in *PR* I ist auch das Zahlenverhältnis von italienischen zu französischen Werken in *Man* (4 : 1); möglicherweise aber ein Zufallsergebnis, da *Man* nur fragmentarisch erhalten ist.

⁴³⁴ Im Gegensatz zu der hier vertretenen Auffassung, weist Bessler (MGG I, 705) *RO* der oberitalienischen Quellengruppe zu. In BessStd I, 226 setzt er zu dieser Lokalisierung noch ein Fragezeichen.

⁴³⁵ Vgl. unten S. 119. Mit Recht zählt also Bessler (MGG I, 705) dieses Fragment der mittelitalienischen MSS-Gruppe zu.

nische Einflüsse ⁴³⁶. Noch werden, in *PadA* und *Pist*, eine ganze Reihe von Landini-Ballaten überliefert (30 % des in den beiden Fragmenten erhaltenen Bestandes). Der in *PadA* erscheinende Gratosus de Padua ist nach der freundlichen Mitteilung von Mme. S. Clercx vermutlich zu Beginn des 15. Jahrhunderts gestorben. Die Werke der Ciconia und A. da Caserta betragen dagegen nun schon 25 % (*PadB*, *Dom*, *Parma*, *Pist*) ⁴³⁷. Fragment *NYL* enthält, neben einem anonymen Werk, vier schon aus *Pit* bekannte Ballaten Paolos, stammt deshalb wohl aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts.

i) MSS der Dufayzeit

Die MSS der Dufayzeit überliefern neben einem nur kleinen neuen Ballaten-repertoire vor allem noch die Werke Ciconias, die 12 % des Ballatenbestandes dieser MSS betragen. Als letztes MS mit engerem Trecentokontakt darf, wie schon Ludwig bemerkt hat, *Pz* betrachtet werden, das Werke von Landini, Bartolino, Ciconia und Zacara überliefert ⁴³⁸.

k) Intavolierungen

In *Fa* stehen die oberitalienischen Komponistennamen Jacopo, Bartolino und Zacara durchaus im Vordergrund. Während Jacopo und Bartolino mit Madrigalen vertreten sind, finden sich von Landini nur 2 Ballaten. Die große Zahl von Madrigalen (61 % des italienischen Werkbestandes von *Fa*) und die vielen noch zu erwähnenden Konkordanzen zu *Soll* (38 % des italienischen *Fa*-Bestandes) legen eine Datierung dieser Sammlung zwischen 1410 und 1420 nahe ⁴³⁹. Die Tabulaturseiten aus *PR II* entstammen wohl derselben Zeit.

Loch und *Bux* überliefern als späteste Beispiele einer italienischen Ballaten-Intavolierung noch ein Werk von Ciconia (B 82).

B. Konkordanzen

Für die Beurteilung der Beziehungen zwischen zwei verschiedenen MSS ist nicht nur die Gesamtzahl der zwischen diesen beiden bestehenden Konkordanzen maßgebend, sondern im besondern auch die Anzahl von Zweierkonkordanzen, d. h.

⁴³⁶ In Übereinstimmung mit Bessler (BessStd I, 228 ff. und MGG I, 705/6).

⁴³⁷ Die Ciconia-Überlieferung scheint, besonders auch nach *Man* zu schließen, erst recht spät, vielleicht erst mit Ciconias Übersiedelung nach Padua (1402/03) eingesetzt zu haben. Immerhin scheint es nicht ausgeschlossen, daß neben *PadD* auch die Fragmente *PadB* und *Dom*, die alle aus S. Giustina (Padua) stammen und Werke Ciconias enthalten, noch dem Ende des 14. Jahrhunderts angehören.

⁴³⁸ Vgl. LuA, 281.

⁴³⁹ Vgl. zu *Fa* die beiden Arbeiten von Plamenac (PIF und PINF). Plamenac (PINF, 313) datiert spätestens 1420.

die Zahl der Werke, die nur gerade in diesen zwei MSS erscheinen. Findet sich ein Stück in mehr als 4 oder 5 MSS, so muß in erster Linie auf dessen große Verbreitung und Berühmtheit, nicht aber auf eine notwendig enge Beziehung der MSS geschlossen werden. Demgegenüber werden die von einem MS überlieferten Unika über die lokalen und persönlichen Eigenheiten des betreffenden MS besonders wertvolle Aufschlüsse geben können.

Bei den folgenden Untersuchungen darf die Möglichkeit nie außer Acht gelassen werden, daß die verschiedenen MSS Abschriften aus heute nicht mehr, oder nur fragmentarisch erhaltenen Originalquellen darstellen.

1. *FP*, *Pit*, *Sq* und *Rs*

Daß in fast ausnahmslos allen MSS die Konkordanzzahlen mit *Sq* die größten sind, rührt vom Umfang und von der mit großem Sammeleifer betriebenen Zusammenstellung des Squarcialupikodex zusammen. Doch zeigen sich in den einzelnen Konkordanzzahlen (Konkordanzprozenten) immerhin bedeutsame Unterschiede, die darauf schließen lassen, daß vor allem *FP*, *Pit*, vermutlich auch *Lo* und vielleicht sogar *PR I* als Quellen für *Sq* in Frage kommen. Dabei ist zu berücksichtigen, daß 42 % der *Sq*-Werke vorläufig als Unika zu betrachten sind. Der Schreiber von *Sq* verfügte offenbar über weitere, uns heute nicht mehr bekannte Quellen.

Weitaus am engsten ist die Beziehung *FP-Sq*: 80 % des *FP*-Bestandes (126 Werke) erscheinen in *Sq*, wo diese Werkzahl 35 % des Bestandes ausmacht. Relativ hoch ist dabei die Zahl der konkordierenden Madrigale. Von *Sq* nicht übernommen wurden 8 Stücke von Piero (der in *Sq* ganz fehlt), 7 von Giovanni, 4 von Jacopo, 1 von Donato und 7 Ballaten von Landini; ferner 3 anonyme Werke und ein Stück von Ser Feo, den *Sq* nicht kennt. Alle diese über 30 Werke sind in *FP* Unika, mit Ausnahme von 3 Konkordanzen mit *Rs* (M 29, 128; Ca 16) und 2 mit *Lo* (Ca 20, 22). Die Unika betragen damit in *FP* nur 16 % des Bestandes; im Vergleich mit allen andern MSS eine minimale Zahl! 26 Stücke sind nur *FP* und *Sq* gemeinsam, was wiederum die höchste Zahl von zwischen verschiedenen Kodizes bestehenden Zweierkonkordanzen darstellt.

Diese Zahlen zeigen deutlich die engen Beziehungen zwischen *FP* und *Sq*. Doch ist zu betonen, daß *Sq* keinesfalls als bloße Abschrift von *FP* (unter Beziehung weiterer Quellen) zu betrachten ist. Es muß doch auffallen, daß Werke der Altmeister Giovanni und Jacopo und vor allem 7 Ballaten Landinis nicht übernommen wurden. Ferner unterscheiden sich *FP* und *Sq*, wie noch zu zeigen sein wird, vielfach durch Stimmenzahl, Textierung und Notation. Hier sei vorläufig nur erwähnt, daß mehrere Werke die in *FP* dreistimmig waren, in *Sq* nur noch zweistimmig sind.

Bedeutungsvoll ist die Beziehung des florentinischen *FP* zum ältesten aus Oberitalien stammenden Kodex *Rs*: 5 Werke aus *Rs* sind in *FP* zu finden. In *Sq* dagegen stehen nur 2 Stücke (M 70, 89) aus *Rs* (in *Pit* sogar nur eines), die aber alle auch von *FP* überliefert sind, möglicherweise also via *FP* zumindest in *Sq* hineingekommen sind. Die drei Zweierkonkordanzen *Rs-FP* (M 29 und 128, Ca 16) lassen auf eine gewisse, wenn auch wohl nur lose Beziehung der beiden MSS schließen. Ist es wohl ein Zufall, daß gerade nur diese beiden MSS ein Spezialzeichen für den Ritornellbeginn der Madrigale verwenden?

Die 5 in *FP* stehenden Stücke aus *Rs* betragen 17 % des erhaltenen *Rs*-Bestandes. Es sind mit ziemlicher Sicherheit nicht die älteren, sondern die jüngeren Werke (von Giovanni und Piero), die von *FP* übernommen worden sind. Im übrigen aber steht *Rs* als ältestes MS abseits, was sich schon darin zeigt, daß *Rs* die höchste Unikazahl aller Trecento-MSS aufweist: 83 %.

Auffallend ist, daß, im Gegensatz zum florentinischen *FP*, im oberitalienischen *PR* keine Werke aus *Rs* zu finden sind. Der Grund hierfür ist vermutlich darin zu suchen, daß *FP* um 20—25 Jahre älter als *PR* I sein dürfte und daher zeitlich noch recht nahe *Rs* (um 1350) gestanden hat.

Die Beziehungen *FP-Pit* sind trotz der vielen gemeinsamen Werke (47 % des *FP*- und 45 % des *Pit*-Bestandes) doch nicht sehr eng: Gibt es doch zwischen den beiden MSS keine einzige «nur» Zweierkonkordanz. *FP* und *Pit* stehen daher, trotz ihrem zeitlichen Abstand von vermutlich 25—30 Jahren, nicht in einem Abhängigkeits-, sondern in bezug auf *Sq* in einem Parallelverhältnis. Auch *Pit* kommt, wie schon bemerkt, als Quelle für *Sq* sehr wohl in Frage: Erscheinen doch 60 % des *Pit*-Bestandes (100 Werke) in *Sq*; 16 Stücke stehen nur in *Pit* und *Sq*. Zudem waren Werke Paolos in *Sq* vorgesehen (vgl. *Sq*, fol. 55'). 30 % der Werke von *Pit* sind Unika (vor allem Werke Paolos und anonyme Stücke).

Auffallend hoch sind die Dreierkonkordanzen *FP-Pit-Sq*: 8 M und 25 B. Nimmt man noch die Viererkonkordanzen *FP-Pit-Sq* plus ein weiteres MS (*Lo* exkl.) hinzu, so ergeben sich 55 Stücke, die in *FP*, *Pit* und *Sq* gleichzeitig erscheinen.

Damit ist erwiesen, daß *FP* und *Pit* voneinander unabhängige Quellen zu *Sq* dargestellt haben müssen. Ein Grund mehr, den Entstehungsort von *Pit* zwar in der Toscana, nicht aber in Florenz selbst zu suchen (vgl. oben S. 93).

2. *Lo*

Wenn *FP*, *Pit* und *Sq* eine zusammenhängende Quellengruppe bilden, so steht der aus Perugia stammende Kodex *Lo* etwas abseits⁴⁴⁰. Zwar finden sich 70 % des

⁴⁴⁰ Vgl. oben S. 91, sowie unten S. 110 und 119.

Lo-Bestandes in *Sq*; davon sind 18 Werke nur *Lo* und *Sq* gemeinsam. Auch hier besteht also die Vermutung zu Recht, daß *Lo* eine der *Sq*-Quellen gewesen sein könnte. Es fällt jedoch auf, daß 5 Werke Nicolòs von *Sq* nicht übernommen worden sind. Im übrigen sind es fast nur die anonymen Stücke von *Lo*, die aus begreiflichen Gründen in *Sq* fehlen (*Sq* überliefert nur Werke bekannter Autoren). Bei den gemeinsamen Werken überwiegen bezeichnenderweise die Madrigale.

Je ein Drittel der Werke von *Lo* befinden sich auch in *FP* und *Pit*; doch sind hier kaum Zweierkonkordanzen zu finden (*Lo-FP*: 2 Ca, *Lo-Pit*: 1 M). Daß aber *Lo* trotz dieser Beziehung nicht unmittelbar der Gruppe *FP-Pit-Sq* zugehört, zeigt das Fehlen von *Lo* bei Viererkonkordanzen (*FP-Pit-Sq* plus 1 MS): Hier fällt *Lo* 14mal aus. Bei den 19 Werken, die in 5, 6 und 7 MSS (stets unter Ein-schluß von *FP*, *Pit* und *Sq*) erscheinen, fehlt *Lo* siebenmal!

22 % der Stücke von *Lo* sind Unika (besonders Anonymi und Werke Nicolòs). Damit weist *Lo* mit Ausnahme von *FP* (16 %) den niedrigsten Unika-Prozentsatz aller größeren MSS auf.

3. *PR I*, *Man*, *ModA*, *Fa* und *Soll*

Verwunderlich ist auf den ersten Blick die Tatsache, daß 66 % (67 Stücke) der italienischen Werke von *PR I* auch in *Sq* zu finden sind. Davon stehen 13 nur in *PR* und *Sq* (vor allem Werke Bartolinos). In *Sq* fehlen aus *PR I* die anonymen und die wenigen, von *PR I* nicht anonym überlieferten Werke.

Trotzdem steht aber *PR I* als oberitalienische Quelle abseits von den toscanischen MSS. Die vielen Konkordanzen zu *Sq* sprechen lediglich für den großen Sammeleifer und die offenbar hervorragende Quellenkenntnis des Schreibers von *Sq*.

Die Beziehungen von *PR I* zu *FP*, *Pit* und auch zu *Lo* sind keine direkten. Bestehen hier doch keine einzigen Zweierkonkordanzen. Die Gemeinsamkeit der in mehr als zwei MSS auftauchenden Stücke aber ist auf die allgemeine Verbreitung besonders der Madrigale der älteren Trecentisten zurückzuführen. Bei den in allen Haupt-MSS auftretenden Werken fällt *PR* fünfmal aus. Daß *PR*, trotz seiner oberitalienischen Herkunft keine Beziehungen zu *Rs* aufweist, wurde schon erwähnt.

Von *PR I* aus ist nun aber die Beziehung zu *Man*, zu *ModA* und besonders zu *Soll* in Betracht zu ziehen: 11 % der italienischen Werke (= 11 Stücke) von *PR I* befinden sich in *Man* (= 18 % des italienischen *Man*-Bestandes). Im Gegensatz zu den zahlenmäßig überwiegenden Madrigalkonkordanzen zwischen *PR* und den toscanischen MSS stehen hier die Ballatenkonkordanzen deutlich im Vordergrund. Eine gewisse Ähnlichkeit zwischen *PR I* und dem von *Man* erhal-

tenen Teil besteht auch im ungefähr gleichen Zahlenverhältnis von italienischen und französischen Werken (ca. 4:1).

Wesentlich höher als in *PR I* ist der Unikabestand in *Man*: 64 % der italienischen Werke (= 34 Stücke) gegenüber nur 31 % (= 32 Stücke) in *PR I*. Der Grund hierfür liegt vor allem darin, daß das jüngere *Man* im Gegensatz zu *PR I* nun auch zahlreiche Werke von Ciconia, A. da Caserta und Zacara überliefert.

Auf die Beziehung von *Man* zu *Pit* wurde schon mehrfach hingewiesen (vgl. oben S. 93 und 97).

