

# Die Grenzen der dreistimmigen Trecento-Satztechnik. Zur Mehrfachüberlieferung von Ballaten und Madrigalen in Italien um 1400<sup>1</sup>

von Signe Rotter-Broman (Kiel)

Im etablierten musikwissenschaftlichen Umgang mit den Madrigalen und Ballaten des Trecento spielt die Anzahl der Stimmen, also die Unterscheidung zwischen zweistimmigen und dreistimmigen Sätzen, eine wesentliche klassifikatorische Rolle. Ausschlaggebend dafür sind zwei Aspekte. Der erste ist der überlieferungsgeschichtliche Befund, dass in der ersten Generation von Trecento-Musikern kein einziger Liedsatz in diesen beiden Gattungen (die *Caccia* sei hier unberücksichtigt gelassen) in drei Stimmen überliefert ist; der allergrößte Teil ist zweistimmig überliefert, daneben finden sich einige einstimmige Ballaten.<sup>2</sup> Erst ab der Jahrhundertmitte – so etwa bei Jacopo da Bologna – finden sich die ersten dreistimmig überlieferten Sätze. Bei Francesco Landini, der Zentralgestalt des Trecento ab 1360, nehmen sie ein Drittel und damit einen bedeutenden Umfang im Verhältnis zu seiner gesamten Produktion ein.<sup>3</sup> Von den Komponisten des späten Trecento, also nach Landini, sind ebenfalls in breitem Umfang dreistimmige Sätze überliefert. Dies scheint eine deutliche historische Linie zu ergeben: typisch für das frühe Trecento sind zweistimmige, typisch für das mittlere und späte Trecento sind dreistimmige Sätze. Kurt von Fischer und Dorothea Baumann haben dies als kompositionsgeschichtliche Entwicklung interpretiert, bei der die Komponisten zunehmend lernten, mit der Komplexität ‚des dreistimmigen Satzes‘ umzugehen. Diese Entwicklung betrachteten sie zugleich als Weg von der Mündlichkeit der Improvisation zur Schriftlichkeit einer theoretisch fundierten Komposition.<sup>4</sup> Als Beleg hierfür führen sie die stetige Verminderung von Verstößen gegen die *Contrapunctus*-Regeln an, wie sie in der zweiten Jahrhunderthälfte zu beobachten sei.<sup>5</sup>

Der zweite Aspekt ist mit dem ersten verknüpft, er betrifft die Gattungsgeschichte. Das kompositorische Interesse der Komponisten, ablesbar an der Zahl der vertonten

<sup>1</sup> Dieser Aufsatz stellt die ausgearbeitete Fassung eines freien Referats bei der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in München im Oktober 2005 dar. Für hilfreiche Kritik danke ich Oliver Huck und Julia Gehring.

<sup>2</sup> Dokumentiert im Bestand des Codex Rossi [*I-Rvat 215/I-OST*], vgl. das Faksimile *Il codice Rossi 215*, hrsg. von Nino Pirrotta (= *Ars nova 2*), Lucca 1992 und die Edition von Tiziana Susato, *Il codice Rossiano 215* (= *Diverse voci 1*), Florenz 2003. Vgl. hierzu allerdings die Corrigenda in Oliver Huck, *Die Musik des frühen Trecento* (= *Musica mensuralis 1*), Hildesheim 2005, S. 360–363.

<sup>3</sup> Kurt von Fischer und Gianluca d'Agostino verzeichnen 89 zweistimmige und 42 dreistimmige Ballaten (ges. 131) sowie 9 zweistimmige und 3 dreistimmige Madrigale (ges. 12). Art. „Landini, Francesco“, in: *NGroveD* [2001], Bd. 14, S. 212–221, hier S. 213.

<sup>4</sup> Kurt von Fischer, „On the Technique, Origin, and Evolution of Italian Trecento Music“, in: *MQ 47* (1961), S. 41–57; ders., „Das Madrigal ‚Si com’ al canto della bella Iguana‘ von Magister Piero und Jacopo da Bologna“, in: *Analysen. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens. Festschrift Hans Heinrich Eggebrecht*, hrsg. von Werner Breig u. a. (= *BzAfMw 23*), Stuttgart 1984, S. 46–56. Vgl. die kritische Sichtung der älteren Forschung bei Huck, *Musik des frühen Trecento* (wie Anm. 2), S. 1–3 u. passim. Die Arbeiten von Dorothea Baumann setzen die Auffassungen ihres Lehrers Kurt von Fischer analytisch um, insbesondere ihre Dissertation *Die dreistimmige italienische Lied-Satztechnik im Trecento* (= *Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 64*), Baden-Baden 1979. Vgl. auch dies., „Die Musik des 14. Jahrhunderts: Italien“, in: *Die Musik des Mittelalters*, hrsg. von Hartmut Möller und Rudolf Stephan (= *NHdb 2*), Laaber 1991, S. 385–415 und Anm. S. 436–437 sowie Art. „Trecento und Trecentohandschriften“, in: *MGG2*, Sachteil 9 (1999), Sp. 769–791.

<sup>5</sup> Fischer, „Das Madrigal ‚Si com’ al canto“ (wie Anm. 4); Baumann, *Lied-Satztechnik* (wie Anm. 4), insbes. S. 79–84.

Texte, verlagert sich im Laufe des Jahrhunderts von der Gattung des Madrigals hin zur Ballata. Marie Louise Martinez hat daraus eine historische Abfolge von zwei verschiedenen Satztechniken mit zwei verschiedenen Stimmzahlen geschlossen, einer *a priori* zweistimmigen Madrigal-Satztechnik und einer grundsätzlich dreistimmig gedachten, darin auch von Frankreich beeinflussten Ballata-Satztechnik.<sup>6</sup>

Versucht man jedoch, das Phänomen einer ‚dreistimmigen Satztechnik‘ in Liedsätzen von Komponisten des späten Trecento zu untersuchen, dann tut sich bei genauer Betrachtung der Quellsituation ein Problem auf. Es besteht darin, dass viele der als dreistimmig angesehenen Ballaten und Madrigale in mindestens einer Quelle auch zweistimmig überliefert sind. Für den Werkbestand der Komponisten Paolo und Andrea da Firenze, Bartolino da Padova, Johannes Ciconia und Antonio Zacara da Teramo<sup>7</sup> besteht folgende Ausgangslage: es handelt sich insgesamt um knapp sechzig im hergebrachten Sinn ‚dreistimmige‘ Liedsätze. Für diese existieren drei verschiedene Überlieferungsmodelle. Gut die Hälfte, also 36 Liedsätze, sind *unica* (Modell 1), was bedeutet, dass wir diese Sätze mangels Vergleich überhaupt nur in dreistimmiger Fassung kennen. Von denjenigen Sätzen, die mehrfach überliefert sind, sind jedoch nur acht in jeder Quelle dreistimmig überliefert (Modell 2), während immerhin neunzehn Stücke in mindestens einer Quelle auch in zwei Stimmen überliefert sind (Modell 3). Die fehlende Stimme ist stets der Contratenor bzw. neutral formuliert die „dritte Stimme“,<sup>8</sup> während Cantus und Tenor eine relativ stabile Überlieferung haben. Es folgt eine tabellarische Aufstellung solcher mehrfach überlieferten Liedsätze des späten Trecento mit zwei- und dreistimmigen Fassungen:<sup>9</sup>

