

Die „anonymen“ Kompositionen des Manuskripts Paris, B.N., fonds it. 568 (*Pit*)

von

URSULA GÜNTHER

Das Manuskript Paris, B. N., f. it. 568 (*Pit*)¹, ist eine unserer Hauptquellen für die Trecentomusik, denn es überliefert unter anderem 55 Unika italienischer Herkunft. Darunter befinden sich 27 Werke des späten Trecentokomponisten Don Paolo da Firenze². *Pit* enthält nach Ansicht Gilbert Reaneys „47 definitely anonymous compositions“³. Bei insgesamt 199 Werken ist das ein recht hoher Prozentsatz. Allerdings sind 21 dieser 47 Kompositionen französischen Ursprungs. Daß ihre Autoren in Italien unbekannt waren, ist nicht verwunderlich. Läßt man die französischen Werke außer acht, so bleiben immerhin noch 26 italienische Madrigale und Ballaten übrig, deren Urheber bis heute unbekannt sind. Bei weiteren 20 italienischen Liedsätzen, die in *Pit* anonym erscheinen, kennt man die Komponisten durch andere Quellen. In 17 Fällen handelt es sich um Werke Francesco Landinis, die im Squarcialupi-Codex (*Sq*) und meist auch in der Florentiner Handschrift Panciatichi 26 (*FP*) überliefert werden.

¹ Diesem Artikel liegt ein Vortrag zugrunde, der 1962 während des Colloque de Wégimont gehalten wurde. Da sich die ursprünglich geplante Veröffentlichung eines Kolloquiumsberichtes mit allen Vorträgen und Diskussionen nicht verwirklichen läßt, erscheint die mit finanzieller Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft angefertigte Arbeit nunmehr an dieser Stelle. Hier kann aber nur ein kleiner Teil jener Fotos, die in Wégimont gezeigt wurden, in Ausschnitten abgebildet werden. Dieser Nachteil wird aber durch die etwa zur gleichen Zeit erscheinende Faksimile-Ausgabe des Bärenreiter-Verlages behoben. Sie soll als Band 3 in der 2. Reihe der *Documenta Musicologica* unter dem Titel *Un Codice Trecentesco Bibliothèque Nationale Paris Ms. fonds ital. 568* herausgegeben werden.

Die z.T. mit Ultraviolettlicht hergestellten Fotos sind ebenfalls von der Deutschen Forschungsgemeinschaft finanziert worden. Für die sorgfältige und schnelle Erledigung der Fotoarbeiten danke ich Monsieur PORCHEZ, dem Leiter des Fotoateliers der Bibliothèque Nationale. Zu danken habe ich außerdem Frau Prof. S. CLERCX-LEJEUNE und Herrn Prof. L. SCHRADER (†) für Fotos aus anderen Manuskripten sowie Herrn Prof. H. BESSELER für die leihweise Überlassung einiger Bücher seiner Bibliothek.

² Vgl. G. REANEY, *The Manuscript Paris, Bibliothèque Nationale, fonds italien 568 (Pit)*, MD XIV, 1960, S. 33–63; Tabelle der Unika S. 42; Die Nummern des Inhaltsverzeichnisses S. 49–63 werden in dieser Arbeit benutzt.

³ Ebenda S. 40.

Es war schon Friedrich Ludwig aufgefallen, daß mehrere dieser Kompositionen auch in *Pit* ursprünglich mit Hinweisen auf Francesco versehen gewesen sein müssen, die man später durch Rasur entfernt hat⁴. Ludwigs Bemerkung ist aber nur sehr kurz und gibt keinerlei Details. Vielleicht blieb sie deshalb bei den bisherigen Arbeiten über die Werke Landinis und über das Manuskript *Pit* ungenutzt. Leo Schrade erwähnte lediglich bei einer Ballata Francescos, daß in *Pit* einige Buchstaben des Komponistennamens noch lesbar seien⁵, stützte sich dabei aber nicht auf Ludwig.

Im Manuskript treten die Rasuren sehr deutlich hervor. Übersehen wurden sie wohl nur deshalb, weil es mittlerweile üblich geworden ist, mit Mikrofilmen oder danach angefertigten Vergrößerungen zu arbeiten, die Feinheiten dieser Art nicht erkennen lassen. Daß ich auf die Rasuren aufmerksam wurde, verdanke ich u. a. einem längeren Aufenthalt in Paris, der mir ermöglichen sollte, die Entstehung der Handschrift *Pit* am Original zu untersuchen.

Zu diesem Zweck mußte der Wechsel verschiedener Hände mit teilweise ähnlichen Schriftzügen durch Vergleiche festgestellt werden. Ein wichtiges Kriterium zur Unterscheidung der Schreiber liefert die Art der Komponistenangabe. Die erste Hand, eine besonders zierliche Schrift, notierte die Namen vollständig oder nur geringfügig verkürzt und stets mit roter Tinte, die auf den Fotos meist blasser erscheint als schwarze oder blaue Farbe. Auf f. 60v/61 sieht man die weniger kräftige Färbung z. B. bei zwei Initialen, bei der Seitenzahl *LXI* und dem Namen *Francesco*. Die beiden anderen Initialen sind blau. Auf f. 60v sind zwei verschiedene Hände erkennbar. Beide benutzten ein unverziertes *d*, die Hand A auf f. 61 schrieb diesen Buchstaben dagegen mit dreieckiger Schleife. Landini wurde von der Hand A nur einmal, im ersten Faszikel, als *Francesco degli orghany* bezeichnet, sonst meist als *Francesco* mit einer Abbreuiatur für das *n*, nur selten auch mit einer Abkürzung für die Endung *esco*. In dieser Form sieht man den Namen z. B. über dem letzten Werk des 7. Faszikels⁶. Bei späteren Eintragungen von anderer Hand erscheint der gleiche Name mit verschieden geformten Zeichen für die Endung *esco*⁷ oder als *Franciscus*⁸, aber stets in schwarzer Schrift. Die noch später notierten Werke Landinis von f. 99v bis f. 118 sind nur mit der schwarzen Initiale *F* bezeichnet⁹, die übrigens auch f. 13v bei einem nachgetragenen Madrigal erscheint¹⁰.

Ähnliche Unterschiede sind beim Namen Don Paolos festzustellen. Neben der in roter Tinte ausgeschriebenen Form *Don Paolo*¹¹, – der Zusatz *tenorista da Firenze* findet sich nur f. 34v beim ersten Werk dieses Meisters – gibt es die Ab-

⁴ FR. LUDWIG, *Die mehrstimmige Musik des 14. Jhs.*, SIMG IV, 1902/03, S. 56.

⁵ *The Polyphonic Music of the Fourteenth Century, Commentary Notes to Volume IV*, Monaco 1958, S. 108.

⁶ Vgl. f. 70v.

⁷ Vgl. Abb. 5 (f. 85), 9 (f. 87v), und 11 (f. 91v).

⁸ Vgl. Abb. 3 (f. 93v).

⁹ Vgl. Abb. 14 (f. 99v) und 20 (f. 107).

¹⁰ REANEY gibt a. a. O., S. 51, irrtümlich „Francesco“ an.

¹¹ Vgl. f. 36v.

kürzungen *D. P.*¹², *Pa.*¹³, *Pa.*¹⁴ und endlich, im 6. und 8. Faszikel, das Zeichen *~*¹⁵. Reaney deutet den geschwungenen Strich hinter *P* als Abbre-
viatur für *us* und liest infolgedessen *P(aul)us*¹⁶. Zutreffender ist wohl Nino
Pirrotas Auslegung „*P. A.*“ als Abkürzung für *Paolo Abbas*¹⁷, denn die Haupt-
hand der beiden später eingeschobenen Lagen 6 und 8 schrieb das *A* stets mit
einem derart geschwungenen, weit nach links überragenden Strich. Man ver-
gleiche beispielsweise die Buchstaben hinter den farbigen Initialen von f. 51
oder f. 71 v mit dem Zeichen über der Komposition.

Betrachtet man aufmerksam den oberen oder seitlichen Rand der Blätter,
um die Eintragungen miteinander zu vergleichen, so stößt man auf jene Rasu-
ren, die sich in 31 Fällen an Stellen befinden, wo Namen oder Initialen gestan-
den haben müssen. Im Ultraviolettlicht einer Quarzlampe sind die ausradierten
Inschriften zu einem beträchtlichen Teil deutlich lesbar, einige von ihnen sogar
bei normaler Beleuchtung. 13 der 31 Rasuren gehören zu Werken, bei denen
man die Autorschaft Francescos Landinis bisher nie bezweifelt hat. In den 18
übrigen Fällen handelt es sich meist um ausschließlich in *Pit* überlieferte
Kompositionen, die man, abgesehen von drei Werken, stets für anonym gehalten
hat.

Die aufschlußreichste Seite aus *Pit* ist f. 90 v (Abb. 1). Nur auf diesem Blatt
sind zwei Rasuren nebeneinander sichtbar. Nach Entfernung des an der übli-
chen Stelle in der Mitte notierten Namens ist links und etwas oberhalb dieser
Rasur der Name *Bartolino* : eingetragen, aber anschließend ebenfalls aus-
radiert worden. Wieviele Personen an den hier erkennbaren vier Phasen des
Hinschreibens, Ausradierens, erneuten Hinschreibens und wiederum Ausradie-
rens beteiligt waren, ist völlig offen. Es können eine, zwei, drei oder auch vier
Personen gewesen sein. Aus der Tatsache, daß ein ursprünglich über einem
Stück vermerkt gewesener Komponistename ausgelöscht worden ist, läßt
sich jedenfalls nicht schließen, ob er dort zu Recht oder zu Unrecht gestanden
hat. Es ist möglich, daß sich ein Schreiber oder einer der Besitzer des Manu-
skriptes über den Verfasser des Werkes im Unklaren war, aber auch, daß jemand
eine bewußte Fälschung der Urhebererschaft versucht hat, die entdeckt worden ist.

In der Mitte des oberen Randes von f. 90 v stand vermutlich *Franciscus* mit
Abbreviatur für das *n*, vielleicht auch für die Endung *us*. Ähnliche, aber besser
lesbare Rasuren sind f. 92 v und f. 94 v (Abb. 2 und 4) zu sehen. Die dazwischen-
stehende, f. 93 v (Abb. 3) beginnende Komposition zeigt noch heute die Über-
schrift *Franciscus*, allerdings mit ausgeschriebener Endung. Leo Schrade gab
an, daß f. 90 v die Buchstaben „*Fr... de Fl...ia*“ erkennbar seien¹⁸. Diese

¹² Vgl. Abb. 21 (f. 37 v).

