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

Kapitel: II: Repertoire-Untersuchungen

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: 02.10.2025

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

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 Besseler, 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 ergibt [377]. 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 gegenüber [378]. 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 gesungen [379]. 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 Kontrafakturen [380].

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 hat [382].

2. Werkzahlen pro MS

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

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

Betrachtet man die Aufteilung dieser Werke in M, Ca und B, so fallen bedeutsame 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	Ballaten			Total
	2-stg	3-stg	n. KM	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?+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 Messesätze. 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 inbegriffen. 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.

g Vgl. B 187.

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

i Inkl. B 361.

	Madrigale 2-stg	Madrigale 3-stg	Caccien n. KM.	Ballaten 1-stg	Ballaten 2-stg	Ballaten 3-stg	Total
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 Restaurationsepoche um Prosdocimus 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 fehlt [396]; ebenso fehlt die im *Paradiso degli Alberti* (um 1390) zitierte B 303 [397]. Dagegen ist die nach Sacchetti nicht vor 1374 vertonte B 319 in *FP* zu finden [398]. 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 Taucci zwischen 1375 und 1415 in Florenz gewirkt hat [401]. Anderseits 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 Paälograph 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 mögen [405]. 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 resurresit / quem* [*sp*]*es 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. Taucci 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 Tauccis 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 erklärbaren 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 (Besseler: 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 dürfte [429]. Ob Bartolino zur Zeit der Niederschrift vielleicht nicht mehr in Oberitalien geweilt 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'/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 anzunehmen [430].

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 1398 [431]. Nähern 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 dürfte [432].

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 Besseler (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 Besseler (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 Gratiosus 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 Ballatenrepertoire 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 Besseler (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 (PlF und PlNF). Plamenac (PlNF, 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 Beiziehung 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 hiefür 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 abseits [440]. 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 Einschluß 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 hiefür 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 Konkordanzen bestehen zwischen *PR I* einerseits, *Fa* und *Soll* anderseits: 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 RU_1 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 RU_1 ferner zwei Konkordanzen zu *Pit.* Die Beziehung von RU_1 zu *Lo* fällt dadurch besonders auf, daß beide MSS ein 5-Liniensystem benützen und daß beide MSS bei melismatischen Partien den zu singenden Vokal mehrmals repetiert notieren. In den Messesatz-Konkordanzen zu *Pit* dagegen zeigt RU_1 gegenüber *Pit* eine spezifisch italienische Notationsart (*Pit:* französische Mensurzeichen, RU_1*:* 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 Konkordanzen (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 notationstechnische 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 intavoliert 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 carnaschaleschi [448], wogegen die vokale Oberstimme mit instrumentaler Begleitstimme (bzw. Begleitstimm*en*) 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 zweistimmig [449]. 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 2^2). 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 2^1). 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 Oberstimme [451]. 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 3^1 (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 3^2 (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 3^2 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 3^3) 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 Besseler 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 gesanglich in Tenorlage sich bewegender CT ist, finden sich stets beide Außenstimmen textiert (Typus 3^2), 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 9 [456] 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 Stimmen [457].

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 wurde [458]. 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 Ballaten [459].

a) *Textierung der zweistimmigen Ballaten*

In den weitaus meisten Fällen, besonders aber in *Pit* und *Sq* sind beide Stimmen textiert [460]. 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 2^2, 10 B Typus 2^1!). 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 2^2, 9 B Typus 2^1; *Sq:* 137 B Typus 2^2, 18 B Typus 2^1.

nur Oberstimmentextierung (46 B Typus 2^2, 11 B Typus 2^1). 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 2^2. Offensichtlich halten sich die beiden MSS in dieser Beziehung an die italienische Tradition. Für *Man* ist diese Erscheinung möglicherweise mit den italienischen Reformbestrebungen um Prosdocimus 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 Oberstimmentextierung kennen, während Paolo, Bartolino (!), Ciconia, da Caserta, Zacara, Corsini und Prep. Brisiensis ausschließlich mit Werken des Typus 2^2 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 3^1 (Textierung nur der Oberstimme) zahlenmäßig den italienischen Typus 3^2 (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 3^3 tritt in allen MSS mit Ausnahme von *Lo* (!) gegenüber den Typen 3^1 und 3^2 zurück [462]. Allerdings bevorzugt auch *Sq* (oft mit *Pit* zusammen) in einzelnen Fällen 3^3 (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 3^1-Typus hervortreten läßt (23 B Typus 3^1, 9 B Typus 3^2, 7 B Typus 3^3) [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 3^3 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 vollständig [464].

