

Zur Datierung des Madrigals *Godi, Firenze* und der Handschrift Paris, B. N., fonds it. 568 (*Pit*)

von

URSULA GÜNTHER

Das Manuskript *Pit*, die wichtigste Quelle für das Schaffen des Komponisten Don Paolo, *tenorista da Firenze*, enthält auch dessen Madrigal *Godi, Firenze*. Dieses Werk muß zu Beginn des 15. Jahrhunderts kurz nach einer Eroberung Pisas durch die Florentiner entstanden sein. Es verdient besondere Aufmerksamkeit, weil es zugleich das einzige datierbare Stück Paolos und die jüngste datierbare Komposition der Handschrift ist. Das nur teilweise veröffentlichte *Godi, Firenze*¹ wurde auf f. 56v/57 vom Hauptschreiber der nachträglich eingefügten Faszikel 6 und 8 eingetragen². Die bisher noch umstrittene Entstehungszeit des Werkes liefert daher auch einen *terminus post quem* für die Niederschrift der beiden interpolierten Faszikel³, die fast ausschließlich mit späten Kompositionen Paolos gefüllt sind⁴.

Heinrich Bessler und Gilbert Reaney geben übereinstimmend an, das Madrigal sei 1406 entstanden⁵. Aber sowohl bei Nino Pirrotta als auch bei Kurt von Fischer schwanken die Datierungen: Pirrotta schrieb 1952⁶, *Godi, Firenze* sei „sicuramente riferibile al tripudio dei fiorentini per l'acquisto di Pisa nel 1405“; 1961 versicherte er dagegen, das Werk sei „undoubtedly inspired by the final victory of Florence over Pisa, which was forced to surrender in 1406 after a

¹ Den Beginn des Werkes veröffentlichte H. BESSELER, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam 1931–34, S. 164, den Anfang des Ritornells K. von FISCHER, *Die Musik des Trecento*, in: *Das Trecento, Italien im 14. Jh.*, Zürich und Stuttgart 1960, S. 196.

² Faksimiles beider Seiten bringen die Tafeln 2 und 3.

³ Vgl. K. von FISCHER, *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento*, Bern 1956, S. 93; G. REANEY, *The Manuscript Paris, Bibliothèque Nationale, fonds italien 568*, MD XIV, 1960, S. 34; N. PIRROTTA, *Paolo Tenorista in a new fragment of the Italian Ars Nova*, Palm Springs 1961, S. 24.

⁴ Vgl. PIRROTTA, ebenda S. 26–31.

⁵ *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, S. 164, und MD XIV, S. 34.

⁶ *Paolo Tenorista, fiorentino „extra moenia“ I*, Estudios dedicados a Menedez Pidal, t. III, Madrid 1952, S. 579. Das gleiche Datum gab PIRROTTA schon in *Il Codice di Lucca III*, MD V, 1951, S. 142.

fierce yet hopeless defense“⁷. Kurt von Fischer gab gerade umgekehrt zunächst das Entstehungsjahr 1406 an⁸, versicherte aber 1962 im MGG-Artikel über Paulus de Florentia⁹ ausdrücklich, wenn auch ohne Begründung, daß „der Sieg der Stadt Florenz über Pisa im Jahre 1405 (nicht 1406)“ stattgefunden habe.

Die Ursache dieser Differenzen mag darin zu suchen sein, daß die Florentiner die wegen des Wollhandels mit England und Flandern seit langem begehrte Hafenstadt Pisa zweimal einnehmen mußten: 1405 konnten sich die Pisaner nach kurzer Besatzungszeit wieder von den verhaßten Florentinern befreien. Erst 1406 fiel Pisa endgültig in die Hand seiner Feinde, nachdem man es 13 Monate lang belagert hatte. Auf den ersten Blick scheint also sowohl das eine als auch das andere Datum für *Godi, Firenze* eine gewisse Berechtigung zu haben. Durch ein genaues Studium der historischen Fakten läßt sich jedoch einwandfrei klären, ob wirklich beide Eroberungen in gleicher Weise Anlaß zur Dichtung des Madrigaltextes gegeben haben können.

Mehrere Chroniken aus dem frühen 15. Jahrhundert geben ein sehr lebendiges Bild vom Ablauf der Ereignisse: Durch den Tod des Herzogs von Mailand, Gian Galeazzo Visconti, fiel Pisa 1402 als Lehen an den erst 16jährigen Gabriele Maria Visconti, einen von Agnes Mantegazza geborenen, nachträglich legitimierten Bastard. Von Florenz bedroht, verbündeten er und seine Mutter sich im April 1404 mit Marschall Boucicaut, dem Statthalter des französischen Königs in Genua¹⁰. Gabriele Maria Visconti trat Livorno an den französischen König ab und leistete gleichzeitig einen Treueeid für Pisa. Dafür nahm Boucicaut diese Stadt unter seinen Schutz. 1405, als sich Papst Benedict XIII. mehrere Monate lang in Genua aufhielt, war Boucicaut bestrebt, den Machtbereich des avignonesischen Papstes in Italien zu vergrößern und auch Florenz auf dessen Seite zu ziehen.

Im Juni 1405 erhielt Gino Capponi, ein einflußreicher Florentiner, der kurz zuvor unter die *dieci della balia* gewählt worden war¹¹, durch einen Kaufmann aus Ligurien, einen Buonaccorso di Francesco Alderotti, die Nachricht, daß Papst Benedict und Boucicaut vielleicht bereit wären, Pisa an Florenz zu verkaufen¹². Er wurde sogleich nach Genua geschickt und erfuhr dort von Bouci-

⁷ Paolo Tenorista in a new fragment..., S. 24.

⁸ Studien zur italienischen Musik, S. 22 und S. 93.

⁹ MGG X, Sp. 966.

¹⁰ N. VALERI, *L'Italia nell'età dei Principati dal 1343 al 1516*, Mailand 1949, Storia d'Italia, vol. V, S. 322/323. Eine ausführlichere Darstellung gibt M. DE BOÜARD, *La France et l'Italie au temps du Grand Schisme d'Occident*, Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome, Ser. 1, Fasc. 139, Paris 1936, S. 297–329.

¹¹ *Cronaca di Ser Nofri di Ser Piero delle riformazioni*, hg. von G. O. CORAZZINI, in: *L'assedio di Pisa (1405–1406)*, Firenze 1885, S. 50.

¹² Dies berichtet NERI, der Sohn des GINO CAPPONI, in den *Commentari dell'acquisto di Pisa*, hg. von L. MURATORI, *Rerum Italicarum Scriptores XVIII*, Mailand 1731, Sp. 1127; dort heißt es u. a.: „Giunto Gino in Genova, e parlato con Buonaccorso, e dipoi con Buccicaldo, il quale chiese fiorini CCCC mila...“ Vgl. auch VALERI, a. a. O. S. 348.

caut selbst die Bedingungen. Der endgültige Verkaufsvertrag wurde in Livorno zwischen Gabriele Maria Visconti, Boucicaut und den Florentinern ausgehandelt¹³. Florenz hatte an Gabriele Maria Visconti 80.000 Florinen, an Boucicaut 126.000 Florinen zu zahlen¹⁴. Die Übergabe Pisas vollzog sich völlig friedlich am 30. August 1405. Ser Nofri¹⁵ berichtet darüber lediglich: „Nel 1405 domenica a'dì 30 del mese d'agosto, si prese la tenuta della cittadella di Pisa, per lo comune di Firenze; el lunedì a'dì 31 n'uscirono le brigate di messer Buccicaldo, vicario del re di Francia e signiore di Gienova, e lasciarolla libera.“

Die Chronik des Giovanni Sercambi gibt sogar eine kurze Schilderung des Freudenfestes, das man anschließend in Florenz feierte¹⁶: „Si cominciò in Firenze gran festa di fuochi et falò dicendosi: Pisa abbiamo comperata, e Luccha aremo in dono. Et era tanto l'alegresa, che in Firenze si facea di tale acquisto, sperando l'altro rimanente di Toscana esser loro, che fine alle donne di Firenze d'ogni conditione, ballando et festegiando, più di sette hore della nocte durò tal festa.“

Aber die Freude dauerte nur kurze Zeit, denn die über den Verkauf erbitterten Pisaner rüsteten heimlich zu einem Aufstand und brachten die Zitadelle schon nach wenigen Tagen, am 6. September, in ihre Hand. Gino Capponi selbst trug die Unglücksnachricht am 7. September nach Florenz¹⁷.