4 der 11 italienischen Stücke von *ModA* finden sich auch in *PR I*. Da in *ModA* jedoch nur 15 % der weltlichen Werke italienisch sind, ist ein statistischer Vergleich mit den zentralen Trecentoquellen nicht möglich ⁴⁴¹.

Auffallend viele Konkordanzanzen bestehen zwischen *PR I* einerseits, *Fa* und *Soll* andererseits: 8 Werke (7 M, 1 B) aus *PR* stehen in *Fa* ⁴⁴², 15 Werke aus *PR I* sind in *Soll* erwähnt (ferner 1 Stück aus *PR II*). *Fa* und *Soll* ihrerseits weisen 5 gemeinsame Werke auf. Die Zusammenhänge zwischen den oberitalienischen Quellen *PR I*, *Man*, *ModA* und *Fa*, sowie ihre Ausstrahlungen auf die Orvietanergesellschaft von *Soll* sind offensichtlich. Dagegen steht *Rs* trotz seiner oberitalienischen Herkunft seines Alters wegen isoliert da. (Auf die Beziehungen zwischen *Rs* und *FP* wurde oben hingewiesen.)

4. Fragmentarische MSS und spätere MSS

Die ältesten Fragmente *RO*, *FC* und *PadC* bringen keine Unika, sondern nur Stücke, die sich alle sowohl in *FP* wie auch in *Sq* (und teilweise noch in andern MSS) befinden. Eine Sonderstellung nimmt *RU₁* ein, das an weltlichen Werken, neben 2 Unika (M 69 und B 348) nur zu *Lo* eine Konkordanz aufweist (B 211). Unter den Messesätzen finden sich in *RU₁* ferner zwei Konkordanzanzen zu *Pit*. Die Beziehung von *RU₁* zu *Lo* fällt dadurch besonders auf, daß beide MSS ein 5-Liniensystem benutzen und daß beide MSS bei melismatischen Partien den zu singenden Vokal mehrmals repetiert notieren. In den Messesatz-Konkordanzanzen zu *Pit* dagegen zeigt *RU₁* gegenüber *Pit* eine spezifisch italienische Notationsart (*Pit*: französische Mensurzeichen, *RU₁*: italienische Divisionsbuchstaben).

In den übrigen, wohl meist dem 15. Jahrhundert angehörenden Fragmenten findet sich eine beträchtliche Zahl von Unika (insgesamt 55 % der Gesamtwerkzahl dieser Fragmente). Eine gewisse Ausnahmestellung zeigt *PadA*, das in seinen

⁴⁴¹ In *Pit* und *FP* ist das zahlenmäßige Verhältnis zwischen französischen und italienischen Werken gerade umgekehrt: 85 % italienische, 15 % französische Werke.

⁴⁴² Auch zwischen *Sq* und *Fa* gibt es 8 Konkordanzanzen (6 M und 2 B), was aber im Hinblick auf den großen Bestand von *Sq* nicht verwunderlich ist.

weltlichen Werken eine noch enge Beziehung zu *FP* (7 Konkordanzen = 70 % des erhaltenen weltlichen Bestandes von *PadA*) und zu *Sq* (8 Konkordanzen) aufweist. Da es sich aber hierbei um weitverbreitete Landiniwerke handelt, ist dies kein Grund, das sicher oberitalienische *PadA* in direkte Beziehung zu den toscanischen MSS zu setzen. Immerhin muß hier eine merkwürdige notations-technische Gemeinsamkeit von *FP* und *PadA* erwähnt werden: 2 Werke (B 189 und B 342) zeigen beiderorts dieselbe außergewöhnliche Stimmanordnung C-CT-T an Stelle von C-T-CT.

Ein in *PadA* erhaltenes *Gloria* weist auf die Beziehung dieses Fragmentes zu *Ciconia* ⁴⁴³.

Konkordanzen und Komponistennamen der Fragmente *Parma*, *Pist*, *Dom* und *PadB* zeigen ebenfalls Beziehungen zu *Ciconia* und A. da Caserta und damit zu *Man*. Ferner ist zu erwähnen, daß die Schrift von *Parma* auffallende Ähnlichkeit mit derjenigen des jüngeren Teiles von *ModA* aufweist ⁴⁴⁴.

Fragment *NYL* weist mit 4 Paolo-Ballaten auf Verwandtschaft mit *Pit*.

Die MSS der Dufayzeit enthalten an Ballaten fast nur noch singuläre Werke, die zum Trecento keine enge Beziehung mehr haben. Trecentokonkordanzen im engeren Sinn zeigen allein *Pz* und *Pr*, während *PC* vor allem Beziehungen zu *Ciconia* aufweist. Eine Ballata (B 82) dieses Komponisten erscheint intavioliert und koloriert in *Loch* (1455) und in *Bux* (um 1470). Klassische Trecentowerke in Kontrafaktur bringen *Em* und *Str*. Für Zacara kommen dazu noch Kontrafakten in *BL*, für Barth. de Bononia in *O*.

C. Textierung und Stimmenzahl

Um die einst besonders von Schering und Wolf heiß diskutierte Frage: vokale oder instrumentale Bestimmung der Trecentomusik ist es heute still geworden ⁴⁴⁵. Allgemein wird zumindest die Möglichkeit einer «sekundären», vermutlich oft auch improvisatorischen Mitbeteiligung von Instrumenten anerkannt ⁴⁴⁶. Dabei weist die durchgehende Textierung einer Stimme auf vokale (oft wohl von Instrumenten unterstützte) Ausführung. Daß hierbei auch ausgesprochen melis-

⁴⁴³ Vgl. BessStd I, 228.

⁴⁴⁴ Auf diese Ähnlichkeit wurde ich in freundlicher Weise durch N. Pirrotta aufmerksam gemacht.

⁴⁴⁵ In jüngster Zeit hat sich nochmals Bonaccorsi mit dieser Frage auseinandergesetzt (vgl. BonC, 541 ff.).

⁴⁴⁶ Vgl. u. a. Handschin in HaR, 31 ff.

matische Partien gesungen worden sind, zeigt eine ganze Reihe notationstechnischer Erscheinungen:

In *FP* und *Lo* finden sich mehrfach vertikale Verbindungsstriche zwischen einzelnen Silben und den dazu zu singenden Tönen.

In *Lo* und *RU*₁ wird bei melismatischen Partien die Vokalrepetition unter den Notentext geschrieben.

In *Sq* (u. a. MSS) ist großes Gewicht auf eine genaue Textierung gelegt. Zudem zeigt dieselbe Stimme (vor allem T), die in einem MS textiert, im andern untextiert erscheint, hier Ligaturen, dort aber Auflösung derselben.

Die im *Liber musicalium* (CS III, 45/46) beschriebene Wortzerreißung durch Pausen spricht nicht gegen eine gesangliche Ausführung und findet sich noch in *Sq* (z. B. B 346 im C).

Die im frühen Trecento durchwegs anzutreffende vokale Ausführung beider Stimmen einer Komposition (vgl. *Rs*) ist auch im Verlaufe der Entwicklung immer wieder anzutreffen und wird im 15. Jahrhundert zu einem Merkmal der *Lauden*⁴⁴⁷ und *Canti carnascaleschi*⁴⁴⁸, wogegen die vokale Oberstimme mit instrumentaler Begleitstimme (bzw. Begleitstimmen) auf den Einfluß des französischen Diskantliedes weist.

Es ist nun interessant festzustellen, daß die Stimmtextierung bei gleichen Stücken von MS zu MS verschieden sein kann: Der Kreis, für den ein MS bestimmt war, bevorzugte in einem Fall vokale, im andern Fall instrumentale Ausführung einzelner Stimmen. Aus dieser Bevorzugung der einen oder andern Notierungs- bzw. Aufführungspraxis können daher gewisse Rückschlüsse auf den mehr oder weniger deutlichen Einfluß des französischen Diskantliedsatzes auf einzelne MSS gezogen werden. Demgegenüber zeigen einige (besonders jüngere) Komponisten eine Vorliebe für diese oder jene Besetzungsart, die dann konsequent in allen MSS wiederkehrt.

1. Madrigale

Die ursprüngliche Anlage des Trecentomadrigals ist zweistimmig⁴⁴⁹. Zur Dreistimmigkeit erweitert wurde das Madrigal vermutlich unter dem Einfluß des französischen Diskantliedes und der *Ballata*. Auffallend ist, daß in den beiden mit Oberitalien in Verbindung zu bringenden MSS *PR* und *Man* die dreistim-

⁴⁴⁷ Vgl. *Lauden* aus den MSS *BL*, *BU* und *Ven*. Hierzu ferner Jeppesen (Jepp, XXI ff.) und Handschin (HaMG, 233/34).

⁴⁴⁸ Vgl. Ghisis, in Anm. 382 zitierte Arbeiten.

⁴⁴⁹ Das einstimmige Madrigal wird von Pirrotta wohl mit Recht als nicht existent abgelehnt. Vgl. PirrC, 126 ff.

migen Madrigale prozentual stärker vertreten sind als in den toscanischen MSS: dreistimmig sind in *FP* 12 % (= 7 M), in *Pit* 9 % (= 4 M), in *Lo* 8 % (= 3 M), in *Sq* 7 % (= 8 M), in *Rs* und in den Fragmenten *RO*, *PadC*, *FC*, *RU*₁: 0 % der Madrigale; in *PR* dagegen 23 % (= 9 M) und in *Man* 27 % (= 3 M). (*ModA* enthält ein zweistimmiges und ein dreistimmiges M)⁴⁵⁰.

a) Textierung der zweistimmigen Madrigale

Untersucht man die Textierung der zweistimmigen Madrigale, so zeigt sich eindeutig, daß die vokale Ausführung (bzw. Textierung) beider Stimmen den Normalfall darstellt (= Typus 2²). In *Pit*, *Sq*, *Rs*, *PR* und *Man* steht kein einziges Madrigal, das nicht beide Stimmen mit vollständigem Text versieht. Um so mehr fällt demgegenüber *Lo* auf, das bei 24 % (= 8 M) der 33 zweistimmigen Madrigale nur die Oberstimme textiert (= Typus 2¹). In 5 Madrigalen stellt es sich hierbei in Gegensatz zu den konkordierenden MSS, die beide Stimmen textieren. Auch in dieser Beziehung erweist sich also die besondere Stellung von *Lo*.

Ebenfalls *FP* (sowie *RO*) zeigen in einigen wenigen Fällen, im Gegensatz zu den Konkordanzen, nur Textierung der Oberstimme⁴⁵¹. Bei *FP* darf hier wohl an französischen Einfluß gedacht werden, der sich deutlich auch in der Notation äußert.

In bezug auf die Vorliebe einzelner Komponisten für diese oder jene Textierungsart sei lediglich auf das einzige bekannte Madrigal von G. di Francia in *Lo* (Unikum) hingewiesen, das, wie auch dessen Ballaten, nur die Oberstimme textiert. Ferner fällt auf, daß alle zweistimmigen Madrigale von Ciconia (3 M), da Caserta (1 M) und Zacara (1 M) stets beide Stimmen textieren, d. h. bewußt der altitalienischen Tradition folgen (vgl. hierzu auch unten S. 108).

b) Textierung der dreistimmigen Madrigale

Wie schon erwähnt, treten die dreistimmigen Madrigale gegenüber den zweistimmigen an Zahl wesentlich zurück. Der Typus 3¹ (voll textierte Oberstimme und zwei nichttextierte Instrumentalstimmen) kommt nur in *FP* und *Lo* vor, was dem Befund bei den zweistimmigen Madrigalen und bei den Ballaten entspricht. Typus 3² (Cantus und Tenor textiert, Contratenor instrumental, ohne Text) ist charakteristisch für *PR* und *Man*, und zwar bei Werken von Bartolino und Ciconia (und einem anonymen Stück von *PR*). In *FP*, *Pit* und *Sq* fehlt 3² ganz. Die beim Madrigal seltene Textierung nur der Außenstimmen (C und T) ist

⁴⁵⁰ Vgl. hierzu unten S. 106 (Madrigale mit je MS wechselnder Stimmzahl).

⁴⁵¹ In *FP* sind es zwei der 52 zweistimmigen M (M 70, 169), in *RO* ist es ein Madrigal von vieren (M 93).

dort, wo sie begegnet, wohl auf den Einfluß der Ballata zurückzuführen, bei der diese Disposition den Normalfall darstellt ⁴⁵².

Das in allen drei Stimmen textierte Madrigal (= Typus 3³) überwiegt in *FP*, *Pit*, *Sq* und *PR*. Diese Textierung aller Stimmen ist ebenfalls als durchaus italienisch anzusprechen und stellt die aus dem zweistimmigen Madrigal entwickelte Form dar.

c) *Madrigale mit je MS wechselnder Stimmenzahl*

6 Madrigale zeigen in den verschiedenen MSS unterschiedliche Stimmenzahl: je 3 Werke der Oberitaliener Jacopo und Bartolino. *FP* und *PR* überliefern mit Vorliebe drei Stimmen: Im Gegensatz zu *Sq* erscheinen in diesen beiden MSS alle drei Madrigale Jacopos (M 60, 63 und 140) durch eine triplumartig aufgesetzte dritte Stimme erweitert, wobei aber stets alle drei Stimmen textiert sind. Wir haben hier offenbar die frühesten Versuche zum dreistimmigen Madrigal vor uns. Die Erweiterung durch ein Triplum ist, wie schon Bessler annimmt, auf französischen Einfluß zurückzuführen ⁴⁵³. Daß hierbei gerade das älteste toscanische MS *FP* im Gegensatz zum spezifisch italienischen Squarcialupikodex (*Sq*) dreistimmig überliefert, scheint vielleicht merkwürdig, ist aber für den in mancherlei Hinsicht von der französischen Musik beeinflussten Charakter von *FP* bezeichnend ⁴⁵⁴. Beim oberitalienischen *PR* verwundert dagegen die Dreistimmigkeit von Jacopos Werken nicht.

In Bartolinos dreistimmigen Madrigalen, deren dritte Stimme jedoch nicht wie bei Jacopo Triplum, sondern gesänglich in Tenorlage sich bewogender CT ist, finden sich stets beide Außenstimmen textiert (Typus 3²), d. h. die für die dreistimmige Ballata charakteristische Form. Schon allein dadurch erweist sich Bartolino als ein jüngerer Trecentomeister ⁴⁵⁵. Die bloß zweistimmige Fassung von M 3 in *Lo* und von M 72 in *Pit* darf wohl als Unvollständigkeit gedeutet werden, da alle andern MSS (u. a. *PR* und *Sq*) dreistimmig überliefern. Dagegen ist M 56 in seiner ursprünglichen Fassung (wie *PR* und *Sq* zeigen) offenbar zweistimmig. Einzig *Man* fügt hier einen nach französischem Vorbild geformten Sprung-Contratenor bei, der möglicherweise gar nicht von Bartolino selbst stammt.

⁴⁵² Auf den besonders in *PR* wirksamen Einfluß der Ballata weist auch die schon erwähnte Erscheinung, daß bei M 138 und 145 irrtümlich eine Ripresa nach Ballatenart angezeigt wird.

