

Zur Entwicklung der italienischen Trecento-Notation

von

KURT VON FISCHER

Schon F. Ludwig und J. Wolf sowie neuerdings N. Pirrotta haben darauf hingewiesen, daß eine Reihe von Stücken der italienischen Trecentomusik in verschiedener Notation überliefert sind: Dasselbe Werk erscheint ganz oder teilweise in der einen Hs. in Brevis-, in der andern in Longa-Grundwerten aufgezeichnet. Es scheint sich also um eine Notation zu handeln, die bald mit dem Modus longarum, bald mit Tempus und Prolatio arbeitet. In meinen „Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento“¹ habe ich mich mit dieser Frage befaßt und die verschiedenen Notationsarten in einer die einzelnen Hss. berücksichtigenden Tabelle zusammengestellt². Die in dieser Arbeit gegebene Antwort auf die Frage nach dem Grund einer solch wechselnden Notation (Longanotation = französisch, Brevisnotation = italienisch) bedarf heute einer erneuten Überprüfung. Mit Recht hatte G. Reaney in seiner Rezension meiner Arbeit zu diesem Abschnitt bemerkt³: „It seems to me that this is not the whole story. After all, most French music of the fourteenth Century is not written in longa notation, though occasional pieces are“⁴.

Halten wir zunächst einige bekannte Tatsachen fest. Bei Betrachtung der Notationsverhältnisse in Italien fällt auf, daß gerade die früheste Hs. Rossi

¹ Bern 1956, S. 111.

² Da durch weitere Detailuntersuchungen diese Übersicht einige kleine Modifikationen erfahren hat, setze ich die Tabelle in ihrer neuen Fassung hin:

	<i>FP</i>	<i>Lo</i>	<i>Pit</i>	<i>Sq</i>	<i>Rs</i>	<i>PR</i>	<i>FC</i>	<i>RO</i>	<i>PadA</i>
■	9	2	4	7 (8)	—	1 (3)	—	3	—
■	7	6 (7)	3	7 (8)	2	5	1	—	1

Die Nrn. 168 u. 175 der Madrigale meines Werkkataloges wurden neu in die Untersuchung einbezogen. Die unter *PR* gegebene eingeklammerte Zahl bezieht sich auf zwei Sonderfälle in Longanotation: trotz Longanotation Verwendung von Taktpunkten (s. u.).

³ ML XXXVI, 1956, S. 394.

⁴ Auf unterschiedliche Notationsarten in MACHAULTS Lais weist REANEY in *The Lais of G. de Machaut and their Background*, in: Proceedings of the Royal Musical Association, 82. Session, 1955/56, S. 25.

(*Rs*)¹, welche um die Mitte des Jahrhunderts geschrieben worden ist, deren Werke aber wohl schon in den 30er und 40er Jahren entstanden sind, ausschließlich die spezifisch italienische Brevisnotation kennt. Dagegen überwiegen in der um 1380 geschriebenen Hs. *FP* die in Longanotation überlieferten Werke, (sofern man nur die in verschiedenen Hss. unterschiedlich notierten Werke berücksichtigt; vgl. die Tabelle S. 87, Anm. 2). Zudem ist beachtenswert, daß eine große Zahl von in der zweiten Jahrhunderthälfte geschaffenen Kompositionen in einer oft auffallend deutlichen Modus-Notation aufgezeichnet sind. Ferner ist bemerkenswert, daß die je nach der Hs. verschiedenartige Notation mit einer Ausnahme nur bei Werken früherer Trecentomeister anzutreffen ist. Aus alledem ist zu schließen, daß die Longanotation für Italien eine jüngere Erscheinung sein muß, die erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts aufgekommen ist. Daß aber dieser Wandel der Notationsweise doch irgendwie mit dem zunehmenden Einfluß der französischen und dem Rückgang der italienischen Notation zusammenhängen muß, ergibt sich aus der folgenden Zusammenstellung der in verschiedener Notation überlieferten Werke:

Taktpunkte (mit oder ohne Divisionsbuchstaben) kommen mit drei Ausnahmen nur im Zusammenhang mit Brevisnotation vor. Taktpunkte dagegen fehlen überall dort (mit drei unten zu besprechenden Ausnahmen), wo in Longen geschrieben wird. Nicht so die ital. Divisionszeichen: Diese finden sich ohne gleichzeitige Verwendung der Taktpunkte nur dort, wo in Longen notiert wird (eine Ausnahme stellt nur die eine Fassung des in *Sq* zweimal verschieden notierten Madrigals *Ita se n'era* von Lorenzo dar). Auch dort, wo weder Taktpunkte noch Divisionsbuchstaben stehen, erscheint stets Longanotierung (Ausnahme: Landinis Ballata *Deh! non fuggir*).