Auch bei dem nun beginnenden Kampf um die endgültige Eroberung Pisas spielte Gino Capponi die Hauptrolle. Er und sein Freund Maso aus der mächtigen Florentiner Familie der Albizzi zogen mit großem Heer zur Belagerung der sich zäh widersetzenden Stadt aus¹⁸. Nachdem andere vergeblich versucht hatten, die Mauern Pisas zu erstürmen, und schon bereit schienen, den Kampf aufzugeben, riet Gino Capponi zur Fortsetzung der Belagerung und schloß den Ring um die Stadt so eng, daß sich in Pisa bald eine große Hungersnot bemerkbar machte. Dem Versuch, Alte, Frauen und Kinder aus der Stadt zu weisen, begegnete Gino mit grausamen Drohungen, um so eine unnütze Verlängerung des Kampfes zu vermeiden¹⁹. Dadurch wurde erreicht, daß der in Pisa herrschende Giovanni Gambacorta sich zu heimlichen Verhandlungen bereitfand, die ihm für die Auslieferung Pisas persönliche Vorteile einbrachten. Während die Florentiner das Kastell von Vico Pisano noch kämpfend erobern mußten, gelang ihnen das Eindringen in die Stadt durch den Verrat Gambacortis völlig

¹³ Vgl. die in Anm. 11 genannte *Cronaca di Ser Nofri*, S. 7. Dort heißt es in diesem Zusammenhang ausdrücklich: *E Gino Capponi molto s'affaticò in questi fatti*.

¹⁴ N. VALOIS, *La France et le Grand Schisme d'Occident*, Bd. III, Paris 1901, S. 415.

¹⁵ A. a. O. S. 9.

¹⁶ *Le Croniche di Giovanni Sercambi*, hg. von S. BONGI, Bd. III, Rom 1892, S. 99.

¹⁷ Vgl. ebendort S. 102.

¹⁸ Vgl. *Cronaca di Ser Nofri*, S. 53, und *Commentari dell'acquisto die Pisa*, RIS XVIII, Sp. 1133.

¹⁹ Vgl. L. PASSERINI, *Capponi di Firenze*, tavola X, in: *Famiglie celebri italiane*, hg. von P. LITTA, vol. XI, Dispensa 164, Milano 1870.

müheles²⁰: Man ließ sie durch eines der Tore eintreten in der Meinung, sie seien die erwarteten Hilfstruppen zur Verteidigung Pisas.

Die *Ricordi di anonimo pisano*²¹ schildern das Eindringen der Florentiner und die schmerzlichen Gefühle der so überraschend in Knechtschaft geratenen Pisaner; sie berichten auch ausführlich von der Übergabe der Stadtschlüssel an Gino Capponi, *come a persona che rappresentava la repubblica fiorentina*²², und von Ginos Rede an die Pisaner, die eindringlich ermahnt wurden: „Sappiate usare prudentemente lo stato della servitù, se non avete saputo usare lo stato della libertà!“²³ Gegen Ende der *Ricordi* heißt es: „A tal guisa la città di Pisa, alli 9 di ottobre 1407, al modo pisano, al modo fiorentino 1406, fu presa dalli fiorentini e spogliata di libertà...“²⁴

Die *Ricordi fatti in Firenze per Giovanni di Iacopo Moregli, ciptadino di quella* erwähnen nur das Florentiner Datum und gleich anschließend die Siegesfeiern²⁵: „A’di 9. di Ottobre 1406 s’ebbe Pisa d’acordo con Messer Giovanni Gambacorta, che n’era Signore. Fecionsi processioni, messe, et limosine assai: appresso giostre, armeggerie, cavalerie, et molte dimostrazioni di letitia.“

Das Siegesfest, das man mit Freudenfeuern, Prozessionen, Dankgottesdiensten, Empfängen und Turnieren feierte, soll nach zuverlässigen Berichten²⁶ volle drei Tage gedauert haben. Gino Capponi brachte als einzige Trophäe ein kostbares, von den Pisanern als Reliquie verehrtes Pandektenmanuskript nach Florenz. Die ihm als Belohnung zugedachte Erhebung in den Ritterstand lehnte er bescheiden ab²⁷. Aber man ehrte ihn durch Ernennung zum ersten Florentiner Regenten in Pisa. Gino blieb dort acht Monate lang *capitano*²⁸.

Doch wenden wir uns nun von den historischen Ereignissen zu dem schon mehrfach publizierten Madrigaltext²⁹. Er lautet:

Godi, Firenze, poi che sse’ sì grande
Che batti l’ale³⁰ per terr’e per mare
Faccend’ogni toscan di te tremare.

²⁰ *Le Croniche di Giovanni Sercambi*, S. 110–112, und *Commentari dell’acquisto di Pisa*, RIS XVIII, Sp. 1141.

²¹ Hg. von G. O. CORAZZINI, *L’Assedio di Pisa (1405–1406)*, Firenze 1885, S. 77–93.

²² Ebendort S. 81.

²³ Ebendort S. 90.

²⁴ Ebendort S. 92.

²⁵ Hg. von FR. ILDEFONSO DI SAN LUIGI, *Chroniche di Giovanni di Iacopo e di Lionardo di Lorenzo Morelli*, Florenz 1785, S. 13.

²⁶ G. CAPPONI, *Storia della Repubblica di Firenze*, Bd. II, Florenz 1876, S. 116.

²⁷ Vgl. die in Anm. 19 zitierte Arbeit von PASSERINI.

²⁸ Vgl. F. T. PERRENS, *Histoire de Florence*, T. VI, Paris 1883, S. 156–159.

²⁹ Der Text wurde ediert von G. CARDUCCI, *Opere*, vol. VIII, 1893, S. 394; FR. FLAMINI, *La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*, Pisa 1891, S. 67; T. CASINI, *Le forme metriche italiane*, Florenz 1890, S. 49; R. TAUCCI, *Fra Andrea dei Servi, organista e compositore del Trecento*, Rom 1935, S. 15 (Estratto dalla Rivista di Studi Storici sull’Ordine dei Servi di Maria, A. II, 1935); E. LI GOTTI, *Paolo Tenorista, fiorentino „extra moenia“ II*, Estudios dedicados a Menendez Pidal, t. III. Madrid 1952, S. 597. CARDUCCI und TAUCCI schreiben das Werk irrtümlich ANDREA zu.

³⁰ Die erwähnte Edition von LI GOTTI gibt *ali* statt des im Manuskript dreimal

Glorioso triunfo di te³¹ spande
 Per tutto l'universo immortal fama,
 Po' che Pisa tuo serva omai si chiama.

Giove superno e'l Batista di gloria
 Danno di Pisa'l tuo popol vittoria³².

Der Beginn, ein Zitat aus dem 26. Gesang von Dantes *Inferno*³³, ist für die Datierung uninteressant. Aber die neugedichteten Verse sind aufschlußreich. Sie sprechen unzweideutig von einem militärischen Sieg (Zeile 8), von der Knechtschaft Pisas (Zeile 6), von einem Triumph, der unsterblichen Ruhm verleiht (in den Zeilen 4 und 5) und jedem Toskaner Furcht einflößt (Zeile 3). Derartige Formulierungen lassen sich nicht durch den Kauf und die friedliche Einnahme Pisas im Jahre 1405 erklären. Sie können erst nach der heißerkämpften, endgültigen Unterwerfung Pisas, also erst nach dem 9. Oktober 1406 entstanden sein. Dieses Datum unterliegt keinem Zweifel, denn auch die kurz vor der Übergabe fixierten Vereinbarungen zwischen Giovanni Gambacorta, Gino Capponi und zwei anderen Kommissaren sind nach dem Florentiner Kalender auf 1406, nach dem von der heutigen Zählung abweichenden Pisaner Kalender auf 1407 datiert³⁴. Der erwähnte Vertrag ist in diesem Zusammenhang übrigens auch wegen seiner Einleitungsformel interessant. Sie beginnt: „Ad honorem et gloriam Dei, beatissime Marie semper virginis matris sue, et sancti Joannis Batiste protectoris et defensoris civitatis et communis Florentie...“³⁵ Dies erklärt, warum im Ritornell des Madrigals neben dem höchsten heidnischen Gott, einer Präfiguration des christlichen Gottes³⁶, auch *Batista* für den Sieg der Stadt Florenz verantwortlich gemacht wird.

vorkommenden *ale*, einer älteren Pluralform, die sich auch bei DANTE, PETRARCA und BOCCACCIO nachweisen läßt. Vgl. hierzu S. BATTAGLIA, *Grande Dizionario della Lingua Italiana* I, Torino 1961, S. 279/280.

³¹ *di te* fehlt im Text der Oberstimme, ist aber in Contratenor und Tenor vorhanden.