⁴⁵³ Vgl. BessMR, 161.

⁴⁵⁴ Zum französischen Einfluß in *FP* vgl. vor allem den Abschnitt über die Notation (unten S. 112 und 115).

⁴⁵⁵ Vgl. oben S. 8.

⁴⁵⁶ Vgl. Anm. 155.

2. Caccien

Mit Ausnahme der Caccia des Zacharias (Ca 2), die alle drei Stimmen textiert (Tenor mit selbständigem Text), zeigen die dreistimmigen Caccien mit Oberstimmenkanon die für diese Form gewöhnliche Textierung der beiden Oberstimmen (= Typus 3^{2c}). Die Kanon-Caccia Ca 1 dagegen, das kanonische Madrigal Ca 9⁴⁵⁶ und das als Caccia vertonte Madrigal Ca 10 versehen alle drei Stimmen mit Text. Die drei zweistimmigen kanonischen Madrigale (Ca 3, 11, 16) textieren stets beide Stimmen⁴⁵⁷.

3. Ballaten

Einstimmige Ballaten finden sich nur in *Rs* (5 anonyme Werke) und in *Sq* (11 Werke von Lorenzo, Gherardello und Nicolò). Daß in *Rs* neben den mehrstimmigen Madrigalen und Caccien nur einstimmige Ballaten vorhanden sind, hängt damit zusammen, daß *Rs* offenbar einer Zeit entstammt (um 1350), in der die Ballata nur als einstimmige Form gepflegt wurde⁴⁵⁸. In *Sq* machen die einstimmigen Ballaten nur einen verschwindend kleinen Teil (5 %) des mehrstimmigen Ballatenbestandes aus.

Die zweistimmigen Ballaten überwiegen im Verhältnis von etwa 3 : 1 gegenüber den dreistimmigen vor allem in den oberitalienischen MSS *PR I*, *Man* und in den dem 15. Jahrhundert zugehörigen Fragmenten. Aber auch in *Sq* und *Lo* finden sich beträchtlich mehr zweistimmige Ballaten als dreistimmige (Verhältnis etwa 2 : 1). Demgegenüber zeigen *FP* und *Pit* einen Ausgleich zwischen zwei- und dreistimmigen Werken (wobei in *Pit* die dreistimmigen Ballaten zahlenmäßig sogar etwas überwiegen).

Die Ballaten der Dufayzeit sind unter franko-flämischem Einfluß oft dreistimmig: Dufay selbst und H. de Lantins schrieben nur dreistimmige Ballaten⁴⁵⁹.

a) Textierung der zweistimmigen Ballaten

In den weitaus meisten Fällen, besonders aber in *Pit* und *Sq* sind beide Stimmen textiert⁴⁶⁰. Um so mehr fällt auf, daß *Lo*, wie schon beim Madrigal, nun auch bei der Ballata sehr oft nur die Oberstimme textiert (20 B Typus 2², 10 B Typus 2¹!). Auch *FP* zeigt bei etwa einem Viertel der zweistimmigen Ballaten

⁴⁵⁷ Zu den Begriffen Caccia und kanonisches Madrigal vgl. oben S. 5.

⁴⁵⁸ Vgl. Anm. 424.

⁴⁵⁹ B 198 von Dufay ist in *O* und *Bu* als einziges bisher bekanntes Beispiel einer B sogar vierstimmig überliefert.

⁴⁶⁰ *Pit*: 46 B Typus 2², 9 B Typus 2¹; *Sq*: 137 B Typus 2², 18 B Typus 2¹.

nur Oberstimmtextierung (46 B Typus 2², 11 B Typus 2¹). Daß es sich hier nicht um einen Zufall, sondern um eine Besonderheit der MSS handelt, beweist die mehrfach von den andern MSS abweichende Textierung von *FP* und *Lo* bei sonst konkordierenden Stücken (vgl. B 65, 76, 194, 311). Hier wird der französische Diskantlied-Einfluß besonders deutlich. Dieselbe Feststellung gilt auch für das Fragment *Pist*, wo in drei Werken (B 36, 170, 245) im Gegensatz zu den Konkordanzen nur die Oberstimme textiert ist. Ebenso gehört *PC* mit B 121 hierhin.

Ganz eindeutig ist die Situation in *PR I* und *Man*: Hier gibt es, mit einer Ausnahme in *PR* (B 207), überhaupt nur Ballaten des Typus 2². Offensichtlich halten sich die beiden MSS in dieser Beziehung an die italienische Tradition. Für *Man* ist diese Erscheinung möglicherweise mit den italienischen Reformbestrebungen um Prodocimus in Zusammenhang zu bringen, während im älteren *PR* die schon bei den Madrigalen zu beobachtende typisch italienische Durchvokalisierung nachwirkt.

Wie besonders auch Werke Bartolinos zeigen, hat sich nämlich in gewissen Kreisen Oberitaliens die italienische Tradition des frühen Trecento in bezug auf Madrigalkomposition und Ballatentextierung gehalten. Die grundsätzlich richtige Auffassung, daß Oberitalien von Frankreich her stärker beeinflußt worden sei als die Toscana, darf nicht zu Verallgemeinerungen verleiten: Französische Einflüsse sind im toscanischen *FP* ebenso wirksam, wie rein italienische Traditionen im italienischen Teil von *PR I*. Die Untersuchung der Notation wird dies bestätigen können.

Beidstimmige Textierung der Ballata herrscht nicht nur in *PR* und *Man*, sondern auch in den oberitalienischen Fragmenten *PadA*, *PadB* und *SieB*, sowie in den Werken aus den MSS der Dufayzeit *BU*, *O*, *Pz*. In den Ballaten von *BU* wird zudem die stilistische Verbindung mit der italienischen Laudenkomposition des 15. Jahrhunderts sichtbar, wo ja gewöhnlich auch alle Stimmen gesungen worden sind ⁴⁶¹.

Was im Hinblick auf die Textierung zweistimmiger Ballaten die einzelnen Komponisten betrifft, so ist die Feststellung von Bedeutung, daß, wohl unter französischem Einfluß, E. und G. di Francia sowie Zacharias (mit einer Ausnahme: B 167) nur die diskantliedartige Oberstimmtextierung kennen, während Paolo, Bartolino (!), Ciconia, da Caserta, Zacara, Corsini und Prep. Briensis ausschließlich mit Werken des Typus 2² vertreten sind.

All diese Feststellungen stimmen mit den an Hand der Madrigale gemachten Beobachtungen durchaus überein (vgl. oben S. 104 ff.).

⁴⁶¹ Vgl. u. a. HaMG, 233/234 und Jepp, XXIV/XXV.

b) *Textierung der dreistimmigen Ballaten*

Die dreistimmige Ballata scheint von vornherein dem französischen Diskantliedeinfluß offener gestanden zu haben als die zweistimmige: in *FP*, *Lo*, *Sq* und *PR I* übertrifft der Typus 3¹ (Textierung nur der Oberstimme) zahlenmäßig den italienischen Typus 3² (Textierung von Cantus und Tenor). In *Pit* und *Man* sind die beiden Typen mit einer gleichen Zahl von Werken vertreten.

Der dem durchvokalisierten Madrigal nachgebildete Typus 3³ tritt in allen MSS mit Ausnahme von *Lo* (!) gegenüber den Typen 3¹ und 3² zurück⁴⁶². Allerdings bevorzugt auch *Sq* (oft mit *Pit* zusammen) in einzelnen Fällen 3³ (vgl. B 57, 60, 89, 220, 264, 352).

Besonders zu beachten ist hier wieder *FP*, das, abgesehen von den MSS der Dufayzeit, am deutlichsten den 3¹-Typus hervortreten läßt (23 B Typus 3¹, 9 B Typus 3², 7 B Typus 3³)⁴⁶³. Viermal stellt sich *FP* mit dieser Textierungsart in Gegensatz zu den konkordierenden Stücken anderer MSS (B 54, 266, 293, 355).

Während in *Sq* und *PR I* die Zahl der Ballaten des Typus 3³ noch einen knappen Drittel der dreistimmigen beträgt, verschwinden die durchtextierten Ballaten in *Man*, *ModA*, in den Fragmenten des 15. Jahrhunderts und in den späteren MSS fast vollständig⁴⁶⁴.

Betrachtet man die Komponisten dreistimmiger Ballaten auf die Textierung hin, so ergibt sich folgendes Bild: bei Landini überwiegt deutlich der Diskantliedtypus 3¹ gegenüber den Typen 3² und 3³ (18 B 3¹, 7 B 3², 6 B 3³). Von Paolo und Bartolino kennen wir keine Ballaten des Typus 3³; die Typen 3¹ und 3² sind bei ihnen zahlenmäßig ungefähr gleich vertreten (Paolo: 7 B 3¹, 8 B 3², Bartolino: 2 B 3¹, 1 B 3²). Andrea bevorzugt Typus 3¹ gegenüber den Typen 3² und 3³ nur um wenig (5 B 3¹, 4 B 3², 3 B 3³). Bei A. da Caserta und Zacara und noch bei H. de Lantins stehen in italienisierender Weise die Typen 3² und 3³ (letzterer nur bei Zacara und Lantins) im Vordergrund, während bei Ciconia, Prep. Bisiensis, D. de Feraria, Brollo und Dufay nach französischer Art Typus 3¹ dominiert⁴⁶⁵.

⁴⁶² *Lo*: 6 B Typus 3¹, 3 B Typus 3², 6 B Typus 3³. *Sq* nimmt eine Zwischenstellung ein: 29 B Typus 3¹, 14 B Typus 3², 18 B Typus 3³.

⁴⁶³ Die MSS der Dufayzeit zeigen folgendes Bild: 13 B Typus 3¹, 7 B Typus 3², 1 B Typus 3³.

⁴⁶⁴ In *Man*: 2 B Typus 3³ (von 12 dreistimmigen B), in *ModA*: keine, in den Fragmenten des 15. Jahrhunderts: 1 B (von 8), in den MSS der Dufayzeit 1 B (von 21).

⁴⁶⁵ Aber auch Dufay benützt den Typus 3² (B 221). Daß diese spezifisch italienische Form mit instrumentalem CT auch in französischen Formen italienischer Komponisten Eingang fand, zeigt das Rondeau von Bartolomeo di Bononia, *Mersi chiamando!* (*PR III*, 105^v). Vgl. ferner die im Anhang zum Werkkatalog Va erwähnten Werke.

c) *Ballaten mit je MS wechselnder Stimmenzahl*

19 Ballaten zeigen in den verschiedenen MSS unterschiedliche Stimmenzahl; darunter 8 Ballaten von Landini und 4 Ballaten von Bartolino⁴⁶⁶. Im Gegensatz zur Bevorzugung der Zweistimmigkeit bei Madrigalen (vgl. oben S. 104 f.), überliefert *Sq* die Ballaten in der Mehrzahl der Fälle (8:5) dreistimmig. Insbesondere gibt dieses MS der dreistimmigen Fassung von Landinis Ballaten den Vorzug (6:2). Auch das mit diesem Komponisten offenbar in engerer Beziehung stehende *FP* notiert dreimal die dreistimmige und nur einmal die zweistimmige Fassung eines Landiniwerkes. Dagegen ist es für die frühe Niederschrift von *FP* charakteristisch, daß es Bartolinos B 332 im Gegensatz zu *Lo*, *Pit*, *Sq* und *PR* (aber in Übereinstimmung mit *Man*) nur zweistimmig, d. h. ohne die aufgesetzte Triplumstimme überliefert. Zu beachten ist ferner die je MS wechselnde Stimmenzahl bei B 268 von Bartolino: Hier fügt *Sq* als einziges MS eine triplumartige dritte Stimme bei, während die beiden oberitalienischen MSS (*PR* und *Man*), deren Beziehung zu Bartolino sonst recht eng zu sein scheint, nur zweistimmig überliefern. Falls diese dritte Stimme überhaupt von Bartolino stammt, wurde sie offenbar erst später von ihm hinzugefügt⁴⁶⁷. Die oben (S. 96) angetönte Möglichkeit, daß *PR* I zwar aus Bartolinos Kreis, aber ohne direkten Kontakt mit diesem Komponisten entstanden sein dürfte, fände hier eine Bestätigung. Der Schreiber von *Man* hat in diesem Fall möglicherweise *PR* als Quelle benützt⁴⁶⁸.

Der schon mehrfach erwähnte, von den andern MSS abweichende Charakter von *Lo* läßt sich auch aus der Stimmenzahl der Ballaten ersehen: zweimal wird ein sonst dreistimmiges Werk in nur zweistimmiger Form notiert (B 4, 204). Im Fragment *NYL* erscheinen 2 Ballaten Paolos im Gegensatz zu *Pit* in nur zweistimmiger Fassung (ohne CT).

Eine besondere Stellung nimmt endlich das späte MS *Pz* ein, das vier, in andern MSS dreistimmige Werke nur noch zweistimmig überliefert (B 60, 97, 234, 357).

Die obigen Untersuchungen bestätigen, daß einzelne MSS eine gewisse Vorliebe für diese oder jene Textierungs- bzw. Aufführungsart zeigen: Besonders *Lo* und *FP*, dazu vor allem das Fragment *Pist* und die MSS der Dufayzeit bevorzugen nach französischem Vorbild vokale Ausführung nur der Oberstimme, während *PR* und *Man* nach italienischer Art einerseits bei den zweistimmigen

⁴⁶⁶ Landini: B 4, 6, 17, 60, 135, 156, 204, 215; Bartolino: B 268, 332, 357, 371.

⁴⁶⁷ Umgekehrt liegt der Fall bei B 215 von Landini: Hier überliefert *PR* als einziges MS den Contratenor, der möglicherweise von einem andern Komponisten in Oberitalien hinzugefügt worden ist.

⁴⁶⁸ Es fällt auf, daß sowohl *PR* wie *Man* in diesem Stück die sonst selten anzutreffenden Mensurzeichen |: und |: verwenden. Vgl. hierzu unten S. 117 f.

Ballaten beide Stimmen textieren, anderseits eine Vorliebe für das der Ballata nachgebildete dreistimmige Madrigal mit vokalem Cantus und Tenor und instrumentalem Contratenor zeigen.

D. Die Notation

Im Zusammenhang mit der Charakterisierung der einzelnen MSS sind in den folgenden Abschnitten einige prinzipielle Fragen der Notenwerte, der Mensur- und Divisionszeichen und Notenformen zu behandeln. Wie bisher, beziehen sich hier alle Angaben nur auf die im Werkkatalog aufgeführten Madrigale, Caccien und Ballaten.