¹³ Vgl. f. 38 v.

¹⁴ Vgl. f. 50 v, Faks. hg. von N. PIRROTTA, *Paolo Tenorista in a new fragment of the Italian Ars Nova*, Palm Springs 1961, S. 39.

¹⁵ Vgl. f. 51 v, Faks. hg. von PIRROTTA, ebenda S. 21, und f. 71 v (Abb. 24).

¹⁶ Vgl. MDXIV, S. 54/55.

¹⁷ Vgl. PIRROTTA, a. a. O. S. 23.

¹⁸ *Commentary Notes to Volume IV*, S. 108.

Deutung ist schon deshalb unwahrscheinlich, weil eine *Fr* oder *Franciscus de Florentia* lautende Inschrift im ganzen Manuskript nicht vorkommt. Der Name Francesco erscheint aber, wie schon gesagt wurde, oft mit Abbraviatur für die Endung *esco*. Diese verkürzte Form des Namens ist f. 85v (Abb. 6) trotz der Rasur noch sehr deutlich lesbar. Sie ähnelt der Inschrift beim direkt vorhergehenden Werk von f. 85 (Abb. 5). Die f. 86v und f. 87 sichtbaren Rasuren haben annähernd die Form der Überschrift des f. 87v folgenden Werkes (Abb. 7–9). Weniger deutlich, aber immerhin noch erkennbar, sind die Umrisse der ursprünglichen Namen auf den Blättern 89v und 99 (Abb. 10 und 12). Man könnte sie vielleicht mit den Schriftzügen von f. 91v (Abb. 11) vergleichen.

Die acht bereits erwähnten Rasuren gehören zu Werken, die in anderen Quellen Francesco zugeschrieben sind. Auch auf f. 95 (Abb. 13) sieht man rechts neben dem Beginn der Ballata *Mort'e la fe e lo sperar* eine Rasur ähnlicher Form, deutlich mit *F* beginnend. Diese nur in *Pit* überlieferte Komposition steht zwischen zwei offensichtlich von Francesco geschriebenen Werken. Beide Stücke sind ihm in *FP* und *Sq* zugeschrieben. Sollte man Landini auch bei *Mort'e la fe* als Komponisten anerkennen?

Bevor diese Frage beantwortet werden kann, müssen andere damit zusammenhängende Probleme erörtert werden. Doch zunächst ist über die fünf weiteren Francesco-Werke mit Rasur zu berichten. Sie stehen ausnahmslos nach f. 99v, der ersten nur mit Initiale versehenen Ballata Landinis. Daher ist nicht verwunderlich, daß alle fünf Rasuren die Form eines *F* nachzeichnen. Man vergleiche das *F* von f. 99v (Abb. 14) mit den Rasuren von f. 100v (Abb. 15) und f. 103 (Abb. 17). Auf der Seite 104v (Abb. 18) sind zwei ähnliche Rasuren jeweils in der Mitte des oberen und des linken Randes sichtbar. Die Eintragungen f. 106v und f. 107 (Abb. 19 und 20) stammen zweifellos von der gleichen Hand, denn bei der Rasur von f. 106v sind sogar der von der oberen rechten Ecke des Buchstabens nach rechts führende Haarstrich und die feine Schleife am Ende des Querbalkens erkennbar. Beiläufig sei darauf hingewiesen, daß man auf den Blättern 103, 107 (Abb. 17 und 20) und 105 sehr deutlich die Änderungen der Folierung sieht, die durch den Einschub der 6. und 8. Lage notwendig geworden waren. Teile der alten, viel längeren Zahlen *LXXXIII* und *LXXXVII* sind noch zu erkennen.

Zwischen diesen Werken steht f. 101v/102 wieder ein Unikum, *Achurr'uomo*, mit nur schwach sichtbarer Rasur am linken Rande neben dem Beginn des Stückes (Abb. 16). Vermutlich hat hier ebenfalls ein *F* gestanden. Ist dies nun eine Komposition Landinis, oder sollte man – gerade umgekehrt – die Autorschaft Francescos bei den 13 auch in *Sq* überlieferten Werken anzweifeln? Daß alle 13 hier interessierenden Ballaten¹⁹ in *Sq* vorhanden sind, scheint auf den ersten Blick für einen direkten Kontakt beider Quellen zu sprechen. Sollte der

¹⁹ *Pit* Nr. 120, 122, 123, 127, 129, 132, 134, 141, 144, 148, 151 und 154; man vgl. auch die Tabelle S. 83/84.

Sq-Schreiber die Werke aus *Pit* kopiert haben, bevor die Namen beziehungsweise Initialen ausradiert wurden, so müßte man die Glaubwürdigkeit der Autorangaben aus *Sq* natürlich ebenfalls in Frage stellen. Aber hätte der Kopist dann nicht auch die beiden soeben erwähnten Unika abschreiben müssen?

Der Wert aller ursprünglichen Inschriften aus *Pit* läßt sich nur klären, wenn man weiß, ob dieses Manuskript als Vorlage für *Sq* gedient hat oder nicht. Ein Abhängigkeitsverhältnis der spätesten Trecentohandschrift *Sq* von *Pit* ist nach Ansicht von Fischers wahrscheinlich²⁰, da beide Quellen 16 Zweierkonkordanzen aufweisen und in *Sq* 60% des *Pit*-Bestandes wiederkehren. Auch Reaney betonte, daß die Werke „were copied in many cases from *Pit* into *Sq*“²¹.

Ausschlaggebend für das Verhältnis zweier Quellen ist aber allein die Art der Varianten, nicht die Zahl der Konkordanzen. Besonders beweiskräftig sind natürlich die Abweichungen bei den 16 Zweierkonkordanzen. Sie sollen hier auf die wesentlichen Differenzen hin untersucht werden, um zu prüfen, ob beide Manuskripte tatsächlich voneinander abhängig sein können. Bei den acht Kompositionen Francescos werden nur die auffälligsten Abweichungen erwähnt, da man weitere Details den Editionen Schrades²² und Ellinwoods²³ entnehmen kann:

*Mostrommi amor*²⁴ (*Pit* f. 13v, *Sq* f. 124v) hat an zwei Stellen in *Sq* Triolen, in *Pit* den Rhythmus . Derartige Änderungen beweisen aber nicht viel, denn sie könnten auch auf einen etwas eigenwilligen Kopisten zurückzuführen sein.

*Angelica biltà*²⁵ (*Pit* f. 64, *Sq* f. 123v/124) hat in *Sq* Akzidentien, die in *Pit* fehlen. In *Pit* ist die Oberstimme mit, in *Sq* ohne Generalvorzeichnung notiert. Notenwerte und Tonhöhen variieren manchmal, so z. B. in den Takten 2–4. *Sq* gibt die Worte *com' à l'alma mia*, *Pit* dagegen *come l'anima mia*.

Oyme! 'l core (*Pit* f. 103, *Sq* f. 141v) zeigt nach Angaben Schrades²⁶ mehrere Varianten in der Textschreibung. Wichtig ist, daß in *Pit* die Worte *el gioco* aus der Volta der ersten Strophe ganz fehlen. Bei einer Kopie aus *Pit* müßten sie also vom *Sq*-Schreiber ergänzt worden sein. Ellinwood bemerkte²⁷, daß die zweite, *Per più tormento* beginnende Strophe in *Sq* fehlt und diese Handschrift Akzidentien, *Pit* dagegen in der Oberstimme Generalvorzeichnung benutzt.

*Che fai? che pensi?*²⁸ (*Pit* f. 104, *Sq* f. 157v/158) zeigt Varianten in den Oberstimmentakten 19, 24 und 27: *Pit* bringt Takt 19 sechs Minimae statt des synkopischen Rhythmus aus Minima, Semibrevis, Semibrevis und Minima, Takt 24 eine Longa statt gleichhoher Brevis und Semibrevis mit anschließender Pause

²⁰ Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento, Bern 1956, S. 100.

²¹ MD XIV, S. 42.

²² A. a. O., Commentary Notes to Volume IV.

²³ L. ELLINWOOD, *The Works of Francesco Landini*, Cambridge (Mass.) 1939.

²⁴ Vgl. SCHRADE, a. a. O. S. 152, sowie ELLINWOOD, a. a. O. S. 8.

²⁵ Vgl. SCHRADE, a. a. O. S. 67, sowie ELLINWOOD, a. a. O. S. 48.

²⁶ Vgl. SCHRADE, a. a. O. S. 75.

²⁷ Vgl. ELLINWOOD, a. a. O. S. 135.

²⁸ Vgl. SCHRADE, a. a. O. S. 84/85, sowie ELLINWOOD, a. a. O. S. 51/52.

und Takt 27 die Minimae a und h statt einer Semibrevis a. Außerdem sind geringfügige Textvarianten vorhanden.

*Selvaggia fera*²⁹ (*Pit* f. 104 v/105 und *Sq* f. 137) ist in *Sq* mit drei, in *Pit* aber nur mit einer Textstrophe überliefert. *Sq* kann in diesem Fall also keine Kopie von *Pit* sein, zumal teilweise auch die Ligaturen, Punkte und Vorzeichen differieren.

*La mala lingua*³⁰ (*Pit* f. 107, *Sq* f. 140 v) hat Takt 4 in *Pit* zwei schwarze Minimae, in *Sq* aber Semibrevis und Minima in hohler Notation. In den Takten 29/30 bringt der Tenor aus *Sq* einen in *Pit* fehlenden Taktwechsel vom $\frac{3}{4}$ - zum $\frac{6}{8}$ -Rhythmus. Im 23. Takt beider Stimmen steht *bel* in *Pit*, *ben* in *Sq*.

*Amor c'al tuo sugetto*³¹ (*Pit* f. 113, *Sq* f. 140 v) ist in *Sq* drei-, in *Pit* aber nur zweistimmig. Gegen eine Kopie aus *Pit* sprechen außerdem mehrere Textdifferenzen. *Pit* gibt stets die bessere Lesart.

*Muort'ormai*³² (*Pit* f. 127 v/128, *Sq* f. 129 v/130) zeigt an fünf Stellen erhebliche Abweichungen der Textunterlegung und daher oft auch der Notenwerte. Daß es sich hier keinesfalls um eine Kopie handeln kann, zeigen eindeutig die Tenor-Takte 17–22: Die Worte *el me glie' di te* werden in *Pit* auf die Töne e f f e e d syllabisch gesungen, während *Sq* f, e und d zu einer Ligatur zusammenschließt und die folgende, in *Pit* melismatische Phrase syllabisch bringt.