³² Im Contratenor heißt es *victoria*. Im Tenor ist die letzte Textzeile nicht voll ausgeschrieben. LI GOTTI gibt vom Manuskript abweichend *Pisa al popol tuo*.

³³ Vgl. hierzu K. VON FISCHERS Ausführungen in *Die Musik des Trecento*, S. 195.

³⁴ *Capitoli della resa di Pisa*, hg. von G. O. CORAZZINI, *L'Assedio di Pisa*, S. 138/140.

³⁵ Ebendort S. 140.

³⁶ Daß der Name Jupiters im 14. Jh. stellvertretend für den des christlichen Gottes gebraucht werden konnte, zeigt z. B. G. BOCCANCICIOS *Genealogie deorum gentilium libri*, hg. von V. ROMANO, Bari 1951. Im Bd. 1, S. 70 heißt es über *Jove*: „Volunt enim aliqui graves viri quod idem Juppiter sonet quod iuvans pater, quod soli vero Deo convenit. Ipse enim vere pater est et ab eterno fuit et erit in sempiternum, quod de alio nemine dici potest...“ Die weite Verbreitung derartiger Vorstellungen ist vermutlich auf den großen Einfluß des *Ovide moralisé* zurückzuführen, der im frühen 14. Jh. entstanden und sowohl von MACHAUT als auch von BERSUIRE benutzt worden ist. Im ersten Buch des *Ovide moralisé* (hg. von C. DE BOER, Verhandlungen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen te Amsterdam, Afdeeling Letterkunde, N.R., Deel XV, Amsterdam 1915) wird geschildert, wie der über

Wann *Godi, Firenze* entstand, ist damit geklärt. Aber auf die Frage, wo dies geschah, sind mehrere Antworten möglich: Das Werk könnte natürlich in Florenz geschrieben und bei den Siegesfeiern aufgeführt worden sein, man könnte es aber auch als Gratulation eines auswärts lebenden Florentiners übersandt haben, denn es ist bekannt, daß *dai vicini e dagli amici vennero ambaciate a congratularsi col Comune*³⁷. Identifiziert man den Komponisten Paolo mit jenem *Dominus Paulus de Florentia, abbas Pozzoli*, der 1404 in Rom im Hause des Kardinals von Florenz, Angelo Acciaiuoli, nachweisbar ist³⁸, so ließe sich denken, daß das Madrigal in Rom im Auftrage des Kardinals von Florenz entstand, zu dessen Gefolge Paolo zeitweilig gehört haben dürfte. Angelo Acciaiuoli, der einer bekannten Florentiner Familie entstammt, wurde am 29. August 1405 zum Vizekanzler der Heiligen Römischen Kirche ernannt und wird sich in der Folgezeit wohl meist in Rom in der Nähe Papst Gregors XII. aufgehalten haben³⁹.

Denkbar wäre aber auch, daß Paolo gerade 1406 in jenem Kloster in der Nähe Luccas gelebt hat, dessen Kommendatarabt er gewesen sein muß⁴⁰. Seine Kom-

Lycaon erboste Jupiter das Menschengeschlecht durch eine Sintflut vernichtet und nur Deucalion und Pyrrha rettet. Anschließend wird auf die Heilige Schrift verwiesen mit den Worten (vgl. ebendort S. 107):

„La devine page et la fable
Sont en ce, ce samble, acordable,
Quar Dieus, pour les iniquitez,
Pour les vices, pour les vitez,
Pour les abhominacions,
Pour les males corruptions,
Pour les ordures des pechiez
Dont li mondes iert entechiez,
Plut quarante jours de randon,
Si fist courre au monde a bandon
La mer, tel deluge l'onde
Que tout fist periller le monde,
Fors seul Noé et sa mesnie,
Qu'il mist en l'Arche, en Hermenie.

Im Kopenhagener Kommentar zum *Ovide moralisé* beginnt die allegorische Deutung der Figur des Jupiter sogar mit den Worten: „...venons au sens allegorique. Et disons que Jupiter puet signifier le dieu du ciel, prince et maistre par dessus toute chose créé; cellui, qui ou throne de la souveraine maiesté siet...“ (vgl. Varhandelingen..., Deel XLIII, Amsterdam 1938, S. 395).

³⁷ G. CAPPONI, *Storia della Repubblica di Firenze*, Bd. II, Florenz 1876, S. 116 (mit Hinweis auf MORELLI, *Cronaca*, S. 339).

³⁸ Vgl. PIRROTTA, *Paolo Tenorista, fiorentino „extra moenia“*, S. 580, und *Paolo Tenorista in a new fragment...*, S. 23.

³⁹ Vgl. Acciaiuoli (sic!) *di Firenze*, Parte II et ultima, Tavola V, in: *Famiglie celebri italiane*, hg. von LITTA, Fasc. LX, Dispensa 106, Milano 1845, sowie *Dizionario biografico degli Italiani*, Bd. I, Rom 1960, S. 76. Daß ANGELO ACCIAIUOLI Rom erst im August 1407 verließ, als Papst GREGOR XII. nach Viterbo abreiste, berichtet M. SOUCHON, *Die Papstwahlen in der Zeit des großen Schismas*, Bd. I, Braunschweig 1898, S. 129.

⁴⁰ Vgl. PIRROTTA, *Paolo Tenorista in a new fragment...*, S. 24/25.

position könnte dann sogar als Huldigung für den Sieger, Gino Capponi, aufgefaßt werden. Da Gino, wie wir sahen, lange Zeit in der Nähe Pisas zugebracht hat, dürfte er den Abt des nahegelegenen Klosters gekannt haben. Berücksichtigt man, daß die Werke Paolos in den Florentiner Manuskripten fast ganz fehlen, aber in einer Quelle aufgezeichnet sind, die mit großer Wahrscheinlichkeit teilweise in oder bei Lucca notiert worden ist⁴¹ und überdies einem Mitglied der Familie Capponi gehört haben muß⁴², so verdient die letzte der drei genannten Möglichkeiten eindeutig den Vorzug.

Am Rande sei noch darauf hingewiesen, daß das erwähnte Kloster in einem päpstlichen Dekret von 1408 als *Sancti Petri de Posseulis sancti Benedicti et Camaldulensis ordinis Pisane et Lucane diocesis monasteria* bezeichnet wird⁴³. Die Tatsache, daß Paolo im Codex Squarcialupi, Florenz, Bibl. Laur., Palat. 87 (*Sq*) in der schwarzen Ordenstracht der Benediktiner und nicht im weißen Gewand der Kamaldulenser dargestellt ist⁴⁴, spricht also keinesfalls gegen die Identität des Komponisten und des erwähnten Abtes⁴⁵.

Allerdings lassen sich andere Vermutungen, die Nino Pirrotta an die Person des Komponisten und Abtes Paolo geknüpft hat, nicht halten. Die Entdeckung des Capponi-Mottos in *Pit* hat Pirrotta zu der Annahme verleitet, Paolo sei ein Mitglied der Familie Capponi gewesen. Obwohl es Pirrotta nicht gelang, unter den Capponis einen Don Paolo nachzuweisen, der sich mit dem Komponisten identifizieren läßt⁴⁶, argumentierte er: „Nevertheless, if we consider the emphasis put on Paolo's works by the compilers of the Paris manuscript, we can be reasonably sure that he was a Capponi, and that the manuscript belonged either to him, or to one of his relatives.“⁴⁷

Gegen diese Behauptungen können mehrere Einwände erhoben werden: Der wichtigste ist von Bianca Beccherini⁴⁸ vorgebracht und bereits in meinem Artikel über die „anonymen“ Kompositionen aus *Pit*⁴⁹ aufgegriffen worden. Er stützt sich auf die Tatsache, daß das Wappen der Florentiner Familie Leoni ausgerechnet in der Randverzierung jenes *Sq*-Blattes erscheint, das mit dem Portrait Paolos geschmückt ist und die erste seiner Kompositionen aufnehmen sollte. Paolo dürfte also der Familie Leoni angehört haben.

⁴¹ Vgl. K. VON FISCHER, *Studien...*, S. 93, und GÜNTHER, *Die „anonymen“ Kompositionen des Manuskripts Paris, B.N., fonds it. 568 (Pit)*, AfMw XXIII, 1966, S. 87.

⁴² Vgl. PIRROTTA, *Paolo Tenorista in a new fragment...*, S. 25.

⁴³ B. MITTARELLI und A. COSTADONI, *Annales Camaldulenses* VI, Venedig 1761, col. 666.

⁴⁴ *Sq*, f. 55v, Faks. der ganzen Seite in *L'ars nova italiana del Trecento*, Certaldo 1962, bei S. 154, Faks. eines Ausschnitts in MGG X, Sp. 965, und in PIRROTTAS *Paolo Tenorista in a new fragment...*, Plate I.