Es stellt sich nun die Frage, wie weit die Notation durch den Komponisten und wie weit sie durch den Schreiber des MS bedingt ist. Ähnlich wie bei der Textierung (vgl. Abschnitt D) zeigen sich auch in bezug auf die Notation bedeutsame Differenzen zwischen der Aufzeichnung derselben Stücke in den verschiedenen Quellen. Besonders sind es die Werke der ältesten Trecentomeister, die wesentlichen Veränderungen unterworfen sind. Wenn sich in gewissen Fällen auch notationstechnische Eigenheiten einzelner Komponisten nachweisen lassen, so scheinen doch vor allem Ort und Zeit der Niederschrift von entscheidendem Einfluß auf die Notation gewesen zu sein. Das Studium der Notation vermag deshalb wertvolle Hinweise auf die Eigenheiten und damit auch auf Datierung und Herkunft der MSS zu geben.

1. Veränderungen des Grundwertes

Schon Ludwig und Wolf haben darauf hingewiesen, daß einige Stücke, je nach MS, in verschiedenen Grundwerten notiert erscheinen: Longa- oder Brevisgrundwert, d. h. Modus- oder Tempusnotation. Dabei wurde die Meinung vertreten, die Longanotierung mancher Stücke von *FP* stelle eine ältere Form der in *Sq* im Brevisgrundwert überlieferten Werke dar. Schon Ludwig bemerkte jedoch in seiner berühmten Kritik an Wolfs «Geschichte der Mensuralnotation»⁴⁶⁹, daß es, um das Grundsätzliche abzuklären, nötig wäre, nicht nur Einzelfälle herauszugreifen, sondern systematisch vorzugehen.

Stellen wir deshalb eine kleine Tabelle auf, aus der hervorgeht, in welchen Grundwerten die verschiedenen MSS notieren. Es sind hierbei nur die relativ

⁴⁶⁹ SIMG VI, 597 ff.

wenigen Stücke berücksichtigt, die in *verschiedenem* Grundwert überliefert sind. Dabei handelt es sich mit einer einzigen Ausnahme (B 105 von Landini) stets um Madrigale der alten Trecentomeister: 5 Madrigale von Giovanni (M 6, 89, 93, 116, 134), 5 Madrigale und 1 Caccia von Jacopo (M 30, 97, 104, 106, 122, Ca 20), je 1 Madrigal von Piero (M 128), Gherardello (M 146) und Lorenzo (M 65). Die in der Tabelle genannte Zahl bezeichnet, wie oft ein MS im Gegensatz zu andern MSS Modus- (◻) bzw. Tempusnotation (■) verwendet:

	⁴⁷⁰ <i>FP</i>	⁴⁷¹ <i>Lo</i>	⁴⁷² <i>Pit</i>	⁴⁷³ <i>Sq</i>	⁴⁷⁴ <i>Rs</i>	⁴⁷⁵ <i>PR</i>	⁴⁷⁶ <i>FC</i>	⁴⁷⁷ <i>RO</i>	⁴⁷⁸ <i>PadA</i>
◻	8	1	3	6(7)	—	2	—	1	—
■	7	7(8)	2	6(7)	2	5	1	—	1

Wie diese Tabelle zeigt, handelt es sich nur ausnahmsweise um eindeutige Verschiedenheiten der MSS. Auch eine Einbeziehung der Komponisten vermag keine klare Gruppierung zustande zu bringen.

Zunächst ist als wichtigster Punkt festzuhalten, daß *Rs* keine Longa- bzw. Modusnotierung kennt. Dies geht nicht nur aus der Tabelle, sondern vor allem auch aus dem, Marchettos Theorie in wesentlichen Zügen folgenden und für Italien charakteristischen Notationsprinzip des ganzen Kodex hervor⁴⁷⁹. Damit fällt die These dahin, daß die Longanotierung als ältere Form zu betrachten sei. Es geht hier jedoch gar nicht so sehr um älter oder jünger, als vielmehr um italienisch oder französisch: Brevisnotation ist italienisch, Longanotation französisch.

Betrachten wir daraufhin die Tabelle, so zeigen sich nun doch einige, für die Bestimmung der verschiedenen MSS wesentliche Dinge. In *FP* ist, wie schon mehrfach gezeigt, der französische Einfluß bedeutend. Dies wird besonders dort deutlich, wo *FP* im Gegensatz zu *Rs* in Longen notiert (M 89, 128). Daneben aber

⁴⁷⁰ ◻ : M 6, 30, 89, 93 (1. Teil), 97, 106, 128; Ca 20. — ■: 93 (Rit.), 104, 116, 122, 134, 146; B 105.

⁴⁷¹ ◻ : M 146. — ■: M 6, 30, 104, 116, 122, 134; Ca 20 (M 104 ist zweimal notiert).

⁴⁷² ◻ : M 104, 122, 146. — ■: M 30, 97.

⁴⁷³ ◻ : 93, 104, 116, 122, 134, 146. — ■: M 6, 30, 89, 97, 106; B 105. — Ferner ist M 65 sowohl in Modus- wie auch in Tempusnotation überliefert.

⁴⁷⁴ ■ : M 89, 128.

⁴⁷⁵ ◻ : M 122; B 105. — ■: 30, 93, 97, 104, 106.

⁴⁷⁶ ■ : M 104.

⁴⁷⁷ ◻ : M 93.

⁴⁷⁸ ■ : B 105.

⁴⁷⁹ Vgl. hierzu vor allem Ste, sowie neuestens PirrM.

folgt *FP* bei mehreren Stücken (die allerdings nicht in *Rs* stehen) der italienischen Schreibweise. Ähnlich verhalten sich *Pit* und *Sq*.

Auffallend ist die fast völlig einheitliche Haltung von *Lo*; diese periphere Handschrift notiert mit einer Ausnahme italienisch. In 4 Fällen findet sich *Lo* damit in Übereinstimmung mit *FP* (M 104, 106, 122, 134), während *Sq* bei 3 von diesen Stücken in Longen notiert (M 104, 122, 134). Ähnlich verhält es sich mit *PR* und mit den spärlichen Resten von *FC* und *PadA*, deren Werke sich auch dadurch (im Gegensatz zu *RO*) als oberitalienisch erweisen. Es ist anzunehmen, daß vor allem in *PR*, möglicherweise aber auch in *Lo* noch die alte, offenbar besonders in Oberitalien gepflegte italienische Praxis weiterwirkt. Jedenfalls braucht zur Erklärung dieser Erscheinung die Notationslehre des Prosdocimus nicht notwendigerweise herangezogen zu werden. Prosdocimus selbst schuf mit seinem «*Tractatus practice de musica mensurabili ad modum Ytalicorum*» denn auch nichts völlig Neues. Er hat sich vielmehr auf Praktiken seiner Zeit gestützt, diese dann freilich in einer bestimmten Richtung gefördert und entwickelt: *ars scilicet Ytalica qua soli Ytalici ad presens utuntur* ⁴⁸⁰. Dies festzuhalten ist besonders im Hinblick auf die nicht zuletzt auch an Hand der Notation vorgenommenen Datierungsversuche wichtig ⁴⁸¹.

2. Fünf- oder Sechsliniensystem

Auf sechs Linien notieren *FP*, *Pit*, *Sq*, *Rs* und *PR*; ferner *PadC* und *Fa*. Stellenweise ziehen eine sechste Linie *Str* und *Pr*. Alle übrigen MSS und Fragmente verwenden das Fünfliniensystem. Von hier aus betrachtet erscheinen *FP*, *Pit*, *Sq*, *Rs* und *PR* als die spezifisch italienischen Haupt-MSS ⁴⁸². Die peripher toscanischen und offenbar teilweise oberitalienisch beeinflussten MSS *Lo* und *RO*, wie auch die nach *PR I* und offenbar unter französischem Einfluß entstandenen oberitalienischen MSS *Man* und *ModA* vertauschen das italienische Sechsliniensystem mit dem für die französische Musik gewöhnlichen Fünfliniensystem.

3. Divisionsbuchstaben und Taktpunkt

Wesentlichste Merkmale der italienischen Notation sind bekanntlich die Divisionsbuchstaben und die rhythmisch nach Breviswerten abteilenden Taktpunkte. Divisionsbuchstaben finden sich zum ersten Mal im *Pomerium* des Marchetto er-

⁴⁸⁰ Vgl. Sar, 147 f. Ferner CS III, 228 ff.

⁴⁸¹ Vgl. oben S. 88—98.

⁴⁸² Dies trotz manch ausgesprochen französischer Einflüsse besonders in *FP*.

wähnt (1318/19) ⁴⁸³. Hier allerdings noch in einer Form, die praktisch fast nur in Rs begegnet ⁴⁸⁴. Die ausgebildete Form, der Großzahl der praktischen Denkmäler entsprechend, wird erst bei Prosdocimus (1412) beschrieben, war aber zweifelsohne schon lange vor ihm in Gebrauch ⁴⁸⁵.

Die laut Rob. de Handlo von Petrus de Cruce in die Notation eingeführten Taktpunkte ⁴⁸⁶ wurden von Marchetto übernommen und systematisch weiterentwickelt. Nach ihm werden sie in einer mit ihm zwar nicht oder nur teilweise übereinstimmenden Art erwähnt von Anon. VII ⁴⁸⁷, Jakobus (von Lüttich) ⁴⁸⁸ und Anon. II ⁴⁸⁹. Die im engeren Sinn italienische Theorie der Taktpunkte vertritt erst wieder Prosdocimus. Hierbei ist aber nie zu vergessen, daß Marchettos Schriften durch das ganze 14. und bis ins 15. Jahrhundert bekannt und in Nord- und Mittelitalien verbreitet gewesen sind ⁴⁹⁰, während den Schriften des Prosdocimus eine zeitlich und örtlich beschränktere Bedeutung zukommt.

Die italienischen Theoretikerquellen aus der Zeit zwischen Marchetto und Prosdocimus sprechen sich über Divisionsbuchstaben und Taktpunkte gar nicht oder nur in einer von der französischen Theorie beeinflussten Weise aus (Anon. VII). Besonders auffallend ist, daß Jacopo da Bologna in seinem italienisch geschriebenen Traktat *L'arte del biscanto misurato* ⁴⁹¹ die italienischen Divisiones nur im Zusammenhang mit den Begriffen des Tempus und der Prolatio bespricht und erwähnt. Ebenso ist bei ihm weder der Begriff des Taktpunktes noch der Taktpunkt selbst in den vielen Beispielen des Traktates zu finden, trotzdem mit den Worten *nota che il tempo e la breve una cosa significano* auf den Brevistakt hingewiesen wird ⁴⁹². Der französische Einfluß auf Jacopos Traktat ist somit deutlich. Noch französischer wirkt der von Carapetyan

⁴⁸³ Zur Datierung vgl. O. Strunk (Stru 312 f.). — Die Ausgabe des Pomerium bei Gerbert, *Scriptores III*, 121 ff. ist besonders, was die Beispiele betrifft, fehlerhaft. Eine bessere, von mir benützte Überlieferung gibt MS Mailand, Ambrosiana, D 5 inf. — G. Vecchi bereitet eine Neuausgabe der Marchetto-Traktate vor (*Corpus Scriptorum de Musica*).

⁴⁸⁴ An Divisionsbuchstaben werden von Marchetto erwähnt: i, p, b, t, g, y (imperfekt, perfekt, binär, ternär [senaria], gallica = 2×3 , [senaria] ytalica = 3×2 . Zu den Beziehungen von Marchettos Pomerium zu Rs vgl. Steiner (Ste) sowie PirrM.

⁴⁸⁵ CS III, 228 ff. und die wichtige, von Sartori publizierte zweite Fassung (Sar).

⁴⁸⁶ CS I, 387 b.

⁴⁸⁷ CS III, 405 ff. Vermutlich ist Anon. VII ein Italiener. Als Gewährsmann wird von ihm jedoch nur Vitry genannt.

⁴⁸⁸ CS II, 401.

⁴⁸⁹ CS III, 364.

⁴⁹⁰ Erneut bestätigt wird dies durch das bisher wenig beachtete MS *SieCom* (vgl. oben S. 00).

⁴⁹¹ Der Traktat ist veröffentlicht von J. Wolf in Theodor-Kroyer Festschrift, Regensburg 1933; neuerdings auch in engl. Übersetzung bei MarrJ, 146 ff.

⁴⁹² Vgl. MarrJ, 25.

veröffentlichte Florentinertraktat *Laur. Redi 71*, der ebenfalls in italienischer Sprache verfaßt ist ⁴⁹³. Erst Prosdocimus hat die von der Praxis offenbar stets noch mehr oder weniger gepflegte italienische Notation mit Divisionsbuchstaben und Taktpunkten wieder der theoretischen Festlegung würdig befunden.

Wertvolle Aufschlüsse über die Notationspraxis gibt uns ein systematischer Vergleich der verschiedenen MSS im Hinblick auf die Verwendung bzw. Nichtverwendung von Divisionsbuchstaben und Taktpunkten.

FP ist das MS, das prozentual am wenigsten Divisionsbuchstaben und Taktpunkte verwendet. Nur 15 % (= 9) der Madrigale, 33 % (= 5) der Caccien und keine einzige Ballata zeigen Divisionsbuchstaben und Taktpunkte gleichzeitig. 30 % (= 18) der Madrigale und 5 % (= 4) der Ballaten zeigen nur Taktpunkte. Besonders deutlich wird die Sonderstellung von *FP*, wenn man bedenkt, daß 24 Werke, die in einzelnen andern MSS Divisionsbuchstaben *und* Taktpunkte aufweisen, in *FP* ohne solche notiert sind ⁴⁹⁴. In 17 Fällen schreibt *FP* nur Taktpunkte, wo die andern MSS auch Divisionsbuchstaben geben ⁴⁹⁵, und in 17 Fällen fehlen die anderswo stehenden Taktpunkte ⁴⁹⁶. 6 Madrigale weisen nur Divisionsbuchstaben (ohne Taktpunkte) auf (M 6, 89, 128, 149, 175; Ca 20). Französische Mensurzeichen (○C) sind im Hauptkorpus von *FP* nur einmal in einer Landini-Ballata (B 269) zu finden. Da aber auch im Frankreich des 14. Jahrhunderts diese Zeichen selten anzutreffen sind, ist schon allein das auffallend häufige Fehlen von Divisionsbuchstaben und Taktpunkten ein deutliches Zeichen des zunehmenden französischen und abnehmenden italienischen Einflusses.

Lo zeigt ähnliche Verhältnisse wie *FP*, nur etwas weniger ausgeprägt: 27 % (= 10) der Madrigale, dagegen keine Caccia und keine Ballata schreiben Divisionsbuchstaben und Taktpunkte. Nur Taktpunkte notieren 32 % (= 13) der Madrigale, 25 % (= 2) der Caccien und 11 % (= 5) der Ballaten. Auffallend oft zeigen die Caccien nur Divisionsbuchstaben (50 %) ⁴⁹⁷. Französische Mensurzeichen finden sich nur in einer Ballata Corsinis (B 336) und in einer Motette (Werkkatalog, Anhang IV, 1).

Pit und vor allem *Sq* zeigen *FP* und *Lo* gegenüber wesentlich weniger Werke ohne Divisionsbuchstaben und ohne Taktpunkte. Besonders die Madrigale weisen in *Sq* zu 53 % (= 61), in *Pit* zu 37 % (= 17) beide Zeichentypen auf. In

⁴⁹³ Vgl. Carap 81 ff.

