

„Modus cantandi“ und Prolatio. „Aere ytalico“ und „aere gallico“ im Codex Rossi 215

von Oliver Huck, Florenz

Im „Capitulum de vocibus applicatis verbis“ werden im Tempus perfectum und im Tempus imperfectum ein „aere ytalico“ und ein „aere gallico“¹ unterschieden. Die Bezeichnung „aere“, die auch Niccolò de Rossi in seinem Gedicht *En la citade del senno*, Bologna verwendet,² dient dabei in Verbindung mit einer geographischen Zuordnung der Unterscheidung verschiedener „prolationes“ des Tempus analog zur Unterscheidung eines „modus cantandi ytalicus“ und „gallicus“ des Tempus imperfectum bei Marchetto da Padua.³ Diese Zuordnung erschöpft sich jedoch keineswegs darin, dass eine ternäre Teilung der Semibrevis als französisch und eine binäre als italienisch bezeichnet wird, vielmehr liegt der primäre Unterschied in der Ausführung von mehr als zwei Semibreves im Tempus imperfectum und mehr als drei Semibreves im Tempus perfectum.

„Modus ytalicus“ und „modus gallicus“

In Marchettos *Pomerium* und in der „Brevis compilatio“ ist der Gegensatz zwischen „modus gallicus“ und „modus ytalicus“ auf das Tempus imperfectum beschränkt. Dass die Novenaria hier nicht dem „modus gallicus“ verpflichtet ist, belegt das Beispiel mit acht Semibreves in der „Brevis compilatio“, zu dem ausdrücklich angemerkt wird, die letzte Note sei „necessario in sursum“ zu kaudieren.⁴ In der „Ars musicae mensurate“ des Frater Guido hingegen wird der Begriff des „modus gallicus“ auch auf das „tempus perfectum secundum divisionem nonariam“ angewandt; sämtliche Beispiele in der Novenaria sind nach den Regeln des „modus gallicus“ erklärt.⁵ Auch in den „Rubricae breves“ wird bei der Novenaria ausdrücklich angemerkt, „et talis modus cantandi

¹ Vgl. „Capitulum de vocibus applicatis verbis“, hrsg. von Santorre Debenedetti, in: „Un tratello del secolo XIV sopra la poesia musicale“, in: *Studi medievali* 2 (1906/1907), S. 79.

² Das Gedicht enthält ein Akrostichon auf den Musiker Checolino da Manzolino, vgl. *Canzoniere savigliano*, hrsg. von Mahmoud Salem Elsheikh (= Documenti di filologia 18), Mailand und Neapel 1973, S. 198: „CHE. Cherendo Amor perfetta melodia; / CO. Cognobbe il suave ayre di custruy; / LI. Ligòsse sego en stretta conpagn(i)a; / NO. No tuy çamay contendo plu d'alt(r)uy; / unde le sue balate e gl'altri canti / son d'amoroso spirto tutti quanti.“

³ Vgl. Marchetto da Padua, *Pomerium*, hrsg. von Giuseppe Vecchi (= CSM 6), AIM 1961, S. 172 ff.

⁴ Marchetto von Padua, „Brevis compilatio in arte musicae mensurate“, in: Giuseppe Vecchi, *Su la composizione del Pomerium di Marchetto da Padova e la Brevis compilatio* (= Biblioteca di Quadrivium. Serie Musicologia 1), Bologna 1957, S. 40 f.

⁵ Vgl. etwa die Erklärung des Guidonis Fratris zu fünf unkaudierten Semibreves: „[...] bine procedunt modo gallico pro tertia parte temporis, et ultima in eo quod finis remanet in tertia parte temporis [...]“, in: „Ars musicae mensurate“, in: *Mensurabilis musicae tractatuli*, hrsg. von F. Alberto Gallo (= Antiquae musicae italicae scriptores 1), Bologna 1966, S. 33. Gallo hat diesen zentralen Unterschied gegenüber Marchettos Lehre nicht hervorgehoben, vgl. Gallo, *La teoria della notazione in italia dalla fine del XIII all'inizio del XV secolo*, Bologna 1966, S. 25–35; vgl. hingegen Heinz Ristory, *Post-franconische Theorie und Früh-Trecento. Die Petrus de Cruce-Neuerungen und ihre Bedeutung für die italienische Mensuralnotenschrift zu Beginn des 14. Jahrhunderts* (= Europäische Hochschulschriften XXXVI/26), Frankfurt a. M. 1988, S. 185–187.

Gallicus est.“⁶ Je nach gewähltem „modus cantandi“ (und bei Guido auch Tempus) ist eine Gruppe von unkaudierten Semibreves dabei unterschiedlich zu rhythmisieren:⁷

	tempus perfectum		tempus imperfectum	
	modus gallicus	modus ytalicus	modus gallicus	modus ytalicus
• •				
• • •				
• • • •				
• • • • •				
• • • • • •				
• • • • • • •				
• • • • • • • •				

Dass die Bezeichnung „modus gallicus“ möglicherweise tatsächlich eine französische Ausführungspraxis beschreibt, lassen sowohl den „modus gallicus“ explizierende Caudae in Konkordanzen späterer Handschriften zum *Roman de Fauvel*⁸ als auch die Darstellungen in *De musica mensurabili*, in „De arte musicae breve compendiolum“ und im „Compendium artis mensurabilis tam veteris quam novae artis“ vermuten,⁹ die sich mit der Beschreibung bei Guido decken. In der Philippe de Vitry zugeschriebenen *Ars nova* wird lediglich die Ausführung unkaudierter Semibreves im Tempus imperfectum in dieser Weise erklärt, jedoch ausdrücklich angemerkt: „Et sic debent proferri omnes semibreves in quolibet tempore perfecto sive imperfecto quando non signantur.“¹⁰ In Zusammenhang mit dem Tempus kommt der Autor auf die Prolatio zurück, wobei er zum „tempus perfectum medium“ (dem späteren „tempus perfectum cum prolotione minori“) eine alternative Ausführung entsprechend dem „modus gallicus“ im späteren „tempus perfectum cum prolotione maiori“ lizenziert: „possumus tamen eas secundum maius tempus pronuntiare, licet plures quam sex non ponantur,

⁶ „Anonimi Rubrice breves“, hrsg. von Giuseppe Vecchi, in: *Quadrivium* 10 (1969), S. 129.

⁷ Vgl. Guidonis Fratris (wie Anm. 5), S. 32–39, und für das Tempus imperfectum auch Marchetto da Padua, *Pomerium*, S. 174–179 und „Brevis compilatio“, S. 41–48. Die Duodenaria, in der natürlich auch zehn, elf und zwölf Semibreves möglich sind, wird in keinem der Traktate explizit mit dem „modus ytalicus“ in Verbindung gebracht; er liegt ihr jedoch de facto zugrunde.