Auffällige Varianten gibt es auch bei den acht übrigen Zweierkonkordanzen, die Werke anderer Komponisten betreffen:

Piacesse a dio von Frate Guiglielmo di Francia³³ (*Pit* f. 5 v/6, *Sq* f. 173 v) hat in *Pit* einen unvollständigen Text: die in *Sq* zu Beginn der letzten Textzeile stehenden Worte *mi die'* fehlen zwischen *marito* und *che già*. Außerdem sind andere geringfügige Textvarianten vorhanden. Im zweiten Takt der Oberstimme heißt es in *Pit* viersilbig *Di-o che i*, in *Sq* nur dreisilbig *Di-o ch'i*.

Un bel girfalco von Don Donato³⁴ (*Pit* f. 15 v/16, *Sq* f. 71 v/72) hat ebenfalls in *Pit* weniger Text als in *Sq*: Es fehlen die drei der Wiederholung des Anfangsteiles zu unterlegenden Volta-Zeilen von *In piè gli misi* bis *di veduta*. In *Pit* wird *ghaltro* mit, in *Sq* ohne *h* geschrieben. Im Tenor von *Pit* heißt es zweisilbig *voll' el*, in *Sq* dreisilbig *vol-le el*. Anschließend gibt *Pit* das Wort *destro*, *Sq* dagegen *disio*.

I fu già usignolo von Don Donato³⁵ (*Pit* f. 17 v/18, *Sq* f. 73 v/74) hat nur geringfügige Textvarianten zwischen beiden Manuskripten. *Sq* bringt zum Beispiel *chi* statt *chel* und *non ire a* statt *non ir'a*.

²⁹ Vgl. SCHRADER, a. a. O. S. 141, sowie ELLINWOOD, a. a. O. S. 281.

³⁰ Vgl. SCHRADER, a. a. O. S. 75, sowie ELLINWOOD, a. a. O. S. 112.

³¹ Vgl. SCHRADER, a. a. O. S. 142, sowie ELLINWOOD, a. a. O. S. 175.

³² Vgl. die Transkription von ELLINWOOD (nach *Sq*), a. a. O. S. 242–244 mit derjenigen SCHRADERs (nach *Pit*), a. a. O., Bd. IV, S. 178–179, und *Commentary Notes*, S. 139.

³³ Hg. von J. WOLF, *Der Squarcialupi-Codex Pal. 87 der Biblioteca Medicea Laurenziana zu Florenz*, Lippstadt 1955, S. 319.

³⁴ Hg. von WOLF, a. a. O. S. 99/100.

³⁵ Hg. von WOLF, a. a. O. S. 103/104.

Dio mi guardi von Ser Nicolò³⁶ (*Pit* f. 29, *Sq* f. 87 v/88) ist in *Sq* mit einigen Ligaturen, in *Pit* ganz ohne diese notiert. In *Sq* bringen beide Stimmen das Wort *dio* zweisilbig, während es in *Pit* auf einen Ton fällt. Die Orthographie weicht manchmal ab: in *Pit* werden *chiegio* und *vegio* mit einem *g* geschrieben, in *Sq* mit doppeltem. In *Pit* heißt es *be* statt *ben*, *che* statt *chi*, *io* statt *i* und *sia* statt *sie*.

Passando con pensier von Ser Nicolò³⁷ (*Pit* f. 29 v/30, *Sq* f. 85 v/86) zeigt eine stark abweichende Ligaturenschreibung, vor allem im Tenor. Textvarianten sind häufig. *Pit* gibt z. B. *tenpo* statt *tempo*, *balen'et* statt *balena e*, *fiso* statt *fixo*, *che* statt *chel* und *vid'e* statt *vidi e*.

La fiera testa von Frate Bartolino³⁸ (*Pit* f. 40 v/41, *Sq* f. 104 v/105) stimmt ebenfalls nicht vollständig überein. *Sq* bringt manchmal eine lange Note statt zweier kurzer, gleichhoher, so zum Beispiel über dem Wort *cist* (*Pit*: *cyst*). Statt *sofrir mystoyt* gibt *Sq* das wohl korrektere *sofrir mestoyt*. Takt 15, nach *aura*, bringt *Pit* die Noten *c* und *d*, *Sq* dagegen *h*, *c* und *d*.

Faccia chi de' von Don Donato³⁹ (*Pit* f. 45 v/46, *Sq* f. 75 v/76) ist in *Sq* ohne die Anfangspausen und eine Linie höher notiert als in *Pit*. Der Einsatz der zweiten Stimme wird in *Pit* nur im ersten Abschnitt, in *Sq* in beiden Teilen durch ein Zeichen markiert. Musikalische Differenzen ergeben sich im 2. Melisma über der Silbe *-ra*: *Pit* hat drei Minimae *e*, *d*, *e*, *Sq* dagegen eine Minima *c*, eine Semibrevis *d* und eine Semiminia *e*. Die *Sq*-Version ist zweifellos nicht richtig. Johannes Wolf hat daher an dieser Stelle emendiert, leider ohne sich dabei an *Pit* zu orientieren. Auch in diesem Stück gibt es einige Textvarianten.

Donna se raci von Frate Andrea⁴⁰ (*Pit* f. 49 v, *Sq* f. 185) hat in *Sq* am Schluß der Oberstimme in kurzen Abständen vier Triolen, wo *Pit* den Rhythmus  bringt. Auch hier gibt es orthographische Abweichungen, zum Beispiel *donnescha* mit und ohne *h*. In *Pit* heißt es *lo(n) fiamato core*, in *Sq* dagegen *loin fia(m)ma core*. Im Tenor erscheint das Zeichen für *tempus imperfectum cum prolatione maiore* in *Pit* ohne Punkt, in *Sq* jedoch mit. Das drei Töne zuvor auftretende Kreuz fehlt in *Pit*, wo aber wenig später ein *h* erscheint.

Bei allen 16 Zweierkonkordanzen zwischen *Pit* und *Sq* differieren also die Lesarten beider Manuskripte. Die Abweichungen sind teilweise so erheblich, daß eine Kopie von *Sq* aus *Pit* unwahrscheinlich, in mehreren Fällen sogar ausgeschlossen ist. Dies gilt vor allem für zwei der untersuchten Werke, die in *Pit* statt der Komponistenangabe eine Rasur erkennen lassen: *Oyme! 'l core* und *Selvaggia fera*.

Die gegen eine Kopie sprechenden Beweise könnten beliebig vermehrt werden, denn sogar bei oft überlieferten Werken Francescos, deren Fassungen aus

³⁶ Hg. von WOLF, a. a. O. S. 136.

³⁷ Vgl. WOLF, a. a. O. S. 129–133, W. T. MAROCCO, *Fourteenth Century Italian Cacce*, Cambridge (Mass.) 1942, Nr. 14, und N. PIRROTTA, *Il Sacchetti e la tecnica musicale*, Florenz 1935, Nr. 5.

³⁸ Hg. von WOLF, a. a. O. S. 164/165.

³⁹ Hg. von WOLF, a. a. O. S. 108–110.

⁴⁰ Hg. von WOLF, a. a. O. S. 328.

Pit und *Sq* einander auffallend nahe stehen, sind stets Varianten der Punkt- und Akzidentiensetzung vorhanden, so etwa bei *Che pena è quest' al cor*⁴¹, *S'i' fossi certo*⁴², *Questa fanciull' amor*⁴³ und *Quel sol che raggia*⁴⁴. Das zuletzt genannte Werk ist insofern interessant, als *Sq* stets den Rhythmus  bringt, wo *Pit* Triolen hat. Der gerade umgekehrte Sachverhalt bei *Mostrommi amor* und *Donna se raçi* dürfte also kaum auf den *Sq*-Kopisten zurückzuführen sein. Eine korrekte Übertragung der rhythmisch komplizierten Schlußtakte des Stückes wurde, das sei noch am Rande erwähnt, lediglich von Johannes Wolf gegeben⁴⁵.

Besonders aufschlußreich für das Verhältnis von *Sq* zu *Pit* ist die Ballata *Donna che d'amor*. Sie erscheint im Manuskript Paris, B. N., n. a. fr. 6771 (*PR*) anonym (f. 36v), in *Pit* (f. 104v/105) anonym mit Rasur und in *Sq* als Werk Francescos (f. 150v). Daß Landini tatsächlich Komponist dieses Liedes ist, wird bestätigt durch die *Ars cantus mensurabilis* des Anonymus V aus Coussemakers drittem Band⁴⁶. In diesem Traktat wird die Notation der Ballata diskutiert. Der Anfang des Werkes erscheint sogar als Notenbeispiel. Anonymus V wollte damit beweisen, daß *Cecchus de Florentia* im Tenor des Werkes irrtümlich rote Noten geschrieben habe. Das Zitat steht, wie schon Ellinwood⁴⁷ und Schrade⁴⁸ betonten, der *Pit*-Version nahe. In beiden Quellen verläuft der zweite Tenor-Takt in $\frac{3}{4}$ -Bewegung, während in *Sq* durch punktierte Semibreven ein Wechsel zum $\frac{6}{8}$ -Takt zum Ausdruck gebracht wird. Diesen Taktwechsel hätte man ebensogut mit roten Semibreven notieren können, so also, wie es der anonyme Traktatschreiber als fehlerhaft ansieht. Es ist anzunehmen, daß Anonymus V die Lesart aus *Pit* gut gekannt hat und für besser hielt, als die Version mit Taktwechsel.

In diesem Zusammenhang sei am Rande erwähnt, daß die *Ars cantus mensurabilis* im Manuskript Paris, B. N., f. lat. 7369 von einem Schreiber aus Florenz notiert wurde, der sich zur Zeit der Niederschrift in Lucca befand⁴⁹, wo nach Vermutung Kurt von Fischers⁵⁰ auch *Pit* entstanden sein könnte.

⁴¹ Vgl. ELLINWOOD, a. a. O. S. 188–190, sowie SCHRADE, a. a. O., Bd. IV, S. 162/163, und *Commentary Notes*, S. 130/131.

⁴² Vgl. ELLINWOOD, a. a. O. S. 289/290, sowie SCHRADE, a. a. O., Bd. IV, S. 140, und *Commentary Notes*, S. 114/115.

⁴³ Vgl. ELLINWOOD, a. a. O. S. 285/286, sowie SCHRADE, a. a. O., Bd. IV, S. 116/117, und *Commentary Notes*, S. 98/99.

⁴⁴ Vgl. ELLINWOOD, a. a. O. S. 282–284, sowie SCHRADE, a. a. O., Bd. IV, S. 114/115, und *Commentary Notes*, S. 97/98.