⁴⁹⁴ M 29, 30, 31, 82, 88, 91, 94, 97, 106, 119, 135, 171; Ca 7; B 14, 60, 105, 147, 189, 198, 271, 327, 342, 346, 388.

⁴⁹⁵ M 2, 7, 33, 72, 90, 102, 108, 111, 116, 134, 145, 148, 155, 160, 168; B 241, 332.

⁴⁹⁶ Diese Stücke decken sich teilweise mit den unter Anm. 495 gegebenen. Dazu kommen noch: M 6, 89, 128, 175; Ca 20.

⁴⁹⁷ Ca 7, 8, 12, 23.

30 Fällen schreibt *Sq* bei Madrigalen Divisionsbuchstaben und Taktpunkte, die nicht alle andern MSS notieren ⁴⁹⁸. In den Ballaten dagegen bringen auch *Sq* und *Pit* nur selten beide italienischen Zeichen (*Sq*: 5 %, nur in Werken von Bartolino [10 B] ⁴⁹⁹ und in B 241 von Landini; *Pit*: nur in B 332 von Bartolino). In den Ballaten ist auch hier der französische Einfluß offensichtlich wirksamer als in den Madrigalen.

Gegenüber *Pit* und besonders gegenüber *PR* zeigt *Sq* nur relativ selten Taktpunkte ohne Divisionsbuchstaben. Dagegen schreibt *Sq* häufig nur Divisionsbuchstaben ohne Taktpunkte (24 % = 28 M und 33 % = 4 Ca). Hierin äußert sich wiederum der Charakter des Squarcialupikodex, dessen Notation möglicherweise mit den italienischen Restaurationsbestrebungen des Prosdocimuskreises zusammenhängt, zugleich aber auch französische Einflüsse zeigt. In dieser Beziehung am nächsten steht *Sq* dem MS *Pit*, das bei 17 % der Madrigale nur Divisionsbuchstaben notiert.

Etwas öfter als in den bisher besprochenen MSS finden sich in *Sq* (bei je einem Madrigal und einer Caccia und bei 2 % der Ballaten) ⁵⁰⁰ und besonders in *Pit* (bei je 6 % der Madrigale und Ballaten) ⁵⁰¹ französische Mensurzeichen. Daneben trifft man zweimal in *Sq* bei Madrigalen (M 88, 116) die Moduszeichen  und . Ferner erscheinen zweimal in *Sq* bei Ballaten (B 71, 268) die Zeichen |: und |: , die bei Ciconia als Moduszeichen, in der Praxis aber auch als Tempuszeichen verwendet werden. Erstere (, ) kennen schon Vitry ⁵⁰², nach im Campo ⁵⁰³, ferner der Verfasser der *Notabilia* ⁵⁰⁴ und Prosdocimus ⁵⁰⁵; letztere (|: |:) finden sich erst bei Prosdocimus ⁵⁰⁶ und Ciconia ⁵⁰⁷. Die Messesätze von *Pit* verwenden die im Trecento seltenen Zeichen  etc. und , die beide von Anon. III (La Fage) erwähnt werden ⁵⁰⁸.

Rs zeigt durchaus einheitlichen Charakter in bezug auf Divisionsbuchstaben und Taktpunkte: beides ist ausnahmslos vorhanden. Französische Taktzeichen fehlen ganz.

⁴⁹⁸ M 2, 3, 6, 7, 30, 33, 41, 50, 63, 66, 70, 72, 80, 89, 90, 97, 102, 106, 108, 111, 124, 130, 135, 138, 140, 145, 148, 155, 160, 168.

⁴⁹⁹ B 69, 183, 226, 250, 313, 329, 332, 350, 400, 408.

⁵⁰⁰ M 112; Ca 9; B 145, 146, 269, 324.

⁵⁰¹ M 39, 59, 172; B 33, 73, 146, 178, 233, 269, 392.

⁵⁰² CS III, 20 b/21 a.

⁵⁰³ CS III, 186 b.

⁵⁰⁴ CS III, 54 a.

⁵⁰⁵ CS III, 205 und Sartori.

⁵⁰⁶ Sartori, 47.

⁵⁰⁷ WoG I, 96.

⁵⁰⁸ FagNC, 46. Zum ersten Zeichentypus vgl. ferner Vitry in CS III, 21 a u. a.

PR I hebt sich von allen andern MSS deutlich durch eine sehr große Zahl von Werken ab, die, ohne Divisionsbuchstaben zu verwenden, nur Taktpunkte zeigen: 78 % (= 32) der Madrigale und 73 % (= 45) der Ballaten. 25 Werke notieren nur Taktpunkte, wo andere MSS auch Divisionsbuchstaben setzen ⁵⁰⁹. 15 Werke bringen Taktpunkte, die anderswo zum Teil keine haben ⁵¹⁰. Zudem ist schon hier zu bemerken, daß *PR I* vielfach die nach unten kaudierte Semibrevis ohne Notwendigkeit am Taktende schreibt. All dies weist auf eine italienische Tradition, die jedoch noch nicht durch die Reformbestrebungen des Prodocimus aufgefrischt und geklärt zu sein scheint. Französische Mensurzeichen fehlen in *PR I* ganz. Einmal erscheinen bei einer Ballata Bartolinos (B 268) die Zeichen |: und |:

Aus dem Gesagten geht hervor, daß sich, im Hinblick auf die Notation, das oberitalienische *PR I* als italienischer erweist als das florentinische *FP* ⁵¹¹.

Man steht *PR I* in bezug auf Divisionsbuchstaben und Taktpunkte zwar nicht allzu fern. Doch ist auffallend, daß die Ballaten ohne Divisionsbuchstaben und ohne Taktpunkte im Vergleich zu *FP*, *Lo*, *Pit* und *Sq* ganz wesentlich zurückgegangen sind: Nur noch 50 % der Ballaten (gegenüber 83 und mehr Prozent in den toscanischen MSS) lassen Divisionsbuchstaben und Taktpunkte vermissen. Aber auch gegenüber *PR I* zeigt sich ein bedeutsamer Unterschied: Wenn in *PR I* bei 77 % (= 77) der Werke nur Taktpunkte gesetzt wurden, so sind es jetzt in *Man* nur noch 40 % (= 24). Dagegen treten nun in den Madrigalen, dies im Gegensatz zu den toscanischen MSS, *FP*, *Lo*, *Sq* und zum oberitalienischen *PR I*, französische Mensurzeichen auf: Bei 2 von 11 Madrigalen (M 86 von A. Stefani und M 117 von Zacara!), die sich allerdings in den andern MSS nicht finden. Die Bezeichnungen |: und |: erscheinen zweimal (B 72 und 268). All dies weist auf Einflüsse von Frankreich und gleichzeitig auch auf mögliche Beziehungen zu den Lehren des Prodocimus.

ModA notiert nur selten italienisch. Dagegen erscheinen französische Mensurzeichen (B 176 und 383 von M. de Perusio).

Die fragmentarischen MSS bieten für solche Untersuchungen ein zu kleines Material, um bestimmte Folgerungen ziehen zu können. Immerhin fällt auf, daß die Fragmente des 15. Jahrhunderts im allgemeinen ähnliche Verhältnisse aufweisen wie *Man*. So notiert *PadA* viermal Divisionsbuchstaben oder Taktpunkte, wo die Konkordanzen (exkl. *PR*) keine schreiben (B 105, 147, 189, 342). — Der hierher gehörige Gegensatz der Notation in den Messesätzen von *Pit* (französisch) und *RU₁* (italienisch) wurde schon oben (Seite 102) erwähnt.

⁵⁰⁹ M 2, 3, 30, 41, 50, 63, 72, 80, 90, 97, 102, 106, 111, 124, 130, 138, 140, 155, 171, 173; B 183, 226, 250, 329, 332.

⁵¹⁰ M 82, 104, 119, 122; B 14, 126, 147, 158, 189, 197, 215, 271, 327, 346, 388.

⁵¹¹ Vgl. oben S. 105 und 115.

Unter den *MSS der Dufayzeit* verwendet nur das schon oben als letztes Trecento-MS im engeren Sinne gekennzeichnete *Pz* noch Taktpunkte (B 60, 345, 357). Die andern *MSS* dieser Zeit dagegen notieren, wie nicht anders zu erwarten, auch die italienischen Werke sehr oft unter Verwendung französischer Mensurzeichen ⁵¹².

Ein Wort noch zur Notierungsweise einzelner Komponisten: In den Werken von E. und G. di Francia, Zacharias, Andrea, Corsini, A. Stefani ⁵¹³ und Zacara fehlen (mit je einer Ausnahme bei Zacharias [B 255] und Andrea [B 161]). Divisionsbuchstaben und Taktpunkte vollständig. Auch in Nicolòs Ballaten, Landinis Ballaten und Madrigalen, Paolos und Ciconias Ballaten stehen gewöhnlich keine italienischen Zeichen. Dagegen erscheinen sehr oft mit Divisionsbuchstaben und Taktpunkten die Madrigale von Giovanni, Nicolò, Bartolino und Ciconia. Vielfach nur Taktpunkte finden sich in den Werken von Jacopo (besonders in *FP* und *PR*), in Bartolinos Ballaten und bei A. da Caserta. Eine gewisse Sonderstellung nimmt der offenbar unter dem Einfluß der französischen Notation stehende Lorenzo ein. In seinen Madrigalen stehen mit einer Ausnahme entweder nur Divisionsbuchstaben (13 M) oder überhaupt keine Taktzeichen (11 M). Französische Mensurzeichen treten dagegen relativ oft auf in den Stücken von Landini, Andrea, Corsini, Ciconia (Ballaten), Zacara, A. Stefani und vor allem bei Paolo.

Aus diesen Feststellungen geht hervor, daß, mit Ausnahme des offenbar tief in der italienischen Tradition stehenden Bartolino (vgl. oben S. 106) und mit Ausnahme der italienischen Werke A. da Casertas (nicht aber der französischen), besonders die mittleren und jüngeren Trecentisten sich der italienischen Notation entfremdet haben. Dagegen fällt auf, daß sich die italienische Schreibweise im Madrigal länger gehalten hat als in der Ballata; eine Erscheinung, die mit Satztechnik und Stil dieser spezifisch italienischen Form zusammenhängt.

4. Notenformen und Notenfarben

Die Grundlagen zur Erforschung der Notenformen des italienischen Trecento hat J. Wolf in seiner *Geschichte der Mensural-Notation* (WoG, 274 ff.) gegeben. Für alle Einzelheiten sei deshalb auf diese Arbeit sowie auf Sartoris *La Notazione del Trecento* (Sar) verwiesen. Im Gegensatz zu Wolfs Detailuntersuchungen soll im Folgenden der Versuch unternommen werden, einige *generelle*, für Datierung,

⁵¹² B 96 (*Str*), B 198, 202, 252, 287, 291 a, 310, 404, 416 (alle *O*), B 300 (*RU*₂ und *PC*).

⁵¹³ A. Stefani erscheint hier, wie übrigens auch in bezug auf die Verwendung weißer Noten stets in Verbindung mit Andrea und dessen Schüler Corsini. Auch von der Notation her wäre also die Identität von Andrea und A. Stefani nicht auszuschließen. Vgl. S. 7.

Lokalisierung und Charakter der MSS und einzelner Komponisten wichtige Unterschiede bezüglich der Notenformen festzuhalten.

Als besonders aufschlußreich für die Herkunft der verschiedenen MSS erweist sich die *Triolenn*otierung: Die toscanischen MSS schreiben $\downarrow\downarrow\downarrow$, die oberitalienischen $\downarrow\downarrow\downarrow$. In *FP* erscheint $\downarrow\downarrow\downarrow$ nie. *Pit* notiert nur bei 3 Madrigalen von Paolo $\downarrow\downarrow\downarrow$ (M 42, 47, 92), welche alle drei bezeichnenderweise im zweiten eingeschobenen Faszikel stehen. *Sq* bringt nur viermal $\downarrow\downarrow\downarrow$, und zwar je einmal bei Jacopo (M 20), Vincenzo (M 9) und Bartolino (B 353), die alle drei dem oberitalienischen Kreis angehören. Hier hat der Schreiber vermutlich vergessen, die Vorlage bei der Kopierung sinngemäß (d. h. toscanisch) zu ändern. Merkwürdigerweise tritt $\downarrow\downarrow\downarrow$ auch im Ritornell von M 111 (Giovanni) auf.

PR dagegen zeigt fast ohne Ausnahme $\downarrow\downarrow\downarrow$; *Man* ausnahmslos $\downarrow\downarrow\downarrow$. Als Beispiel vgl. B 147: *FP*, *Lo*, *Pit* und *Sq* schreiben $\downarrow\downarrow\downarrow$; *PR*, *Man* und *PadA* dagegen $\downarrow\downarrow\downarrow$.

Interessant ist der Befund bei *Lo* und *RU*₁, die oben als periphere MSS bezeichnet worden sind: Beide schwanken sowohl bei toscanischen wie bei oberitalienischen Werken zwischen $\downarrow\downarrow\downarrow$ und $\downarrow\downarrow\downarrow$. Als Beispiel vgl. B 147 (siehe oben) und B 207, wo *Lo* im Gegensatz zu *FP* und *Pit*, aber in Übereinstimmung mit *PR* $\downarrow\downarrow\downarrow$ zeigt ⁵¹⁴.

RO erweist sich mit ausschließlicher $\downarrow\downarrow\downarrow$ bei Werken Giovannis auch hier als toscanisch, während *FC* bei einem Stück Landinis (B 213) und *PadC*, sowie alle andern späteren Fragmente und MSS mit $\downarrow\downarrow\downarrow$ ihre oberitalienische Herkunft bestätigen. Jacopos Traktat liefert einen weiteren Beweis für die oberitalienische Notierung $\downarrow\downarrow\downarrow$.

Die für die italienische Notation um und besonders nach 1400 charakteristische schräg abwärts kaudierte *Semibrevis* ($\blacktriangledown$) erscheint in *Rs* und *FP* überhaupt nicht, in *Lo* nur selten, in *Pit* häufiger, in *Sq* und in *Man* sehr oft, und zwar verschiedentlich im Gegensatz zu den Konkordanzen in *FP*, das sich auch hierdurch (nach *Rs*) als ältestes MS erweist. Vgl. als Beispiel M 70: 2. Takt vor dem Ritornell (gezählt nach der Ausgabe von Wolf, *WoSq*, 4) notiert *FP* im Superius $\blacktriangledown\blacktriangledown$, *Sq* dagegen $\blacktriangledown\blacktriangledown$. Doch schreibt *FP* mehrfach auch nach französischer Art $\blacktriangledown\blacktriangledown$ (vgl. z. B. M 97, Tkt. 26, Tenor, nach *WoSq*, 23).