⁸ F-Pn 146; vgl. etwa „Garrit gallus / In nova fert / Neuma“ in F-Pn 67 sowie „Tribum quem non abhorrauit / Quoniam secta latronum“ in B-Br 19606. Hingegen wird im „Compendium totius Artis Motetorum“ für diese Motette eine Ausführung in egal Semibreves gefordert, vgl. Johannes Wolf, „Ein anonymer Musiktraktat aus der ersten Zeit der *Ars nova*“, in: *KmJb* 21 (1908), S. 37. Dieser Traktat behandelt auch die Ausführung unkaudierter Semibreves, wobei das Fraktioprinzip im Tempus perfectum angewandt wird, vgl. S. 35: „Quando quator [ponuntur], tunc primae duae valent semibreve et aliarum duarum quaelibet valet semibreve.“ Ob jedoch die ersten beiden Semibreves egal („modus ytalicus“) oder inegal („modus gallicus“) ausgeführt werden sollen, wird nicht thematisiert.

⁹ Vgl. [Pseudo-Theodoricus de Campo,] *De musica mensurabili*, hrsg. von Cecily Sweeney (= CSM 13), AIM 1971, S. 42; „De arte musicae breve compendiolum“, hrsg. von André Gilles, in: Philippi di Vitriaco, *Ars nova* (= CSM 8), AIM 1964, S. 89–91; und „Compendium artis mensurabilis tam veteris quam novae artis“, hrsg. von Gilbert Reaney (= CSM 30), Stuttgart 1982, S. 39.

¹⁰ Philippi de Vitriaco, S. 23.

et hoc quando non signantur.“¹¹ Auch die Beschreibung in *De musica mensurabili* zeigt, dass es sich tatsächlich um einen „modus cantandi“ gehandelt haben könnte, mithin einen Usus, der zunächst nicht codifiziert war. Am Beispiel von vier Semibreves im Tempus perfectum beschreibt der Autor zwei verschiedene Möglichkeiten der Ausführung der ersten beiden Semibreves: „si quator [semibreves ponuntur], duae primae pro tertia parte quarum prima est minima, secunda altera minima; vel prima semibrevis imperfecta, et secunda minima, hoc ad voluntatem cantantis; et aliarum duarum quaelibet tertiam partem temporis, scilicet semibreve.“¹² Diese beiden Möglichkeiten gibt er auch für die entsprechenden Gruppen von je zwei Semibreves bei mehr als vier Semibreves an und bezeichnet ihre Ausführung jeweils als „modo antedicto“.¹³ In den Notenbeispielen sind die „semibreves minimae“ aufwärts kaudiert und es ist jeweils nur die zweite Möglichkeit dargestellt. Den italienischen Musiktheoretikern galt diese Ausführung als „modus gallicus“. Im Tempus imperfectum sind für die Ausführung von drei Semibreves drei Möglichkeiten beschrieben¹⁴ und in Beispielen angegeben, von denen keine den Erklärungen von Guido und Marchetto entspricht; das erste und dritte Beispiel basieren auf der Folge von Minima und „minima altera“, und im ersten Beispiel sind die Caudae dabei mit einer Notation des Tempus imperfectum mit explizitem „modus ytalicus“ identisch (↓ ↓ •). Dieser „modus ytalicus“, eine binäre und egale Teilung der Semibrevis, ist bereits vor Guido und Marchetto im „Capitulum de semibrevis“¹⁵ belegt und wurde in Frankreich möglicherweise auch als solcher gesehen.¹⁶

Bilinguismus

Gallo hat auf das Phänomen der textlichen und musikalischen Zweisprachigkeit in der Musik des frühen Trecento hingewiesen; als Bilinguismus bezeichnet er sowohl das Alternieren der Sprachen Französisch und Italienisch als auch der Prolationes maior und minor. Die musikalische Implikation dieser Zweisprachigkeit ist damit jedoch nicht vollständig erfasst. Die Prolatio maior ist nicht als solche oder aufgrund ihrer ternären Teilung der Semibrevis französisch, sondern weil ihr der „modus cantandi gallicus“, also ein rhythmisches Profil, zugrunde liegt. Ein bemerkenswertes musikali-

¹¹ Ebd., S. 30.

¹² *De musica mensurabili* (wie Anm. 9), S. 42.

¹³ Ebd.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 42 f.: „si tres [semibreves ponuntur], prima est minima, et secunda altera, vel prima semibrevis imperfecta et secunda minima, et tertia semibrevis. Sed aliqui pronuntiant predictas tres scilicet: primam semibreve perfectam, secundam minimam, tertiam alteram minimam sive semibreve imperfectam, et hoc ad voluntatem cantantis.“

¹⁵ Vgl. „Capitulum de semibrevis“, in: *Mensurabilis musicae tractatuli* (wie Anm. 5), S. 15. Während die beiden wohl vorausgehenden Traktate „Omnis nota in mensurato“ und „Omnis nota sic formata“ zwar eine Teilung der Brevis in bis zu vier Semibreves erwähnen ohne jedoch deren Ausführung zu spezifizieren – vgl. F. Alberto Gallo, „Due trattatelli sulla notazione del primo Trecento“, in: *Quadrivium* 12 (1971), S. 125 und 128 – und das „Compendium musicae mensurabilis artis antiquae“, hrsg. von F. Alberto Gallo (= CSM 15), AIM 1971, S. 68, zwar die Möglichkeit erwähnt, bis zu neun Semibreves für eine Brevis zu setzen und dabei von einem Tempus perfectum ausgeht, ohne jedoch die rhythmische Ausführung zu präzisieren, beschreibt bereits die 1271 verfasste *Practica artis musicae* des Amerus, hrsg. von Cesarino Ruini (= CSM 25), Stuttgart 1977, eine binäre Teilung der Longa und Brevis (S. 99): „Nota quod due breves valent unam longam et quator semibreves unam longam.“

¹⁶ Vgl. *De musica mensurabili* (wie Anm. 9), S. 52 (mit Bezug auf Marchetto).

sches Detail in *L'anticho dio biber* (Rs, fol. 22v–23r),¹⁷ dessen textliche Zweisprachigkeit Gallo aufgezeigt hat,¹⁸ ist dabei im Anfangsmelisma des ersten (italienischen) und zweiten (französischen) Verses zu finden, wo ein ähnliches Melisma in der Octonaria einmal mit sechs unkaudierten Semibreves (T. 4)¹⁹ und einmal mit sechs aufwärts kaudierten (T. 35) notiert ist. Die Notation in T. 35 ist in der zu Beginn angezeigten Octonaria nicht sinnvoll zu lesen, sondern entspricht eindeutig dem „tempus imperfectum secundum Gallicam“ (Senaria gallica) und ist damit eine musikalische Anspielung auf den Wechsel der Sprache. Entsprechend ist es wesentlich näherliegend, T. 4 in der angezeigten Octonaria als Tempus imperfectum im „modus ytalicus“ zu lesen und damit ebenfalls von einer musikalischen Anspielung auf die Sprache auszugehen als hier eine Senaria gallica zu interpolieren.²⁰