⁴⁵ Vgl. WOLF, a. a. O. S. 236. SCHRADE stellte (*Commentary Notes*, S. 98) zwar fest, daß „Ellinwood misreads the passage“ Takt 39–45, übertrug selbst aber die Dragmen als $\frac{3}{8}$ - statt als $\frac{2}{8}$ -Werte und die erste Note der folgenden Ligatur als $\frac{2}{8}$ statt als $\frac{3}{8}$.

⁴⁶ CS III, 395/396.

⁴⁷ A. a. O. S. 73.

⁴⁸ *Commentary Notes*, S. 80.

⁴⁹ Die Abhandlung schließt nämlich f. 15v mit den Worten *Hoc opus scripsit frater Matheus Testadraconis de Florentine, ordinis servorum Sancte Marie, dum operam daret arti musice. Luce*. Die Eintragung muß vor März 1471 in Lucca erfolgt sein, denn f. 45 gab der gleiche Schreiber dieses Datum an. Vgl. hierzu auch CS III, S. XXXIV und XXXI.

⁵⁰ A. a. O. S. 93.

Ein ebenfalls wichtiger Beweis dafür, daß *Pit* und *Sq* voneinander unabhängige Quellen sein müssen, ist das Fehlen der Werke Paolos in *Sq*. Nino Pirrotta und Bianca Beccherini haben die Tatsache, daß die für Paolos Kompositionen bestimmten Blätter des *Sq*-Codex leer geblieben sind, auf verschiedene Weise zu erklären versucht: Pirrotta durch die lange Abwesenheit Paolos von Florenz⁵¹, Beccherini durch den plötzlichen Tod des Komponisten, der zugleich Kompilator der Handschrift *Sq* sein sollte⁵². Diese Annahme stützt sich hauptsächlich auf die in kleiner Kursivschrift am oberen Rande der ersten Paolo-Seite, f. 56, notierten Worte. Dort steht aber ganz eindeutig *abate paulus de florentia*, nicht *a fato paulus de florentia*, wie Bianca Beccherini irrtümlich gelesen hatte. Die Eintragung ist also keinesfalls eine „commosa dichiarazione dell'autore, del musicista assiduo che modestamente testimonia la sua opera“⁵³. Sie gibt lediglich den Komponisten an, wie ähnliche Notizen auf anderen Seiten des Manuskriptes⁵⁴.

Bleibenden Wert hat dagegen Bianca Beccherinis Feststellung, daß *Sq* für die Familie *Leoni* oder *Lioni* geschrieben worden ist, der auch Paolo angehört haben muß⁵⁵. Das Wappen jener Florentiner Sippe befindet sich nämlich f. 1 und dort, wo Paolos Werke beginnen sollten: f. 55v. Damit ist Pirrottas Vermutung, Paolo entstamme der Familie Capponi⁵⁶, widerlegt. Daß Paolo engen Kontakt mit den Capponis gehabt haben muß, steht jedoch nach wie vor außer Zweifel, denn die Handschrift *Pit*, der wir die meisten Werke Don Paolos verdanken, ist sicherlich für einen Capponi angefertigt worden. Diesen Schluß konnte Pirrotta⁵⁷ daraus ziehen, daß die Familie Capponi das Motto „Wann

⁵¹ *Paolo Tenorista*, S. 26.

⁵² *Antonio Squarcialupi e il codice Mediceo Palatino* 87, in: *L'ars nova italiana del Trecento*, Primo Convegno Internazionale 23.–26. luglio 1959, Florenz 1962, S. 159.

⁵³ Vgl. ebenda S. 159 und das Faksimile Tav. VII. Daß es sich um einen Lesefehler gehandelt hat, wurde inzwischen auch von Signorina BECCHERINI bestätigt.

⁵⁴ BIANCA BECCHERINI selbst hat (ebenda S. 155) auf vergleichbare Eintragungen in Kursivschrift verwiesen, die f. 25 und f. 174 am oberen Rand der Seiten zu finden sind. Ergänzend sei noch mitgeteilt, daß mir eine von der Deutschen Forschungsgemeinschaft finanzierte Italienreise Gelegenheit gab, das Manuskript gemeinsam mit Signorina BECCHERINI auf ähnliche Notizen hin durchzusehen. Dabei konnte festgestellt werden, daß der Kompilator der Handschrift fast überall dort, wo die Werke eines Meisters enden sollten, und auf dem nächsten Blatt Hinweise auf den jeweils anzuschließenden Komponisten bzw. auf das folgende Werk angebracht hat. Da die Namen bzw. Incipits stets am oberen Rand der Seiten notiert waren, sind sie offensichtlich beim Binden des Manuskriptes dem Beschnitt teilweise zum Opfer gefallen. Teile einiger Buchstaben, vor allem natürlich die Unterlängen, sind noch vorhanden auf den Blättern 26, 36, 71, 121, 173 und 195. Sehr gut lesbar sind der Name *paulus* (f. 55) und die doppelten Hinweise auf *Ser Nicholò* (f. 81 und 82) und *Fra Bartolino* (f. 101 und 102). In derselben sehr feinen, dunklen Schrift hat der Kompilator die Blätter numeriert. Die provisorischen Seitenzahlen befinden sich etwa in der Mitte der seitlichen Ränder. Sie sind jetzt teilweise von den großen, farbigen Seitenzahlen verdeckt.

⁵⁵ Ebenda S. 161. Vgl. auch das Faksimile von f. 55v: Tav. V.

⁵⁶ *Paolo Tenorista*, S. 26.

⁵⁷ *Paolo Tenorista*, S. 25.

Gott will“ benutzt hat, das sich in *Pit* f. 1 auf einem Spruchband deutlich erkennen läßt, wenn auch in abweichender Schreibweise. Wichtig ist in diesem Zusammenhang auch Pirrottas Hinweis auf Gino Capponis Verdienste um die schwererrungene Unterwerfung Pisas durch die Florentiner. Paolo hat den denkwürdigen Sieg von 1406 im Madrigal *Godi, Firenze* gewürdigt⁵⁸. Daß Paolo einige Capponis gut gekannt haben dürfte, kann man auch aus anderen Beobachtungen Pirrottas schließen: Mehrere Mitglieder dieser Familie sind im 14. und 15. Jahrhundert dem Camaldoliter Orden beigetreten⁵⁹; diesem Zweig der Benediktiner hat auch ein *Dominus Paulus de Florentia abbas Pozzoli Aretine diocesis* angehört, der sich 1404 in Rom im Hause des Kardinals von Florenz aufgehalten hat. Pirrotta identifiziert den erwähnten Abt mit dem Komponisten Paolo⁶⁰.

Warum sollte man nicht, die Funde Beccherinis und Pirrottas verknüpfend, vermuten, daß jener Abt des in der Nähe Luccas gelegenen Klosters Pozzuoli der Familie Leoni angehört hat? Das Fehlen der Werke Paolos in den beiden großen Florentiner Manuskripten *Sq* und *FP* läßt sich durch weite Reisen Paolos im Gefolge des Kardinals von Florenz, Angelo Acciaiuoli, wesentlich überzeugender erklären als durch seinen plötzlichen Tod, der kaum die Verbreitung sämtlicher Werke zum Stillstand gebracht haben kann. Wie dem auch sei: hätte *Pit* tatsächlich als Quelle für *Sq* zur Verfügung gestanden, so würden die Kompositionen Paolos dort gewiß nicht fehlen.

Da kein direktes Abhängigkeitsverhältnis beider Quellen nachweisbar ist, muß man die Autorangaben aus *Sq* wohl als vollwertig ansehen. Der Name Francescos wird bei 10 von den 13 anfangs erwähnten Werken auch durch die Handschrift *FP* bestätigt⁶¹. In diesem Manuskript nehmen die Kompositionen Landinis mehr als die Hälfte des Raumes ein. Da diese Quelle außerdem älter ist als der *Sq*-Codex, hielt Leo Schrade sie mit Recht für die „main Landini source“⁶². *FP* ist von der ersten Seite bis f. 47 ausschließlich den Werken Francescos gewidmet, die systematisch geordnet erscheinen: den zweistimmigen Ballaten folgen die dreistimmigen, anschließend die Madrigale. Es ist für die Lösung unseres Problems sicherlich nicht ohne Bedeutung, daß die in *Pit* mit Rasur versehene Ballata *Donna, s'i t'o fallito* in *FP* als erstes Werk der Samm-

⁵⁸ Vgl. *Paolo Tenorista*, S. 26. Um Zweifel über die Entstehungszeit dieses Werkes zu beseitigen, sei kurz erwähnt, daß die von N. PIRROTTA (*Paolo Tenorista*, S. 24 und 26) angegebene, von K. VON FISCHER (MGG X, Sp. 966) aber bestrittene alte Datierung auf 1406 richtig sein muß, da Pisa erst am 9. Okt. 1406 nach 13 monatiger Belagerung in die Hände der Florentiner fiel (vgl. hierzu N. VALERI, *L'Italia nell'età dei principati dal 1343 al 1516*, in: *Storia d'Italia*, Bd. V, Milano 1949, S. 349).

⁵⁹ *Paolo Tenorista*, S. 25.

⁶⁰ Vgl. ebendort S. 23 und *Paolo Tenorista, fiorentino extra moenia*, in: *Estudios dedicados a Menendez Pidal III*, Madrid 1952, S. 580.

⁶¹ *FP* enthält die *Pit*-Nummern 120, 122, 123, 127, 129, 132, 134, 141, 144 und 154. Vgl. die Tabelle S. 83/84.

⁶² *Commentary Notes*, S. 5.