PAOLO DA FIRENZE

<i>Amor, de' dimmi</i> (B)	SL: 2 <sup>1</sup> ; Lw: 2 <sup>2</sup> ; Pit: 3 <sup>2</sup> ;
<i>Amor mi stringe assai</i> (B)	Pit: 2 <sup>1</sup> ; SL: 3 <sup>1</sup>
<i>Amor tu solo'l sai</i> (B)	Lw: 2 <sup>2</sup> ; Pit: 3 <sup>2</sup>
<i>La vaga luce</i> (B)	Luc: 2 <sup>2</sup> ; Pit: 3 <sup>2</sup>
<i>S'amor in cor gentil</i> (B)	Lw: 2 <sup>2</sup> ; Pit: 3 <sup>2</sup>
<i>Tra speranza e fortuna</i> (B)	Luc: 2 <sup>2</sup> ; Pit: 3 <sup>2</sup>

<sup>6</sup> Marie-Louise Martinez: *Die Musik des frühen Trecento* (= Münchner Studien zur Musikgeschichte 9), Tutzing 1963.

<sup>7</sup> Es handelt sich um den Gegenstand meiner in Vorbereitung befindlichen Habilitationsschrift, die aus einem von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Projekt mit dem Titel „Komponieren in Italien um 1400“ hervorgegangen ist.

<sup>8</sup> In vielen Editionen von Liedsätzen des 14. Jahrhunderts und auch in der Forschungsliteratur, etwa bei Dorothea Baumann (wie Anm. 1), wird die dritte Stimme häufig schematisch als „Contratenor“ bezeichnet, auch wenn die Quellen keine solche Stimmbezeichnung vorgeben. Dies unterschlägt die Möglichkeit, dass dritte Stimmen beispielsweise auch als zweiter Cantus fungieren könnten. Ich verwende den Begriff „dritte Stimme“ als funktional neutrale Bezeichnung, sofern aus den Quellen keine klare Stimmbezeichnung als Contratenor herzuleiten ist.

<sup>9</sup> Bedeutung der Abkürzungen: 3<sup>2</sup>: dreistimmig überliefert, zwei Stimmen (i. e. Cantus und Tenor) textiert; M = Madrigal, B = Ballata, Ct = Contratenor. Benutzte Quellsigla: SL: Florenz, Biblioteca Medicea-Laurenziana, *Archivio Capitolare di San Lorenzo Ms. 2211* [I-Fsl 2211]; Pit: Paris, Bibliothèque Nationale, *Ms. fonds it. 568* [F-Pn 568]; Lw: Chicago, Newberry Library, *Case Mlo.96.P36* [alte RISM-Nr.: US-Clw]; Luc: Lucca, Archivio di Stato, *Ms. 184* [I-Las 184] und Perugia, Biblioteca comunale „Augusta“, *Ms. 3065* [I-PEco 3065]; PR: Paris, Bibliothèque Nationale, *Ms. Nouvelles acquisitions françaises 6771* [Codex Reina; F-Pn 6771]; Sq: Florenz, Biblioteca Medicea-Laurenziana, *Ms. Mediceo-Palatino 87* [I-Fl 87]; Lo: London, British Library, *Ms. Additional 29987* [GB-Lbl 29987]; FP: Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, *Ms. Panciatichi 26* [I-Fn 26]; ModA: Modena, Biblioteca Estense, *Ms. .M.5.24* [olim lat. 568] [I-Moe 5.24]; Pz: Paris, Bibliothèque Nationale, *Nouvelles acquisitions françaises, 4917* [F-Pn 4917]; BU: Bologna, Biblioteca Universitaria, *Ms. 2216* [I-Bu 2216]; PC: Paris, Bibliothèque Nationale, *Nouvelles acquisitions françaises 4379* [F-Pn 4379]; Pa: Parma, Archivio di Stato, *Frammenti musicali, Busta n. 75* [I-PAas 75]; Tu: Turin, Biblioteca Nazionale Universitaria T.III.2; Pist: Pistoia, Archivio Capitolare, *MS B.3 n.5* [I-PSac 5].

## BARTOLINO DA PADOVA

<i>Alba colomba</i> (M)	Lo: 2 <sup>2</sup> ; PR, Sq, SL: 3 <sup>2</sup>
<i>Inperial sedendo</i> (M)	PR, ModA, Sq, Pit: 2 <sup>2</sup> ; Luc: 3 <sup>2</sup>
<i>La douce çere</i> (M)	Pit: 2 <sup>2</sup> , FP, Lo: 3 <sup>1</sup> , Luc, PR, SL: 3 <sup>2</sup> ; Sq: 3 <sup>3</sup>
<i>Non correr troppo</i> (B)	Luc, PR: 2 <sup>2</sup> ; Sq: 3 <sup>2</sup>
<i>Per un verde boschetto</i> (B)	Luc, FP: 2 <sup>2</sup> ; PR, Pit, Lo, Sq: 3 <sup>3</sup>
<i>Quel degno di memoria</i> (B)	PR, Sg: 2 <sup>2</sup> ; SL: 3 <sup>2</sup>
<i>Recordate de mi</i> (B)	Pz, SL, Sq: 2 <sup>2</sup> ; Luc: Ct-Fragm.[3 <sup>1</sup> ]
<i>Sempre, donna, t'amai</i> (B)	Luc, PR: 3 <sup>2</sup> ; Sq: 2 <sup>2</sup>

## JOHANNES CICONIA

<i>Ligidra donna</i> (B)	Pz: 2 <sup>2</sup> ; PC: 3 <sup>2</sup> ; Pa: 3 <sup>2</sup> [Ct von Matteo da Perugia]
<i>Merçè, o morte</i> (B)	Pist: 2 <sup>1</sup> Pz, BU: 2 <sup>2</sup> ; Luc: 3 <sup>3</sup>
<i>Non credo donna</i> (B)	Luc: 2 <sup>2</sup> ; Tu: 3 <sup>3</sup>

## ANTONIA ZACARA DA TERAMO

<i>Sol me trafigne</i> (B)	ModA, Sq: 2 <sup>1</sup> ; Luc: 3 <sup>1</sup>
<i>Deduto sey</i> (B)	Pz: 2 <sup>2</sup> ; BU: 3 <sup>3</sup>

Was bedeutet dieser Befund? Zunächst gilt es zu klären, ob bei dieser zwei- und dreistimmigen Mehrfachüberlieferung generelle Linien zu erkennen sind, ob etwa bestimmte Codices grundsätzlich nur zweistimmige Fassungen überliefern oder ob in bestimmten Regionen bestimmte Präferenzen bestehen. Aus diesem Grunde sei im Folgenden die Mehrfachüberlieferung von Bartolino da Padova für einige Liedsätze im Detail betrachtet. Ich konzentriere mich auf Bartolino, da es bei ihm die breiteste Mehrfachüberlieferung innerhalb des genannten Repertoires gibt (anders als etwa bei Paolo mit einem hohen Anteil an *unica* oder Andrea, der überhaupt nur in einer einzigen Quelle, in *Sq*, überliefert ist).