⁴⁵ B. BECCHERINI äußerte diesen Einwand 1959 auf dem Kongreß in Certaldo; vgl. *L'ars nova italiana del Trecento*, S. 164, sowie K. VON FISCHER, *Paulus de Florentia*, MGG X, Sp. 966.

⁴⁶ Vgl. PIRROTTA, *Paolo Tenorista in a new fragment...*, S. 25, 26 und 43, Anm. 53.

⁴⁷ Ebendort S. 26.

⁴⁸ A. a. O. S. 161–163.

⁴⁹ Vgl. AfMw XXIII, S. 81.

Davon abgesehen, wäre ohnehin unglaubwürdig, daß Angelo Acciaiuoli einen Capponi in seinem Gefolge geduldet haben könnte, denn beide Familien haben verfeindeten Parteien angehört: Die Capponis kämpften bei der Revolution von 1378 und später stets auf seiten der Albizzi, die eine Oligarchie der reichen Kaufleute anstrebten⁵⁰, während die Acciaiuoli die demokratischen Ideen der Ricci, Alberti und Medici unterstützten⁵¹. 1378 wurde Maso degli Albizzi, der Freund und Kampfgenosse Ginos, seines Amtes enthoben und nach Barletta verbannt. Auch den Capponis blieben höhere Ämter in der Florentiner Regierung zunächst versagt. Gino Capponis politische Karriere begann erst 1393, als es Maso degli Albizzi gelungen war, in die Florentiner Regierung gewählt zu werden und die Vorherrschaft an sich zu reißen⁵². 1396 unternahm Donato Acciaiuoli, ein Bruder des Kardinals von Florenz, einen Anschlag auf die Regierung, der zu demokratischen Reformen führen sollte, aber fehlschlug und nun ihm die Verbannung nach Barletta eintrug⁵³. Ein Verteidigungsbrief, den Donato Acciaiuoli kurz darauf an die Florentiner Regierung schrieb, um seine Begnadigung zu erlangen, ist erhalten geblieben⁵⁴, und zwar durch Manuskripte, die Gino Capponis Werke überliefern. Pirrotta, der auf den Brief hingewiesen hat, um damit die engen Beziehungen der Familien Capponi und Acciaiuoli glaubhaft zu machen, irrt aber, wenn er annimmt, der Brief zeige „the close similarity of the political views between the two families“⁵⁵. Der Brief folgt nämlich in drei Manuskripten den *Ricordi di Gino di Neri Capponi*, einer Schrift, die Gino kurz vor seinem Tode († 1421) als Belehrung für seinen Sohn Neri verfaßt hat⁵⁶. Der Brief wurde ganz offensichtlich an dieser Stelle eingefügt, um Neri das abschreckende Schicksal eines Mannes vor Augen zu führen, der sich gegen die Regierung aufgelehnt hatte⁵⁷. Denn Gino gab seinem Sohn den

⁵⁰ Vgl. PASSERINI, a.a.O. tavola X, und die ausführliche Schilderung der Florentiner Parteikämpfe in PERRENS' *Histoire de Florence*, Bd. VI.

⁵¹ Vgl. die ANGELO und DONATO ACCIAIUOLI gewidmeten Artikel in Littas *Famiglie celebri italiane*, in der *Enciclopedia italiana*, Bd. I, 1949, und im *Dizionario biografico degli Italiani*.

⁵² Vgl. PASSERINI, a.a.O. tavola X.

⁵³ PERRENS, a.a.O. S. 112. Auch einige Mitglieder der Familien MEDICI und ALBERTI mußten damals Florenz verlassen.

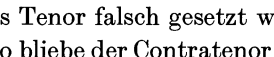
⁵⁴ Hg. von O. GIGLI, *I sermoni evangelici, le lettere ed altri scritti inediti o rari di Franco Sacchetti*, Florenz 1857, S. 188–198.

⁵⁵ Vgl. PIRROTTA, *Paolo Tenorista in a new fragment...*, S. 43, Anm. 47. PIRROTTA ist über diesen Brief offensichtlich falsch unterrichtet, denn er schreibt ihn ANGELOS Onkel, ALAMANNO ACCIAIUOLI, zu und bringt ihn mit der Beschreibung des *tumulto dei Ciompi* in Verbindung, die nach neueren Forschungen gar nicht von GINO CAPPONI stammen kann. Vgl. hierzu G. SCARAMELLA, *Questioni varie intorno alle cronache Capponiane pubblicate dal Muratori*, Archivio Muratoriano, studi e ricerche in servizio della nuova edizione dei „Rerum Italicarum Scriptores“ di L. A. Muratori, Nr. 6, Città di Castello 1908, S. 321.

⁵⁶ Hg. von MURATORI, RIS XVIII, Sp. 1149–1152.

⁵⁷ Vgl. Scaramella, a.a.O. S. 311.

Gegen die oben zitierte Hypothese, Paolo sei Besitzer des Manuskripts *Pit* gewesen, sprechen ebenfalls gewichtige Gründe: erstens die Tatsache, daß bei einer ganzen Reihe von Werken, die Paolo komponiert haben dürfte, seine Initialen ausradiert worden sind⁵⁹, und zweitens die fehlerhafte Überlieferung einiger Stücke Paolos in *Pit*.

In der von Pirrotta kritisierten Transkription Besslers ist der ganz offensichtlich korrupt überlieferte Anfang des Stückes in der gleichen Weise emendiert wie in Friedrich Ludwigs handschriftlicher Übertragung⁶¹: Die Brevis zu Beginn der Oberstimme⁶² ist als zweizeitige Longa übertragen, zwei zweitönige Motive des Contratenor (die Noten 4–7) und die ihnen folgenden Pausen sind ganz ausgelassen worden. Diese Korrektur ist in der Tat unbefriedigend, denn die von Ludwig und Bessler ausgelassene Passage des Contratenor könnte sehr wohl eine passende Ergänzung zum Hoquetus der Außenstimmen abgeben. Es liegt also kein Grund vor, gerade an dieser Stelle einen Kopiefehler anzunehmen, für dessen Entstehung es keine Erklärung gäbe. Die fragliche Passage kann nämlich nicht aus einer der anderen Stimmen irrtümlich übernommen worden sein, denn dort kommen nur ähnliche, nicht identische Abschnitte vor. Nahegelegender wäre wohl, die Hauptfehler in den Außenstimmen zu suchen. Ihr Hoquetus, aus zweimal drei gleichen oder ähnlichen Motiven bestehend, läßt eine dreizeitige Großtaktgliederung erkennen, die sich auch im Anfangstakt durchführen ließe, wenn man die Anfangstöne verlängern, d. h. oben eine punktierte Longa und unten eine *ligatura cum proprietate et cum perfectione*, also Brevis + Longa, annehmen würde. Rekonstruiert man in dieser Weise, so läßt sich der Contratenor ohne Auslassungen einfügen, wenn man die Taktpunkte nach der 1., 3., 5. und 6. Pause ignoriert. Sie könnten in Analogie zur entsprechenden Passage des Tenor falsch gesetzt worden sein. Würde man die Punkte berücksichtigen, so bliebe der Contratenor eine Breviseinheit zu lang, denn man müßte im Rhythmus  übertragen. Eine klang-

⁵⁹ Vgl. GÜNTHER, AfMw XXIII, S. 73–92.

⁶¹ Teile des LUDWIG-Nachlasses sind mir freundlicherweise von der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen zur Verfügung gestellt worden.

⁶² Vgl. die Originalnotation anhand der Tafeln 2 und 3.

lich befriedigende Lösung würde sich dann allenfalls dadurch herstellen lassen, daß man die 4. und 5. Pause nebst Punkt ausläßt in der Annahme, der Schreiber habe sie versehentlich eingefügt, da sie in den beiden anderen Stimmen regelmäßig auf das *godi*-Motiv folgen. Man könnte den zweiten Takt dann im Rhythmus  lesen. In der Übertragung⁶³ ist die zuerst beschriebene Lösung realisiert worden. Der perfekte Modus, den Pirrotta für den ganzen ersten Teil annimmt, ist aber nicht streng durchführbar⁶⁴. Takt 9 ist ohne Zweifel dreizeitig, aber die Betonungen auf *Firenze* und *grände* in den Takten 6–8, die zwei bzw. vier Brevisseinheiten umfassenden Taktwechsel zur *senaria imperfecta* in den Takten 7 und 17/18, sowie die Sequenzierungen des zwei *octonariae* langen Motivs in den Takten 11–13 sprechen für ein Überwiegen zweizeitiger Großtakte.