Nr.	Folio	Incipit	Rasur	benachbarte Werke	Konkordanzen mit				
					<i>Sq</i>	<i>FP</i>	<i>Lo</i>	<i>Man</i>	<i>PadA</i>
118	84 v/85	De, dolce morte	pp	111–117 Don Paolo					
120	85 v/86	Donna, s'i t'o fallito	frang:	119 frang:	158	1		5 av	Nr. 32
121	85 v/86	Donne et fanciulle	pp?						
122	86 v	Fortuna ria, Amor et crudel donna	frang:		147 v	10			
123	86 v/87	O fanciulla giulia	frang:	124 frang:	159 v	34 v			
127	89 v/90	S'i ti so stato	frang:	126 frang:	142 v	8		19 bv	
128	89 v/90	De, passa temp'amaro	pp						Nr. 22
129	90 v/91	Quanto piu caro fai	frang Bartolino		143 v	26 v/27	49 v		
132	92 v/93	Po'che partir convien	frang:	133 frang:	165 v	23			
134	94 v/95	D'amor mi biasmo	frang:		145 v	3 v			
135	94 v/95	Mort'e la fe e lo sperar	frang?	136 frang:					
137	96 v/97	Fatto m'a sdegno	pp	138 Arrigo					
139	97 v/98	Se partir mi convien	pp						
140	98 v	Sie mille volte benedecta	pp						
141	99	Cogli ochi assai ne miro	frang:	142–143 ·f:	157 v	49 v/50			
144	100 v/101	Che pena e quest'al cor	·f:	145 ·f:	130 v	36 v/37			
146	101 v/102	Achurr'uomo	·f:						
147	102 v	O me! Si oglio	pp						
148	103	Oy me! 'l core	·f:	149–150 ·f:	141 v				
151	104 v/105	Selvaggia fera	·f:		137				

Nr.	Folio	Incipit	Rasur	benachbarte Werke	Konkordanzen mit				
					<i>Sq</i>	<i>FP</i>	<i>Lo</i>	<i>Man</i>	<i>PadA</i>
152	104 v/105	Donna che d'amor senta	·f·		150 v				
153	105 v/106	Se gia seguir altra	pp?						
154	106 v	S'i fossi certo	·f·	155–157 ·f·	138	29			
160	110 v–111	De, fa per quella speme	pp	159 ·f· 161 S ^f eo.. 162 anonym					
163	112 v	De, belle donne di virtu	S ^f eo..	171 ·f·					
172	117 v/118	Merçe per Dio	pp?	187 ·f·					
188	128 v/129	In quella parte	Do ^f Pa-?	189 g Nicholo					
190	129 v/130	Se le n'ara pieta	pp?						
191	130 v/131	Tra speranza e fortuna	Do ^f Pa-					(16 b an.)	
197	138	Benedicamus	pp						
198	138 v/139	Girand'un bel falcon	·f· Andrea:?						

lung erscheint. Ein zweifelhaftes Francesco-Werk hätte man gewiß nicht an den Anfang gesetzt. Nur eine der 10 Kompositionen erscheint in *FP* außerhalb des nur Francesco gewidmeten Teiles: das f. 49 v/50 nachgetragene *Cogli ochi assai ne miro*. Die anderen Werke stehen f. 3 v, 8, 10, 23, 26 v/27, 29, 34 v und 36 v/37, also keinesfalls gegen Ende des Francesco-Teiles, wo man vielleicht zweifelhafte Werke vermuten könnte. Da *FP* immer als von *Pit* unabhängige Quelle gegolten hat, ist es überflüssig, hier auf die zum Teil schwerwiegenden Varianten näher einzugehen.

Je zwei der Werke, die in *Pit* eine Rasur aufweisen, in *FP* und *Sq* aber als Kompositionen Francescos erscheinen, sind in den Fragmenten Mancini (*Man*)⁶³ und Padua A (*Pad A*)⁶⁴ ebenfalls Landini zugeschrieben; ein anderes trägt im Manuskript London, British Museum, Additional 29987 (*Lo*)⁶⁵ seinen Namen. Diese Konkordanzan sind in den letzten Spalten der Tabelle von S. 83/84 aufgeführt. Sie enthält alle mit Rasur versehenen Kompositionen in derselben Reihenfolge, in der sie in *Pit* nacheinander erscheinen. Nummer, Foliozahl, Incipit und die entfernten Namen beziehungsweise Monogramme sind vermerkt. Ist die Deutung der ursprünglichen Inschrift unsicher, so folgt der Angabe in der Tabelle ein Fragezeichen. Da in *Pit* oft mehrere Stücke des gleichen Komponisten hintereinander erscheinen, die Stellung der Werke innerhalb der Handschrift also nicht ohne Belang ist, sind in der nächsten Spalte die Komponisten der jeweils benachbarten Werke angegeben. Dann folgen die mit Autorangabe versehenen Konkordanzan mit *Sq*, *FP*, *Lo*, *Man* und *Pad A*. Anonyme Konkordanzan dieser Werke, wie es sie zum Beispiel in *PR*, *Lo* und *Pad A* gibt, wurden der Übersichtlichkeit halber nicht in die Tabelle aufgenommen. Daß man die 13 anfangs erwähnten Kompositionen in weiten Kreisen für Kompositionen Landinis gehalten hat, steht fest und wird auch durch das Vorhandensein anonymer Konkordanzan nicht widerlegt.

Ebenso sicher ist jedoch, daß *Pit* zu irgendeinem Zeitpunkt in die Hände eines Mannes geraten war, der die ursprünglichen Angaben ausradierte, vermutlich weil er ihre Richtigkeit bezweifelte. Aus welchem Grunde er dies tat und ob seine Handlungsweise ausreichend begründet war, wird wohl immer ungewiß bleiben. Es ist aber anzunehmen, daß er die nach seiner Ansicht richtigen Autoren angegeben hätte, wenn sie ihm bekannt gewesen wären. Da nur in einem einzigen Fall eine später wieder entfernte Korrektur zu finden ist, kann wohl vermutet werden, daß derjenige, der die Rasuren vorgenommen hat, über den wahren Ursprung der Werke nicht gut orientiert war.

Es gibt noch weitere Fakten, die darauf hindeuten, daß die ursprünglichen, später aber getilgten Angaben doch zutreffen könnten. *Pit* enthält zwei Ballaten, die Nino Pirrotta⁶⁶ vermutungsweise Don Paolo zugeschrieben hat, und außerdem ein *Benedicamus*, das im Index der Handschrift als Werk Paolos ge-

⁶³ *Pit* Nr. 120 und 127.

⁶⁵ *Pit* Nr. 129.

⁶⁴ *Pit* Nr. 120 und 132.

⁶⁶ *Paolo Tenorista*, S. 56.

kennzeichnet ist und daher immer als authentische Komposition Paolos angesehen wurde. Über diesen drei Stücken befinden sich ebenfalls Rasuren, und man kann vermuten, daß an jenen Stellen ursprünglich *D. P.* oder *Doſſa*-stand. Am besten lesbar ist die alte Inschrift beim *Benedicamus*, f. 138 (Abb. 22). Sie gleicht den Buchstaben, die f. 37 v (Abb. 21) über *Una fera gentil* stehen. Beide Eintragungen liegen im Manuskript zwar weit auseinander, müssen aber wohl kurz nacheinander und von der gleichen Hand notiert worden sein. Charakteristisch für sie sind die Schleifen über D und V. Offensichtlich vergaß der Schreiber jedoch, das *Benedicamus* im Index zu verzeichnen. Die Eintragung im Inhaltsverzeichnis (Abb. 23) stammt ohne Zweifel von jener Hand, die den größten Teil der später eingefügten Faszikel 6 und 8 schrieb. Hinter *Benedicamus* steht im Index nämlich das gleiche Zeichen *Doſſa*, das sonst ausschließlich bei den Paolo-Werken der später eingefügten Lagen vorkommt. Da es undenkbar ist, daß der gleiche Schreiber den Hinweis auf Paolo im Korpus entfernt und im Inhaltsverzeichnis niedergeschrieben hat, können die Rasuren nicht von der Haupthand des 6. und 8. Faszikels herrühren.

Es wäre unbegründet, die Richtigkeit der Indexnotiz zu bezweifeln, denn gerade dieser Schreiber muß über das Schaffen Paolos ausgezeichnet unterrichtet gewesen sein. Wir verdanken ihm die meisten Eintragungen in den Faszikeln 6 und 8, die fast ausschließlich Paolo gewidmet sind. Die gleiche Hand ist nach Ansicht Nino Pirrottas⁶⁷ auf einigen Seiten der Sektion C der Mancini-Fragmente und im Lowinsky-Fragment (*Lw*) wiederzufinden. Diese beiden Quellen enthalten Werke, die in *Pit* Paolo zugeschrieben sind. *La vaga luce* ist in *Pit* f. 71 v/72 (Abb. 24) mit drei Stimmen, in *Man* (Abb. 25) dagegen nur mit zwei Stimmen, aber etwas verzierterer Melodik notiert. Trotz dieser musikalischen Varianten handelt es sich ohne Zweifel um die gleiche Schrift. Die Hand ist leicht erkennbar an ihrer breiten, kräftigen Strichführung, den unverzierten Buchstaben und dem sehr oft benutzten Zeichen *Doſſa*. Für die spätere Beweisführung sind folgende Punkte wichtig: Das kleine *d* endet unverziert, d. h. mit einem nach links geführten Strich; das *A* ragt weit nach links über, und das *E* ist unten abgerundet, wie beim *Benedicamus* des Index (Abb. 23). Die Fähnchen der Semiminimae weisen nach links.

Auf *La vaga luce* folgt in *Man* die Ballata *Tra speranza e fortuna*, ebenfalls anonym und von der gleichen Hand geschrieben⁶⁸. Wegen des Zusammentreffens beider Werke in *Man* hält Pirrotta auch *Tra speranza* für eine Schöpfung Paolos⁶⁹. Diese Vermutung Pirrottas wird bestätigt durch eine Rasur, die sich in *Pit* f. 130 v (Abb. 26) über dem Anfang des gleichen Stückes befindet. Hier stand vermutlich nicht *D. P.* wie beim *Benedicamus*, sondern *Doſſa* in der Ausführung wie f. 38 v. Beide Werke sind offensichtlich nicht von dem Schreiber

⁶⁷ Vgl. N. PIRROTTA, *Il codice di Lucca, I*, MD III, 1949, S. 124ff., und *Paolo Tenorista*, S. 18.

⁶⁸ Vgl. das Faksimile in MD III, S. 133.

⁶⁹ *Paolo Tenorista*, S. 56.

eingetragen worden, der die Abkürzung *D. P.* benutzte. Aus dem Index kann man schließen, daß sie später, jedoch vor Einfügung der Faszikel 6 und 8 niedergeschrieben wurden. Die Haupthand der beiden späten Lagen aus *Pit*, die auch die letzten Werke in *Man* notierte, hatte die Angewohnheit, die Fähnchen der Semiminimae nach links zu ziehen⁷⁰, während sie in *Pit* f. 130 v (Abb. 26) nach rechts weisen. Außerdem fehlt dort das charakteristische Schlußzeichen und das *E* der 3. Zeile ist unten spitz. Noten und Text sind kleiner und enger geschrieben. Für die nicht der Musik unterlegten Verse wird jede Spatie benutzt. Die Vermutung Pirrottas, daß die *Tra speranza*-Eintragungen in *Pit* und *Man* von der gleichen Hand stammen⁷¹, die fast alle Paolo-Werke geschrieben hat⁷², hält einer genauen Prüfung nicht stand. Man kann nachweisen, daß die Werke Paolos mindestens von fünf verschiedenen Händen geschrieben wurden⁷³. Die dreistimmige Version von *Tra speranza* aus *Pit* ist sicherlich früher und von anderer Hand notiert worden als die zweistimmige aus *Man*. Der Contratenor gehört in diesem Fall und bei ähnlichen Werken Paolos zur ursprünglichen Komposition und ist später fortgelassen worden. Dieser Standpunkt wird neuerdings auch von Pirrotta vertreten⁷⁴.