Beispiel 1: Die Ballata *Non correr troppo*. Sie ist insgesamt in drei Quellen überliefert: im Codex Lucca, Codex Reina und im Squarcialupi-Codex.

Quelle, Ort, Datierung	StimmDisposition, Textincipit <sup>10</sup>	Autorzuschreibung Bemerkungen
<b>Luc:</b> 2 <sup>2</sup> , XXXIv (12, 4a') (Padua, 1390–1408) <sup>11</sup>	C „Non chorrer troppo“ etc. (4 Sy), daneben Text P2 und V, darunter T „Non chorrer troppo“ (3 Sy). <i>Keine Stimmbezeichnungen.</i>	„F[ra]tris Bartholinj“
<b>PR:</b> 2 <sup>2</sup> , 22r (Padua, um 1400) <sup>12</sup>	C „[N]On corer troppo“ etc. (3 Sy), darunter T „[N]On corer troppo“ etc. (3 Sy); mit viel Platz notiert. <i>Keine Stimmbezeichnungen.</i>	keine Autorzuschreibung, aber in Bartolino-Abteilung

<sup>10</sup> Abkürzungen: C = Cantus, Ct = Contratenor, dS = dritte Stimme (ohne Stimmbezeichnung), vgl. Anm. 8; T = Tenor; Sy = System(e), P = Piedi, V = Volta.

<sup>11</sup> John Nádas datiert Teil 1–2 (20r–37v/47r–85v) auf Padua 1390–1408, Teil 3 (87r–100v) auf Florenz 1410, siehe die „Introductory Study“ von ihm und Agostino Ziino in *The Lucca Codex (Codice Mancini)*, hrsg. von dens. (= Ars nova 1), Lucca 1990, bes. S. 48–49. Nino Pirrotta schlägt eine spätere Datierung vor (Hauptcorpus Lucca, um 1420, Nachträge um 1430). Pirrotta, „Il codice di Lucca“; Teil III: „Il repertorio musicale“, in: *MD* 5 (1951), S. 115–142, S. 142.

<sup>12</sup> John Nádas, *The Transmission of Trecento Secular Polyphony. Manuscript Production and Scribal Practices in Italy at the End of the Middle Ages*, Diss. Univ. of New York 1985, S. 121 und Kurt von Fischer, „The Manuscript Paris, Bibl. Nat., Acq. Frç. 6771 [Codex Reina]“, in: *MD* 11 (1957), S. 38–78, bes. S. 38–44. Im Artikel „Sources“ in *NGroveD* (<sup>2</sup>2001), Bd. 23, S. 791–930 geben Fischer und Gianluca d'Agostino für die italienischen Faszikel die Datierung „ca. 1400–1410“ und die Herkunft aus der Region Padua-Venedig an; für die späten Ergänzungen „1430–40“ (S. 890).

Quelle, Ort, Datierung	StimmDisposition, Textincipit <sup>10</sup>	Autorzuschreibung Bemerkungen
<b>Sq:</b> 3 <sup>3</sup> , 116r (Florenz, ca. 1410–15) <sup>13</sup>	C „Non correr troppo“ etc. (3 Sy), darunter T „Non correr troppo“ etc. (3 Sy), darunter dS „Non correr troppo“ etc. (3 Sy). <i>Keine Stimmbezeichnungen.</i>	Zuschreibung durch Seitenüberschrift und Komponistenabteilung

Die beiden erstgenannten Quellen stammen aus Padua und damit aus Bartolinos Kernaufenthaltsraum, sie sind auf 1400 datiert. Der Codex Squarcialupi stammt hingegen aus Florenz, die Datierung lautet 1410–1415. Die Paduaner Überlieferung gibt übereinstimmend die zweistimmige Version, Squarcialupi bietet eine dreistimmige und in allen Stimmen textierte Fassung. Die *mise en page* von fol. 22r in *PR* wirkt von vornherein zweistimmig disponiert und großzügig ausgeführt (sie kann zudem das ebenfalls großzügig notierte Residuum des Tenors von *Qual legge move* auf 21v aufnehmen), hätte bei Bedarf aber auch, mit sparsamer Notation, die dreistimmige Version zugelassen. Die Beschränkung auf die zweistimmige Version geschah also nicht aus Gründen schreibereischer Ökonomie.

Beispiel 2: Die Ballata *Per un verde boschetto*, ist ebenfalls sowohl in Paduaner wie in Florentiner Quellen überliefert.

Quelle, Ort, Datierung	StimmDisposition, Textincipit	Autorzuschreibung Bemerkungen
<b>Luc:</b> 2 <sup>2</sup> , XXVIv (6, 2b) (Padua, 1390–1408)	C „[P]Er un per un verde boschet to“ etc. (4 Sy), daneben Text P2 und V. Darunter T „[P]Er un per un verde boschet to“ etc. (3 Sy). <i>Keine Stimmbezeichnungen.</i>	„Fr{atr}is Bartholinij“
<b>PR:</b> 3 <sup>3</sup> , 23v (Padua, vor 1401 bzw. um 1400)	C „[P]Er un Per un verde bosche to“ etc. (3 Sy), darunter T „[P]Er un verde boschet to“ etc. (2 Sy), darunter dS „[P]Er p{er} unve{r}de bosche to“ etc. (3 Sy). Text P2 und V neben dS. <i>Keine Stimmbezeichnungen.</i>	spätere Hand: „Frat: Bartholomeo MSS 535 p. XL“ <sup>14</sup>
<b>FP:</b> 2 <sup>2</sup> , 66r (Florenz, 1380–90) <sup>15</sup> bzw. ca. 1400 <sup>16</sup> )	C „Per per un verde bos chet to“ etc. (4 Sy); beginnt auf Sy 2; Sy 1 enthält letzte Zeile des T von <i>Posando supra un acqua</i> . Danach T „[rot über Sy:] Tenor. [Schwarz unter Sy:] Per per un ver de boschet to“ (3 Sy), daneben Text P2 und V.	„Fr{ater} Bartolino.“

<sup>13</sup> John Nádas, „The Squarcialupi Codex: An Edition of Trecento Songs, ca. 1410–1415“, in: *Il codice Squarcialupi*, hrsg. von Franco Alberto Gallo, Florenz/Lucca 1992, Kommentarband, S. 19–86, hier S. 27.