Falsch notiert ist im Tenor auch der Beginn der zweiten Textzeile (T. 9/10, f. 57, vorletztes System). Dort fehlen drei Brevisseinheiten, offensichtlich eine Pause und eine Ligatur. Der Schreiber könnte die in der Übertragung ergänzten Töne g und a ausgelassen haben, weil der Schluß der vorhergehenden Textzeile ebenfalls die Tonfolge g–a bringt, wenngleich in anderen Werten. Die zur fehlenden Ligatur gehörige Silbe *Che* ist unter der folgenden Ligatur b–a, also an falscher Stelle, mit einer Tinte nachgetragen worden, die wesentlich blasser ist als die Färbung der vorangehenden und folgenden Worte.

Einen weiteren Flüchtigkeitsfehler im 5. Takt des Contratenor hat der Schreiber entdeckt, aber nicht vollständig korrigiert: Vor der letzten Ligatur des ersten Systems auf f. 57 stand ursprünglich eine *ligatura cum opposita proprietate*, bestehend aus den Tönen f und a. Das nicht zum Tenorton passende a ist ausradiert worden, nicht aber die *cauda*. Daher ist anzunehmen, daß statt des a ein anderer Ton, vermutlich g, eingefügt werden sollte.

In T. 24/25 ist dem Schreiber ein Fehler bei der Textierung unterlaufen: In der Oberstimme fehlen zu Beginn des 5. Systems zwischen *toscan* und *tremare* die Worte *di te*. Fügt man diese so ein, wie es in der Übertragung geschehen ist, so fällt die vorletzte Silbe der Zeile und damit der Beginn des Oberstimmemelismas zusammen mit dem Einsatz der Textdeklamation in der Unterstimme. Eine derart verkettete Aufeinanderfolge der textierten Partien ist an mehreren

⁶³ Vgl. S. 115. Die Taktzeichen der Originalnotation sind in der Übertragung an den entsprechenden Stellen jeweils über dem System eingefügt worden. Die im Manuskript fehlenden Noten, Pausen, Taktzeichen und Textpartien sind ergänzt, aber eingeklammert worden. Lediglich die fehlerhafte Notierung des Taktes 19 (Oberstimme und Contratenor schließen mit einer Brevis, der Tenor dagegen korrekt mit einer Longa) wurde stillschweigend verbessert.

⁶⁴ Werke oder Kompositionsteile mit durchgehend perfektem Modus bei *octonaria*-Takt sind in der Trecentomusik selten, kommen aber vor, so z.B. in der Caccia *A poste messe* von LAURENTIUS DE FLORENTIA (hg. von N. PIRROTTA, *The Musik of Fourteenth Century Italy*, CMM VIII, vol. III, 1962, S. 17). PAULOS Madrigal *Era Venus*, das allerdings französisch notiert ist, hat ein durchgehend dreizeitiges Ritornell, dessen Anfang sogar dem Beginn von *Godi, Firenze* ähnelt.

Stellen der Komposition zu beobachten (z.B. in den Takten 14, 16, 34, 35 und 38) und dürfte auch hier der Absicht des Komponisten entsprechen.

In anderen Werken Paolos, die in den Faszikeln 6 und 8 vom gleichen Schreiber notiert wurden, kann man ebenfalls kleine Fehler entdecken: In *Nell'ora ch'a segar* (f. 55v/56) steht im 6. Takt der Oberstimme sechsmal ♠ statt ♡. *Ventilla con tumulto* (f. 57v/58) ist an mehreren Stellen schlecht überliefert. In *Corse per l'onde* (f. 59v/60) fehlt der Tenortakt 17 und in der Oberstimme steht einmal – wie in *Godi, Firenze* – eine Brevis statt einer Longa. Bei der Ballata von f. 72v/73 ist der Schluß des Contratenor 7 Takte lang korrupt. F. 78v und f. 79v fehlen Fähnchen an je zwei Noten.

Dies alles spricht gegen die These, daß Paolo Besitzer des Manuskripts *Pit* gewesen sein könnte. Als Schreiber der Handschrift kommt er natürlich noch viel weniger in Betracht⁶⁵.

Unangefochten bleibt aber die Behauptung Pirrottas, das Manuskript *Pit* habe einem Mitglied der Familie Capponi gehört. Pirrotta stützt diese Aussage auf die bereits mehrfach zitierte Arbeit Passerinis über die *Capponi di Firenze*, eine 1870 erschienene, sehr ausführliche Studie, in der das Motto *Wan Gott Will* gleich auf der ersten Tafel bei der Erläuterung des Familienwappens erwähnt wird, hier allerdings leider ohne Quellenangabe. Dies mag Pirrotta veranlaßt haben zu glauben, es sei unbekannt, wer das Motto benutzt hat⁶⁶. Auf der Tafel IV des gleichen Werkes gibt Passerini aber an, daß ein 1413 geborener Recco Capponi, der sich bis 1491 zum Teil in hohen Staatsstellungen nachweisen läßt, 1470 als Florentiner *vicario del Casentino* wirkte und „lasciò nel pretorio di Poppi l'arme sua col motto tedesco Van Got Vill“. Einen Hinweis auf dieses Zitat verdanke ich Prof. Emanuele Casamassima, dem Direktor der Biblioteca Nazionale di Firenze, der mir zugleich mitgeteilt hat, daß derselbe Tatbestand auch im Manuskript Passerini 48 auf f. 56 erwähnt wird. Nachforschungen in Poppi, einer kleinen Stadt zwischen Florenz und Arezzo, die durch den Palazzo Pretorio berühmt geworden ist, haben ergeben, daß das Wappen der Capponi mit der Inschrift *RECCO CAPPONI Vicario del Casentino l'anno 1470* noch heute gut erhalten, von dem Motto aber keine Spur mehr zu finden ist⁶⁷. Das Verschwinden des Mottos wird wahrscheinlich auf eine Restaurierung des Frescos zurückzuführen sein, die man gegen Ende des vorigen Jahrhunderts vorgenommen hat⁶⁸. Es wäre durchaus denkbar, daß man die deutsche Inschrift

⁶⁵ Die Frage, ob PAOLO das Manuskript *Pit* geschrieben haben könnte, ist von REANEY aufgeworfen worden (vgl. MD XIV, 1960, S. 34).

⁶⁶ Vgl. *Paolo Tenorista in a new fragment...*, S. 25.

⁶⁷ Für diese Mitteilung habe ich dem Conservatore della Biblioteca Rilliana aus Poppi zu danken.

⁶⁸ Daß der Palazzo Pretorio di Poppi gegen Ende des vorigen Jahrhunderts restauriert worden ist, wird ohne genaues Datum erwähnt in *I palazzi del popolo nei comuni toscani del Media Evo*. Notizie storiche di N. RODOLICO. Commento artistico e catalogo di G. MARCHINI, Milano 1962, S. 166. Für diese Mitteilung bin ich ebenfalls Prof. EMANUELE CASAMASSIMA zu Dank verpflichtet.

aus politischen Motiven absichtlich beseitigt hat. Passerinis Angaben von 1870 kann man jedenfalls angesichts der Zuverlässigkeit dieses Forschers nicht bezweifeln.

Aber darf oder muß man nun den Schluß ziehen, daß der erwähnte Recco Capponi der erste Besitzer der Handschrift *Pit* gewesen ist? Das Capponi-Motto erscheint in *Pit* auf f. 1⁶⁹ in ungewöhnlicher Schreibweise, aber unverkennbar auf einer Banderole, die von der rechten Hand eines Engels getragen wird. Dieser schwebt über einem Wappen, dessen ursprüngliche Farben nicht mehr zu sehen sind. Da der Kopf des Engels in die Zierleiste der Miniatur hineinragt, sind Wappen und Banderole keinesfalls spätere Zusätze, sondern zur gleichen Zeit entstanden wie die Miniatur, die Musica und Tubal darstellt.