Die letzten Seiten des Manuskriptes *Man*, die etwa zur gleichen Zeit entstanden sein müssen wie die späten *Pit*-Faszikel, sind in Lucca gefunden worden. Nach Ansicht Pirrottas und Li Gottis hat man sie auch dort geschrieben⁷⁵. Die von Suzanne Clercx geäußerten Einwände⁷⁶ gegen diese Hypothese betreffen nur die Sektionen A und B der Fragmente. Besteht kein Grund, Pirrottas Vermutung für die Sektion C in Zweifel zu ziehen, so wäre auch die erwähnte Identität der Hände ein Hinweis darauf, daß die eingeschobenen *Pit*-Faszikel in oder bei Lucca entstanden sein könnten, eben dort, wo Paolo sich vermutlich mehrfach aufgehalten hat, um die finanziellen Vorteile seiner Stellung wahrzunehmen⁷⁷. Stimmt diese Vermutung, so könnte auch das *Lw*-Fragment aus Lucca stammen, denn es ist offensichtlich von zwei in *Pit* nachweisbaren Händen geschrieben worden⁷⁸.

⁷⁰ Vgl. Abb. 24 und 25, sowie MD III, S. 133.

⁷¹ Vgl. MD III, S. 124.

⁷² Vgl. ebenda S. 123.

⁷³ Unter „Hand“ wird hier ganz allgemein eine Handschrift von einheitlichem Duktus und gleichen Schreibgewohnheiten verstanden. Da erhebliche Wandlungen beider Charakteristika innerhalb einiger Jahre durchaus möglich sind, ist es nicht ausgeschlossen, daß zwei hier unterschiedene Hände in Wirklichkeit mit der Schrift ein und derselben Person zu verschiedenen Zeiten identisch sind. Diese und andere, sich mit der gegenseitigen Abhängigkeit von Manuskripten befassende Fragen grundsätzlicher Natur sollen in einer Arbeit über die Entstehung der Handschrift *Pit* erörtert werden, die in Vorbereitung ist.

⁷⁴ *Paolo Tenorista*, S. 34. Die entgegengesetzte Ansicht äußerte PIRROTTA in MD III, S. 124.

⁷⁵ Vgl. MD III, S. 124.

⁷⁶ *Johannes Ciconia et la chronologie des mss. italiens, Mod. 568 et Lucca (Mn)* in: *Les Colloques de Wégimont II – 1955*, Paris 1959, S. 115–118.

⁷⁷ Vgl. REANEY, MD XIV, S. 34/35.

⁷⁸ Vgl. *Paolo Tenorista*, S. 18–20. PIRROTTA gibt dort als möglichen Entstehungsort für *Lw* und *Pit* allerdings das Scriptorium von Santa Maria degli Angeli aus

Um noch einmal auf die Rasur von f. 130 v (Abb. 26) zurückzukommen: Die Fakten ergänzen einander sehr glücklich. Die Rasur aus *Pit* bestätigt die Vermutung Pirrottas und die Konkordanz mit *Man* spricht für die Glaubwürdigkeit der ursprünglichen Angaben aus *Pit*.

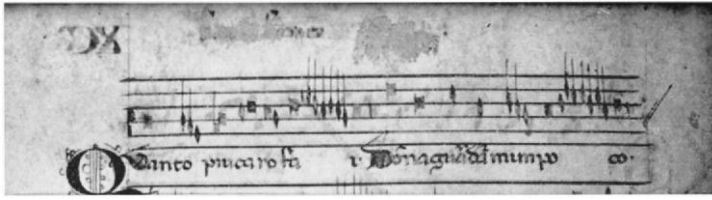
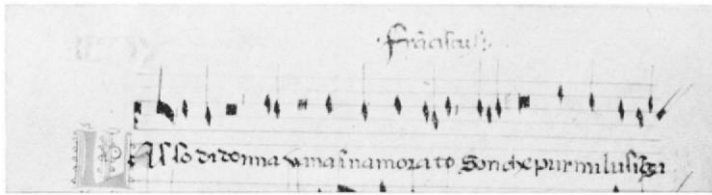
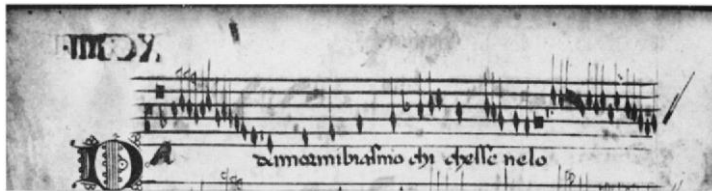
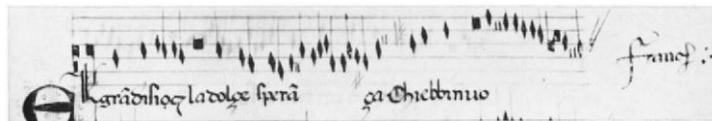
Weitere Argumente dafür, daß die aus *Pit* entfernten Namen doch zutreffen, könnte man aus stilkritischen Vergleichen ableiten. Die Behandlung dieses Themas würde eine eingehende Untersuchung der Werke Francescos und Paolos voraussetzen und ist z. Zt. noch nicht möglich, da die meisten Kompositionen Paolos noch nicht ediert sind und zum Vergleich natürlich auch Übertragungen aller mit Rasur versehenen Werke vorgelegt werden müßten. Die Erörterung der stilkritischen Probleme soll einer späteren Veröffentlichung vorbehalten bleiben. Erwähnt sei nur, daß Pirrotta die Ballata *Se già seguir* vermutungsweise Paolo zugeschrieben hat, weil sie stilistisch dem in *Pit* und *Lw* überlieferten Paolo-Werk *Amor, deh dimmi* ähnelt. Auch *Se già seguir* war in *Pit* anfangs nicht anonym, sondern mit *D. P.* bezeichnet. Die alte Inschrift ist im Manuskript selbst sogar ohne Ultraviolettlicht schwach erkennbar, leider jedoch nicht auf dem der Abb. 34 zugrundeliegenden Foto. Immerhin sieht man auch dort, daß radiert worden ist.

Auch ohne Berücksichtigung der stilkritischen Argumente besitzen wir viele Fakten, die darauf hindeuten, daß die aus *Pit* getilgten Angaben möglicherweise doch zutreffen. Damit gewinnen vor allem die Rasuren bei den bisher für anonym gehaltenen Unika an Bedeutung. Die an diesen Stellen noch erkennbaren Inschriften sind jedenfalls ebenso glaubwürdig wie jene, die durch Konkordanzen bestätigt werden.

Aus der Tabelle geht hervor, daß man bei vielen Rasuren *D. P.*, also einen Hinweis auf Don Paolo, erkennen kann. Ganz sicher ist das der Fall bei *De, dolce morte, cava mi di pena*, f. 84 v, Nr. 118 (Abb. 27). Zum Vergleich muß man f. 37 v (Abb. 21) heranziehen, ein Werk Paolos, das drei Madrigalen folgt, die mit dem Namen *Do(n) Paolo* signiert sind. Diesen stets mit roter Tinte geschriebenen Namen findet man auch bei den sieben Ballaten vor Nr. 118. Die f. 84 v und f. 37 v beginnenden Werke sind also durchaus an der richtigen Stelle des Manuskriptes, aber offensichtlich von einem anderen Schreiber eingetragen worden, der die Namen der Komponisten – im Gegensatz zu seinem Vorgänger – mit schwarzen Initialen anzugeben pflegte. Seine Schriftzüge unterscheiden sich allerdings nur geringfügig von den etwas kleineren der vorhergehenden Hand, so daß es sich vielleicht auch um eine etwas spätere Schrift der gleichen Person handeln könnte.

Die beiden folgenden Werke mit *D. P.*-Rasur, Nr. 121 und Nr. 128, sind auf

Florenz an, das ebenfalls dem Camaldoliter Orden angehört hat. In MD V, S. 141/142, erwähnt PIRROTTA, daß PAOLO GUINIGI in Lucca jene Florentiner Schreiber beschäftigt haben könnte, die später die Kompositionen PAOLOS in *Pit* notiert hätten.

Abb. 1: *Pit* f. 90vAbb. 2: *Pit* f. 92vAbb. 3: *Pit* f. 93vAbb. 4: *Pit* f. 94vAbb. 5: *Pit* f. 85Abb. 6: *Pit* f. 85v