Der Senhal „Francescha“ lässt sich in *Amor mi fa cantar alla francescha* (Rs, fol. 18v) vor allem dann doppeldeutig neben der Adressatin auch auf die Musik beziehen – Amor lässt mich „auf französische Art“ zu Francesca singen –, wenn man davon ausgeht, dass die Novenaria vom Komponisten in Übereinstimmung mit Guido als Tempus perfectum im „modus gallicus“ verstanden worden ist. In diesem Fall wäre die überlieferte Notation sicherlich nicht authentisch, da in T. 1, 2, 4, 9 und 12 keine Kaudierung der „semibreves minimae“ notwendig gewesen wäre, sondern die Übersetzung eines Schreibers im Überlieferungsprozess für einen Leser, bei dem diese Auffassung nicht (mehr) vorausgesetzt wurde. Gerade an der Stelle, wo in T. 6 das Schlüsselwort „francescha“ deklamiert wird, hätte sich jedoch möglicherweise ein ‚Übersetzungsfehler‘ eingeschlichen, wobei das Ergebnis wiederum nur „alla francescha“ interpretierbar ist: Vermutlich war eine Folge von acht unkaudierten Semibreves notiert, in der die ersten sechs als „semibreves minimae“²¹ eine zu T. 2, 9 und 12–13 analoge Figuration bilden würden. In der überlieferten Notation (• • • • ♯ ♯ • •) ist die vierte Semibrevis sinnvoll eine „semibrevis minor per artem“, die beiden letzten Semibreves lassen sich im „modus gallicus“ lesen („semibrevis minor per artem“ und „semibrevis minima“) wenn man nicht voraussetzt, dass der in T. 3, 10 und 13 (wo die vierte Semibrevis vermutlich ebenfalls eine „semibrevis minor per artem“ ist) explizite Rhythmus („semibrevis minima“ und „semibrevis minor per artem“) auch hier intendiert ist. Für diese Möglichkeit spricht, dass auf diese Weise sämtliche Verschlüsse und versmetrische Binnenzäsuren rhythmisch akzentuiert wären. Deutlich wird damit, dass die Datierung der Notation nicht mit der Datierung der Komposition verwechselt werden darf; die Semiminimae bieten keine Gewähr dafür, dass es sich, wie Ristory postuliert,²² um eine

¹⁷ Zu Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Rossi 215 und Ostiglia, Biblioteca della Fondazione Greggati [ohne Signatur] (Rs) vgl. das Faksimile in *Il codice Rossi 215*, hrsg. von Nino Pirrotta (= *Ars nova* 2), Lucca 1992.

¹⁸ Vgl. F. Alberto Gallo, „Bilinguismo poetico e bilinguismo musicale nel madrigale trecentesco“, in: *La Musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura* (= *L'ars nova italiana del Trecento* 4), hrsg. von Agostino Ziino, Certaldo 1978, S. 238 f.

¹⁹ Die Taktzahlen beziehen sich bei den Madrigalen auf die Editionen in *Italian Secular Music*, hrsg. von Thomas W. Marrocco (= *PMFC* 6–11), Monaco 1967–1978, bei den Ballate auf jene in *The Music of Fourteenth Century Italy*, 5 Bde., hrsg. von Nino Pirrotta (= *CMM* 8), Amsterdam und Neuhausen 1954–1964.

²⁰ So bei Marrocco, Bd. 8, S. 53 und Pirrotta, Bd. 2, S. 44.

²¹ Ich bezeichne analog zu Marchetto und Guido die Notenwerte der Semibrevis als „maior“ (erste Divisio der Brevis), „minor“ (zweite Divisio) und „minima“ (dritte Divisio) bzw. im „modus gallicus“ die Semibrevis im Wert von zwei „semibreves minimae“ als „minor per artem“. Zur Terminologie vgl. auch Wolf Frobenius, Art. „Semibrevis“, in: *HmT*, Stuttgart 1971, S. 7 f.

²² Vgl. Ristory (wie Anm. 5), S. 399.

der jüngeren Kompositionen in *Rs* handelt; sie wären unter der genannten Prämisse vermutlich trotz ihrer exponierten Platzierung weniger konzeptioneller Bestandteil der Ballata als ein Zeugnis der Rezeption ihrer Notation.

„Modus cantandi“ und Überlieferung

Die Konkordanzen mit *Rs* sind weniger geeignet, eine Anwendung des „modus cantandi“ auf Gruppen unkaudierter Semibreves im Tempus imperfectum und ggf. auch im Tempus perfectum durch eine Notation mit Caudae zu verifizieren oder falsifizieren, sondern zeigen vielmehr, dass die Wahl des „modus cantandi“ keineswegs eindeutig war, da sowohl in *Giovannis Nascoso el viso* als auch in *La bella stella* nicht nur die Kaudierung und der „modus cantandi“ zwischen den einzelnen Textzeugen differieren, sondern auch die Abfolge der Divisiones unterschiedlich angezeigt ist. In *La bella stella* ist in der Strophe zu Beginn in *Rs* und im Cantus von *Sq* Octonaria angegeben, in T. 13 in *Rs* .g., in T. 14 in *Sq* im Cantus .i. und in T. 76 in *FP*, *Pit* und *Sq* .p.; in *FC* und *RD* steht keine Divisiobezeichnung, in *SL* vermutlich ebenfalls nicht.²³ Alle Textzeugen notieren den Cantus (der in *RD* fehlt) ab T. 13 bzw. 14 offenbar in der Senaria gallica/imperfecta, wie T. 14–15 (. . . ↓ . . . ↓ . . . ↓ . . .) nahelegen, *Rs* wechselt jedoch offenbar in T. 17 zurück in die Octonaria (vgl. T. 47–48: . . . ↓ ↓ ↓ ↓ . . . ↓ ↓ ↓ ↓ . . .). Signifikant für die abweichende Kaudierung sind T. 33–38:²⁴

The image displays five staves of musical notation, each representing a different manuscript source. The staves are labeled on the left as *Rs*, *P*, *C*, *Pit*, and *Sq*/*SL*. Each staff contains a sequence of notes with stems and dots, illustrating the 'modus cantandi' or notation style used in each source. The notation is a form of square notation with stems and dots, characteristic of medieval manuscript notation.

Während in T. 38 in *FC*, *Pit*, *Sq* und *SL* der „modus gallicus“ durch Caudae expliziert ist (in *FP* hingegen die „figurae“ mit *Rs* übereinstimmen, die jedoch im Kontext einer Notation, die Semibreves und Minimae stets durch eine Cauda unterscheidet, als Octonaria aufzufassen sind), ist die gleiche, jedoch mit Ligaturen „in eodem spatio vel

²³ Vgl. *Rs*, fol. 23v sowie I-FI 87 (*Sq*), fol. 1v–2r; I-Fn 26 (*FP*), fol. 47v–48r; F-Pn 568 (*Pit*), fol. 19v–20r; I-Fc 1175 (*FC*); I-Rvat 1790 (*RD*) und Florenz, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Archivio Capitolare di San Lorenzo 2211 (*SL*), fol. 19v–20r; als Faksimile liegen vor: *Il codice Squarcialupi*, hrsg. von F. Alberto Gallo, Florenz 1992, und *Il codice musicale Panciatichiano 26*, hrsg. von F. Alberto Gallo, Florenz 1981.