Eine gewisse Sonderstellung nimmt *PR* I ein: Ihm ist zwar $\blacktriangledown$ nicht unbekannt, doch notiert es meist in ähnlicher Weise wie *FP* (und zum Teil *Lo*) und in Abweichung von *Sq* bei Madrigalen statt $\blacktriangledown\blacktriangledown$ entweder $\blacktriangledown\blacktriangledown$ oder $\blacktriangledown\blacktriangledown$ (!); statt $\blacktriangledown\blacktriangledown$ stets $\blacktriangledown\blacktriangledown\blacktriangledown$. Daß hierbei (wie Wolf in *WoH*, 296 annimmt) $\blacktriangledown\blacktriangledown$ die ältere Form von $\blacktriangledown\blacktriangledown$ darstellt, ist zumindest für die Octonaria und Duodenaria sicher, doch

⁵¹⁴ *RU*₁ notiert in B 211: $\downarrow\downarrow\downarrow$; ebenso im *Gloria* 91⁷/92; im *Sanctus* 87⁷/88 und im *Gloria* des Gherardello (88⁷—90) dagegen $\downarrow\downarrow\downarrow$.

ist mit diesem Notationswechsel offenbar zuweilen auch eine rhythmische Schärfung (von Triole zu Punktierung) verbunden gewesen. Man vergleiche die Oberstimme des 7. Taktes von M 80 (nach WoSq, 170), wo *PR I* drei Miniminen schreibt (= ♪), *Sq* aber ♪♯. In M 111 (Tkt. 45 nach WoSq, 12) verwendet *PR I* die Form ♪ im Sinne der alten Minorata (= 2 Miniminen); oder liegt hier vielleicht ein Schreibfehler vor? Jedenfalls aber erweist sich *PR I* mit seiner Verwendung bzw. Nichtverwendung von ♪ als ein MS, das keinesfalls wesentlich nach 1400 entstanden sein dürfte.

Zum Schluß dieser Betrachtung der ♪ sei noch auf ein Beispiel gewiesen, das für die Notationsart der 3 MSS *FP*, *PR I* und *Sq* typisch ist: Im 22. Takt der Oberstimme von M 119 (nach WoSq, 24) notiert *FP* ♪♯ (französisch), *PR I* ♪♯ (altitalienisch) und *Sq* ♪♯ (entsprechend Prosdocius) ⁵¹⁵.

Das *Dragma* (♯) ist auffallend stark in *Pit* vertreten; und zwar vor allem in Werken Paolos, der überhaupt gern spezielle Notenformen verwendet ⁵¹⁶. Nie erscheint das *Dragma* in *Rs* und *PR I* (jedoch wohl in *PR II*). In Madrigalen verwenden es nur *Lo*, *Pit* und *Sq*; in Ballaten zudem *FP* (nur zweimal: B 86 und 264), *Man* und verschiedene Fragmente des 15. Jahrhunderts.

Hohle (weiße) Noten zur Triolennotierung begegnen nie in *Rs* und *PR I* (mit Ausnahme eines Spezialfalles in B 78: (♯♯)); auch dies spricht wieder für die spezifisch altitalienische Tradition von *PR I*. Nur selten sind hohle weiße Noten in *FP* und *Lo* zu finden, wogegen die etwas jüngeren MSS *Pit* und besonders *Sq* schon wesentlich häufiger von ihnen Gebrauch machen. In den oberitalienischen MSS *Man* und *ModA* nehmen diese noch mehr überhand.

Rote Noten fehlen in *Rs*, *FP* und *PR I* ganz ⁵¹⁷. In *Lo* begegnen sie nur bei dem im letzten Faszikel von anderer Hand notierten *Gloria*. *Pit* bringt rote Noten nur in den zwei eingeschobenen, etwas später als das Hauptkorpus entstandenen Faszikeln; *Sq* ein einziges Mal in der *Caccia* von Zacharias (Ca 2). Vermehrt treten rote Noten jedoch in *Man*, *ModA*, in verschiedenen Fragmenten des 15. Jahrhunderts und im spätesten Trecento-MS *Pz* auf.

Betrachtet man die einzelnen Komponisten auf ihre Notenformen hin, so ist festzustellen, daß besonders Werke von Paolo, Bartolino und A. da Caserta oft die schräg abwärts kaudierte Sembreis zeigen. Das *Dragma* begegnet relativ häufig

⁵¹⁵ Als weitere Beispiele für die verschiedenartige Schreibweise von ♪♯ vgl. die M 2, 3, 41, 63, 90, 93, 102, 106, 111, 124, 130, 135, 148, 168.

⁵¹⁶ Vgl. WoG I, 312 und 325 f. Im Hinblick auf die Notation könnte an eine Beziehung Paolos zum Traktat E. de Murinos (*De diversis figuris*) gedacht werden. Vgl. z. B. die Notation von M 172, B 20 u. a. (Notenform ♯).

⁵¹⁷ *FP* notiert nur in einigen Werken die Schlußnote eines Stückes rot, was jedoch mit der mensuralen Bedeutung der roten Noten nichts zu tun hat.

bei Landini, vor allem aber, wie schon oben erwähnt, bei Paolo. — Hohle weiße Noten erscheinen mehrfach in Landinis Ballaten, oft bei Paolo, Andrea, Zacharias sowie bei Ciconia, da Caserta und A. Stefani (*Man*). — Rote Noten finden sich vereinzelt bei Landini, Paolo, Zacharias und vor allem bei Zacara. Auch hier besteht demnach ein gewisser Zusammenhang zwischen Chronologie und Lokalisierung einerseits und Notenformen anderseits.

Prüft man die Notation auf ihre Konstanz in verschiedenen MSS, so ist zu erkennen, daß vor allem die Werke der frühen Meister, sowie diejenigen Bartolinos in bezug auf Notentext und Notation bedeutenden Schwankungen unterworfen sind. Mit dieser Feststellung hängt zusammen, daß sich auch die Konstanz, bzw. Verschiedenheit der Notation in den verschiedenen Werkformen (M, Ca, B) unterschiedlich äußert: 57 M, d. h. 32 % der Madrigale sind in *verschiedenen* Fassungen und Notationsarten überliefert, jedoch nur 23 M (d. h. 13 %) in stets gleicher Art (Unika: 55 %); 5 Ca, d. h. 20 % der Caccien verschieden, 8 Ca, d. h. 32 % gleich (Unika: 48 %). Dagegen sind nur 55 B, d. h. 13 % der Ballaten in unterschiedlicher Notation überliefert und 83 B, d. h. etwa 20 % in konstanter Schreibung (66 % Unika) ⁵¹⁸.

5. Zusammenfassung der Notationsanalysen

Die vergleichende Untersuchung der Überlieferung der Trecentowerke in den verschiedenen Quellen hat gezeigt, daß die Notation keineswegs so einheitlich ist, wie dies vielleicht auf den ersten Blick scheinen könnte. Jedes MS besitzt seine Besonderheiten und spiegelt damit die Notationspraxis eines bestimmten, zeitlich und örtlich mehr oder weniger eng umrissenen Kreises. Eine genaue Datierung und Lokalisierung der MSS an Hand der Notation wird freilich dadurch erschwert, daß wir bis jetzt über die Einzelheiten der italienischen Notation in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts durch zeitgenössische, mit Sicherheit zu datierende Traktate nur wenig orientiert sind. Wohl kennen wir die beiden Eckpfeiler der italienischen Notationstheorie: Marchettos *Pomerium* (1318/19) und Prosdocimus *Tractatus practice cantus mensurabilis ad modum Ytalicorum* (1412). Für die Zwischenzeit aber sind es nur einige kleinere (oben erwähnte) Schriften, die uns gewisse Aufschlüsse über die offenbar stark von Frankreich beeinflusste Notationspraxis zu geben vermögen.

Die notationstechnische Analyse der einzelnen, meist gerade aus dieser Zwischenzeit stammenden MSS und im besonderen die Untersuchung der in verschiedenen Quellen vorliegenden gleichen Stücke vermochte hier eine gewisse Klärung

⁵¹⁸ Von den 55 in verschiedener Fassung oder Notationsart überlieferten Ballaten stammen 23 von Landini!

zu bringen: Das älteste bekannte Trecento-MS *Rs* (um oder kurz vor 1350) notiert ganz italienisch und steht Marchettos Notationslehre am nächsten. *FP* (zwischen 1375 und 1385) zeigt überraschend starke französische Einflüsse; an Notenformen begegnet (mit Ausnahme der anders gerichteten Triolenfähnchen) das Material, das Jacopo in seinem, vermutlich um die Jahrhundertmitte oder kurz nachher verfaßten Traktat verwendet (keine ♣!). *PR I* (um 1400) steht in notationstechnischer Hinsicht ganz in der italienischen Tradition, zeigt jedoch trotz seiner oberitalienischen Herkunft keine direkten Beziehungen zu den Lehren des Prodocimus. Am deutlichsten scheint *Sq* (etwa 1415—1420) die restaurativen Bestrebungen dieses um 1412 schreibenden Theoretikers widerzuspiegeln. Doch finden sich sowohl im florentinischen *Sq*, wie auch im ebenfalls toskanischen, doch von Oberitalien stärker berührten *Pit* (etwa 1405—1410) deutliche Anzeichen des französischen Einflusses. Gemischt italienische und französische Notationsformen zeigt auch *Man* (1420—1430), während in *ModA* (Datierung vgl. oben S. 97) die französischen Elemente überwiegen. Eine besondere Stellung nimmt das vielfach unsorgfältig notierte *Lo* ein. Am nächsten steht es *FP* in bezug auf Notenformen und Verwendung von Taktpunkten und Divisionsbuchstaben. Doch mischen sich hier oberitalienische und toscanische Notationspraktiken. Dazu kommt bei *Lo* (im Gegensatz zu *FP*) noch ein auffallendes Vorherrschen des altitalienischen Brevisgrundwertes. *Lo* kann als peripheres MS bezeichnet werden, dessen Niederschrift kurz nach der Jahrhundertwende erfolgt sein muß.

Für die zeitliche und örtliche Bestimmung der Fragmente sei auf die Ausführungen oben (S. 97 und 113 ff.) verwiesen.

E. Schlüsselung und Oberstimmenumfang

Zu einer kurzen Schlußbetrachtung gibt die Verwendung des c-Schlüssels auf der untersten Linie (c¹) Anlaß. Während der c¹-Schlüssel in *Rs* nie, in *FP* fünfmal, in *Lo* zwölfmal⁵¹⁹, in *Pit* viermal, in *Sq* viermal und in *PR I* zehnmal, d. h. im Verhältnis zur großen Werkzahl dieser MSS, recht selten vorkommt, begegnet er in den späteren MSS öfters: In *Man* zwölfmal (d. h. bei 20 % der Werke), in den Fragmenten des 15. Jahrhunderts achtmal (d. h. bei 28 % der Stücke), in den MSS der Dufayzeit achtzehnmal (d. h. bei 35 % der italienischen Stücke). Diese Zunahme der Hochschlüsselung ist nicht allein durch das Fünfliniensystem dieser

⁵¹⁹ Unter den MSS dieser Gruppe zeigt *Lo* die meisten c¹-Schlüssel (8 % des *Lo*-Bestandes), was aber hier durch das Fünfliniensystem bedingt ist.

MSS, sondern vor allem auch durch die höhere Setzweise der jüngeren Werke bedingt.

Deutlich geht dies aus dem Tonumfang der Oberstimme bei einzelnen Komponisten hervor. Unter den älteren Meistern führen nur die Oberitaliener Jacopo und Vincenzo den Cantus bis d²: Jacopo in 7 von 33 Werken (M 82, 97, 102, 155, 168; Ca 25; B 261), Vincenzo in 2 von insgesamt 6 Werken (M 66 und in M 9 sogar bis e²). Landini bringt im Hinblick auf die große Zahl seiner Werke relativ selten d²⁵²⁰, jedoch nie e². Bartolino, der oberitalienische Zeitgenosse Landinis dagegen benützt im Verhältnis zu seiner wesentlich kleineren Werkzahl oft das zweigestrichene d²⁵²¹. Zweimal führt er eine zugesetzte Triplumstimme sogar bis ins e² (B 268 und 332). Ebenso geht Ciconia in zwei Madrigalen (M 11 und 51) und in einer Ballata (B 121) bis e²⁵²².

Die im 15. Jahrhundert wirkenden Meister benützen in ihren Werken mehr und mehr die hohen Lagen: Bei Zanninus, da Caserta, Zacara, Bartolomeo de Bononia, Prep. Brisiensis, H. de Lantins, Dufay und bei anonymen Meistern von *BU* und *PC* bewegt sich die Oberstimme der italienischen Madrigale und Ballaten fast ausschließlich im Sopranraum c²—e².

Ausgesprochene Tiefschlüsselung zeigen mehrmals Landini, Lorenzo und Bartolino⁵²³. Die wohl erst im 15. Jahrhundert entstandene B 97 verwendet den seltenen Γ -Schlüssel.

Damit bestätigt sich auch auf dem Gebiete der italienischen Liedkunst des 14. und 15. Jahrhunderts der von Bessler an Hand von Musikbildern dargelegte Sachverhalt⁵²⁴. Zudem zeigt sich, daß die oberitalienischen Trecentisten eine besondere Vorliebe für die Sopranlage der Oberstimme gehabt haben.

CONCLUSIO

Im II. Teil der vorliegenden Arbeit wurde versucht, die Quellen der italienischen Trecentomusik nach verschiedenen Gesichtspunkten zu beschreiben und zu ordnen. Es stellten sich hierbei verschiedene Probleme, deren Studium ein recht kompliziertes Bild der Überlieferung ergab. Weil diese Überlieferung für gewisse Stücke so reich und verschiedenartig ist, war im Rahmen dieser Arbeit das Einzel-

⁵²⁰ In 9 Werken: M 112; B 189, 190, 204, 215, 225, 266, 311, 381.

⁵²¹ In 5, bzw. 7 Werken: M 50, 72, 123, 130; B 13 (ferner B 268 und 332).

⁵²² Zu Ciconias Biographie und Werkdatierung vgl. die grundlegende Arbeit von S. Clercx-Lejeune (ClerC), sowie oben S. 8.

⁵²³ Vgl. besonders Landinis B 194, 203, 269 mit den Schlüsselungen f³—f³ (in *Sq*), c⁵—f³, f³—f⁵.

⁵²⁴ BessCH, 65 ff. (besonders 67).

stück nicht so sehr als Äußerung des Komponisten, sondern vor allem in Verbindung mit der Überlieferungsart der verschiedenen MSS zu betrachten. Es zeigte sich dabei, daß die nach verschiedenen Gesichtspunkten durchgeführten Untersuchungen nicht immer einheitliche und eindeutige Resultate ergaben. So stimmen vor allem die durch Konkordanzen nachgewiesenen Zusammenhänge zwischen einzelnen Quellen oft nicht mit den notationstechnischen Gemeinsamkeiten der betreffenden MSS überein: Konkordanzen geben gewöhnlich Aufschluß über die Zusammenhänge von MSS im zeitlichen *Nacheinander*, ähnliche Notationsformen hingegen weisen auf eine gewisse zeitliche und oft auch örtliche *Einheit* der Quellen.