<sup>14</sup> Vermutlich ein Hinweis auf die Autorzuschreibung in *Pit*, das einstmals die Signatur *Suppl. fr. 353* trug. Ähnliche Hinweise finden sich in *PR* auch bei Bartolinos *Inperiale sedendo* und *La douce cère*.

<sup>15</sup> Fischer datiert das Hauptcorpus (Lagen 1–10) auf Florenz 1380–90. Kurt von Fischer, „Versuch zur Chronologie von Landinis Werken“, in: *MD* 20 (1966), S. 31–46, hier S. 33–34. Diese Datierung bestätigt auch Stefano Campagnolo: „Il codice Panciatichi 26 della Biblioteca Nazionale di Firenze nella tradizione delle opere di Francesco Landini“, in: *Col dolce suon che da te piove. Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo*, hrsg. von Antonio Delfino und Maria Teresa Rosa-Barezzani (= Scuola di Paleografia e Filologia musicale. Fondazione „Walter Stauffer“). Studi e testi 2/La tradizione musicale 4), Florenz 1999, S. 77–119.

<sup>16</sup> Diese Datierung vertreten John Nádas und Nino Pirrotta. Vgl. Nádas, *Transmission* (wie Anm. 12), S. 31 und Pirrotta, „Il codice di Lucca“ (wie Anm. 11), S. 119, Anm. 13.

Quelle, Ort, Datierung	StimmDisposition, Textincipit	Autorzuschreibung Bemerkungen
<b>Pit:</b> 3 <sup>3</sup> , 39v–40r (Florenz, ca. 1405) <sup>17</sup>	39v: C „Per un per un v{er}de boschet to“ etc. (4 Sy), darunter T „[über dem Sy, rot:] <i>Tenor</i> . [Unter dem Sy, schwarz:] Per un per u{n} verde boschet to“ (3 Sy), darunter auf leerem Sy Text P2 und V 40r: <b>dS</b> „Per per u{n} v{er}de boschet to“ etc.	„Frat: Bartholinij“
<b>Lo:</b> 3 <sup>3</sup> , 80v–81r (81v–82) (Florenz, um 1400) <sup>18</sup>	80v: C „[P]Er um ver de bos che to“ etc. (5 Sy), danach Text P2 und V, darunter T „[P]Er um pe rum verde bossche to“ (3 Sy), 81r: <b>dS</b> „[P]E rum pe rum verde bossche to“ (5 Sy). <i>Keine Stimmbezeichnungen.</i>	„fra bartolino“
<b>Sq:</b> 3 <sup>3</sup> , 120v (Florenz, ca. 1410–15)	C „Per un pe run verde bosche to“ etc. (3 Sy), danach Text P2 und V, darunter T „Per un perun verde boschet to“ etc. (3 Sy), darunter <b>dS</b> „Per per un verde boschet to“ (3 Sy). <i>Keine Stimmbezeichnungen.</i>	„Magister Frater [Bartolinvs de Padva]“

Hier liegen jedoch andere Verhältnisse vor. Von den Paduaner Quellen bietet Codex Lucca eine zweistimmige, Reina hingegen eine dreistimmige Fassung; und auch in den Florentiner Quellen gibt es beide Versionen (*FP*: 2<sup>2</sup>; *Pit* und *Sq*: 3<sup>3</sup>).

### Beispiel 3: Die Ballata *Sempre, donna, t'amay*:

Quelle, Ort, Datierung	StimmDisposition, Textincipit	Autorzuschreibung Bemerkungen
<b>Luc:</b> 3 <sup>2</sup> , XXXv–XXXIv (10–11, 3a'–4a) (Padua, 1390–1408)	10: C „Sem pre do{n}na tamay“ etc. (4 Sy), daneben Text P 2, V 1 und P3. 11: T „Sem pre do{n}na tamay“ etc. (4 Sy), daneben Rest-Text (dito), darunter Ct „ <i>Contra tenor</i> Sempre dona tamay e{t} c{etera}“ (3 Sy).	„Fr{atr}is Bartholinj de padua“
<b>PR:</b> 3 <sup>2</sup> , 15v (Padua, um 1400)	C „[S]En pre dona tamay“ etc. (3 Sy); darunter T „[S]En p{re} do na tamay“ etc. (3 Sy), darunter Ct „[C]ontra Tenor De sempre dona tamay.“ (2 Sy). Text P 2, V 1 und P3 neben 3. C-Sy, Text Rest neben 3. T-Sy (platzsparend)	keine Autorangabe, aber in Bartolino-Abteilung
<b>Sq:</b> 2 <sup>2</sup> , 112v (Florenz, ca. 1410–15)	C „Sen pre do{n}na ta mai“ etc. (3 Sy), darunter zeilenweise der gesamte Text, darunter T „Sen pre do{n}na ta mai“ etc. (3 Sy); darunter wäre noch genug Platz für einen Ct (4 Sy). <i>Keine Stimmbezeichnungen.</i>	„Magister Frater [Bartolinus de padua]“

<sup>17</sup> Nadas bestätigt im Wesentlichen Ursula Günthers Datierung (Florenz, Hauptfaszikel 1–5, 7, 9–14 = Fol. 1–50; 61–70, 81–141 ca. 1405, Zusatzfaszikel 6, 8 = Fol. 51–60, 71–80 1406–1408), Ursula Günther, „Zur Datierung des Madrigals ‚Godi, Firenze‘ und der Handschrift Paris, B. N., fonds it. 568“, in: *AfMw* 25 (1967), S. 99–119 und dies., „Die ‚anonymen‘ Kompositionen des Manuskripts Paris, B. N., fonds it. 568 (Pit)“, in: *AfMw* 24 (1966), S. 73–92. Vgl. die Diskussion bei Nadas, *Transmission* (wie Anm. 12), S. 216–225 und S. 257. Siehe auch Nadas, „The songs of Don Paolo Tenorista: The Manuscript Tradition“, in: *In cantu et in sermone: for Nino Pirrotta on his 80<sup>th</sup> Birthday*, hrsg. von Fabrizio Della Seta und Franco Piperno, Florenz 1989, S. 41–64.

<sup>18</sup> Herkunft und Datierung von *Lo* sind umstritten, die Datierungen reichen vom späten 14. Jahrhundert bis 1425; vgl. Baumann, „Trecento und Trecentohandschriften“ (wie Anm. 4), Sp. 784. Neuere Untersuchungen belegen allerdings die hier angeführte Herkunft und Datierung: Giuliano di Bacco, „Alcune nuove osservazioni sul codice di Londra“, in: *Studi musicali* 20 (1991), S. 181–234 und Marco Gozzi, „Alcune postille sul codice Add. 29987 della British Library“, in: *Studi musicali* 22 (1993), S. 249–277.

Hier ergibt die Übersicht wieder einen anderen Befund. So überliefern die Paduaner Quellen Lucca und Reina übereinstimmend eine dreistimmige Version, während Squarcialupi eine zweistimmige Version aufweist. Auf fol. 112v in *Sq* wäre durchaus noch Platz für die dritte Stimme gewesen, von einer erzwungenen Reduktion aus Platzmangel kann man also wiederum nicht ausgehen.