Betrachtet man die Komponisten dreistimmiger Ballaten auf die Textierung hin, so ergibt sich folgendes Bild: bei Landini überwiegt deutlich der Diskantliedtypus 3^1 gegenüber den Typen 3^2 und 3^3 (18 B 3^1, 7 B 3^2, 6 B 3^3). Von Paolo und Bartolino kennen wir keine Ballaten des Typus 3^3; die Typen 3^1 und 3^2 sind bei ihnen zahlenmäßig ungefähr gleich vertreten (Paolo: 7 B 3^1, 8 B 3^2, Bartolino: 2 B 3^1, 1 B 3^2). Andrea bevorzugt Typus 3^1 gegenüber den Typen 3^2 und 3^3 nur um weniges (5 B 3^1, 4 B 3^2. 3 B 3^3). Bei A. da Caserta und Zacara und noch bei H. de Lantins stehen in italienisierender Weise die Typen 3^2 und 3^3 (letzterer nur bei Zacara und Lantins) im Vordergrund, während bei Ciconia, Prep. Bisiensis, D. de Feraria, Brollo und Dufay nach französischer Art Typus 3^1 dominiert [465].

---

[462] *Lo:* 6 B Typus 3^1, 3 B Typus 3^2, 6 B Typus 3^3. *Sq* nimmt eine Zwischenstellung ein: 29 B Typus 3^1, 14 B Typus 3^2, 18 B Typus 3^3.

[463] Die MSS der Dufayzeit zeigen folgendes Bild: 13 B Typus 3^1, 7 B Typus 3^2, 1 B Typus 3^3.

[464] In *Man:* 2 B Typus 3^3 (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 3^2 (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'). 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 Bartolino [466]. 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 hinzugefügt [467]. 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 benützt [468].

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] *FP*	[471] *Lo*	[472] *Pit*	[473] *Sq*	[474] *Rs*	[475] *PR*	[476] *FC*	[477] *RO*	[478] *PadA*
¶	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 hervor [479]. 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 engern 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 brieve 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 [III] und [III]. 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 ([III], [III]) 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 Prosdocimus 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 Prosdocimus.

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 *RU*1 (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 *Triolen*notierung: Die toscanischen MSS schreiben ♩♩♩, die oberitalienischen ♩♩♩. In *FP* erscheint ♩♩♩ nie. *Pit* notiert nur bei 3 Madrigalen von Paolo ♩♩♩ (M 42, 47, 92), welche alle drei bezeichnenderweise im zweiten eingeschobenen Faszikel stehen. *Sq* bringt nur viermal ♩♩♩, 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 ♩♩♩ auch im Ritornell von M 111 (Giovanni) auf.

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

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 ♩♩♩ und ♩♩♩. Als Beispiel vgl. B 147 (siehe oben) und B 207, wo *Lo* im Gegensatz zu *FP* und *Pit*, aber in Übereinstimmung mit *PR* ♩♩♩ zeigt [514].

RO erweist sich mit ausschließlichem ♩♩♩ 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 ♩♩♩ ihre oberitalienische Herkunft bestätigen. Jacopos Traktat liefert einen weiteren Beweis für die oberitalienische Notierung ♩♩♩

Die für die italienische Notation um und besonders nach 1400 charakteristische schräg abwärts kaudierte *Semibrevis* (◆) 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 ♩♩, *Sq* dagegen ◆♩. Doch schreibt *FP* mehrfach auch nach französischer Art ♩.♩ (vgl. z. B. M 97, Tkt. 26, Tenor, nach WoSq, 23).

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

---

[514] RU$_1$ notiert in B 211: ♩♩♩; ebenso im *Gloria* 91'/92; im *Sanctus* 87'/88 und im *Gloria* des Gherardello (88'—90) dagegen ♩♩♩

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 Minimen schreibt (= ♩♩♩), *Sq* aber ♩♩.♫. In M 111 (Tkt. 45 nach WoSq, 12) verwendet *PR* I die Form ♩ im Sinne der alten Minorata (= 2 Minimen); 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 Prosdocimus) [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 Sembrevis 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 Prosdocimus. 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 (c^1) Anlaß. Während der c^1-Schlüssel in *Rs* nie, in *FP* fünfmal, in *Lo* zwölfmal [519], 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 c^1-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 d": 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 e"). Landini bringt im Hinblick auf die große Zahl seiner Werke relativ selten d" [520], jedoch nie e". Bartolino, der oberitalienische Zeitgenosse Landinis dagegen benützt im Verhältnis zu seiner wesentlich kleineren Werkzahl oft das zweigestrichene d [521]. Zweimal führt er eine zugesetzte Triplumstimme sogar bis ins e" (B 268 und 332). Ebenso geht Ciconia in zwei Madrigalen (M 11 und 51) und in einer Ballata (B 121) bis e" [522].

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 c'—e".

Ausgesprochene Tiefschlüsselung zeigen mehrmals Landini, Lorenzo und Bartolino [523]. Die wohl erst im 15. Jahrhundert entstandene B 97 verwendet den seltenen ┌-Schlüssel.

Damit bestätigt sich auch auf dem Gebiete der italienischen Liedkunst des 14. und 15. Jahrhunderts der von Besseler an Hand von Musikbildern dargelegte Sachverhalt [524]. 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).