²⁴ In *FC* ist die letzte Cauda nicht mit Sicherheit zu erkennen, in *Pit* sieht es auf dem Mikrofilm so aus, als wäre bei der ersten Note eine aufwärtsgerichtete Cauda durch Rasur getilgt worden. *SL* ist im c3-Schlüssel notiert.

in eadem linea“ notierte Gruppierung unter Auflösung der Ligaturen in T. 33–35 in *Sq* und *SL* nach dem „modus gallicus“ kaudiert, in *FP* und *FC* hingegen quasi „via naturae“. In *Pit* sind die Ligaturen innerhalb der Divisiones als abwärts kaudierte Semibreves notiert und die Passage damit im Kontext einer Notation, die keine „semibrevis minima“, sondern nur eine kaudierte Minima verwendet, in Octonaria zu lesen. Die Gruppe von acht unkaudierten Semibreves, die in *Rs* innerhalb der mit Senaria gallica bezeichneten Passage in T. 20 notiert ist, wird in *Pit* als acht Minimae notiert und damit ebenfalls als Octonaria verstanden; in *FP*, *Sq* und *SL* hingegen ist in der Senaria imperfecta ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ notiert.

Die einzelnen Handschriften gehen mit dem „modus cantandi“ unterschiedlich um, was an drei Beispielen verdeutlicht sei. In *Rs* könnte eine Notation, die dem Archetypus weitgehend entspricht,²⁵ übernommen worden sein. Dabei wurden einer Notation im Tempus imperfectum teilweise, jedoch keineswegs konsequent, Divisiobezeichnungen hinzugefügt (in T. 13 über dem System eingetragen), so dass ab T. 76 weder das Tempus, noch der „modus cantandi“ zweifelsfrei zu bestimmen sind. In *Sq* ist aufgrund der konsequenten Verwendung von Divisiobezeichnungen in der Handschrift²⁶ in T. 14–75 im Cantus durchgehend Senaria imperfecta zu lesen; der „modus cantandi“ ist damit nicht nur durch eine Kaudierung präzisiert (die in *SL* in gleicher Weise notiert ist), sondern zusätzlich durch die Divisiobezeichnungen fixiert. In *FP* hingegen, wo Divisiowechsel bei einem Wechsel der Prolatio in der Regel nicht angezeigt werden (und die Divisiobezeichnung .o. nicht verwendet wird), ist die Intention des Schreibers nicht präzise zu fassen. T. 38, 48–49 und 55 sind eindeutig in Octonaria notiert, T. 61 und 65 in Senaria imperfecta. Neben Takten, in denen die Prolatio nicht von Bedeutung ist, gibt es insbesondere zwei Gruppierungen, die in beiden Divisiones denkbar wären: • ↓ ↓ ↓ ↓ (T. 47, 53 und 60) und ↓ ↓ ↓ ↓ • (T. 54 und 69). Beide waren zuvor bereits im Kontext der Senaria imperfecta notiert (T. 28 bzw. 37) und es gibt weitere Gründe, sie in dieser Divisio aufzufassen: Zum einen notiert *FP* in den Madrigalen von Giovanni da Firenze in der Octonaria auch dort eine abwärts kaudierte Semibrevis, wo diese auch ohne Kaudierung als „semibrevis maior“ erkennbar wäre.²⁷ Zum anderen ist in keinem der anderen Madrigale von Giovanni eine der beiden Gruppierungen in einer Passage notiert, die zweifelsfrei in Octonaria steht. Die Notation beider Gruppierungen ist zwar bei Marchetto und erneut bei Prosdocius de Beldemandis auch in der Octonaria belegt,²⁸ bei Guido und in den „Rubrice breves“ hingegen wird in einer entsprechenden

²⁵ Zur Überlieferung von *La bella stella* vgl. auch F. Alberto Gallo, „Critica della tradizione e storia del testo: Seminario su un madrigale trecentesco“, in: *AMI* 59 (1987), S. 36–45.

²⁶ In den Madrigalen von Giovanni da Firenze sind im Cantus sämtliche Wechsel zwischen Octonaria und Senaria imperfecta in *Sq* bezeichnet; in *SL*, der mit *Sq* hinsichtlich der Lesarten und der Notation nahezu vollkommen übereinstimmt aber, wie T. 3 im Cantus von *La bella stella* zeigt, kein „codex descriptus“ ist, sondern mit *Sq* auf eine gemeinsame Vorlage zurückgeht, lassen sich an keiner Stelle in den Madrigalen von Giovanni die Divisiobezeichnungen .o. oder .i. (hingegen sehr wohl .p.) erkennen. Auch *Pit*, der in diesem Repertoire mit den beiden genannten Handschriften auf eine Redaktion zurückgeht, weist die genannten Divisiobezeichnungen nicht auf; es handelt sich demnach aller Wahrscheinlichkeit nach um Zusätze in *Sq*.

²⁷ Vgl. in *La bella stella* etwa T. 4 • • • im Gegensatz zu • • • in den anderen Textzeugen.

²⁸ Vgl. Marchetto, *Pomerium*, S. 176 und Prosdocius de Beldemandis, „Tractatus practicae cantus mensurabilis ad modum Ytallicorum“, *CS* 3, S. 239, jedoch auch in der Senaria imperfecta, S. 238.

Gruppierung im Tempus imperfectum im „modus ytalicus“ die Semibrevis abwärts kaudiert.²⁹ Zu vermuten ist damit einerseits, dass der Schreiber von *FP* die Takte 38, 48 und 55, deren figurae mit *Rs* übereinstimmen, aus seiner Vorlage übernommen hat, und andererseits, dass lediglich in diesen Takten und T. 49 Octonaria gelesen werden soll.

Der Notentext, auf den die überlieferten Textzeugen rekurren, muss damit mehrdeutig gewesen sein. Zu vermuten ist einerseits, dass keine Divisiobezeichnungen enthalten waren, die Prosdocimus de Beldemandis nicht umsonst als „signa extrinseca“³⁰ bezeichnet (was zugleich die These, dass die Divisio-Bezeichnungen in *Rs* einen redaktionellen Zusatz darstellen, belegen würde), und andererseits, dass die Semibreves nur sparsam kaudiert waren. Dass jedoch ein „modus cantandi“ oder eine planvolle Abfolge von Wechseln des „modus cantandi“,³¹ wie sie aus der Überlieferung als Stilmerkmal des Giovanni da Firenze erscheint, tatsächlich intendiert war, ist zwar plausibel aber letztlich eine bloße Vermutung. Die disparate Überlieferung weist dabei jedoch weniger auf die Aufzeichnung unterschiedlicher Aufführungsfassungen hin, sondern spiegelt vielmehr das Bemühen der Schreiber, den einmal fixierten Notentext einem gewandelten Notationssystem anzupassen und seine Leerstellen zu füllen, wobei es zu unterschiedlichen Lösungen gekommen ist, aus denen sich divergierende Rezeptionstraditionen erschließen lassen, die jedoch lediglich bis zu einem Archetypus der Überlieferung zurückzuverfolgen sind. Wie nahe *Rs* dabei diesem Archetypus kommt, ist nicht mit Sicherheit zu sagen.