Beispiel 4: Beim Madrigal *La douce cère* schließlich fallen die wechselnden Stimmzahlen hinsichtlich der Textierung auf.

Quelle, Ort, Datierung	Stimmdisposition, Textincipit	Autorzuschreibung Bemerkungen
<b>PR:</b> 3 <sup>2</sup> , 13v–14r (Padua, um 1400)	13v: C „[L]A dou ce“ etc. (4 Sy), darunter T „[L]A douce“ etc. (3 Sy); 14r: Ct: „[C]ontra Tenor. De La douce ciere“. (2 Sy) Sy 2: „Secunda pars“. Auf der Seite folgen C und T von <i>La sacrosanta carità</i> mit T-Beginn mitten im Sy, wohl aus Platzgründen.	Spätere Hand: „Frat: Bartholomeo, MSS 535, p. XLII“ <sup>19</sup>
<b>Luc:</b> 3 <sup>2</sup> , XXr (1, 1a) (Padua, 1390–1408)	XXr: T „La douce cie re“ etc. (4 Sy), darunter Ct „Contra tenor – La douce ciere {et} c{etera}“ und „A soncol“ [zur Markierung der Secunda pars mitten in der Zeile Sy 7].	fragmentarisch, gegenüberliegendes Blatt mit C fehlt. [dort vermutlich: „Bartolino“] „da padua“
<b>FP:</b> 3 <sup>1</sup> , 108v–109r (Florenz, 1400–1420) <sup>20</sup>	108v: C „[L]A douce ce re“ (Sy 1–5), darunter T „Tenor.“ und Zeichen „Etc.“ (für Secunda pars); 109r: Ct „Contra tenor“ und Zeichen „Etc.“ (für Secunda pars)	„Fra bartolino de p{er}ugia“ [sic]. Letztes Stück in <i>FP</i> (Nachtrag)
<b>Pit:</b> 2 <sup>2</sup> , 41v–42r (Florenz, ca. 1405)	41v: C „La dou ce çe re“ etc. (Sy 1–7), daran anschließend Text St 2, 42r: T „La douce çe re“ etc. (Sy 1–5), drei leere Systeme folgen <i>Keine Stimmbezeichnungen.</i>	„fr{a}tr{is} Ba{r}tholin{i}“
<b>Lo:</b> 3 <sup>1</sup> , 14v–15r (15v–16) (Florenz, um 1400) <sup>21</sup>	14v: C „[L]A dol ê ce ra“ etc. (Sy 1–6), danach Ct „Chontratenore. La dolce cerra“ (Sy 7–8) 15r: Forts. Ct „[A] socuel – Ritornello“ (Sy 1) T „Tenore. La do[l]ce cerra“ (Sy 2–5), es folgt anonyme Ballata <i>Non posso far</i> (Sy 6–8)	„Fratre bartolinij de padua“
<b>Sq:</b> 3 <sup>3</sup> , 101v–102r (Florenz, ca. 1410–15)	101v: C „LA dou ce çe re“ etc. (Sy 1–9), daneben Sy 9 Text St 2, 102r: T „LA dou ce çe re“ etc. (Sy 1–4), darunter Ct „LA dou ce çe re“ etc. (Sy 5–7). <i>Keine Stimmbezeichnungen.</i>	mit Porträt Bartolinos und Zuschreibung „Magister   frater Bartolinus de padua“
<b>SL:</b> 3 <sup>2</sup> , 7v–8r (Florenz, um 1420) <sup>22</sup>	7v: vermutlich C; voll textiert 8r: T „[L]A douce çe re“ etc. (Sy 1–4) danach Ct ohne Text (Sy 5–7), Stimmbezeichnung direkt unter Sy 5 vermutlich ausradiert	Palimpsesthandschrift, kaum lesbar

Fast alle Quellen überliefern dreistimmig: *Luc* und *PR* überliefern zweitextiert, wie auch der späte Codex *SL*, *Lo* und *FP* – im späten Zusatzfaszikel – eintextiert, Squarcialupi dreitextiert. Nur *Pit* überliefert zweistimmig, allerdings wiederum nicht aus Platzmangel: nach dem Tenor bleiben drei Systeme auf fol. 42r leer.

<sup>19</sup> Siehe Anm. 14.

<sup>20</sup> Diese Folioseite gehört zu den Nachträgen der Gruppe (3), die Kurt von Fischer in *RISM B IV/4* (1972) auf 1400–1420 datiert (S. 835–36).

<sup>21</sup> Siehe Anm. 18.

<sup>22</sup> John Nádas, „Manuscript San Lorenzo 2211: Some Further Observations“, in: *L'Europa e la musica del Trecento* (= *L'Arts nova italiana del Trecento* 6), hrsg. von Giulio Cattin und Patrizia della Vecchia, Certaldo 1992, S. 145–168, S. 151.

Auch für weitere dreistimmig überlieferte Sätze von Bartolino (etwa *Alba colomba* oder *Inperial sedendo*)<sup>23</sup> zeigen sich keine Tendenzen einzelner Quellen oder lokal begrenzter Quellengruppen zu einer konsequenten Bevorzugung einer zwei- oder dreistimmigen Überlieferung, ebenso wenig wie eine chronologische Entwicklungslinie, etwa von der Zwei- zur Dreistimmigkeit. Unter allen dreistimmig überlieferten Sätzen Bartolinos mit Mehrfachüberlieferung befindet sich mit *I bei sembianti* nur ein einziger Satz, der in allen Quellen in drei Stimmen überliefert wird. Dies steht allerdings in Verbindung mit einer außergewöhnlichen, für Bartolino singulären Satztechnik.<sup>24</sup>

Anhand der Mehrfachüberlieferung von Bartolino lässt sich somit zeigen, dass die Überlieferungsmuster für jedes einzelne Stück unterschiedlich ausfallen. Über Stemmata zu einer dem Komponisten am nächsten stehenden Fassung, zum ‚Original‘ eines sowohl zwei- wie dreistimmig überlieferten Satzes, vorzustoßen, erscheint für diese Zeit praktisch unmöglich. Zwar könnte man für manche Stücke Hypothesen etwa wegen der größeren zeitlichen und örtlichen Nähe der Quellen zu Bartolinos Wirken aufstellen, doch reichen die Kenntnisse über die ungefähren Entstehungsdaten und -orte der Quellen sowie die Lebens- und Wirkungsdaten zu Bartolino (besonders hinsichtlich seiner eventuellen Aufenthalte und Bekanntheit in Florenz) kaum aus, um diese Schlussfolgerung wirklich hinreichend zu stützen.<sup>25</sup> Und für seinen Zeitgenossen Paolo da Firenze hat John Nádas die entmutigende Folgerung gezogen: „We may never be able to date Paolo’s madrigals and ballatas by using a chronology of the sources, for the latter were compiled by a closely related group of scribes within too narrow a span of time to be of any help.“<sup>26</sup>