Beiläufig sei erwähnt, daß der Miniaturmaler sich vermutlich von einem berühmten Florentiner Vorbild hat leiten lassen⁷⁰: von einem Detail der 1366/67 entstandenen Fresken des Andrea di Bonaiuto aus der spanischen Kapelle von Santa Maria Novella⁷¹. Hier wie dort sieht man die auf einem Portativ spielende Musica erhöht auf einer Wandbank in einer Nische sitzend, die oben durch einen Rundbogen begrenzt wird. Und in beiden Darstellungen hockt zu ihren Füßen auf einer Stufe des Bodens der bärtige Tubal, vor sich einen Ambos, einen Hammer in der erhobenen rechten Hand und mit einem zweiten in der linken auf einen Ambos schlagend. Andere Details der Miniatur weichen jedoch so sehr vom Vorbild ab, daß man keinesfalls von einer direkten Nachahmung sprechen kann. Die Miniatur dürfte erst einige Jahrzehnte nach den Fresken, aber doch spätestens bei Vollendung der älteren *Pit*-Faszikel entstanden sein, denn die auf den Säulen neben Tubal notierten Ton- und Intervallbezeichnungen sind offensichtlich vom gleichen Schreiber eingetragen worden, der auf dem letzten Blatt des Manuskriptes die Guidonische Hand gezeichnet hat⁷². Die Datierung des alten Corpus der Handschrift *Pit* ist also auch für f. 1 maßgeblich.

Leider herrscht unter den Spezialisten noch keine Einigkeit über die Entstehungszeit des Manuskriptes. Die frühesten Daten stammen von Friedrich Ludwig und Willi Apel: Ludwig sprach von einer allmählichen Entstehung

⁶⁹ Vgl. das Faks. auf Tafel 1.

⁷⁰ Für den Hinweis auf das mögliche Vorbild möchte ich Herrn Dr. EDWARD KAUFMANN vom Department of Humanities des San Francisco State College danken. Auf die Ähnlichkeit beider Darstellungen verweist auch W. WEISBACH, der die Miniatur aus *Pit* um 1400 datiert (vgl. *Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance*, Berlin 1901, S. 91).

⁷¹ Die Fresken, die den Heiligen Thomas und die Personifizierungen der *artes liberales* darstellen, sind abgebildet in P. D'ANCONAS Artikel über *Le rappresentazioni allegoriche delle arti liberali*, *Periodico di storia dell'arte medioevale e moderna*, Jg. V, Rom 1902, S. 280. Der hier interessierende Ausschnitt aus dem Mittelfeld der sieben teiligen Fresken wurde auch veröffentlicht von P. TOESCA (*Il Trecento, Storia dell'arte italiana II*, Torino 1951, S. 639/640, fig. 555) und von VALERI, a. a. O. S. 173, Abb. 106.

⁷² Vgl. das Faksimile von f. 141 auf Tafel 4.

„um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts“⁷³. Apel gab unter Berufung auf ein paläographisches Gutachten von Prof. Ullmann ebenfalls „turn of 14th/15th centuries“ an⁷⁴. Beide Daten liegen im Hinblick auf *Godi, Firenze* etwas zu früh. Zutreffender ist vermutlich Gilbert Reaneys Bemerkung „shortly after 1400“⁷⁵. Kurt von Fischer äußerte die Ansicht, die älteren Lagen seien wohl um die Mitte des ersten Jahrzehnts des 15. Jahrhunderts entstanden, die eingeschobenen Faszikel Ende des ersten oder Anfang des zweiten Jahrzehnts⁷⁶. Nur Nino Pirrotta datierte *Pit* wesentlich später: In einer Veröffentlichung von 1951 heißt es „ca. 1430“⁷⁷. Dem widerspricht aber, daß Pirrotta 1960 für den letzten Teil des Lucca-Fragmentes sowie für das Lowinsky-Fragment 1425 angab⁷⁸ und dabei betonte, daß beide Quellen zweistimmige Versionen von Werken Paolos enthielten, deren ältere, dreistimmige Fassungen in *Pit* überliefert seien⁷⁹. Man darf also wohl annehmen, daß auch Pirrotta heute einer früheren Datierung zustimmen würde, zumal er aus der Art der Überlieferung in *Pit* eine Chronologie der Werke Paolos abgeleitet hat: Die im alten Corpus notierten Werke mit der Komponistenangabe *Don Paolo* (bzw. *Do. Pa.* oder *D.P.*) sollen vor 1387 in Florenz entstanden sein, die mit *PA* (Paolo Abbas; vgl. die originale Schreibung dieser Abkürzungen in AfMw XXIII, S. 75 sowie Abb. 21 und 24) bezeichneten Werke der eingeschobenen Lagen 6 und 8 dagegen später⁸⁰. Eine so saubere Trennung von Früh- und Spätwerken Paolos ist doch wohl nur möglich, wenn man eine wesentlich frühere Niederschrift der älteren Faszikel annimmt. Man müßte aber eine Entstehung des Manuskriptes nach 1430 oder 1435 voraussetzen, wollte man den 1413 geborenen Recco Capponi als Auftraggeber und ersten Eigentümer der Handschrift ansehen.

Läßt die Tatsache, daß uns das Motto in zwei Versionen überliefert ist, die orthographisch voneinander abweichen und schätzungsweise 60 Jahre nacheinander geschrieben bzw. gemalt wurden, nicht vielmehr darauf schließen, daß ein ganzer Zweig der Familie Capponi das gleiche Motto benutzt hat? Dies scheint auch Passerini anzunehmen, denn er nennt es auf der erwähnten Tafel I neben dem Familienwappen ohne Kommentar und gibt gleichzeitig noch zwei andere Motti an.

Man wird den ersten Besitzer von *Pit* also vermutlich unter den etwas älteren Verwandten jenes Recco Capponi zu suchen haben, der sich 1470 in Poppi nachweisen läßt. Unter ihnen gibt es aber nur einen, der sich zu Beginn des 15. Jahrhunderts mehrfach in Lucca, dem vermutlichen Entstehungsort der jüngeren

⁷³ Vgl. *Guillaume Machaut, Musikalische Werke*, Bd. II, Leipzig 1928, Nachdruck 1954, S. 27.

⁷⁴ *French Secular Music of the Late Fourteenth Century*, Cambridge (Mass.) 1950, S. 3.

⁷⁵ Vgl. MD XIV, 1960, S. 34.

⁷⁶ Vgl. *Studien...*, S. 93.

⁷⁷ Vgl. MD V, 1951, S. 119, Anm. 13.

⁷⁸ *Paolo Tenorista in a new fragment...*, S. 20, 35 und 42, Anm. 30.

⁷⁹ Vgl. ebendort S. 34/35.

⁸⁰ Vgl. ebendort S. 26/27.

Pit-Faszikel aufgehalten hat: Gino Capponi. Passerinis Artikel über den berühmten Eroberer Pisas erwähnt zwei Reisen nach Lucca⁸¹: Im September 1407 wurde Gino als Gesandter nach Lucca geschickt, um Paola Guinigi aufzufordern, geflüchtete Pisaner zu verjagen, die versucht hatten, ihre Heimat gegen die neuen Beherrscher aufzuwiegeln. Im Mai 1408 war er erneut Sprecher in Lucca, um Paolo Guinigi und den Kardinal von Florenz zu bitten, sich den Florentiner Bemühungen zur Beendigung des Schismas anzuschließen.

Diese zweite Reise Ginos fiel in die Zeit, als sich Papst Gregor XII. wegen des geplanten Zusammentreffens mit dem Gegenpapst Benedict XIII. mit großem Gefolge in Lucca aufhielt. Dort kam es zu einem ernsthaften Zerwürfnis zwischen Gregor und seinen Kardinälen, als diese erfuhren, daß ihr Papst die Absicht hatte, vier neue Kardinäle zu ernennen und der Beendigung des Schismas damit weitere Hindernisse in den Weg zu legen. In der Chronik des Giovanni Sercambi wird berichtet, daß die Florentiner von diesem Zwist erfuhren und daraufhin beschlossen, die Kardinäle zum Verlassen Luccas zu bewegen mit dem Versprechen, ihnen in Pisa Sicherheit zu bieten. Bei Sercambi⁸² heißt es anschließend wörtlich: „E facto tale deliberatione, mandò nno a Lucca, a dì X maggio in MCCCCVIII, Gino Capponi, facendo la via da Pisa. E quine informato quelli X di balla che stavano a Pisa, e venuto a Lucca, ordinò insieme colli altri Fiorentini che i predicti cardinali di Lucca si partissero et andassero a Pisa...“

Der Florentiner Vorschlag fand bei sechs Kardinälen volle Zustimmung. Sie verließen Lucca schon am 11. Mai und zogen mit ihrem Gefolge nach Pisa, wo sie am Abend des gleichen Tages ehrenvoll empfangen wurden⁸³. Sercambis Bericht über den Auszug der Kardinäle⁸⁴ lautet: „Avendo Gino Capponi colli altri Fiorentini somosso i cardinali, montarono a chavallo con tucti loro famigli et some, muli et arnesi, l'infrascripti cardinali cioè: il cardinale della Colonna, lo cardinale delli Orsini, lo cardinale di Meleto, lo cardinale di Firenza, lo cardinale di Brancaccio, lo cardinale d'Aquileia; e tucti così a cavallo preseno chumiato dal Signore Paulo Guinigi“.