Eine Erklärung dieser Zusammenhänge ist einzig von einer vergleichenden Analyse der einzelnen Stücke zu erwarten. Hierbei sind zunächst zwei Werktypen voneinander zu unterscheiden: Madrigale, bei denen Strophenteil und Ritornell im gleichen Grundwert notiert sind, und solche, bei denen die beiden Teile verschiedene Grundwerte aufweisen. Bei letzteren könnte es zunächst scheinen, daß dadurch, je nach Notation, verschiedene rhythmische Proportionen entstehen.

Betrachten wir zunächst einige Beispiele der ersten Gruppe. Pieros Madrigal *Quando l'aria comincia* erscheint im oberitalienischen, mit Taktpunkten notierten Kodex *Rs* in Brevisnotation: Strophenteil mit *octonaria*-, Ritornell mit *duodenaria*-Vorzeichnung. In *FP* dagegen wird dasselbe Stück in Longanotation überliefert; Taktpunkte fehlen; dagegen ist im Tenor des Ritornells ein *.d.* (*duodenaria*) vorgezeichnet; eine Reihe von kleinen rhythmischen und melodischen Varianten können für uns außer Betracht fallen.

¹ Die Handschriften-Sigel sind am Schlusse dieses Aufsatzes zusammengestellt.

Es folgt die Übertragung der beiden Fassungen (Verkleinerung der Notenwerte im Verhältnis 4:1).

Octonaria und *duodenaria*, in *Rs* als *tertia divisiones* der *Brevis* zu betrachten, werden in der Umschrift von *FP* nicht mit *tempus imperfectum* bzw. *perfectum* wiedergegeben (z. B. *Superius* 1. Teil mit ■ ♪♪♪♪ ↓ ↓), sondern unter Vergrößerung der Notenwerte, d. h. durch *modus imperfectus* bzw. *perfectus*. Merkwürdig scheint, daß der italienische Divisionsbuchstabe *.d.* in *FP* stehen geblieben ist. Im Prinzip dieselben Notationsverhältnisse finden sich in folgenden drei Madrigalen von Jacopo da Bologna: *Di novo è giunto* (*Lo, Pit, Sq, PR*: Brevisnotat.; *FP*: Longanotat.); *Non al suo amante* (*Pit, Sq, PR, Fa*: Brevisnotat.; *FP*: Longanotat.); *O dolce appresso* (*FC, FP, Lo, PR*: Brevisnotat.; *Pit, Sq*: Longanotat.). Wie im oben besprochenen Stück erscheinen auch hier in Verbindung mit der Brevisnotation stets Taktpunkte und teilweise auch Divisionsbuchstaben; bei den im *modus longarum* notierten Stücken dagegen fehlen, wie zu erwarten, Taktpunkte und meist auch Divisionsbuchstaben¹. Die genannten Stücke bieten für die Übertragung keine

¹ W. TH. MARROCCO *The Music of Jacopo da Bologna* (Berkely u. Los Angeles 1954, S. 36, 69 u. 74 überträgt alle drei Stücke nach ital. notierenden Mss., verkürzt jedoch die Notenwerte nur im Verhältnis von 2:1 (■ - ○). J. WOLF in seiner *Squarcialupi*-Ausgabe (Lippstadt 1955, S. 26, 23, 31) gibt die Fassung von *Sq* und verkürzt im Verhältnis von 4:1, wobei der Anfang des *Superius* von S. 23 (*Non al su'amante*) in ♩ (♩♩♩♩ ♩ ♩) zu korrigieren ist. Das Ritornell auf S. 31/32 (*O dolce appresso... Ay lass'a me*) ist dem vorliegenden *modus perfectus* entsprechend im $\frac{3}{2}$ -Takt zu übertragen; die Taktstriche sind daher zu verschieben.

besonderen Probleme, da die rhythmischen Proportionen zwischen erstem und zweitem Teil bei beiden Notierungsarten dieselben bleiben.

Für die Übertragung neue Probleme entstehen, wenn innerhalb desselben Stückes die originalen Notenwerte in den verschiedenen Mss. bald gleich, bald verschieden notiert sind. Als Beispiel dieser Art diene Jacopos Caccia *Per sparverare*, die von *Lo* in Brevisnotation mit Taktpunkten, von *FP* in Longanotation ohne Taktpunkte (Ritornell mit Divisionsbuchstabe .d.) überliefert ist:

Superius *Lo*: ■ . . ↓↓↓↓ . . ↓↓↓ ↓↓↓ | Rit. ■ ♯ . . ↓↓.

♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩

Superius *FP*: ♯ ■ ↓↓↓↓ . . ↓↓↓↓ ↓ | Rit.·d ♯ ■ ↓↓.

♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩

Bis hierher haben wir genau dieselbe Notationsart wie in den oben genannten Stückes vor uns. Nun folgt aber im Ritornell eine in *FP* durch *senaria perfecta* (.p.) bezeichnete Taktänderung (zu den Worten *Et questo*):

Superius: ·d ♯ ♯ ·p· . . ↓ . . ■ . . ↓↓↓ - . . | . . | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ |

Tenor: ·d ♯ ♯ ·p· ■ . . ■ . . - . . | . . | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ |

In *Lo* heißt dieselbe Stelle (ohne Divisionsbuchstaben):

Superius: ■ . ^{r)} ♯ ♯ ♯ - ♩ | ♩ - | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ |

Tenor: ■ . ^{r)} ■ . . ■ . . - ♩ | ♩ - | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ |

Diese Stelle ist, abgesehen von den für unsere Betrachtung unwesentlichen Varianten, in beiden Mss. gleich notiert. In welcher rhythmischen Proportion stehen diese Takte zur vorangehenden *duodenaria*, bzw. zum *modus perfectus*? Marrocco (a. a. O., S. 83) überträgt nach *FP* ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ (freilich ohne Angabe eines Wertverhältnisses zwischen den beiden Abschnitten). Nach *Lo* dagegen müßte es heißen: ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩, was musikalisch überzeugender und – wie aus den folgenden Beispielen deutlich hervorgeht – auch notationstechnisch richtig ist. Eine ähnliche Stelle findet sich im Strophen teil von Giovanni Madrigal *Appress'un fiume chiaro*: obgleich *Sq* in Brevisnotation mit Taktpunkten und *duodenaria*-Vorzeichnung, *FP* dagegen in Longanotation ohne Taktpunkte beginnt, werden die im Verlaufe des Stückes folgenden *novenaria*-Takte von beiden Mss. in gleichen Notenwerten notiert.

*) Im Ms. steht hier irrtümlicherweise eine Minimapause im Superius.

Pirrotta¹ gibt beide Fassungen (*FP* und *Sq*) und überträgt sinngemäß beide so, daß dieselben Proportionen entstehen: *FP*: ♩ - *Sq*: ♩ = ♩ ; *novenaria*-Takte: ♩ = ♩. Auf die *novenaria*-Partie folgt in *FP* ein einzelner mit .*q.* bezeichneter (aus Pirrottas Übertragung allerdings nicht ersichtlicher) *quaternaria*-Takt², der in *Sq* noch unter der *novenaria* steht:

$$Sq: (\text{n}) \blacksquare - FP: \text{q} \cdot \blacksquare \cdot \tau \quad (\text{Tenor: } \blacksquare).$$

Entsprechend der in *Sq* notierten Brevis = ♩, muß auch die Longa in *FP* als ♩ (bzw. ♩♩) übertragen werden.

Noch deutlicher geht die Notwendigkeit von Verkürzungen der Originalwerte aus den verschiedenen Notierungen von Gherardellos Madrigal *Sotto verdi frascetti* hervor: *FP* notiert in Brevien mit Taktpunkten, *Pit*, *Lo* und *Sq* in Longen ohne Taktpunkte. Der Anfang des Stückes ist in *FP* als *octonaria* zu lesen (der Divisionsbuchstabe fehlt); die übrigen MSS (*Lo*, *Pit*, *Sq*) notieren im *modus imperfectus* (ohne Taktzeichen). Nun folgt zu den Worten „verdi frascetti...“ eine in *Pit* mit .*i.* bezeichnete *senaria imperfecta*-Partie, die in allen Hss. (einschl. *FP*) mit denselben Notenwerten wiedergegeben ist. In *FP* heißen die rhythmischen Werte:

$$\begin{array}{l} \text{Superius: } \blacksquare \quad \tau \cdot \downarrow \cdot \downarrow \cdot \downarrow \cdot \downarrow \\ \text{Tenor: } \blacksquare \quad \cdot \quad \tau \cdot \downarrow \end{array}$$

in *Pit* dagegen:

$$\begin{array}{l} \text{Superius: } \blacksquare \cdot \downarrow \quad \tau \cdot \downarrow \cdot \downarrow \cdot \downarrow \cdot \downarrow \\ \text{Tenor: } \blacksquare \cdot \downarrow \quad \cdot \quad \tau \cdot \downarrow \end{array}$$

Lo notiert wie *Pit*, aber ohne Schreibung der Divisionsbuchstaben. Da *FP* konsequent italienisch schreibt, sind die Semibrevien der *octonaria* und der *senaria imperfecta* gleichwertig³:

$$\frac{2}{\text{p}} \downarrow \quad | \frac{8}{\text{p}} \frac{z}{\text{p}} \frac{7}{\text{p}} \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \quad | \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \quad \text{wobei } \frac{2}{\text{p}} \downarrow = \frac{8}{\text{p}} \downarrow$$

In *Pit* (und *Lo*) ist die das Stück eröffnende *octonaria*-Partie daher in Diminution zu übertragen (♩ - ♩), die *senaria imperfecta*-Stelle dagegen wie in *FP* (♩ - ♩, ♩ - ♩). Sehr aufschlußreich und beweiskräftig für die in *Pit* (und *Lo*) vorzunehmende Diminution ist nun aber die Notierung in *Sq*:

¹ *The Music of Fourteenth Century Italy*, Amsterdam 1954, Bd. I, S. 9, Takt 17.