So zeigt der toskanische Squarcialupikodex sehr enge Konkordanzbeziehungen zum ebenfalls aus Florenz stammenden *FP*; in der Notation unterscheiden sich die beiden MSS aber wesentlich voneinander: Ausdruck eines bedeutenden zeitlichen Abstandes der Niederschrift. Möglicherweise schöpften beide MSS aus einer gemeinsamen, heute verlorenen Quelle. Besser stimmen die verschiedenen Bezugspunkte zwischen *Pit* und *Sq* überein: die beiden Quellen stehen einander denn auch zeitlich und örtlich nahe. Der oberitalienische *PR I* weist zwar durch Konkordanzen, Textierung und Stimmzahl verschiedentlich auf Beziehungen zum ebenfalls oberitalienischen *Man*, unterscheidet sich aber durch seine frühere Niederschrift oft in der Notation von ihm. Wohl durch die zeitlich nicht allzu große Entfernung der Niederschrift bedingt, zeigt *PR I* auch eine zwar nur lose Beziehung zu *FP*, indem diese beiden MSS (im Gegensatz zu *Sq*) drei Madrigale Jacopos dreistimmig mit nach französischer Art aufgesetztem Triplum überliefern. Das periphere, vermutlich aus Perugia stammende MS *Lo* steht konkordanzmäßig nahe bei *Sq*. Doch dürfen für die Beurteilung von Beziehungen zwischen den einzelnen MSS die Konkordanzen mit *Sq* nicht überwertet werden, da *Sq* mit seiner riesigen Werkzahl (352 Stücke) ein Sammelbecken verschiedenster Quellen darstellt. In Notation und Textierung zeigt *Lo* viel eher Beziehungen zu *FP*. Zeitlich liegt die Niederschrift dieser Quelle zwischen *FP* und *Sq*.

Einheitlichere Resultate ergab die Untersuchung der französischen Einflüsse auf Textierung und Notation der italienischen Werke. Ausgesprochen italienischen Charakter zeigen *Rs* und *Sq*, die beide auch nur Stücke des engeren Trecentokreises überliefern. Trotz einer größeren Zahl mitüberlieferter französischer Werke gehört zu den spezifisch italienisch notierenden Kodizes vor allem *PR I*, etwas weniger eindeutig auch *Pit*. Wesentliche französische Einflüsse in Notation und Textierung zeigen dagegen *FP* und *Lo*, ferner teilweise auch das spätere *Man*, vor allem aber *ModA*, dessen 2.—4. Faszikel vor *Man* geschrieben worden sind.

Im letzten Abschnitt (E) wurde sodann noch auf die Frage der Schlüsselung hingewiesen, die ebenfalls, wenigstens teilweise, mit lokalen Traditionen und

Besonderheiten zusammenhängt, vorwiegend aber durch die Entstehungszeit der Werke bestimmt wird. Das Problem des Oberstimmenambitus steht mit der Schlüsselung in engstem Zusammenhang. Damit sind aber Fragen berührt, die nicht so sehr ins Gebiet der Quellen- und Repertoireuntersuchungen als vielmehr in das der Werkstilistik gehören. Hier bleiben noch viele Fragen offen: Wenn der Übergang der italienischen Trecentokunst zur Epoche des franko-flämischen Stils einerseits, zu den spezifisch italienischen Formgattungen der mehrstimmigen Laude, der Canti carnascialeschi und Frottolen anderseits durch Arbeiten von Bessler, Ghisi, Korte u. a. wenigstens teilweise geklärt ist, so fehlen bis heute eingehende Untersuchungen zur Herkunft des Trecentostils⁵²⁵. Wie dies so oft — mutatis mutandis — in der Musikgeschichte beobachtet werden kann, so verdanken wir wohl auch das wundersame Aufblühen der mehrstimmigen italienischen Liedkunst des 14. Jahrhunderts einem Zusammentreffen und Zusammenwirken autochthon italienischer Elemente und Wesenszüge mit außeritalienischen Stilentwicklungen. Aufschluß über diese Probleme vermöchten wohl stilistische und satztechnische Untersuchungen der frühesten Trecentowerke des Kodex Rossi und der wenigen mehrstimmigen Stücke der beiden großen florentinischen Laudem-MSS des 14. Jahrhunderts zu geben⁵²⁶.

Diese Fragen lagen jedoch nicht im Bereich der vorliegenden Arbeit. Ihre Beantwortung sei weiteren Studien vorbehalten. Hier war lediglich das Quellenmaterial möglichst umfassend vorzulegen und die Überlieferung nach verschiedenen Seiten hin zu untersuchen.

⁵²⁵ Unter den wenigen Studien über dieses Problem seien erwähnt: ElIO, 29 ff. und BessMR, 151 ff.; vor allem aber neuestens Pirrotta in PirrM.

⁵²⁶ Zu den mehrstimmigen Werken der Laudem-MSS vgl. Handschin in HaL, 14, Anm. 2, und Ludwig in LuQ, 299 f.

LITERATURLISTE

Die MSS-Sigel-Liste befindet sich auf S. 12 ff.; das Verzeichnis der allgemein verwendeten Abkürzungen auf S. 16

- Amb Ambros, Geschichte der Musik, Bd. II, Breslau 1864.
- AncA A. D'Ancona, La poesia popolare ital., Livorno 1907, Tabelle der als Lauden gesungenen Trecentowerke S. 475 ff.
- AncP P. D'Ancona, La miniatura fiorentina, Firenze 1914.
- ApF W. Apel, French Secular Music of the late fourteenth Century, Cambridge (Mass.) 1950.
- ApN W. Apel, The Notation of polyphonic Music 900—1600, 4. Aufl., Cambridge (Mass.) 1949.
- ArnF F. W. Arnold, Conrad Paumanns Fundamentum organisandi, in Chrysanders Jahrbücher II, Leipzig 1867.
- Ba H. M. Bannister, Monumenta Vaticana di plaeogr. mus. lat., Bd. II, 1913.
- Bar D. Bartha, Anthologie zur Musikgeschichte, Budapest 1948.
- BessB H. Besseler, Bourdon und Fauxbourdon, Leipzig 1950.
- BessCH H. Besseler, Die Besetzung der Chanson im 15. Jahrhundert, im Kongreßbericht Utrecht, 1952.
- BessMP H. Besseler, Hat Matheus de Perusio Epoche gemacht?, in Die Musikforschung, VIII, 19 ff.
- BessMR H. Besseler, Musik des Mittelalters und der Renaissance, Potsdam 1931.
- BessStd I und II H. Besseler, Studien zur Musik des Mittelalters, in AfMW VII, 167 ff. und VIII, 137 ff.
- BessU H. Besseler, The MS Bologna Bibl. Univ. 2216, in Musica Disciplina VI, 39 ff.
- BonC A. Bonaccorsi, Un nuovo Codice dell'Ars nova, il Cod. Lucchese, in Atti della Acca. Naz. dei Lincei CCCXLV, 539 ff., Rom 1948.
- BonS A. Bonaccorsi, A. Stefani, Musicista dell'Ars nova, in Rassegna Mus. 1948, 103 ff.
- BorrA Charles van den Borren, L'apport italien dans un MS mus. du XV^e siècle..., in Riv. Mus. Ital. XXXI (1924), 527.
- BorrP Charles van den Borren, Pièces polyphoniques profanes de provenance Liégeoise, Bruxelles 1950.
- BorrPS Charles van den Borren, Polyphonia Sacra, London 1932.
- BorrS Charles van den Borren, Le MS musical M222C22 de la Bibl. de Strasbourg, Anvers 1924.
- Buk M. Bukofzer, Two mensuration canons, in Musica Disciplina II, 165.
- Bur Ch. Burney, A general History of Music, Bd. II, London 1782.
- Buxh Das Buxheimer Orgelbuch, hersg. von B. A. Wallner, Bärenreiter, Kassel, 1955.
- CapP A. Cappelli, Poesie musicali dei secc. XIV, XV e XVI (mit einer Übertragung Coussemakers), Bologna 1868.

- CarB G. Carducci, Cantilene e ballate, strambotti e madrigali nei secc. XIII e XIV, Pisa 1871.
- CarC G. Carducci, Cacce in rima dei sec. XIV e XV, Bologna 1896.
- CarM G. Carducci, Musica e poesia nel mondo elegante ital. del sec. XIV, in *Opere* vol. VIII, Bologna 1893, sowie in *Studi letterari*, Livorno 1880 (Seitenzahlen beziehen sich auf *Studi letterari*).
- CarR G. Carducci, Rime di Cino da Pistoja e d'altri del sec. XIV, Firenze 1862.
- Carap A. Carapetyan, A 14 th. cent. Florentine Treatise in the Vernacular, in *Musica Disciplina* IV, 81 ff.
- Chiari Siehe unter Sac.
- Cler S. Clercx-Lejeune, J. Ciconia de Leodio, in *Kongreßbericht Utrecht* 1952, Amsterdam 1953, S. 107 ff.
- ClerC S. Clercx-Lejeune, Un musicien liégeois et son temps: Johannes Ciconia (1340 bis 1411), Bruxelles, Académie 1956 (?).
- Con G. F. Contini, Un manoscritto ferrarese quattrocentesco di scritture popolarreggianti, in *Archivium Romanicum* 1938.
- CorSc A. della Corte, Scelta di musiche per lo studio della storia, 2. Aufl., 1939 (Milano).
- CorSt A. della Corte, Storia della Musica, Bd. I, 2. Aufl., 1942 und 1944.
- CH C. E. H. de Coussemaker, Les Harmonistes du 14^e siècle; Lille 1869.
- CS C. E. H. de Coussemaker, Scriptorum de Musica medii aevi, Nova series, Bd. I, II, III, Paris 1864—1876. Vgl. zu Coussemaker ferner Capelli (CapP).
- DaAp A. T. Davidsohn und W. Apel, Historical Anthology of Music, Bd. I, Cambridge (Mass.) 1947.
- De G. Devoto, Dalla lingua latina alla lingua di Dante, in *Il Trecento*, Firenze 1953.
- Dez Der Mensuralkodex von S. Emeram, in *ZfMW* X, 65 ff.
- DTOe Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Bd. VII, 1 (Trienter Kodizes).
- Ein A. Einstein, Beispielsammlung zur Musikgeschichte, Leipzig und Berlin 1930. (Neuausgabe enthalten in: *Geschichte der Musik*, Zürich 1953.)
- EllL L. Ellinwood, F. Landini, in *Musical Quarterly* XXII (1936), 190.
- EllO L. Ellinwood, Origins of the Italian Ars nova, in *Papers read by members of the American Musicological Society*, 1937, S. 29 ff.
- EllWL L. Ellinwood, The Works of F. Landini, Cambridge (Mass.) 1945.
- Ex Exposizione Naz. dei Conservat. mus. e delle Bibl., Catalogo, Firenze 1950.
- FagNC J. A. de la Fage, Nic. Capuani Presbyteri compendium etc., Paris 1853.
- Fét F. Fétis, Histoire générale de la musique, Bd. V, Paris 1869—1876. Vgl. ferner *Revue musicale* I, 1827.
- Fi K. v. Fischer Kontrafakturen italienischer Trecentowerke, in *Kongreßbericht Oxford* 1955.
- Fork J. N. Forkel, Allg. Geschichte der Musik, Bd. II, Leipzig 1801.

- Ga R. Gandolfi, *Illustrazioni di alcuni cimeli concernenti l'arte musicale in Firenze*, Firenze 1892.
- GaB R. Gandolfi, *Di una ballata con musica del sec. XIV*, in *La Nuova Musica* I, 12.
- GaP R. Gandolfi, *Programm zu Musica Toscana*, 1893.
- Ge F. Gennrich, *Abriß der Mensuralnotation des 14. Jahrhunderts und der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, Nieder-Modau 1948.
- GhiB F. Ghisi, *Bruchstücke einer neuen Hs der ital. ars nova*, in *AfMF* VII, 17 ff. Vgl. auch denselben Aufsatz in *La Rinascità*, Firenze, anno V.
- GhiC F. Ghisi, *I canti carnascialeschi*, Firenze e Roma 1937.
- GhiI F. Ghisi, *Italian ars nova music*, in *Journal of Renaissance and Baroque Music* I, 173.
- GhiIS F. Ghisi, *Italian ars nova music*, in *Journal of Renaissance and Baroque Music* I, Supplement.
- GhiP F. Ghisi, *Poesie musicali ital.*, in *Note d'Archivio per la storia musicale* XV, 36 ff., 189 ff., 271 ff.
- GhiS F. Ghisi, *A second Sieneese Fragm. of the italian ars nova*, in *Musica Disciplina* II, 173.
- GhiSL F. Ghisi, *Strambotti e Laude nel travestimento spirituale della poesia musicale del Quattrocento*, in *Collectanea Historiae Musicae* I, 45, Firenze 1953.
- Gle H. Gleason, *Examples of music before 1400*, New York 1942.
- Grion siehe unter Te.
- GS M. Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica etc.*, Bd. III, 1784.
- Hab Fr. X. Haberl, *Bausteine für die Musikgeschichte* III, Leipzig 1888.
- HaL J. Handschin, *Über die Laude*, in *Acta Musicologica* X, 14.
- HaMG J. Handschin, *Musikgeschichte im Überblick*, Luzern 1948.
- HaR J. Handschin, *Die Rolle der Nationen in der Musikgeschichte*, in *Schweiz. Jahrbuch für Musikwissenschaft* V, Aarau 1931.
- Haw J. Hawkins, *A general History of the Science and Practice of Music*, Neue Auflage in 1 Bd., London 1853.
- HistS *The History of Music in sound* (Beispielheft III), Oxford 1953.
- Hus H. Husmann, *Die mittelalterliche Mehrstimmigkeit*, Beispielsammlung *«Das Musikwerk»*, Köln 1955.
- Jepp K. Jeppesen, *Die mehrstimmige italienische Laude um 1500*, Leipzig und Kopenhagen 1935.
- Kie R. G. Kiesewetter, *Beilage 3 zur Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik*, 2. Aufl., 1846.
- Koe A. v. Königslöw, *Die italienischen Madrigalisten des Trecento*, Würzburg 1940.
- Ko W. Korte, *Studien zur Geschichte der Musik in Italien im 1. Viertel des 15. Jahrhunderts*, Bärenreiter 1933.
- LaB *Laudi spirituali del Bianco da Siena, povero Gesuato del sec. XIV*, Lucca, 1851.
- Lev E. Levi, *Lirica ital. antica*, Firenze 1905.