Die Unterschiede zwischen den Textgestalten der mehrfach überlieferten Stücke sind ebenfalls keine Hilfe, wenn man versucht, eine ‚Originalfassung‘ zu ermitteln. Zumeist sind die Änderungen in Cantus und Tenor marginal; man findet vor allem kleinere rhythmische Varianten, anwesende oder abwesende Akzidentien sowie Textverteilungsvarianten. Das alles bedeutet, dass die Quellen keinen Aufschluss über die Entstehungschronologie der Sätze liefern. Weder bieten sie Hinweise darauf, dass ‚ursprünglich zweistimmige Sätze‘ zum Zweck der Ergänzung einer dritten Stimme irgendwie modifiziert werden mussten, noch belegen sie, dass umgekehrt eine spätere Bearbeitung erfolgte, um den ‚Verlust‘ eines weggelassenen Contratenors durch ‚Anpassung‘ der anderen Stimmen irgendwie ‚auszugleichen‘.

Hinsichtlich der Überlieferungssituation ergibt sich somit folgendes Bild: Die Musiker um 1400 machen generell einen Unterschied zwischen dem Cantus-Tenor-Gerüst, das eine stabile Überlieferung erhält, und der dritten Stimme, die für die schriftliche Nie-

<sup>23</sup> Die Autorschaft von Bartolino an *Inperial sedendo* ist nicht unumstritten, vgl. David Fallows, „Ciconia’s Last Songs and Their Milieu“ in: *Johannes Ciconia. Musicien de la transition*, hrsg. von Philippe Vendrix, Turnhout 2003, S. 107–130, hier S. 120. Sonderfälle sind die Ballaten *El no me giova* und *Ricorditi di me*, bei denen das Problem der hinzugefügten Contratenors in *ModA* und *Luc* zu berücksichtigen ist.

<sup>24</sup> Hierzu von der Verfasserin: „Geschichtsbild und Analyse. Überlegungen zur Musik des späten Trecento“, in: *Kontinuität und Transformation in der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento. Bericht über die Tagung in Jena vom 1.–3. Juli 2005*, hrsg. von Sandra Dieckmann, Oliver Huck, Signe Rotter-Broman und Alba Scotti (= *Musica mensuralis* 3), Hildesheim 2007 (i. Dr.).

<sup>25</sup> Kurt von Fischer und Gianluca d’Agostino, Art. „Bartolino da Padova“, in: *NGroveD* [<sup>2</sup>2001], Bd. 2, S. 820–822, legen lapidar offen: „Bartolino da Padova. [...] Italian composer, about whom no certain facts are known.“, S. 820.

<sup>26</sup> Nádas, *Transmission* (wie Anm. 12), S. 334.

derlegung nicht konstitutiv ist. In dieses Bild fügt sich die Tatsache ein, dass mitunter auch mehrere Contratenores zum gleichen Stück überliefert sind, zum Teil von anderen Komponisten (etwa Bartolinos *El no me giova* oder Ciconias *Lizadra donna* mit Contratenores von Matteo da Perugia).<sup>27</sup> Die dritte Stimme hat somit in der Überlieferung einen offeneren, weniger bindenden Status als der Gerüstsatz. Cantus und Tenor müssen keinen notierten Contratenor bei sich haben, um aus Sicht der Zeitgenossen schriftlich überlieferungsfähig und -würdig zu sein; die musikalische Umsetzung eines poetischen Textes durch Cantus und Tenor reichte, pointiert formuliert, für eine Identität eines Stückes mit sich selbst aus. Damit stimmt überein, dass bei den instrumentalen Bearbeitungen auch dreistimmig überlieferter Sätze im Codex Faenza, in denen der Cantus stark ausgeziert wird, ebenfalls die Tenores weitgehend unverändert übernommen werden.<sup>28</sup> Doch liefern die Quellen andererseits keine Belege dafür, dass der Contratenor generell sukzessiv zu zweistimmigen Gerüstsätzen hinzukonzipiert wurde. Der große Anteil von dreistimmiger Überlieferung lässt allemal erkennen, dass die Zeitgenossen dem Liedvortrag in drei Stimmen durchaus einen eigenen Wert zuschrieben; man musizierte – soviel kann man sagen – offenbar häufig und gern in drei Stimmen.

Die Überlieferungssituation als solche ist der bisherigen Trecentoforschung nicht entgangen. Nino Pirrotta hat versucht, jeweils ‚das Original‘ der mehrfach überlieferten Sätze von Paolo zu bestimmen, gelangte allerdings aus quellentechnischer bzw. aus analytischer Sicht jeweils zu konträren Ergebnissen.<sup>29</sup> Auch Hans-Otto Korth gibt in seiner Studie der Kantilenensätze mit „auswechselbaren Contratenores“ im 15. Jahrhundert, vor allem in Frankreich, die Sicht von einem „Original“ nicht auf, sieht aber die Existenz mehrerer Contratenores unter dem Vorzeichen kreativer „Bearbeitung“.<sup>30</sup> Dorothea Baumann bezeichnet die dritte Stimme, die bei ihr stets Contratenor genannt wird, als „Ergänzungsstimme“ und verbindet damit auch die Vorstellung einer sekundären Konzeption, versucht aber die grundsätzliche Idee der Dreistimmigkeit (definiert durch eine analytisch feststellbare „Integration“ der drei Stimmen) aufrechtzuerhalten.<sup>31</sup> In ihren

<sup>27</sup> Zu dieser Problematik im europäischen Repertoire des 15. Jahrhunderts siehe übergreifend Hans-Otto Korth: *Studien zum Kantilenensatz im frühen 15. Jahrhundert. Kantilenensätze mit auswechselbaren Contratenores* (= Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten 29), München/Salzburg 1986 sowie in jüngster Zeit die Beiträge von Pedro Memelsdorff, insbes. „Lizadra donna: Ciconia, Matteo da Perugia, and the Late Medieval Ars Contratenoris“, in: *Johannes Ciconia. Musician de la transition*, hrsg. von Philippe Vendrix, Turnhout 2003, S. 233–278 [zuvor schon in *Studi musicali* 31 (2002), S. 271–306] und ders., „Più chiar che'l sol: Luce su un contratenor di Antonello da Caserta“, in: *Recercare* 4 (1992), S. 5–22.

<sup>28</sup> Faenza, Biblioteca comunale, MS. 117 [I-Fzc 117], vgl. die synoptischen Editionen in *Keyboard Music of the Late Middle Ages in Codex Faenza*, hrsg. von Dragan Plamenac (CMM 57), [Dallas] 1972.