² Das in *FP* folgende *duodenaria*-Zeichen steht offensichtlich einen Takt zu spät.

³ Vgl. hierzu PIRROTTA, a. a. O., S. II der Einleitung; vgl. ferner zum Problem der Wertverhältnisse: N. PIRROTTA, *Marchetto de Padua and the Italian Ars nova*, Mus. Disc. IX, S. 59, Anm. 3.

Superius: ♯ .i. τ ♣ ♣ ♣ ♣
 Tenor: ♯ ♣ τ ♣

Hier wechselt *nur* der Superius zur Brevisnotation hinüber (der Divisionsbuchstabe *i.* erscheint nur im Superius), während der Tenor in doppelten Notenwerten weitergeführt wird (Breven statt Semibreven). Die Werte des Tenor müssen hier zwangsläufig verkürzt werden. Die Übertragung bei Wolf (a. a. O., S. 50) ist daher unrichtig: Die von ihm bei der *senaria imperfecta*-Stelle vorgenommene Augmentation des Superius (♣ = ♣.) führt zu falschen Proportionen. Es folgen auf die *senaria imperfecta*-Stelle nämlich eine Reihe von Takten in der *senaria perfecta* (Superius und Tenor), die von Wolf nun wieder undiminiert (♣ = ♣) wiedergegeben werden. Dadurch entsteht eine Fehlproportion zwischen *senaria imperf.* und *senaria perf.* Die richtige, auch für *Sq* gültige Übertragung nach *FP*, das mit seiner konsequent italienischen Notation die Proportionen klar zum Ausdruck bringt, gibt Pirrotta (a. a. O., S. 70). Merkwürdig scheint bei diesem Stück, daß der Ritornellteil in *FP* (Brevisnotation) mit *.d.*, in *Sq* dagegen (Longanotation) mit *.q.* bezeichnet ist. Die Übertragung ergibt, daß dieses in *Sq* stehende *.q.* nicht die *quaternaria* im Sinne einer geraden Longateilung bedeuten kann, da offensichtlich *modus perfectus* vorliegt (entsprechend der in *FP* stehenden *duodenaria*). Dieses *.q.* bezieht sich vielmehr auf die Brevisteilung und bedeutet zugleich Diminution. Auch hier ist Wolf zu korrigieren, der sich durch das in *Sq* erscheinende *.q.* irreführen ließ. Überträgt man dieses Madrigal aus *Sq*, so sind sämtliche Notenwerte mit Ausnahme der unter *senaria imperf.* und *perf.* stehenden Stellen diminuiert zu lesen¹.

Aus den drei genannten Beispielen geht hervor, daß sowohl das *duodenaria*-, wie auch das *quaternaria*-Zeichen, nicht aber die *senaria*- und *novenaria*-Zeichen eine Diminution fordern, sobald sie nämlich in Verbindung mit Longanotation und ohne Taktpunktschreibung auftreten. Wie die folgenden Beispiele (vgl. besonders S. 94f.) zeigen werden, bezieht sich das *.q.* trotz der Longanotation auf die Teilung des Brevis.


Von diesem letzten Beispiel her wird nun auch ohne weiteres klar, wie diejenigen Stücke zu lesen sind, die im Strophen- und Ritornellteil in den verschiedenen Mss. voneinander abweichen. Dabei ist zu beobachten, daß es sich auch hier stets um Teilstücke handelt, die ursprünglich in *octonaria*- oder *duodenaria*-Takten notiert waren und von Brevis- in Longanotation umgeschrieben worden sind. Als Beispiel diene Giovannis Madrigal *Sedendo all' ombra*. In *Lo* steht der 1. Teil in der *senaria imperfecta*, das Ritornell in der *duodenaria* (beide Teile in Brevisnotation mit Taktpunkten). In *Sq* dagegen

¹ In WOLFS Übertragung sind die Takte 1 bis 14 und 44 bis Schluß in halben Notenwerten zu lesen. Im Rit. sind zudem, im Hinblick auf den zu setzenden $\frac{3}{4}$ -Takt, die Taktstriche zu versetzen.