Diese Schilderung läßt darauf schließen, daß es seinerzeit zu einem engen Kontakt zwischen Gino Capponi und Angelo Acciaiuoli, dem Kardinal von Florenz und mutmaßlichen Gönner Paolos, gekommen ist. Pirrotta hält es sogar für wahrscheinlich, daß sich Paolo selbst 1408 in Lucca im Gefolge Acciaiuolis befand⁸⁵. Wie dem auch sei, Gino Capponi könnte in den Jahren 1405–1408 jedenfalls mehrfach Gelegenheit gehabt haben, sich Kompositionen Paolos in ein bereits begonnenes Manuskript eintragen zu lassen.

Und könnten nicht auch die französischen Stücke aus *Pit* auf Ginos Wunsch hin gesammelt worden sein? Seine Reise nach Genua im Jahre 1405 dürfte ihn

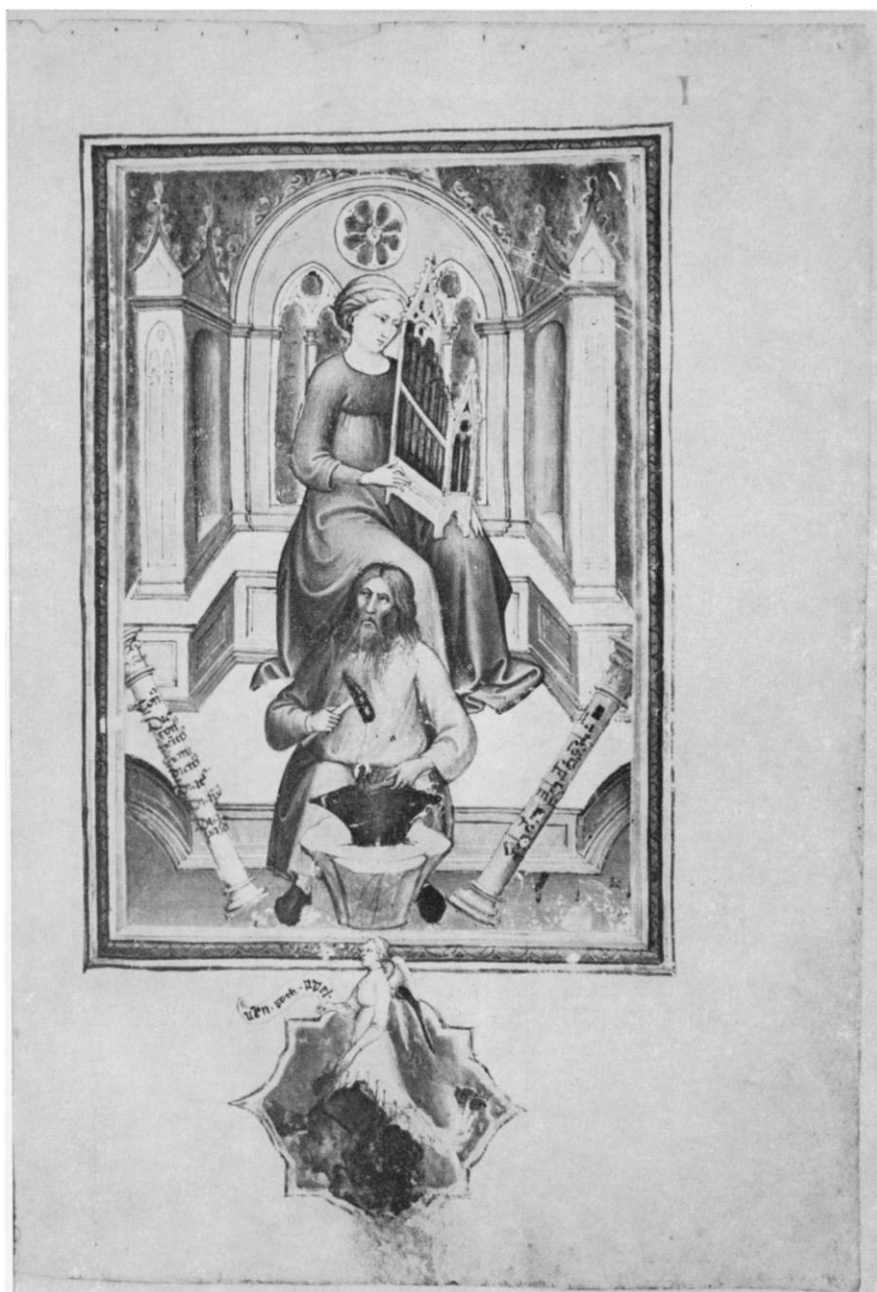
⁸¹ A. a. O. tavola X.

⁸² A. a. O. S. 135.

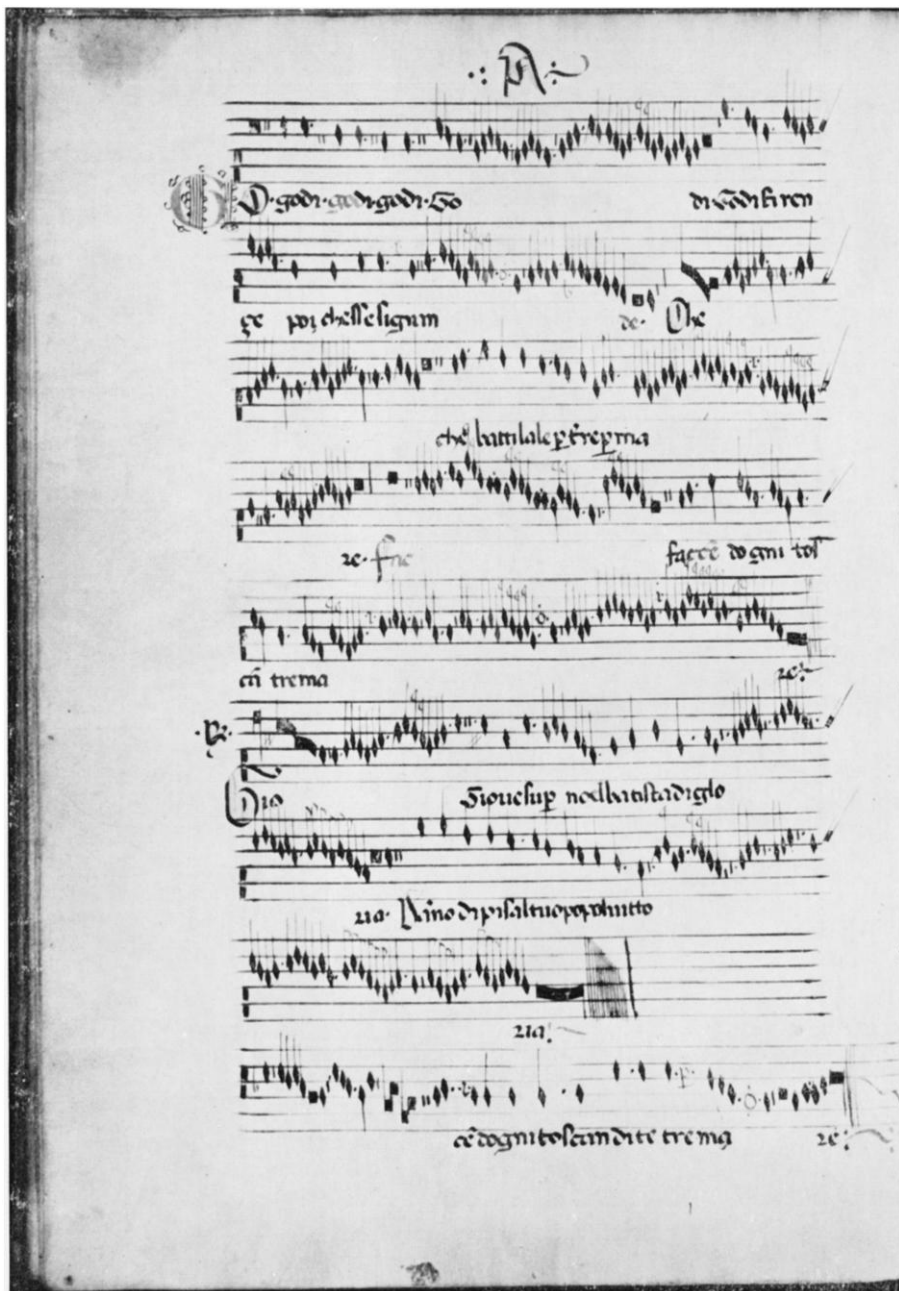
⁸³ SOUCHON, *Die Papstwahlen...*, Bd. II, Braunschweig 1899, S. 3.