- LiGoA E. Li Gotti, Anna, o dell'amore segreto, in *Accademia* I, Jan. 1945, 9. Vgl. als Ergänzung hierzu auch Pirrotta, Note ad «Anna», in *Accad. I*, Febr. 1945, 7.
- LiGoL E. Li Gotti, II Cod. di Lucca, Testi letterari, in *Musica Disciplina* IV, 111. Enthält sämtl. Texte von *Mn*, sowie drei Übertragungen von Pirrotta.
- LiGoM E. Li Gotti, L'ars nova e il Madrigale, in *Atti della Reale Acc. di Scienze, lettere e arti di Palermo, Serie IV, vol. IV, parte II* (1944), 344. Enthält Tabelle der Madrigale.
- LiGoPa E. Li Gotti, La Poesia mus. ital. del sec. XIV, Palermo 1944.
- LiGoPe E. Li Gotti, Poesie mus. ital. del sec. XIV, in *Atti della R. Accad. di Scienze, lettere e arti di Palermo, Serie IV, vol. IV, parte II* (1944), 111. Enthält Tabelle der Komponisten und ihrer Werke.
- LiGoR E. Li Gotti, Restauri trecenteschi, Palermo 1947. Enthält u. a.: Per la biografia di due minori musicisti dell'ars nova (A. Stefani und B. Corsini), 97 ff.
- Liu F. Liuzzi, Musica e poesia del Trecento nel Cod. Vat. Rossiano 215, in *Rendicati della Pontif. Accad. Rom. d'archeol.* XIII, 59 ff.
- LochA Locheimer Liederbuch und Fundamentum organisandi des Conrad Paumann, in *Faksimiledruck* herseg. von K. Ameln, Berlin 1925.
- LuA F. Ludwig, Die geistliche nicht liturgische, weltliche einstimmige und die mehrstimmige Musik des Mittelalters, in *Adler Handbuch*, 2. Aufl. Bd. I, Berlin 1930.
- LuK F. Ludwig, Musik des Mittelalters in der Badischen Kunsthalle Karlsruhe, in *ZfMW* V, 434.
- LuM F. Ludwig, Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts, in *SIMG* IV, 16.
- LuMa F. Ludwig, G. de Machaut, Musikalische Werke, Bd. II (Einleitung), Leipzig 1928 (Nachdruck 1954).
- LuQ F. Ludwig, Die Quellen der Motetten ältesten Stils, in *AfMW* V (185 ff.) und 273 ff.
- LuR F. Ludwig, Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili, Bd. I, Halle 1910.
- Luc S. A. Luciani, Le ballate ad una voce del Cod Squarc., in *Archivi seria* II, anno III, 60. (Enthält eine allerdings unbrauchbare Übertragung.)
- MarrC W. Th. Marrocco, Fourteenth Century Italian Cacce, Cambridge (Mass.) 1942. Erweiterte 2. Aufl. in Vorbereitung, vgl. Anm. 18.
- MarrJ W. Th. Marrocco, The music of Jacopo da Bologna, Berkeley und Los Angeles 1954.
- MarrM W. Th. Marrocco, The Fourteenth Century Madrigal, its Form and Contents, in *Speculum*, XXVI, 3 (1951), 449 ff.
- Mast Masterpieces of Music before 1750, compiled and ed. by C. Parrish and J. F. Ohl, New York 1951.
- Mei B. Meier, Die Handschrift *Porto 714* als Quelle zur Tonartslehre des 15. Jahrhunderts, in *Musica Disciplina* VII, 175 ff.
- MGG Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allg. Enzyklopädie der Musik, herausgegeben von F. Blume, Kassel und Basel 1949 ff.

- Mor A. Morini, Giovanni da Cascia, in *Bolletino della Regia deputazione di Storia di Patria per l'Umbria*, XXVII, 305.
- OH The Oxford History of Music, 2. Aufl. 1929, Bd. II.
- Ost W. Osthoff, Petrarca in der Musik des Abendlandes, in *Castrum peregrini*, Heft 20, Amsterdam 1954.
- Par G. da Prato, *Il Paradiso degli Alberti* (um 1390) herausg. von A. Wesselofsky, Bologna 1867.
- PirrC N. Pirrotta, Per l'origine e la storia della «caccia» e del «madrigale» trecentesco, in *Riv. Mus. Ital.* XLVIII (1946) 305 ff. = PirrCI und XLIX (1947), 121 ff. = PirrCII.
- PirrE N. Pirrotta, Il Cod. Estense lat. 568 e la musica francese in Italia al principio del '400, in *Atti della R. Accad. di Scienze, lettere e arti di Palermo*, Serie IV, vol. V, parte II, Palermo 1946.
- PirrL N. Pirrotta, Il Cod. di Lucca, Descrizione e Inventario = PirrLI, in *Musica Disciplina* III, 119. — Il repertorio musicale = PirrLII, in *Musica Disciplina* V, 115.
- PirrLM N. Pirrotta, *Lirica monodica trecentesca*, in *Rassegna Mus.* XV (1936), 317.
- PirrM N. Pirrotta, Marchettus de Padua and the Italian Ars Nova, in *Musica Disciplina* IX (1955), 57 ff.
- PirrMF N. Pirrotta, *The Music of Fourteenth Century Italy*, Bd. I, Amsterdam 1954 (*Corpus mensurabilis musicae* 8).
- PirrMP N. Pirrotta, *Considerazioni sui primi esempi di Missa parodia*, Kongreßbericht Rom 1952.
- PirrP N. Pirrotta und E. Li Gotti, Paolo Tenorista, Fiorentino «extra moenia», in *Estudios dedicados a Menendez Pidal*, Bd. III, 577 und als Separatdruck, Madrid 1952.
- PirrPa N. Pirrotta, Codex Palatino Panciatichiano, in *MGG* IV, 401—405.
- PirrS N. Pirrotta und E. Li Gotti, *Il Sacchetti e la tecnica musicale*, Firenze 1935. Enthält im Anhang alle bekannten, von Sacchetti erwähnten Stücke in Übertragung. (Die röm. Zahlen beziehen sich auf die Nr. des Anhanges.)
- PIF D. Plamenac, Keyboard Music of the 14th Century in Cod. Faenza 117, in *Journal of the American Musicological Society*, Vol. IV (1951), 179.
- PINF D. Plamenac, New Light on Cod. Faenza 117, in *Kongreßbericht Utrecht* 1952, 310.
- PIP D. Plamenac, Another Paduan Fragment of Trecento Music, in *Kongreßbericht Oxford* 1955.
- PIR D. Plamenac, A Reconstruction of the French Chansonnier in the Bibl. Colombina, Seville, in *Musical Quarterly* XXXVII, 501 ff., XXXVIII, 85 ff. und 245 ff.
- Prato, da Siehe unter Par.
- Prodenziani Siehe unter Soll.
- ReaCH G. Reaney, The MS Chantilly, Musée Condé 1047, in *Musica Disciplina* VIII (1954).

- ReaO G. Reaney, The MS Oxford, Bodleian Library, Can. misc. 213, in *Musica Disciplina* IX (1955), 73 ff.
- ReeM G. Reese, *Music in the Middle Ages*, New York 1940.
- ReeR G. Reese, *Music in the Renaissance*, New York 1954.
- RieB H. Riemann, *Musikgeschichte in Beispielen*, Leipzig 1925.
- RieM H. Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte*, Bd. I und II, Leipzig 1901—1913.
- Rub W. Rubsamen, The *Giustiniane* or *Veneziane* of the Fifteenth century, in *Kongreßbericht Oxford* 1955.
- Sac F. Sacchetti, *Il Libro delle Rime*, herausg. von A. Chiari, Bari 1936. Alle Zitierungen beziehen sich auf die Seitenzahl dieser Neuausgabe.
- Sar C. Sartori, *La Notazione italiana del Trecento*, Firenze 1938.
- SchB A. Schering, *Geschichte der Musik in Beispielen*, Leipzig 1931.
- SchStd A. Schering, *Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance*, Leipzig 1914.
- Schn M. Schneider, *Die Ars Nova des XIV. Jahrhunderts in Frankreich und Italien*, Wolfenbüttel 1930.
- Se A. Seay, Ugolino of Orvieto, Theorist and Composer, in *Musica Disciplina* IX (1955), 111 ff.
- SerC Le Croniche di Ser Giov. Sercambi, herausg. von S. Bongi, Lucca 1892.
- SerN Sercambi, *Novelle*, herausg. von R. Pratt in Wm. F. Bryan, *Sources and analogues of Chancers Canterbury Tales*, 1941.
- Ses V. Sesini, *Il Canzoniere music. trecentesco del Cod. Vat. Ross. 215*, in *Studi medievali* XVI, 215 ff.
- Soll S. Debenedetti, *Il Sollazzo*, Torino 1922 (Nrn. beziehen sich auf die Sonette von Prodenzianis Saporetto, Debenedetti S. 169 ff.).
- Som G. da Sommacampagna, *Trattato dei Ritmi volgari*. Herausg. G. B. C. Giuliani, Bologna 1870.
- StaD J. Stainer, *Dufay and his contemporaries*, London 1898.
- Ste M. Steiner, *Ein Beitrag zur Notationsgeschichte des frühen Trecento*, Diss. Wien 1931 (MS, D 3069).
- Stru O. Strunk, *Intorno a Marchetto da Padova*, in *Rassegna musicale* XX (Okt. 1950), S. 312 f.
- Tau R. Taucci, *Fra Andrea dei Servi*, in *Studi storici sull' ordine dei servi di Maria*, Roma 1935.
- Te A. da Tempo, *Delle rime volgari*, Herausg. G. Grion, Bologna 1869.
- To L. Torchi, *L'arte musicale in Italia*, Bd. I, Mailand und Rom 1897.
- Torr F. Torrefranca, *Il Segreto del Quattrocento*, Milano 1939.
- Tru F. Trucchi, *Poesie ital. inedite di dugento autori*, Prato 1846.
- Van G. de Van, *Les monuments de l'ars nova*, fasc. I, morceaux liturgiques I, œuvres italiennes, Paris o. J.
- VanB G. de Van, *Inventory of MS Bologna Liceo musicale, Q 15*, in *Musica Disciplina* II, 231 ff.

- Ve G. Vecchi, *Atlante paleografico musicale*, Bologna 1951.
- Wa J. Ward, Rezension von W. Th. Marroccos *The Music of Jacopo da Bologna*, in *Journal of the American Musicological Society*, VIII, 36.
- Wesselofsky Siehe unter Par.
- WoD J. Wolf, Dufay und seine Zeit, in *SIMG I*.
- WoF J. Wolf, Florenz in der Musikgeschichte des 14. Jahrhunderts, in *SIMG III*, 599.
- WoG J. Wolf, *Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460*, 3 Bände, Leipzig 1904. Als Ergänzung stets heranzuziehen: Ludwigs Rezension in *SIMG VI*, 597 ff. — Die Nrn. der Zitate beziehen sich stets auf Bd. II/III, die Seitenzahlen auf Bd. I.
- WoH J. Wolf, *Handbuch der Notationskunde*, Bd. I, Leipzig 1919.
- WoI J. Wolf, *L'Italia e la Musica religiosa medievale*, in *Riv. Mus. Ital.* XLII (1938).
- WoN J. Wolf, *Musica Fiorentina nel secolo XIV^o*, in *La Nuova musica* (Firenze 1896 bis 1919), 3 vol. supplementari (I—III).
- WoR J. Wolf, Die Rossi-Hs. 215 der Vaticana und das Trecento-Madrigal, in *Peters Jahrbuch* 1938, 53.
- WoS J. Wolf, *Sing- und Spielmusik aus älterer Zeit*, Leipzig 1931.
- WoSq Der Squarcialupi-Codex Pal. 87 der Bibl. Medicea Laurenziana zu Florenz. Herausg. von Joh. Wolf †, Lippstadt 1955 (vgl. zu dieser Ausgabe die Rezension in *Die Musikforschung IX*, 77 ff.).
- WoT J. Wolf, *Musikalische Schrifttafeln*, Leipzig 1923.
- WoTä J. Wolf, *Tänze des Mittelalters*, in *AfMW I*, 10 ff.

Nachtrag zu den Neuausgaben von Trecentowerken

Madrigal Nr. 97 und Motette IV, 2 (Anhang zum Werkkatalog) erschienen auch in *Editions de L'Oiseau Lyre*. — Ferner ist im selben Verlag eine von Leo Schrade besorgte Gesamtausgabe der *Polyphonic Music of the fourteenth Century* in Vorbereitung, die auch das gesamte italienische Repertoire des 14. Jahrhunderts umfassen soll.

BERNER VERÖFFENTLICHUNGEN ZUR MUSIKFORSCHUNG

Begründet von Prof. Dr. Ernst Kurth

Folgende Bände sind — teilweise nur noch in einzelnen Exemplaren — derzeit noch lieferbar:

Heft 2 Dr. Lucie Balmer: Tonsystem und Kirchentöne bei Johannes Tinctoris, 281 Seiten, Fr./DM 10.35.

- » 3 Dr. Max Zulauf: Der Musikunterricht in der Geschichte des bernischen Schulwesens von 1528 bis 1798, 92 Seiten, Fr./DM 3.65.
- » 4 Dr. Paul Dickenmann: Die Entwicklung der Harmonik bei A. Skrjabin, 107 Seiten, Fr./DM 4.35.
- » 5 Dr. Georg Bieri: Die Lieder von Hugo Wolf, 269 Seiten, Fr./DM 12.45.
- » 7 Dr. Fritz de Quervain: Der Chorstil Henri Purcells, 117 Seiten, Fr./DM 3.95.
- » 8 Dr. Eugen Thiele: Die Chorfugen Johann Sebastian Bachs, 223 Seiten, Fr./DM 7.80.
- » 9 Dr. Christo Obreschkoff: Das bulgarische Volkslied, 106 Seiten, Fr./DM 5.—.
- » 10 Dr. Edith Schnapper: Die Gesänge des jungen Schubert, 168 Seiten, Fr./DM 8.30.
- » 11 PD Dr. Lucie Balmer: Orlando di Lassos Motetten, 254 Seiten, Fr./DM 10.35.
- » 12 Dr. Kurt von Fischer: Griegs Harmonik und die nordländische Folklore, 194 Seiten, Fr./DM 8.30.
- » 13 Dr. Hans von May: Die Kompositionstechnik T. L. de Victorias, 152 Seiten, Fr./DM 10.35.
- » 14 Dr. Dora C. Vischer: Der musikgeschichtliche Traktat des Pierre Bourdelot, 173 Seiten, Fr./DM 12.45.
- » 15 Dr. Hans Kull: Dvoraks Kammermusik, 203 Seiten, Fr./DM 16.50.
- » 16 Dr. Stella Favre-Lingorow: Der Instrumentalstil von Purcell, 116 Seiten, Fr./DM 9.90.
- » 17 Dr. Walter Biber: Das Problem der Melodieformel in der einstimmigen Musik des Mittelalters, dargestellt und entwickelt am Lutherchoral, 136 Seiten, Fr./DM 12.45.

Die weiteren Bände der «Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung» erscheinen inskünftig innerhalb der Reihe der «Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft».

Erhältlich in jeder guten Buchhandlung oder direkt durch den

VERLAG PAUL HAUPT BERN / STUTTGART