TAFEL II



Abb. 7: *Pit* f. 86v

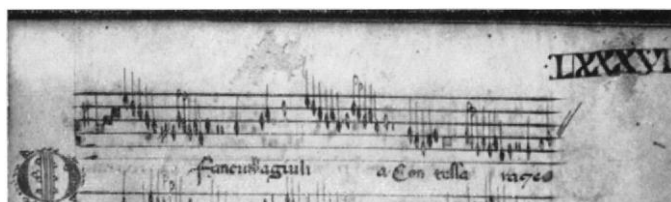


Abb. 8: *Pit* f. 87

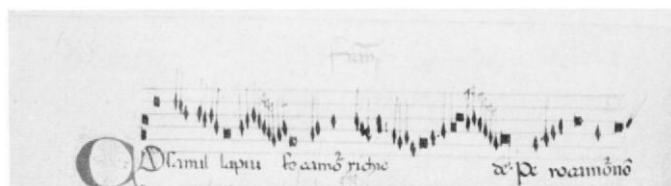


Abb. 9: *Pit* f. 87v



Abb. 10: *Pit* f. 89v

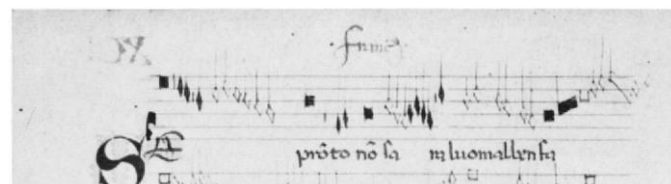


Abb. 11: *Pit* f. 91v



Abb. 12: *Pit* f. 99



Abb. 13: *Pit* f. 95



Abb. 14: *Pit* f. 99v

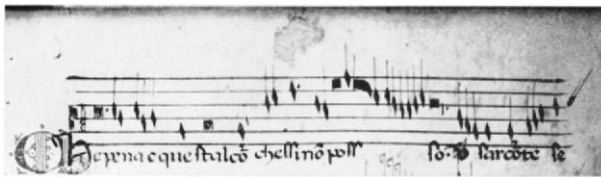


Abb. 15: *Pit* f. 100v

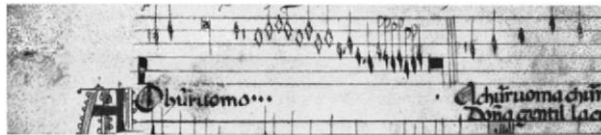


Abb. 16: *Pit* f. 101v



Abb. 17: *Pit* f. 103



Abb. 19: *Pit* f. 106v

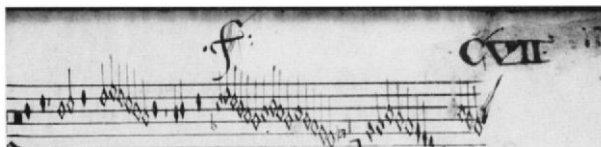


Abb. 20: *Pit* f. 107

TAFEL IV



Abb. 18: *Pit* f. 104 v



Abb. 21: *Pit* f. 37 v

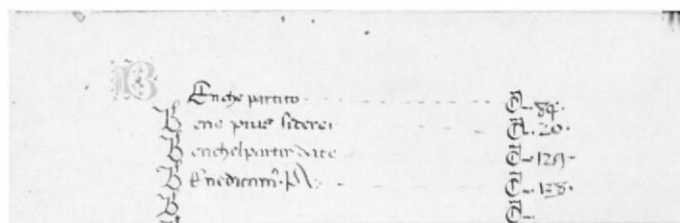
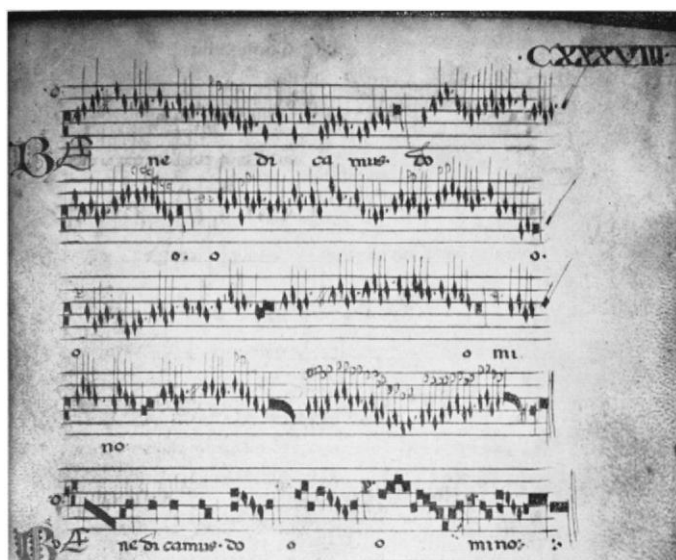
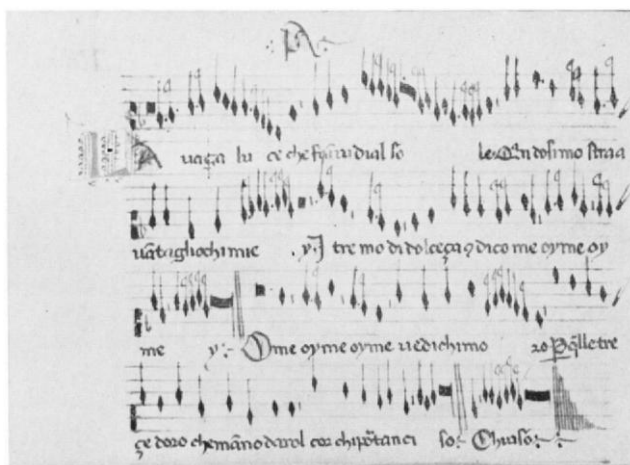
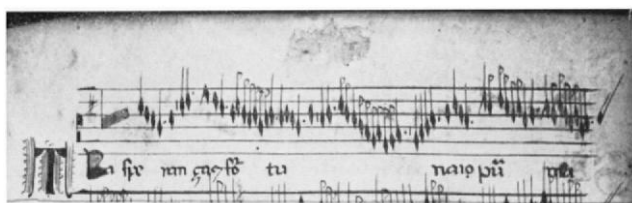


Abb. 23: *Pit* f. Av

Abb. 22: *Pit f. 138*Abb. 24: *Pit f. 71v*Abb. 26: *Pit f. 130v*

TAFEL VI



Abb. 25: *Man* f. 17bv



Abb. 27: *Pit* f. 84 v



Abb. 28: *Pit* f. 86

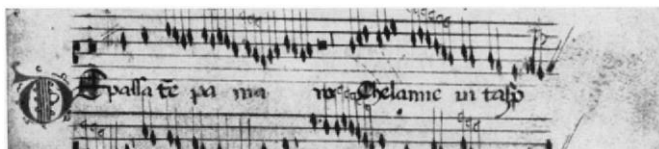
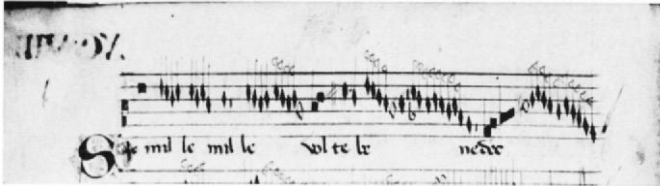
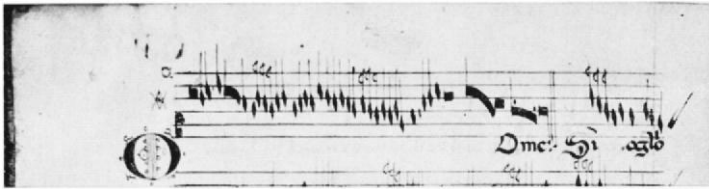
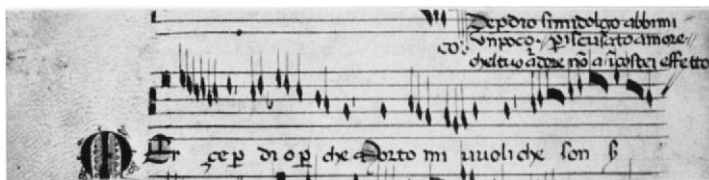


Abb. 29: *Pit* f. 90



Abb. 30: *Pit* f. 96 v

Abb. 31: *Pit* f. 97 vAbb. 32: *Pit* f. 98 vAbb. 33: *Pit* f. 102 vAbb. 34: *Pit* f. 105 vAbb. 35: *Pit* f. 110 vAbb. 36: *Pit* f. 117 v

TAFEL VIII



Abb. 37: *Pit* f. 128 v



Abb. 38: *Pit* f. 129 v

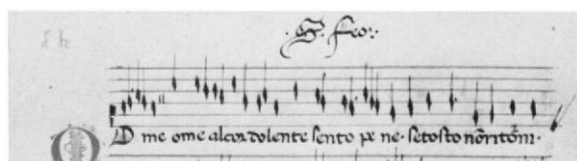


Abb. 39: *Pit* f. 111 v

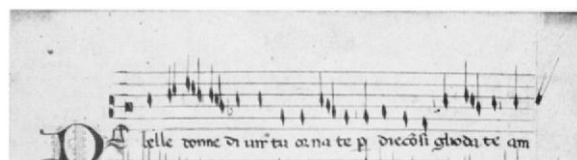


Abb. 40: *Pit* f. 112 v

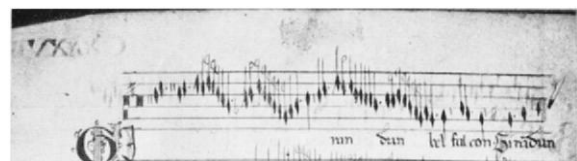


Abb. 41: *Pit* f. 138 v



Abb. 42: *Pit* f. 49 v

freigebliebenem Raum zwischen Werken Francescos eingeschoben worden. Die nur schwach sichtbaren Buchstaben *D. P.* stehen f. 86 und f. 90 rechts neben dem Beginn von *Donne et fanciulle* und *De, passa temp'amaro* (Abb. 28 und 29). Wesentlich klarer sind die gleichen Buchstaben f. 96 v, 97 v und 98 v (Abb. 30 bis 32). Vor und nach diesen drei Ballaten stehen wieder Werke Francescos. Dazwischen, f. 96 v/97, ist ein Werk von Arrigo offensichtlich auf freigebliebenem Raum nachgetragen worden. Auch auf den verso-Seiten 102, 105, 110, 117, 128 und 129 (Abb. 33–38) stehen Kompositionen mit ähnlichen Rasuren unmittelbar neben Ballaten Francescos. Leider sind die Inschriften auf einigen Fotos nicht so deutlich wie im Manuskript. Auf f. 117 v (Abb. 36) ist links neben dem Anfang von *Merçe per dio* eigentlich nur noch das *D.* erkennbar. Die Deutung der alten Angaben ist bei den zwei letzten Blättern, f. 128 v und f. 129 v (Abb. 37 und 38), nicht sicher, aber doch wahrscheinlich, denn die Rasuren sind für einen ausgeschriebenen Namen zu kurz und Initialen werden in *Pit* nur bei Werken Francescos und Paolos benutzt. Bei f. 128 v könnte man allenfalls an die Kurzform *· f·* denken, die f. 127 v zu sehen ist. Wesentlich überzeugender wäre jedoch die Deutung als *· f·* denn *In quella parte* muß, das läßt sich mit Hilfe des Indexes nachweisen, etwa zur gleichen Zeit eingetragen worden sein wie *Tra speranza*, eben von jenem Schreiber, der die Angewohnheit hatte, *· f·* abzukürzen (vgl. Abb. 26).

Nur zwei der entfernten Inschriften weisen nicht auf Francesco oder Paolo: Auf f. 112 v (Abb. 40) hat die Rasur die gleichen Züge wie der f. 111 v (Abb. 39) angegebene Name, *· f·*. Vermutlich sind also zwei Werke dieses Komponisten kurz nacheinander eingetragen worden. Über dem Madrigal *Girand'un bel falcon*, f. 138 v (Abb. 41), muß ein ausgeschriebener Name gestanden haben, da die Rasur lang ist. Die gleiche, nur selten vorkommende Hand findet man f. 50 v bei *Doglia continua*⁷⁹ von Paolo – der Name ist hier *· f·* abgekürzt – und direkt davor, f. 49 v/50, bei der einzigen *Pit*-Komposition von *Fr. Andrea* (Abb. 42).