„Aere ytalico“ und „aere gallico“ in *Rs*

Gallo verweist darauf, dass in den Madrigalen in *Rs* „im Sinne der Vorschriften [...] des *Capitulum de vocibus applicatis verbis* [...] der größte Teil (19 Stücke) ganz im aer italicus [steht], in einigen Fällen (neun Stücke) stehen einzelne Abschnitte im aer gallicus, und nur in wenigen Fällen (zwei Stücke) wird allein der aer gallicus gebraucht.“³² Im Unterschied zum „*Capitulum de vocibus applicatis verbis*“³³ dominiert in *Rs* jedoch die Octonaria und nicht die Duodenaria, die in den anonymen Stücken in der Strophe nur einmal und im Ritornell in sieben Stücken verwendet wird. Die Wechsel zum „aere gallico“ werden auch nicht „in fine partium“, sondern im Ritornell vorgenommen. Gerade das „*Capitulum*“ verweist jedoch auf weitere Fragen des „modus cantandi“: Für die Gattung des Rotundellus wird ausdrücklich das Tempus imperfectum mit „aere gallico“ angegeben, was bei „canciones francigene“³⁴ völlig plausibel ist; in *Rs* läßt sich das einzige Beispiel dieser Gattung, *Gaiete dolce parolete mie* (fol. 4v–5r) auch problemlos im „modus gallicus“ lesen – angegeben ist jedoch als Divisio die Quaternaria, also ein „modus ytalicus“.

²⁹ Vgl. Guidonis Fratris (wie Anm. 5), S. 37 und „Anonimi Rubrice breves“ (wie Anm. 6), S. 132.

³⁰ Prosdocimus de Beldemandis (wie Anm. 28), S. 233b.

³¹ Die Wechsel der Divisio würden dabei jeweils mit dem Beginn des Paenultimamelismas zusammenfallen, vgl. auch Gallo, „Bilinguismo“ (wie Anm. 18), S. 240.

³² Vgl. F. Alberto Gallo, Art. „Madrigal“, in: *HmT*, Stuttgart 1976, S. 4.

³³ „*Capitulum de vocibus applicatis verbis*“ (wie Anm. 1), S. 80: „Volunt etiam esse de tempore perfecto et de aere italico; si quis aliquando miscetur aliquod tempus aeris gallici, bonum esset; si vero in fine partium, esset melius“.

³⁴ Ebd., S. 79.

Entgegen der Hypothese von Martinez, die den Text von *Rs* als den Versuch, „eine gehörte Musik schriftlich zu erfassen“³⁵ ansieht, gibt es Indizien für Kopierfehler³⁶ und damit dafür, dass der Text von *Rs* auf eine schriftliche Vorlage zurückgeht und somit eine Abschrift darstellt. Aus diesem Blickwinkel ist die Inhomogenität der Notation weniger eine Inkonsequenz des Schreibers von *Rs* als vielmehr das Resultat einer Schreibpraxis, die auf eine konsequente Redaktion der Notation verzichtet und unterschiedliche Notationsgewohnheiten ihrer Vorlage(n) übernommen hat, darunter auch die Handhabung des impliziten oder durch *Caudae* expliziten „modus cantandi“.

Vordergründig ist der Notentext in *Rs* ein konsistenter Text, der sich an einen Leser richtet. Aus dem Text läßt sich ein Bild des impliziten Lesers und seines notations-theoretischen Hintergrundwissens ableiten. Spuren einer Rezeption dieses Textes stellen dabei die nachträglichen Veränderungen durch Kaudierung unkaudierter *Semibreves* und *Rasuren* von *Caudae* dar.³⁷ Der scheinbar konsistente Text ist jedoch das Produkt einer zentrifugalen Genese, des Prozesses der Überlieferung, dessen Spuren teilweise im Mittelgrund des Textes selbst noch abzulesen sind und Aussagen über die Notation einer Vorlage ermöglichen. Im Hintergrund des Textes ist mit der Komposition eine dritte Ebene sichtbar, über deren Konzeption sich dann Aussagen machen lassen, wenn der Zusammenhang zwischen der überlieferten Notation und der musikalischen Faktur entweder unmittelbar gegeben ist oder auf andere mögliche Verschriftlichungsstrategien verweist.

In *Rs* sind Gruppen unkaudierter *Semibreves*, die „*semibreves minimae*“ enthalten, nicht in allen Stücken notiert. In der *Duodenaria* stellen unkaudierte „*semibreves minimae*“ die Ausnahme dar.³⁸ In der *Octonaria* werden Gruppen von acht *Semibreves*, die in Verbindung mit der *Divisiobezeichnung* unabhängig von einem „modus cantandi“ eindeutig als „*semibreves minimae*“ erkennbar sind, durchgehend ohne *Caudae* notiert; abgesehen von den beiden in *FP* Piero zugeschriebenen Stücken *Onni diletto* und *Quando l'aire comença* weisen lediglich *Nel mio bel orto*, von dem jedoch nur der Tenor überliefert ist, *In un broleto*, *L'anticho dio biber* und *Pyançe la bella yguana*

³⁵ Marie Louise Martinez, *Die Musik des frühen Trecento* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 9), Tutzing 1963, S. 40. Wulf Arlt, „Von der schriftlosen Praxis und Überlieferung zur Aufzeichnung: Kritisches zu den Anfängen der italienischen Mehrstimmigkeit des Trecento im Stilwandel um 1300“, in: *L'Europa e la musica del Trecento* (= *L'ars nova italiana del Trecento* 6), hrsg. von Giulio Cattin und Patrizia Dalla Vecchia, Certaldo 1992, S. 128, hat zu Recht darauf hingewiesen, dass sich „im Extremfall nicht zwischen den Ergebnissen einer Niederschrift aus der mündlichen Überlieferung und einer Aufzeichnung [...] bei der ein Schreiber in der Arbeit nach einer Vorlage ‚als Sänger‘ eine eigene Formulierung des Rezipierten fixierte“, unterscheiden läßt und daher eine Varianz der Überlieferung allein nicht auf eine orale Tradierung schließen läßt.

³⁶ Vgl. etwa *La desiosa brama*, Tenor T. 34–35, wo die *Longa* mit der unterlegten Textsilbe „bra“ zweimal notiert ist, und *La bella stella*, wo ab dem zweiten Vers konsequent gegenüber dem Schlüssel eine Terz zu hoch notiert ist (vermutlich ein Zeilenwechsel mit Schlüsselwechsel in der Vorlage) sowie *Pyançe la bella yguana*, wo im Cantus in T. 48–50 (Beginn des dritten Systems) eine Terzverschreibung vorliegt (der *Custos* und das *Akzidenz* bezeichnen die richtigen Töne, vgl. T. 10–12) und der Schlußton von Cantus und Tenor im Sekundabstand steht.

³⁷ In *Du' ochi ladri* sind in T. 12 und 13 nachträglich *Caudae* ergänzt und andere rasiert; ein Zusammenhang mit dem „modus cantandi“ ist hier jedoch ebensowenig gegeben, wie bei den nachgetragenen *Caudae* in *Per tropo fede*. In *Canta lo gallo* handelt es sich bei den offenkundig nachgetragenen *Caudae* um Angleichungen an Parallelstellen, so sind in T. 8 die fünf unkaudierten *Semibreves* nachträglich in Angleichung an T. 18 kaudiert, ebenso T. 12 in Angleichung an T. 22.