fehlen infolge französischer Notation die Taktpunkte; der Strophenteil ist im *modus imperfectus cum tempore perfecto cum prolatione majore* in denselben Werten wie *Lo* notiert. Das Ritornell dagegen erscheint gegenüber *Lo* (und *FP*) in doppelten Notenwerten, d. h. im *modus perfectus*; auf die Diminution weist der Buchstabe *q.*, der im Grunde nichts anderes besagt, als daß die *Brevis* jetzt in bloß 4 Teile zu teilen sei:

Tenor <i>Lo</i> :		• • Rit.	
Tenor <i>Sq</i> :		• • Rit. <i>q.</i>	

FP schreibt in diesem Beispiel im ersten Abschnitt des Strophenteils der anderen Figurationen wegen in *octonaria*, um erst später in die *senaria imperfecta* überzugehen. Da *Sq* nicht diese, sondern die *senaria imperfecta*-Fassung von *Lo* übernimmt, können die Notenwerte für den Strophenteil in beiden Mss. dieselben bleiben. In Wolfs Übertragung (a. a. O., S. 6) sind daher die Werte des Ritornells zu verkürzen und die Taktstriche zu versetzen ($C \rightarrow \frac{3}{4}$). Ab Takt 43 ist jedoch wieder unverkürzt zu lesen ($\frac{9}{8} = \frac{3}{4}$), da es sich um eine *novenaria*-Stelle handelt, die in allen drei Mss. im Prinzip unverändert wiederzugeben ist. Pirrotta hat in seiner vorzüglichen Ausgabe der Werke Giovannis und Gherardellos die rhythmischen Proportionen zum erstenmal richtig dargestellt. Die hier vorgelegten Untersuchungen können mit einer kleinen Ausnahme die Korrektheit von Pirrottas Übertragungen bestätigen.

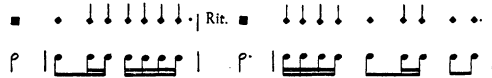
Daß die *duodenaria* in jüngerer Umschrift als *modus perfectus* geschrieben worden ist, zeigt eindeutig Giovannis Madrigal *Piu non mi curo*, dessen erster Teil von *FP* in Brevisnotation, von *Sq* dagegen in Longanotation mit dem *modus perfectus*-Zeichen  überliefert ist:

Tenor <i>FP</i> :	
Tenor <i>Sq</i> :	

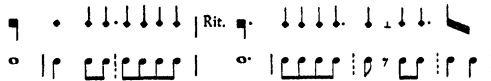
Das in der *senaria imperfecta* ($\frac{6}{8}$) stehende Ritornell erscheint in beiden Mss. in denselben Notenwerten.

Weitere Beispiele solcher nach Ms. verschiedener Notation der beiden Madrigalteile finden sich in Giovannis *Nascoso el viso* (*Rs* und *Sq* Brevisnotat.; *FP* Longanotat. des 1. Teiles [*duodenaria* \rightarrow *mod. perf.*]), Jacopos *O in Italia* (*Sq* und *PR* Brevisnotat.; *FP* Longanotat. des 1. Teiles [*octonariu* \rightarrow *mod. imperf.*]), Lorenzos *Vidi nell'ombra* (*Lo* Brevisnotat.; *FP*, *Pit*, *Sq*, *RO* Longanotat. im Ritornell [*octonaria* \rightarrow *mod. imperf.*]).

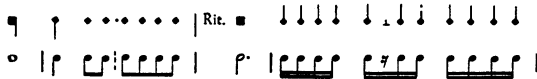
Etwas komplizierter liegt der Fall bei Giovannis Madrigal *Nel mezo a sei paon*. Alle drei dieses Stück überliefernden Mss. (*FP*, *Sq*, *PR*) setzen Taktpunkte, jedoch keine Divisionszeichen. Der erste Teil des Madrigals steht in der *octonaria*, der zweite in der *duodenaria*. So notiert *PR* (superius):



Sq gibt doppelte Notenwerte, setzt aber wie in einer *quaternaria* Taktpunkte nach 4 Minimen; mit den Taktpunkten werden somit, trotz der Longanotation, Breviswerte abgeteilt:



FP beschreitet einen Mittelweg: Strophenteil in Longanotation, wobei die Taktpunkte und Notenformen aber im Gegensatz zu *Sq* den *octonaria*-Takt anzeigen:



Während die Proportion zwischen 1. und 2. Teil in *PR* und *Sq* dieselbe ist, weicht *FP* von diesen beiden Mss. ab. Pirrotta (a. a. O., S. 26) wählt für seine Übertragung die Fassung von *FP*. In Analogie zu *Sedendo all'ombra* und entsprechend der Notation von *Sq*, das offenbar für beide Teile die Diminution verlangt, möchte ich die Schreibweise von *PR* bevorzugen (Semibreven = ♩ in beiden Teilen gleichwertig).