Kurt von Fischer ist, entgegen Nino Pirrotta, der Ansicht, daß diese Ballata der Schrift nach schon zum eingeschobenen 6. Faszikel gehört⁸⁰. Diese Behauptung enthält einen doppelten Irrtum: Erstens beginnt der 6. Faszikel, wie der Lagenkustos *laffo* f. 50 v unten beweist, mit der Komposition von f. 51. Ähnliche Hinweise auf das anzuschließende Werk befinden sich auch f. 60 v, 70 v und 80 v, also jeweils im Abstand von 10 Blättern, ausschließlich vor und nach den eingeschobenen Lagen. Zweitens unterscheidet sich die große, breite Schrift von f. 51 deutlich von den wesentlich zarteren Zügen bei den beiden vorhergehenden Werken. Die Noten mit Fähnchen nach links werden f. 50 v für Triolen, f. 51 für Semiminimae gebraucht. Auch die Buchstaben sind teilweise

⁷⁹ Vgl. das Faksimile in *Paolo Tenorista*, S. 39.

⁸⁰ *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento*, Bern 1956, S. 93.

unterschiedlich geformt. Bei den zwei letzten Werken des 5. Faszikels sieht man mehrfach ein *d* mit ovaler Schleife, während das *d* auf den folgenden Seiten immer ohne diesen Schmuck erscheint⁸¹. Außerdem sind die Schlußzeichen verschieden: Der eine Schreiber benutzte stets drei Punkte; bei der Haupthand des 6. Faszikels, die auch den Lagenkustos notierte, sieht man meist zwei Punkte und einen geschwungenen, bei flüchtiger Schreibweise geraden Strich.

Daß es sich um zwei verschiedene Schreiber handeln muß, geht auch aus dem Index hervor. *Donna se raççi* und *Doglia continua* sind hier etwa zur gleichen Zeit und von derselben Hand eingetragen worden wie *Girand'un bel falcon*, nämlich als letzte Werke vor Beginn der späten Faszikel, in denen auch *Godi, Firenze* steht. Dieses Incipit erscheint im Inhaltsverzeichnis⁸² nach *Girand'un bel falcon* und in dickeren, anders geformten Buchstaben.

Kurt von Fischer hat seine irrtümliche Behauptung mehrfach betont⁸³, um damit auf eine enge Verbindung zwischen Paolo und Andrea hinzuweisen, die nach seiner Ansicht auf eine nahe Beziehung zwischen Frater Andrea und Andrea Stefani schließen läßt. Andrea Stefani ist nämlich im gleichen Faszikel des *Man-Fragmentes* vertreten wie Don Paolo. Die mögliche Identität beider Andrea sollte durch diese Kritik nicht in Frage gestellt werden, im Gegenteil, sie scheint auch mir gegeben.

Die Umrisse der Rasur von f. 138v decken sich in etwa mit der Form des Namens *Fr. Andrea* von f. 49v (vgl. Abb. 41 und 42). Die Stellung des Madrigals *Girand'un bel falcon* gegen Ende der Ballatensammlung ist ungewöhnlich und allein darauf zurückzuführen, daß die Komposition erst spät in das Manuskript eingetragen wurde. Vermutlich handelt es sich hier um ein spätes Trecento-Madrigal, denn wäre es eine frühe Komposition, so hätte man es bereits in die Madrigalsammlung der Anfangsfaszikel aufgenommen. Andrea ist – wie Paolo – ein Musiker des späten 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts. Die Werke beider Komponisten sind offensichtlich zur selben Zeit entstanden, in den gleichen Kreisen bekannt gewesen und jedenfalls im 5. und 13. Faszikel von *Pit* von der gleichen Hand notiert worden.

Hinzuzufügen ist nur noch, daß jene Hand nicht am *Lw*-Fragment beteiligt zu sein scheint. Nino Pirrotta glaubt, bei vier von den fünf hier überlieferten Werken den Schreiber wiederzuerkennen, von dem die meisten Eintragungen der späten Faszikel aus *Pit* stammen. *Doglia continua* aber, so meint Pirrotta, sei im *Lw*-Fragment „with less immediate evidence, but with no less certainty“⁸⁴ von jener Hand, die das gleiche Werk im Pariser Manuskript notiert habe. Auch Ciconias *Con lagrime* aus dem 6. Faszikel von *Pit* ist nach Ansicht Pirrottas vom selben Schreiber eingetragen worden⁸⁵. Die Äußerungen Pirrottas über

⁸¹ Vgl. das Faks. von f. 51v in *Paolo Tenorista*, S. 21.

⁸² Man vgl. die letzten Eintragungen der D und G gewidmeten Indexseiten.

⁸³ Vgl. a. a. O. S. 7 und S. 50, Anm. 235.

⁸⁴ *Paolo Tenorista*, S. 18; vgl. das *Lw*-Faksimile S. 62/63 mit dem *Pit*-Faksimile S. 39.

⁸⁵ *Paolo Tenorista*, S. 42, Anm. 25.

die *Lw*-Hand A könnten zutreffen, denn f. b des Fragmentes⁸⁶ erscheint, wenn auch nur einmal, das charakteristische Zeichen $\approx$. An mehreren Stellen, besonders f. a verso, sind aber drei Punkte sichtbar; außerdem erkennt man f. b deutlich ein *d* mit eckiger Verzierung. Ein derart geformter Buchstabe erscheint im 6. *Pit*-Faszikel ausschließlich bei *Con lagrime*⁸⁷.

Diese Komposition Ciconias ist offensichtlich als letztes Werk in *Pit* eingetragen worden, denn man hat die Initialen nicht mehr ausgeführt und die anschließenden Seiten 53 v/54 als einzige im ganzen Manuskript freigelassen. Außerdem ist das Stück im Index bei den mit C beginnenden Werken an letzter Stelle vermerkt. Notiert wurde es von einem Schreiber, der sich bemüht haben muß, die Züge seines Vorgängers, also der Haupthand des 6. und 8. Faszikels, zu imitieren, aber wesentlich zierlicher schrieb. Er benutzte das gleiche, weit nach links überkippende *A* und das Schlußzeichen mit Schlangenlinien neben dem aus drei Punkten. Auch die aus vielen immer kleiner werdenden Strichen bestehende Finalismarkierung kommt bei beiden Schreibern vor. Man sieht sie zum Beispiel f. 73 v von der Haupthand gezogen und daher wesentlich kräftiger als f. 52 v. Für den Vergleich mit *Doglia continua* ist wichtig, daß der Querstrich im *O* bei *Con Lagrime* von links unten nach rechts oben verläuft.

Die *Doglia continua*-Eintragung in *Lw*⁸⁸ scheint tatsächlich von jener Hand zu sein, die *Con lagrime* in *Pit* notiert hat, denn man sieht in *Lw* am Ende des Textes das Schlußzeichen mit Schlangenlinie, in der gleichen Reihe ein *d* mit eckiger Verzierung und oft ein weit nach links überkippendes *A*. In *Pit* ist *Doglia continua*⁸⁹ aber offensichtlich von einer anderen Hand notiert worden, denn das *A* ist dort größer und schlanker, der rechte Abstrich steiler und nicht nach links überragend; das *d* hat meist eine runde Schleife und der Querstrich im *O* geht von rechts oben nach links unten. Die ganze Schrift wirkt ausgeglichener und regelmäßiger.

Auch in musikalischer Hinsicht sind die beiden Überlieferungen dieses Werkes nicht identisch. Die wohl primäre Version aus *Pit* ist rhythmisch einfacher. Die Melodie der *Lw*-Handschrift variiert vor allem gegen Ende des ersten Abschnitts, nach der Pause von Takt 21, die Pirrotta⁹⁰ irrtümlich als Punkt übertragen hat. Die rhythmisch kompliziertere *Lw*-Fassung dürfte später entstanden



den und notiert worden sein, vermutlich von jener Hand, die *Con lagrime* in *Pit* eintrug.

⁸⁶ Faksimile in *Paolo Tenorista*, S. 61.

⁸⁷ *Pit* f. 52 v/53. Man beachte die letzte Textsilbe auf f. 52 v.

⁸⁸ Faksimile in *Paolo Tenorista*, S. 62/63.

⁸⁹ *Paolo Tenorista*, S. 39.

⁹⁰ Ebenda S. 76.

Dieser Schreiber muß eine enge Beziehung zu seinem Vorgänger gehabt haben, nicht nur, weil er ihn imitierte, sondern auch, weil er f. 60v das von der Haupt-hand begonnene Werk zu Ende geschrieben hat. Die regelmäßigen, kräftigen Züge des ersten Schreibers reichen bis zum Beginn des Tenortextes *Se tu di male*. Die Fortsetzung, *i(n) peggio* usw., stammt von einer weniger energischen Hand. Die umgekehrte Reihenfolge findet man f. 76v: Die Komponistenangabe und der Beginn des Textes bis *a questa donna l* zeigen die dünnere, unsichere Strichführung der letzten Hand aus *Pit*. Die folgenden Worte *altera. Che* usw. sind mit breiterer Feder und regelmäßiger geschrieben. Daß beide Schreiber zusammengearbeitet haben ist offensichtlich und darf daher wohl auch beim *Lw*-Fragment vermutet werden.

Fassen wir die wichtigsten Ergebnisse kurz zusammen: 13 mehrfach überlieferte Werke Landinis waren in *Pit* ursprünglich ebenfalls mit Hinweisen auf Francesco versehen. Auch bei zwei Kompositionen, die man gutbegründet für Werke Don Paolos gehalten hat, wird die Autorschaft Paolos durch die Untersuchung der Rasuren bestätigt. Diese Fakten und der Nachweis, daß *Pit* keinesfalls als *Sq*-Vorlage gedient haben kann, lassen vermuten, daß alle ursprünglichen Inschriften trotz der Rasuren zutreffen.

Von den 16 Werken, die man bisher als anonyme Unika angesehen hat, sind wahrscheinlich zwei Francesco Landini, je eines Ser Feo und Frater Andrea und 12 Don Paolo zugeschrieben gewesen. Dies Ergebnis überrascht nicht, wenn man bedenkt, daß *Pit* unsere Hauptquelle für die Kompositionen Paolos ist. Freilich, bei einigen Werken sind die Angaben über die entfernten Namen oder Buchstaben kaum mehr als Vermutungen, und es müßte zunächst in jedem einzelnen Fall geprüft werden, ob sich die Annahme auch durch stilkritische Argumente stützen läßt. Es ist aber zu vermuten, daß die Antwort bei vielen Werken positiv ausfallen wird. Die Zahl der anonymen Kompositionen des Manuskriptes *Pit* dürfte also wesentlich geringer sein, als man bisher angenommen hat.