³⁸ In *Du' ochi ladri* sind in T. 5 im Cantus die zwölf „*semibreves minimae*“ nachträglich aufwärts kaudiert, nicht jedoch in T. 14 und 48; T. 50 weist eine Gruppe von neun unkaudierten *Semibreves* auf; in *L'anticho dio biber* folgen in T. 78 acht unkaudierte *Semibreves* auf eine abwärts kaudierte, ebenso in *Nascoso el viso* (T. 2 und 24), wo in T. 9 auch zwölf unkaudierte *Semibreves* notiert sind.

keine solche Gruppe auf. Andere Gruppierungen mit unkaudierten „semibreves minimae“ sind in der Octonaria selten. In *I' vidi a l'umbra* (fol. 25v) ist im Cantus (T. 16) und . ↓ ↓ ↓ (T. 9 und 19)³⁹ notiert, beide Gruppierungen entsprechen den Beispielen von Marchetto und Guido. Während eine durch Caudae explizierte Lesung von fünf „semibreves minimae“ im „modus ytalicus“ lediglich in T. 56 und 62 von *L'anticho dio biber* notiert ist, ist eine solche Lesung der zweiten Gruppierung ansonsten durchgehend als . ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ notiert. Umgekehrt gibt es für T. 18 und 29 (. ↓) keine Entsprechung bei Marchetto und Guido; dass die erste Semibrevis offenbar als „semibrevis minor per artem“ drei „semibreves minimae“ entspricht, legt hier die parallele Notation dieser Gruppierung mit . ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ in *Abraçami cor mio* und *Quando i oselli* nahe.⁴⁰ In *I' vidi a l'umbra* ist daneben auch parallel ↓ ↓ . (T. 36) und ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ . (T. 20)⁴¹ notiert; die Funktion der Caudae ist damit weniger die einer systematischen Bezeichnung der „semibrevis minima“ oder rhythmischer Variationen des „modus ytalicus“, als vielmehr jene einer pragmatischen Kennzeichnung des Rhythmus.⁴²

Fragen der Lesung wirft vor allem eine Gruppierung von sechs unkaudierten Semibreves auf:

Taktzahl im Cantus)	↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓	. ↓ ↓ ↓ ↓ ↓	↓ ↓ . ↓ ↓ ↓	. ↓ ↓ ↓ ↓ ↓	. ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
<i>A l'alba una maitina</i>	13, 15, 17, 19-21, 29-30	9	34			7	
<i>Canta lo gallo</i>	9, 13, 19, 23, 28-29, 34, 36		10, 20	39			
<i>E con chaval</i>	43	31, 33, 61		52			
<i>L'anticho dio biber</i>	4				8, 64, 66		
<i>Su la rivera</i>	Tenor 26	1, 4, 8, 13, 16, 22, 26, 29, 31, 33, 39, 43, 49, Tenor 43		37			24

In *E con chaval* ist T. 43 im Gegensatz zu T. 31, 33, 52 und 62 textiert; die sechs Semibreves sind über den beiden Silben deutlich als vier und zwei Semibreves gruppiert und legen damit eine Lesung im „modus ytalicus“ nahe. In *Su la rivera* ist eine Lesung des Tenor in T. 26 im „modus ytalicus“ nicht nur durch den Rhythmus im Cantus, sondern auch aufgrund der Parallelstelle in T. 8 naheliegend. In *Canta lo gallo* ist eine Lesung der sechs unkaudierten Semibreves im „modus ytalicus“ insofern plausibel, als dieser Rhythmus nicht auch durch Caudae dargestellt ist, hingegen in T. 10 und 20 eine ausdrückliche Variation notiert ist; bestätigen läßt sich diese Lesung in T. 36 durch die Gruppierung der Semibreves über dem Text. In *A l'alba una maitina* ist in T. 9 der „modus ytalicus“ durch Caudae expliziert; eine Lesung von sechs unkaudierten Semibreves im „modus ytalicus“ ist dadurch nicht ausgeschlossen, läßt sich jedoch auch nicht unmittelbar begründen, da in T. 17 und 29 über je zwei Textsilben lediglich die letzte Semibrevis der zweiten Silbe zugeordnet ist. Marroccos Übertragung der

³⁹ Entsprechend *A l'alba una maitina*, T. 8.

⁴⁰ Vgl. T. 29 mit T. 18 und 27 bzw. T. 23 mit T. 20; diese Notation findet sich auch in *Involta d'un bel velo* (T. 26 und 45), *Pescando in aqua dolce* (T. 39) und *Su la rivera* (T. 24).

⁴¹ So auch in *Bella granata* (T. 31 und 38), *E con chaval* (T. 5, 20, 23 und 39), *Involta d'un bel velo* (T. 30), *Nel mio bel orto* (T. 3) und *Seguendo un me sparver* (T. 5, 13, 17, 22, 33, 42 und 67).

⁴² Zum pragmatischen Aspekt der italienischen Notationspraxis vgl. Wulf Arlt, „Aspekte der musikalischen Paläographie“, in: *Paläographie der Musik*, hrsg. von Wulf Arlt, Bd. 1, Köln 1979, S. 1.35–1.39.

Gruppierungen von sechs unkaudierten Semibreves im „modus gallicus“⁴³ ist daher weniger aufgrund der Tatsache, dass er die Divisiobezeichnung ignoriert, als vielmehr aufgrund ihrer Inkonsequenz zu kritisieren: Anstatt lediglich T. 13–17, 19–21 und 29–30 in der *Senaria gallica* zu lesen, wäre es näherliegend, den „modus gallicus“ vorzuziehen und diesen dem kompletten zweiten Vers zugrunde zu legen. Die methodische Prämisse wäre dabei ein Erkenntnisinteresse, das nicht auf den in *Rs* überlieferten Text, sondern einerseits auf eine Rekonstruktion von dessen möglicher Konzeption und andererseits auf die Genese der Notation in *Rs* gerichtet ist.

Über die Genese der Notation kann *Pyançe la bella yguana* (fol. 6v) aufgrund der formalen Anlage Aufschluss geben. Die Strophe besteht aus vier Settenari (a b c b) und das Ritornell aus zwei Settenari mit Paarreim. Durch die Entsprechung von T. 3–40 und 41–77, sowie T. 19–26, 57–64 und T. 78–85 werden sowohl die einzelnen Verse innerhalb der Strophen, als auch die Strophen untereinander verknüpft.⁴⁴ Die in jeder Strophe reimenden Verse zwei und vier sind komplett mit dem gleichen musikalischen Material vertont (T. 13–36 und 51–74), zugleich wird durch die musikalische Korrespondenz von T. 3–12 und 41–50 hervorgehoben, dass der dritte Vers der dritten Strophe mit dem ersten der ersten Strophe reimt und zudem beide mit „yguana“ das Schlüsselwort enthalten; die damit angesprochene Sphäre des Übernatürlichen wird dabei jeweils durch die in *Rs* singuläre Alteration des *e* markiert. Die Strophen werden mit den zwischen ihnen stehenden Ritornellen auf dreierlei Weise verbunden: Zu Beginn des Ritornells (T. 74–77) entsteht durch die Kontinuität des wiederholten Materials eine Verknüpfung, die jener der Verse zwei und drei innerhalb der Strophe entspricht; durch die Takte 78–85 wird der zweite Vers des Ritornells (hier fungieren T. 76–77 als Bindeglied, die sowohl zum Material der vorangehenden als auch der folgenden Takte gehören) mit dem zweiten und vierten Vers der Strophe verknüpft. Der Kontinuität des Materials von T. 3–85 entspricht die Diskontinuität in T. 1–2 und 86 ff.: Die sprachliche Verknüpfung jedes Ritornells mit der folgenden Strophe (und des letzten mit der ersten) durch die „coblas capfinidas“ („scese“, „torna“ und „pyançe“) wird musikalisch gerade nicht hervorgehoben, da sie offensichtlich ist.