<sup>29</sup> 1956 vermutet Pirrotta aufgrund von codikologischen Details eine nachträgliche Erweiterung eines zweistimmigen Satzes, 1961 hingegen aufgrund der „integrativen“ Kompositionstechnik eine dreistimmige Gesamtkonzeption durch Paolo. Nino Pirrotta, „Paolo da Firenze in un nuovo frammento dell'Ars Nova“, in: *MD* 10 (1956), S. 61–66, bes. S. 64 und ders., *Paolo Tenorista in a New Fragment of the Italian Ars Nova. A Facsimile Edition of an Early Fifteenth-Century Manuscript now in the Library of Professor Edward E. Lowinsky, Berkeley, California*, Palm Springs 1961.

<sup>30</sup> Korth, *Kantilenensatz* (wie Anm. 27), insbes. S. 37–44.

<sup>31</sup> „Dass der Contratenor oft nachträglich zu einem Superius-Tenor-Satz hinzugefügt wurde, zeigt sich in den unterschiedlichen Überlieferungen, indem dieselben Werke in den verschiedenen Quellen teils mit, teils ohne Contratenor notiert wurden. Von einigen Contratenores wissen wir, dass sie nicht vom Komponisten des Superius-Tenor-Satzes geschrieben wurden, von anderen vermuten wir es auf Grund der Quellenlage oder aus stilistischen Gründen. Außerdem gibt es sicher Werke, die vom Komponisten selber nachträglich zur Dreistimmigkeit erweitert wurden. [...] Trotz Vordringens des Contratenors in den Tenorraum bleibt der Superius-Tenor-Satz auch ohne Contratenor intervallisch-contrapunktisch korrekt. [...] Der Contratenor bleibt Ergänzungsstimme, auch wenn er rhythmisch und melodisch so stark im Satz integriert ist, dass sein Fehlen eine wesentliche klangliche Verarmung zur Folge hat. Bestätigt wird diese durch die Analyse gewonnene Beobachtung dadurch, dass auch Werke mit stark integriertem Contratenor in einzelnen Quellen nur zweistimmig überliefert werden.“ Baumann, *Lied-Satztechnik* (wie Anm. 4), S. 35–36.

Analysen indessen spielen diese Überlegungen keine Rolle; sie behandelt alle Sätze ihres Repertoires als „dreistimmige Liedsätze“.<sup>32</sup> Margaret Bent hat in jüngerer Zeit die Gleichsetzung von ‚kontrapunktisch sekundär‘ und ‚konzeptionstechnisch sukzessiv‘ überzeugend infragegestellt.<sup>33</sup> In ihrer Ausgabe der Werke von Johannes Ciconia (gemeinsam mit Anne Hallmark) argumentiert sie jedoch ebenfalls mit der Idee eines ‚integrierten‘ dreistimmigen Satzes. Zwar könne der Contratenor bei instabiler Überlieferung oder zweifelhafter Autorschaft (die gegen das Gesamtausgabenparadigma des *einen Autors* verstößt) weggelassen werden, doch bei denjenigen Stücken (so bei *Una panthera* und *Gli atti col dançar*), bei denen es sich um ‚integrierte Contratenores‘ handle, möge man ihn für Aufführungen eher berücksichtigen.<sup>34</sup>

Das Problem, das sich hier stellt, besteht in der impliziten Voraussetzung eines Dreistimmigkeits-Konzepts für die analytische Sicht auf die Stücke. Denn die Resultate der oben dargelegten quellentechnischen Untersuchungen stellen das Konzept der Dreistimmigkeit im qualitativen Sinne selbst in Frage. Im Folgenden seien einige Konsequenzen dieser Infragestellung thesenhaft zusammengefasst.

1. Das sogenannte ‚dreistimmige‘ Repertoire des späten Trecento stellt sich unter diesem Aspekt dar als eine Sammlung von *auch* dreistimmig überlieferten Liedsätzen. Dieses kann zwar eine Materialsammlung für die dreistimmige Praxis im Trecento sein, aber es bildet kein geschlossenes Corpus einer hypostasierten Gattung ‚dreistimmige Liedsätze‘.
2. Es gibt für das späte Trecento keine deutliche Grenzlinie zwischen den Sätzen für zwei Stimmen und solchen für drei Stimmen. In Editionen und Lexikonartikeln werden diese mitunter als zwei verschiedene Kategorien behandelt, sozusagen als verschiedene Werkgruppen.<sup>35</sup> Dies unterstellt den Musikern des Trecento eine Denkweise, die nicht aus dem Quellenbestand hervorscheint.
3. Es erscheint wenig produktiv, bei einem Satz, der zwei- und dreistimmig überliefert wurde, nach ‚dem Original‘ zu fragen. Man kann nicht allgemein davon ausgehen, dass die Wahl der Stimmenzahl eine Grundsatzentscheidung bei der Konzeption des einzelnen Stücks gewesen ist (auch wenn dies natürlich in Einzelfällen zutreffen kann). Vielmehr ist bei zweistimmig überlieferten Sätzen damit zu rechnen, dass sie um Contratenores erweitert werden konnten, eventuell sogar von Anfang an dafür

<sup>32</sup> Dies zeigt sich in Kapitel 4 „Auswertung der systematischen Analyse der dreistimmigen Madrigale, Ballaten und Caccien“ (S. 51–77) und im statistischen Anhang (insbes. S. 110–111 und 116–122).

<sup>33</sup> Margaret Bent, „The Grammar of Early Music: Preconditions for Analysis“, in: *Tonal Structures in Early Music*, hrsg. von Christle Collins Judd, New York 1998, S. 15–59 und dies., *Counterpoint, Composition, and Musica Ficta*, New York und London (Routledge) 2002, insbes. S. 253 als rückblickenden Selbstkommentar zum Aufsatz „Some Factors in the Control of Consonance and Sonority: Successive Composition and the Solus Tenor“, erstmals erschienen in: *Report of the Twelfth Congress, Berkeley 1977*, hrsg. von Daniel Heartz und Bonnie Wade, Kassel 1981, S. 625–634.

<sup>34</sup> „All voices printed on small staves are to be considered optional. They include principally contratenor parts of dubious authenticity and/or unstable transmission [...] The stylistic diversity of the secular works makes this issue even less clear-cut, and the problems vary. Only in nos. 28 [*Una panthera*] and 43 [*Gli atti col dançar*] can the contratenor be considered integral; in other cases it may be omitted. [...] Performers are encouraged to experiment with different performances of the same piece, with or without contratenors.“ Margaret Bent/Anne Hallmark (Hg.), *The Works of Johannes Ciconia* (= PMFC 24), Monaco 1985, S. XVII.