Einen weiteren Spezialfall stellt das Madrigal Lorenzos *Ita se n'era* dar, welches in *Sq* zweimal in verschiedener Notierungsweise (beide Male ohne Taktpunkte, jedoch mit französischen Augmentationspunkten) überliefert ist. In seiner Geschichte der Mensuralnotation (S. 316) bringt Wolf den Anfang beider Fassungen und schließt aus deren verschiedener Notation sowie aus anderen Überlegungen, daß die Buchstaben *.p.* und *.q.* sich auf die Brevis-, *.i.* und *.n.* dagegen auf die Longateilung beziehen müßten. Aus dem genannten Stück geht aber nochmals deutlich hervor, daß sich *.q.* zwar auf die Brevis-teilung bezieht, aber zugleich eine Diminution fordert, *.p.* und *.n.* (wie auch *.i.*) dagegen ohne Diminution zu lesen sind¹. Hier die beiden Anfänge:

¹ Ohne die zur Diskussion gestellte Frage grundsätzlich beantwortet zu haben und ohne in seiner Übertragung des Kodex *Sq* zu einer konsequenten Lösung des Problems gelangt zu sein, ist WOLF doch auf der richtigen Spur gewesen, wenn er u. a. von einer Diminution der Werte unter dem Zeichen *.q.* spricht.

schreibt *PR* zum Unterschied von *Pit* und *Sq* Taktpunkte nach 4 Minimen (*quaternaria*-Brevisteilung). Da hier beide Teile denselben Takt haben, spielt es allerdings für die rhythmische Proportion keine Rolle, ob diminuiert oder nicht diminuiert gelesen wird. Es könnte jedoch die *quaternaria*-Schreibung auf ein rascheres Tempo hinweisen. Dies würde nicht nur mit den von Pirrotta für die älteste Trecentomusik gemachten Feststellungen übereinstimmen (a. a. O., S. II der Einleitung), sondern auch den *Rubricae breves* des Pseudo-Marchetto entsprechen (vgl. GS III, 188, u. CS III, 9b).

Als letztes Stück sei hier noch Landinis Ballata *Deh! non fuggir* genannt. Es ist dies das einzige Stück eines jüngeren Trecentomeisters, das in unterschiedlicher Notation überliefert ist: von *FP* und *Sq* in Brevis-, von *PR* wiederum in Longanotation. Diese drei Hss. notieren alle ohne Taktpunkte und ohne Divisionsbuchstaben. Einzig das oberitalienische Fragment *PadA* schreibt unter Verwendung der abwärts kaudierten Semibrevis Taktpunkte. Ellinwood¹ erwähnt, daß in diesem Stück die kürzesten Notenwerte innerhalb von Landinis Werken begegnen. Dies mag mit ein Grund sein, weshalb *PR* in doppelten Werten notiert und damit dieses Stück in der Schreibweise vielen andern Werken Landinis angleicht. Möglicherweise handelt es sich hier übrigens um ein frühes Werk des blinden Florentiners, was auch aus den Figurationen hervorzugehen scheint, die einem älteren Stil verwandt sind.

Die besprochenen Beispiele haben ergeben, daß in den Mss. des späten 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts verschiedene Notationsarten desselben Stückes begegnen. Wie Kodex *Rs* beweist, ist die Brevisnotation mit Taktpunkten (und Divisionsbuchstaben) die ursprünglich italienische und zugleich ältere Notierungsweise. Demgegenüber zeigen die jüngeren Mss. bald Brevisbald Longanotation (vgl. die Tabelle S. 87, Anm. 2). Die Longanotierung von Werken der älteren Trecentisten ist stets als Umschreibung der ursprünglichen *octonaria*- oder *duodenaria*-Takte zu verstehen, während die übrigen Divisiones ihre ursprünglichen Werte beibehalten. In der vergrößerten Schreibweise erscheinen an Divisionsbuchstaben *.q.* und *.d.* Sofern keine Taktpunkte vorhanden sind, entspricht *.d.* dem *modus perfectus diminutus*, *.q.* dagegen (da auf die Brevis bezogen) nicht etwa dem *modus imperfectus diminutus*, sondern einer Diminutionsvorschrift im Sinne des *tempus imperfectum diminutum*. Eine solche Verwendung des Buchstabens *.q.* ist im Grunde durchaus logisch: In der *octonaria* wird die Brevis in 8 und in der *duodenaria* in 12 Teile geteilt; schreibt man statt einer Brevis eine zwei- oder dreizeitige Longa, so besteht die Brevis eben nur noch aus vier, die Longa dagegen aus 8 bzw. 12 Teilen.