⁸⁴ A. a. O. S. 136.

⁸⁵ Vgl. MD V, 1951, S. 142.



Tafel 1: *Pit f. 1*



Tafel 2: Pit f. 56v

jedenfalls mit dem Pariser und Avignoneser Repertoire in Berührung gebracht haben, denn der Marschall Boucicaut, mit dem Gino persönlich verhandelt hat⁸⁶, war selbst Dichter⁸⁷ und als Kunstliebhaber ebenso bekannt wie Papst Benedict XIII.⁸⁸, der sich damals mit Gefolge in Genua aufgehalten hat. Es läge also zumindest im Bereich der Möglichkeiten, daß man vor allem jene Stücke, die in *Pit* sehr ähnlich notiert sind wie in der Handschrift Chantilly, Musée Condé, 564 (*olim* 1047), seinerzeit im Auftrage Ginos kopiert hat⁸⁹.

All diese Vermutungen lassen sich noch stützen durch die Beobachtung, daß es sich bei *Pit* um eine nach und nach vervollständigte Sammlung handelt, deren Entstehung sich über einen längeren Zeitraum erstreckt haben muß, da verschiedene Schreiber beteiligt waren und da die Bemühungen um eine sinnvolle Gruppierung der Werke nur halbwegs gelungen sind⁹⁰. Auch diese Fakten sprechen gegen Pirrottas späte Datierung.

Bedenkt man außerdem, daß *Pit* schwerwiegende Notationsfehler enthält, die ein Musiker entdeckt und korrigiert haben würde, so kann man nur zu dem Schluß kommen, daß der erste Eigentümer der Handschrift kein ausübender Musiker, sondern ein kunstinteressierter Laie war, der vor allem den Besitz schöner Manuskripte schätzte. Eben dieses besondere Interesse für kostbare Handschriften muß man Gino Capponi gewiß zusprechen, war er es doch, der nach dem Sieg über Pisa die Pandekten als einzige Trophäe nach Florenz bringen ließ⁹¹. Seine schriftstellerischen Bemühungen⁹² lassen ebenfalls erkennen, daß er ein kultivierter, geistig hochstehender Mann gewesen sein muß, dem man musische Interessen zutrauen darf.

Freilich, all diese Ausführungen basieren nur auf Hypothesen, denn es gibt bisher keine sicheren Belege dafür, daß Gino das deutsche Motto seines Verwandten Recco benutzt hat⁹³. Sicher ist jedoch, daß beide von dem gleichen

⁸⁶ Vgl. oben Anm. 12.

⁸⁷ Über JEAN LE MEINGRE, genannt BOUCICAUT, berichtet der Bd. VI der *Histoire de Florence* von PERRENS auf S. 132/133.

⁸⁸ BENEDICT XIII. hatte schon als Kardinal PEDRO DE LUNA den Komponisten JACOB DE SENLECHES in seinen Diensten und beschäftigte in seiner päpstlichen Kapelle jahrelang bekannte Musiker. Vgl. U. GÜNTHER, *Zur Biographie einiger Musiker der Ars subtilior*, AfMw XXI, 1964, S. 186–198.

⁸⁹ Zwischen beiden Manuskripten gibt es vier Zweierkonkordanzen. Vgl. hierzu U. GÜNTHER, *Die Anwendung der Diminution in der Handschrift Chantilly 1047*, AfMw XVII, 1960, S. 6.

⁹⁰ Die Anordnung der Werke in *Pit* kann man dem von REANEY bearbeiteten Inhaltsverzeichnis der Handschrift entnehmen (MD XIV, 1960, S. 49–63. Zur Entstehung des Manuskripts äußerte sich am ausführlichsten PIRROTTA (*Paolo Tenorista in a new fragment...*, S. 41/42, Anm. 21). Eine detaillierte Studie über die Entstehung von *Pit* ist in Vorbereitung.

⁹¹ Vgl. die Darstellung auf S. 102 und PASSERINI, a.a.O. tav. X.

⁹² Welche Schriften GINO irrtümlich, welche ihm zu Recht zugeschrieben werden, untersuchte SCARAMELLA; vgl. Anm. 55.

⁹³ Herrn Prof. CASAMASSIMA verdanke ich die freundliche Mitteilung, daß weder

Ahnen abstammen: von dem 1331 verstorbenen Recco Capponi. Er war Ginos Großvater⁹⁴, Reccos Urgroßvater⁹⁵.

Muratori hat im übrigen darauf hingewiesen, daß der Name Gino ein Diminutiv ist und als vollständiger Vorname nicht nur *Arrigino*, sondern auch *Angelino*, *Ruggerino* oder *Agostino* in Frage kommen⁹⁶. Daß in der Miniatur aus *Pit* die Banderole mit dem Motto von einem Engel getragen wird, der zweifellos als fester Bestandteil zum Wappen gehört, könnte also mit dem Vornamen Gino zusammenhängen, falls dieser eine Abkürzung für Angelino gewesen sein sollte.

Auf Gino als vermutlichen Besitzer von *Pit* verweist schließlich auch die Tatsache, daß all jene Capponis, die sich später in Frankreich nachweisen lassen, von Ginos Enkel, einem Lorenzo di Neri di Gino, abstammen. Innerhalb dieses Zweiges der Familie Capponi könnte das Manuskript *Pit* also vererbt worden und dadurch nach Paris gekommen sein⁹⁷.

Nach all diesem läßt sich wohl mit einem hohen Grad von Wahrscheinlichkeit vermuten, daß die älteren Faszikel des Manuskripts *Pit* gegen 1405, jedenfalls vor Herbst 1406, und die jüngeren zwischen 1406 und 1408 entstanden sind.

aus dem Fondo Passerini noch aus dem Poligrafo Gargani hervorgeht, ob GINO DI NERI CAPPONI das deutsche Motto benutzt hat.

⁹⁴ GINO war ein Sohn des 1357 verstorbenen NERI DI RECCO (vgl. PASSERINI, a. a. O. tavola II und X).

⁹⁵ RECCO, der *vicario del Casentino* von 1470, war ein Sohn des 1455 verstorbenen UGUCCIONE DI MICO DI RECCO (vgl. ebendort tavola II, III und IV).

⁹⁶ Vgl. das Vorwort von MURATORI in RIS XVIII, Sp. 1099.

⁹⁷ Diesen Hinweis gab bereits PIRROTTA in *Paolo Tenorista in a new fragment...*, S. 44, Anm. 55.

Go - - - - - go - di, go - di, go - di,
 Go - - di, go - di, go - di, go - - di, or
 Go - - - - - go - di, or go - di, or go - di, or

go - - - - - go - di, Fi-ren-ze, po' che sse' sì
 go-di, go-di, go-di or

di, go - di, Fi - ren - ze, po' che sse' sì gran - - - - -
 gran - - - - - go - di, Fi - ren - ze, po' che sse' sì

gran - - - - - de de
 gran - - - - - de

12

Che
Che
Che

bat-ti l'a-le per ter-r'e per ma-
che

15

bat-ti l'a-le per ter-r'e per ma-
bat-ti l'a-le per ter-r'e per

18

ma- re
re

[..o.] 21

Fac - ..o. Fac - ..o. Fac - ..o.

24

fac - cen - d'o - gni to - gni to - scan di te tre - ma -

27

scan [di te] tre - ma - cen - d'o - gni to - scan di te tre - ma -

30

re. re. re.

33

[p.] Gio - - - - - Gio - ve su - per - - n'e'l Ba - ti - sta di

[p.] Gio - - - - -

[p.] Gio - - - - -

36

rio

Dàn - no di Pi - sa'l tuo po - pol vit -

glo - - - - -

rio

rio

39

to - - - - -

Dàn - no di Pi - sa'l tuo po - pol vit -

Dàn - no di Pi - sa'l tuo po - pol vit - to - - - - -

42 ^b 3 3 3 3

ria.
ria.
ria.

The image shows a musical score for a madrigal, measures 42 and 43. The score is written for three staves: a vocal line (treble clef), a lute line (treble clef), and a bass line (bass clef). The key signature has one flat (B-flat). Measure 42 features a vocal line with eighth notes and triplets, a lute line with a half note and a quarter note, and a bass line with a half note. Measure 43 continues the vocal line with eighth notes and triplets, the lute line with a half note and a quarter note, and the bass line with a half note. The vocal line ends with a double bar line and the word 'ria.' written below the staff. The lute line ends with a double bar line and the word 'ria.' written below the staff. The bass line ends with a double bar line and the word 'ria.' written below the staff.