In *Pyançe la bella yguana* sind präsumtiv identische Takte jedoch teilweise unterschiedlich notiert. Während T. 10 (↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓) dabei gemäß dem „modus ytalicus“ den sieben unkaudierten Semibreves in T. 48 entspricht, sind T. 19 und 57 unterschiedlich rhythmisiert; während T. 19 dem „modus ytalicus“ folgt (↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓) ist dies in T. 57 (↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓) nicht der Fall. Zu vermuten ist damit ein Überlieferungsprozess, in dessen Verlauf eine Notation, die zunächst auf dem Zusammenspiel unkaudierter Semibreves mit „modus ytalicus“ basiert, durch Caudae modifiziert wurde, wobei jedoch nicht nur der „modus ytalicus“ expliziert, sondern teilweise auch der Rhythmus verändert wurde.

Die Divisiobezeichnung .g. steht in *Cum altre ucele* in der *Senaria* zur Unterscheidung zwischen *Senaria ytalica* und *Senaria gallica*, in *La bella stella* und *Seguendo un me sparver* im *Tempus imperfectum* zur Unterscheidung von „modus gallicus“ und

⁴³ Marrocco, Bd. 8, S. 3 f.

⁴⁴ Das Formschema bei Nino Pirrotta, „Arte e non arte nel frammento Greggiati“, in: *L'ars nova italiana del Trecento* 5, hrsg. von Agostino Ziino, Palermo 1985, S. 208, simplifiziert den Sachverhalt.

„modus ytalicus“ und in *Non formo cristi*, wo in der Duodenaria mitten in der Divisio (T. 29 und 32) ein Wechsel zu einer quasi Novenaria angezeigt wird. .g. bezeichnet damit keine Divisio, sondern eine Ausführungsvorschrift, einen „modus cantandi“ (italienisch gesprochen) bzw. eine Prolatio (französisch gesprochen), die zunächst nicht von einem Tempus abhängig ist. Naheliegender ist damit, die Bezeichnung als Aufforderung zur Lesung im „modus gallicus“ zu verstehen.

Die Notation weicht in der Senaria gallica zwischen den einzelnen Stücken stärker ab als in der Octonaria. Während in *La desiosa brama* nur eine einzige aufwärts kaudierte Semibrevis notiert ist (T. 8), ist umgekehrt in *Suso quel monte* bei vier Semibreves stets der „modus gallicus“ durch Caudae expliziert (vgl. $\bullet \downarrow \bullet \downarrow$ in T. 21, 32, 41–43 und 45); zudem sind neben sechs unkaudierten Semibreves (T. 4, 36 und 46) einmal auch sechs aufwärts kaudierte notiert (T. 18). Ein weiterer Unterschied zur Octonaria (aber auch zur Novenaria) liegt darin, dass in der Senaria gallica die Ebene der Prolatio für den Deklamationsrhythmus von Bedeutung ist: Während in der Octonaria nur in Ausnahmefällen in „semibreves minores“ deklamiert wird⁴⁵ und auch in der Novenaria die „semibrevis maior“ die Deklamationseinheit ist, wird in der Senaria gallica im Ritornell im „modus gallicus“ deklamiert. In der Strophe von *La desiosa brama* und *Suso quel monte* hingegen ist die Deklamationseinheit in der Senaria gallica die Brevis. In diesen Stücken ist offensichtlich nicht das Tempus, sondern der Modus die Bezugsgröße.⁴⁶ Dies gilt auch für jene Stücke in der Ternaria, Quaternaria und Senaria perfecta, in denen im Gegensatz zu den Beispielen in der Quaternaria in den „Rubrice breves“⁴⁷ die aufwärts kaudierte Semibrevis nicht zur Anwendung kommt; zudem ist im Ritornell von *Lavandose le mane* und *La desiosa brama* der Modus durch die von Marchetto und Guido verwendeten Zeichen⁴⁸ für die „Longa imperfecta“ bzw. „perfecta“ indiziert. Diese Notation ist keineswegs an das System der Divisiones gebunden, und es ist damit möglich, dass die Divisiobezeichnungen hier eine nachträgliche Assimilation darstellen. Die Notation mit bis zu vier Semibreves im Tempus imperfectum und bis zu sechs Semibreves im Tempus perfectum lässt sich ebenso mit einem Regelsystem lesen, das ohne den Begriff der Divisio und ohne „modus cantandi“ auskommt und lediglich eine Unterscheidung zwischen Tempus perfectum und Tempus imperfectum trifft wie das „Capitulum de semibrevis“.⁴⁹

Für die nachfolgend aufgeführten Gruppierungen von Semibreves in Rs ergeben sich nach dem „modus gallicus“ Lesungen, die von einer „via naturae“ abweichen, die in den Ausgaben von Pirrotta und Marrocco zugrunde gelegt ist:⁵⁰

⁴⁵ Vgl. neben *In un broleto* den dritten Vers von *Nel mio bel orto* und *L'anticho dio biber*, sowie die Textwiederholungen im ersten Vers von *L'antico dio biber* und *Dal bel chastel*.

⁴⁶ Der Modus imperfectus ist dabei in der Übertragung von Marrocco korrupt. In *La desiosa brama* ist T. 18 im Cantus in Rs zweimal notiert, hier wäre der Tenor zu konjizieren, in *Suso quel monte* umfassen die bei Marrocco übertragenen T. 50–52 lediglich zwei Divisiones.

⁴⁷ Vgl. „Anonimi Rubrice breves“ (wie Anm. 6), S. 133.

⁴⁸ Vgl. Marchetto, *Pomerium*, S. 206, und Guidonis Fratris, „Ars musice mensurate“ (wie Anm. 5), S. 27 und 29.

⁴⁹ Vgl. „Capitulum de semibrevis“ (wie Anm. 15), S. 15.