Wie ist nun diese Notierungsweise entstanden? Jedenfalls hängt sie eng mit dem in den 70er und 80er Jahren des 14. Jahrhunderts in Italien zu beobach-

¹ *The Works of F. Landini*, Cambridge-Mass. 1939, S. 65.

tenden Einfluß der französischen Notation zusammen. Dieser Einfluß ist jedoch nicht so zu verstehen, daß die Italiener die in Frankreich ja auch nur noch selten (und gerade nicht in weltlichen Liedern) anzutreffende Longanotierung nachgeahmt hätten. Es handelt sich vielmehr um den Versuch einer Umschrift der italienischen in die französische Notation. Während die *divisiones secundae* (.q., sen. imperf., sen. perf., .n.) ohne weiteres auch ohne Taktpunkte mit den (Vitry zugeschriebenen) *quatre prolacions* wiedergegeben werden konnten¹, bestand in der französischen Notation kein unmittelbares Äquivalent zu den *divisiones tertiae* (.o. und .d.). Aus diesem Grunde wohl wurden nun die ursprünglichen *octonaria*- und *duodenaria*-Partien augmentiert, d. h. im *modus longarum* geschrieben². Damit aber erhielten die Zeichen .q. und .d. in dieser Französisches und Italienisches mischenden Notation die oben genannte Bedeutung einer Diminutionsvorschrift. Allmählich ging man dann dazu über, die Stücke von Anfang an in einer auch ohne Taktpunkte und Divisionsbuchstaben verständlichen (d. h. französischen) Schreibweise aufzuzeichnen.

Zum Schluß ist nun noch die Frage zu stellen, ob dieser Notationsumschwung in den theoretischen Schriften der damaligen Zeit Spuren hinterlassen hat. Jedenfalls wird die Zunahme des französischen Einflusses durch den mit Sicherheit nach 1350 geschriebenen Traktat *secondo [!] el maestro Jacopo da Bologna* bestätigt, indem hier nur die *divisiones secundae* und ihre französischen *tempus*- und *prolatio*-Entsprechungen, nicht aber die *divisiones tertiae* genannt werden³. Auch wird der *modus longarum* eingehend besprochen, während dieser in der *Brevis compilatio* des Marchetto, als offenbar für die altitalienische Praxis unwichtig, beiseite gelassen ist⁴. Ganz französisch orientiert ist auch der Anonymus Florenz, *Laur. Redi 71*, ein Traktat in italienischer Sprache aus dem späten 14. oder frühen 15. Jahrhundert⁵. Endlich ist hier Coussemakers *Anonymus VII* (CS III, 405) zu nennen. Der Autor dieses

¹ .q. = C .s.i. = C
 .s.p. = O .n. = O

² Dies bestätigt PROSDOCIMUS DE BELDEMANDIS am Schlusse seines *Tractatus practice cantus mensurabilis ad modum Ytalicorum* (CS III, 248); vgl. hierzu S. 98 des vorliegenden Aufsatzes.

³ Neuausgabe des Traktates in engl. Übersetzung durch TH. W. MARROCCO (a. a. O., S. 146). In Anbetracht der hier merkwürdig unitalienischen Lehre (auch die Taktpunkte fehlen!) und eines dadurch entstehenden Widerspruches zur Notation von JACOPO Werken, kann man an der Beziehung dieses Traktats zu JACOPO zweifeln.

⁴ Es sei denn, man wolle die in Abschnitt IV des Traktats gebrachte Ligaturenlehre als Hinweis auf den *modus longarum* betrachten. Neuausgabe der *Brevis compilatio* durch G. VECCHI in *Quadrivium I*, 1956, S. 177 ff., (auch als Separatdruck, Bologna 1957). In MARCHETTO'S *Pomerio* wird der *modus longarum* bezeichnenderweise nicht vor, sondern erst nach dem *tempus* besprochen.

⁵ Ediert durch A. CARAPETYAN, *Anonimi notitia del valore delle note del canto misurato*, CSM 5, 1957.