<sup>35</sup> Etwa in Leo Schrades Landini-Ausgabe: *The Works of Francesco Landini* (= Polyphonic Music of the Fourteenth Century 4), Monaco 1959 oder in Dorothea Baumann, Art. „Andreas de Florentia“, in: *MGG2 Personenteil 1* (1999), Sp. 666–668.

intendiert waren – schriftlich oder in der einzelnen Aufführung „alla mente“, durch den Komponisten selbst oder durch andere.<sup>36</sup>

4. Die Vorstellung einer linearen Entwicklung von der Zwei- zur Dreistimmigkeit, die frühere Forschergenerationen als in den Quellen abgebildete Fortschrittsbewegung auf dem Weg hin zur polyphonen Komplexität der Musik der Neuzeit erkannten, ist zu hinterfragen. Die Charakteristika der Überlieferung, z. B. die geringe Zahl dreistimmig überlieferter Sätze für die frühere Phase des Trecento, sind nicht mit den Entwicklungen musikalischer Praxis gleichzusetzen.
5. Schließlich ist zu fragen, inwiefern die Vorstellung von ‚der dreistimmigen italienischen Liedsatztechnik‘ eine angemessene Ausgangsbasis für das Studium der Liedsätze des späten Trecento darstellt. Wenn man eine solche hypostasiert, hat man eine abstrakte geschichtsmächtige Kraft konstruiert, zu der sich die einzelnen dreistimmig überlieferten Sätze verhalten wie mehr oder weniger gelungene Manifestationen. Dieser Problematik unterliegt insbesondere Dorothea Baumann, wenn sie versucht, die von ihr unterschiedenen Typen von Contratenores als Resultat eines historischen Prozesses zu sehen, der sich aus unterschiedlichen Stadien ‚der dreistimmigen Liedsatztechnik‘ im Trecento erklärt.<sup>37</sup>

Die dargelegte Überlieferungssituation bereitet vor allem deshalb Schwierigkeiten, weil wesentliche moderne Paradigmen von ‚Komposition‘ infragegestellt werden: das Autorprinzip bei den „auswechselbaren Contratenores“, das Werkprinzip mit dem Postulat der Abgeschlossenheit, beide zusammen bei der Frage nach ‚dem Original‘, sowie das Postulat der Autoritativität von notierter Musik, bei dem vom modernen Schriftlichkeitsparadigma ausgegangen wird. Von einer Offenlegung und Überprüfung solcher Paradigmen kann bei der Untersuchung von Musik der Zeit nicht abgesehen werden, wie die musikbezogene Mittelalterforschung in jüngerer Zeit eindringlich deutlich gemacht hat.<sup>38</sup>

<sup>36</sup> Man könnte hier an Simone de Prodenzianis Sonettsammlung *Il Saporetto* erinnern. Sie enthält eine Schilderung geselligen Liedvortrags, an dem ausdrücklich drei Sänger mit klarer Aufgabenteilung teilnehmen (Cantus: Sollazzo, Tenor: frate Agustino, Contratenor: Pier de Iovanale). Sie singen diverse Liedsätze, u. a. von Bartolino, Zacara und Landini, von denen der Großteil uns heute nur in zweistimmigen Fassungen überliefert ist. Hier könnte man fragen, ob der ausdrücklich mit der Aufgabe des Contratenors betraute Pier de Iovanale *ad hoc* eine neue Contratenor-Stimme improvisiert oder eine in seinem lokalen Umfeld – mündlich oder schriftlich – verbreitete Contratenor-Version gesungen hat, die aber keinen Eingang in die großen Sammlungen der uns heute bekannten Trecentoquellen gefunden hat. Simone de' Prodenziani, *Sollazzo e Saporetto*, hrsg. von Luigi M. Reale, Perugia 1998; Sonette Nr. 39–40 (S. 158–159).

<sup>37</sup> Baumann, *Lied-Satztechnik* (wie Anm. 4), S. 38–40.

<sup>38</sup> Vgl. Max Haas, Art. „Mittelalter“, in: *MGG2*, Sachteil 6 (1997), Sp. 325–354, insbes. Sp. 328–329. Zur Frage des Schriftlichkeitsparadigmas für die Mittelalterforschung grundlegend Mary J. Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture* (= Cambridge Studies in Medieval Literature 10), Cambridge 1990, musikbezogen neuerdings Anna Maria Busse Berger, *Medieval Music and the Art of Memory*, Berkeley 2005. Für eine kritische Aufarbeitung der Forschungsgeschichte zur Musik des Mittelalters siehe Daniel Leech-Wilkinson, *The Modern Invention of Medieval Music. Scholarship, Ideology, Performance*, Cambridge 2002 und Annette Kreutziger-Herr, *Ein Traum vom Mittelalter. Die Wiederentdeckung mittelalterlicher Musik in der Neuzeit*, Köln 2003. Zur Frage der Autorschaft vgl. Michele Callela, *Names of the Past: Musical Authorship and Historical Consciousness at the End of the Middle Ages*, in: *The Past and the Present, Papers Read at the IMS Intercongressual Symposium and the 10th Meeting of the ‚Cantus Planus‘*, hrsg. von László Dobszay, Bd. 1, Budapest 2003, S. 119–130 sowie seine Habilitationsschrift *Musikalische Autorschaft: Der Komponist zwischen Mittelalter und Neuzeit* (Zürich 2003, Dr. i. Vorb.).

Dies gilt speziell für den analytischen Umgang mit der Musik. Wenn man unter Berücksichtigung der obigen Befunde versucht, analytische Kenntnisse über den Umgang der Musiker mit drei Stimmen zu erlangen, sollte man statt von ‚Dreistimmigkeit‘ eher von einer ‚dreistimmigen Praxis‘ sprechen. Damit hat man eine den Musikern mögliche Verhaltensweise, aber keine übergeordnete geschichtswirksame Macht bezeichnet. Nach wie vor steht nur das überlieferte Repertoire der in mindestens einer Quelle dreistimmig überlieferten Sätze als Material zur Verfügung, um über die Eigenart dieser dreistimmigen Praxis Kenntnisse zu erlangen. Doch kann man eben nicht einfach vom überlieferten oder edierten dreistimmigen Notentext ausgehen. Die Vorstellung, dass dritte Stimmen in der dreistimmigen Praxis des späten Trecento flexibel *ad hoc* ergänzbar oder weglassbar sein konnten, könnte als eine der Analyse vorangehende Konzeptionshypothese fungieren. Da sie den analytischen Blick vorab lenkt, lässt sie sich durch die Analyse weder belegen noch falsifizieren, doch kann sie – begründet durch Untersuchung der notierten Quellen und gestützt auf ergänzende Textdokumente<sup>39</sup> – für die Rekonstruktion einer Kompositionstechnik in Italien um 1400 zu neuen Einsichten führen.

<sup>39</sup> Etwa in Verbindung mit literarischen Schilderungen (vgl. Anm. 36) und zeitgenössischen musiktheoretischen Texten, insbesondere zur Contrapunctus-Lehre; hierzu bietet wichtige Ausgangspunkte der Aufsatz von Margaret Bent, „Ciconia, Prosdocius, and the Workings of Musical Grammar As Exemplified in ‚O felix templum‘ and ‚O Padua‘“, in: *Johannes Ciconia. Musicien de la transition*, hrsg. von Philippe Vendrix, Turnhout 2003, S. 65–106.