leider unvollständigen Traktats ist mit den italienischen Notationspraktiken gut vertraut. Daneben kennt er, damals eine Selbstverständlichkeit, auch die auf Vitry zurückgehende Lehre von den Prolationen, die er im Anschluß an die italienische Notation kurz resümiert. Im Zusammenhang mit der italienischen Notation werden die 4 Divisionsbuchstaben *S*, *O*, *N* und *D* genannt, und die entsprechenden *divisiones* anhand von Beispielen erläutert. Hierbei verwendet Anonymus VII Taktpunkte. Nun fällt aber auf, daß unter dem Buchstaben *S* nur die *senaria imperfecta*, d. h. die sog. *senaria gallica* behandelt wird. Zudem fehlt die *quaternaria*. Damit sind aber gerade die beiden von Marchetto als spezifisch italienisch bezeichneten *divisiones* weggelassen. Ob diese vielleicht im heute fehlenden Teil des Traktates besprochen worden sind? Noch ein Umstand aber widerspricht in dieser Schrift der altitalienischen Lehre, nämlich die Möglichkeit einer Imperfektion (auch *imperfectio ad partem*) der Brevis in der *senaria imperfecta* und in der *duodenaria*: „Si juxta brevem sit minima, tunc brevis valet quatuor minimas [betrifft *senaria*, vgl. CS III, 405 b] et si juxta brevem sit major semibrevis, tunc brevis valet duas majores semibreves“ [betrifft *duodenaria*, vgl. 407 b]. Wenn diese Interpretation der Brevis-Imperfektion im Rahmen der italienischen *divisiones* auch nicht unmittelbar mit den von uns besprochenen Beispielen zu tun hat, so zeigt sich doch hierin besonders deutlich der französische Einfluß auf den offenbar um 1400 schreibenden Verfasser des anonymen Traktates. Dieselbe Möglichkeit einer Imperfektion der Brevis wird nämlich auch im *Tractatus practice cantus mensurabilis ad modum Ytalicorum* des Prosdocimus de Belde- mandis (1412) erläutert¹. In dieser Schrift übernimmt Prosdocimus bekanntlich die Verteidigung der italienischen Notation. Uns interessiert hier besonders ein Abschnitt über die zu Beginn des 15. Jahrhunderts offenbar angefochtenen und nicht mehr ganz verstandenen Divisionszeichen der *octonaria* und *duodenaria*: „Nec dicendum est hanc artem Ytalicam ponere pluralitatem sine necessitate in ponendo mensura octonariam que duplex quaternaria esse videtur et mensuram duodenariam que triplex quaternaria reputatur...“ – „... quando nobis presentatus fuisset aliquis cantus quaternarius, fuisset nobis dubium an ipsius figuras cantare debuissemus in suis propriis valoribus, sive large, an stricte sive in proportione sexquitercia; et propter hanc obscuritatem sive dubitatem fugere, invente sunt alie due mesure pluries nominate, scilicet octenaria et duodenaria“².

Diese Ausführungen weisen deutlich auf die Unklarheiten, die um 1400 in bezug auf einzelne Divisionsbuchstaben bestanden haben müssen. So wird es denn verständlich, daß man aus diesem Grunde gerade die *octonaria*- und

¹ Vgl. CS III, 228 ff., bes. 229 b. Vor allem aber C. SARTORI, *La notazione italiana del Trecento*, Firenze 1938, S. 38 u. 86 f.

² CS III, 234 b/235 s; SARTORI, S. 48 f.

duodenaria-Abschnitte in die auch ohne Kenntnis der italienischen Notation verständlichen Formen des *modus longarum* übertragen hat.

Die Vergrößerung der Notenwerte in der Musik des späten Trecento und beginnenden Quattrocento ist damit einerseits aus dem zunehmenden Einfluß der französischen Notation und dem zurückgehenden Verständnis für das Wesen der italienischen Notenschrift zu erklären, andererseits aber auch aus einer in zahlreichen italienischen Werken zu beobachtenden Verschiebung von kürzeren zu breiteren Notenwerten überhaupt. So stehen von Landinis Werken nur rund ein Fünftel in der für die damalige französische Musik charakteristischen *prolatio maior*, während die übrigen vier Fünftel in breiteren Modus- oder Tempustakten verlaufen. Es vollzieht sich offenbar um 1380 in Italien eine ähnliche Wandlung der Rhythmik, wie sie von Besseler in der Musik um 1430 festgestellt worden ist¹. Diese Umbildung der rhythmischen Struktur ist daher nur notationstechnisch als französisierende Tendenz zu bezeichnen. Ihrem Wesen nach bedeutet sie viel mehr ein Hervorkehren italienischer Eigenart: Ein Grund mehr, die hohe Bedeutung der späten Trecentokunst auch für die Musik der Epoche Dufay anzuerkennen.

Handschriften-Sigel

- Fa* = Faenza, Bibl. Comunale 117
FC = Florenz, Bibl. del Conservatorio, D 1175
FP = Florenz, Bibl. Naz. Centr., Panciatichi 26
Lo = London, Brit. Mus., add. mss. 29 987
PadA = Padua, Bibl. Univ., Mss. 1475 u. 784, sowie Oxford, Can. Pat. lat. 229
Pit = Paris, Bibl. Nat. ital. 568
PR = Paris, Kodex Reina, Bibl. Nat. n. a. frç. 6771
RO = Rom, Vat. Ottob. 1790
Rs = Rom, Vat. Rossi 215
Sq = Florenz, Kodex Squarcialupi, Bibl. Laur. Palat. 87

¹ H. BESSELER, *Bourdon und Fauxbourdon*, Leipzig 1950, S. 121 ff.