⁵⁰ Für die in I-RVat 215 enthaltenen Stücke gibt Kosaku Toguchi, „Studio sul Codice Rossiano 215 della Biblioteca Vaticana. Intorno al sistema della sua notazione musicale“, in: *Annuario dell'istituto Giapponese di cultura* 1 (1963), S. 169–184, entsprechende Korrekturen für die Senaria gallica zur Ausgabe von Pirrotta; zu I-OST vgl. auch Valeria Guaitamacchi, *Madrigali trecenteschi del frammento „Greggati“ di Ostiglia* (= Biblioteca di Quadrivium, Serie Paleografica 9), Bologna 1970. Auffällig ist, dass in Verbindung mit Pausen (die in den Beispielen in den Traktaten nicht enthalten sind) eine Tendenz dazu besteht, Semibreves aufwärts zu kaudieren, wobei die Pausen (die in Rs

(Taktzahl im Cantus)	La desiosa brama	O crudel donna	Or qua compagni	Suso quel monte	sonstige
↑ *	5		10, 18	16-17, 54	
• • •	2, 6, 17, 44-46, 49	Tenor: 61, 63, 70	4, 23-24, 37, 40	57	
• • • •	7, 18, 22, 26, 36-38, 43, 50	Tenor: 65, 68-69, 72	2, 15-16, 22, 38		Nel mio bel orto 52 Seguendo un me sparver Tenor: 57 A l'alba una maitina 39, 41
• • • • •	12, 39	Cantus: 61, 68	60	11, 23, 28, 40, 55, 61	A l'alba una maitina 38, 40
• ↓ • • •	8		41, 57, 61	56, 72	

Dem „modus gallicus“, der als Folie und als Lesart der Gruppen unkaudierter Semibreves fungiert, steht in drei Stücken⁵¹ eine Teilung der „semibrevis maior“ mit umgekehrtem rhythmischem Profil (↓ •) gegenüber. Während sich in *Nel mio bel orto*⁵² und *Suso quel monte* aufgrund der fragmentarischen Überlieferung nur bedingt Aussagen über den Zusammenhang von „modus gallicus“ und rhythmischer Gestaltung machen lassen, ist dieser in *Or qua compagni* nachzuvollziehen: Die Folge von „semibrevis minima“ und „semibrevis minor per artem“ ist am Ende einer Brevisseinheit vor Schlussbildungen (T. 27 und 62), insbesondere solchen mit kadenzialer Wirkung (T. 13, 47 und 58 sowie im Secundus entsprechend T. 22, 56 und 67) eingefügt; dies entspricht auch den Abweichungen vom „modus gallicus“ in *Suso quel monte*.⁵³ Die Gruppierung ↓ • ↓ • ist durchgehend mit einer fallenden melodischen Linie und Vorhaltsbildungen verbunden (vgl. T. 9, 17–18 und 26–27).

Eine solche primär an den „modus gallicus“ gebundene rhythmische Struktur weisen auch die in *Senaria imperfecta* und *Novenaria* notierten Abschnitte der Kompositionen von Giovanni da Firenze auf, die ebenfalls bei Schluss- und insbesondere Vorhalts-

häufig nicht präzise auf oder unter der Notenlinie notiert sind) dem Wert einer „semibrevis minima“ entsprechen. Vgl. *Or qua compagni* (T. 8, 21, 26, 44–45, 66 und 78) und *Suso quel monte* (T. 20, 44 und 62–63). In *Cum altre ucele* und *Seguendo un me sparver* (T. 52) kommen im Gegensatz zu allen anderen Stücken in .sp./sy. und im Gegensatz zur zweiten Divisio des Tempus perfectum bei Marchetto und Guido aufwärts kaudierte Semibreves vor. De facto liegt beiden Stücken keine rhythmische Konzeption zugrunde, die auf dem Kontrast einer binären und ternären Rhythmik basiert, im Gegenteil: In der kurzen, nur zehn Divisiones umfassenden Passage in *Seguendo un me sparver* ist die primäre kompositorische Idee die einer Imitation des Tenoreinsatzes T. 56 im folgenden Takt im Cantus, die bei einer Lesung in den angegebenen Divisiones jedoch rhythmisch gerade nicht zum Tragen kommt, so dass es naheliegt, die Möglichkeit in Erwägung zu ziehen, dass beide Stimmen in der gleichen Divisio konzipiert sind. In *Cum altre ucele* ist im Cantus bei der Gruppierung einer Divisio in zweimal drei „semibreves minimae“ stets ein Wechsel von der *Senaria ytalica* zur *Senaria gallica* angezeigt (T. 6, 12, 31 und 52), im Tenor hingegen in T. 50 (und T. 61 im Cantus) nicht, wobei es hier wahrscheinlich ist, dass die Divisiozeichnungen erst nachträglich, teilweise über dem Notensystem, hinzugefügt wurden. Abgesehen von der Akzentuierung der genannten Takte liegt der gesamten Strophe die Rhythmik des Tempus perfectum zugrunde. T. 7 dürfte damit weniger im „modus gallicus“ konzipiert sein als vielmehr auf drei egale Semibreves in der *Senaria ytalica* zurückgehen.

⁵¹ In *O crudel donna* ist die Notation inhomogen: T. 62 legt einen übereinstimmenden Rhythmus beider Stimmen nahe, der jedoch bei Annahme eines „modus gallicus“ im vorausgehenden und folgenden Takt im Tenor ebenfalls, jedoch ohne *Caudae* notiert wäre; in T. 63 und 72 würde zudem der Deklamationsrhythmus in Cantus und Tenor bei Annahme des „modus gallicus“ abweichen. Ob die komplementäre Rhythmik hier von vornherein konzipiert war oder das Ergebnis einer nur teilweisen Kaudierung der Semibreves im Überlieferungsprozess darstellt, ist kaum zu entscheiden.

⁵² Vgl. T. 48–49 und 61–62; in T. 60 (• ↑ •) ist eine Halbierung des Tempus (obwohl Guido das Beispiel zu dieser Regel angibt, vgl. „Ars musicae mensurate“ [wie Anm. 5], S. 37) durch die abwärts kaudierte Semibrevis eigentlich nicht möglich und eine Lesung als „semibrevis minor“, „semibrevis maior“ und „semibrevis minima“ damit fraglich.

⁵³ In *Suso quel monte* ist in T. 12, 24, 65 und 73 in kadenzialen Schlussbildungen ↓ • ↓ notiert, daneben auch in T. 30–31.

bildungen in absteigender Linie variiert ist.⁵⁴ Auch in *Rs* liegt den Gruppierungen in der *Novenaria*, abgesehen wiederum von den Schlussbildungen in *Amor mi fa cantar*, das rhythmische Profil des „modus gallicus“ zugrunde,⁵⁵ das auch in der *Ternaria* in *La desiosa brama* und *Du' ochi ladri* durchgehend zugrundegelegt und „per artem“ als † • notiert ist:

(Taktzahl im Cantus)	Cum altre ucele	I' vidi a l'umbra	Quando i oselli	Suso quel monte
† • •			34	
• • • •			28	
† • • •			30-31	
• • ↓ • ↓			36	
† • • • • •				88
• ↓ • ↓ • ↓	77			91
• ↓ • ↓ • • •			33	
• • • • ↓ • ↓		54		85
• ↓ • ↓↓ • ↓		56		
• • • • • • • •				81
• ↓ • • • • • •	78			
• • • • • • • •				90
• • • • • • ↓↓ •		57		

In *Cum altre ucele* ist (ebenso wie in *Nascoso el viso*) der „modus gallicus“ zur Lesung nicht erforderlich, entsprechende Beispiele finden sich daher auch nicht bei Guido, sondern in der *Brevis compilatio* und im *Pomerium*.⁵⁶ Auch in *I' vidi a l'umbra* hilft der „modus cantandi“ nicht weiter; hier sind in T. 57 die „semibreves minimae“ offensichtlich als Semiminimae zu verstehen, was vermutlich auch für die beiden aufeinander folgenden aufwärts kaudierten Semibreves in T. 56 gilt. In *Quando i oselli*, wo nahezu sämtliche Gruppierungen den Beispielen bei Guido entsprechen,⁵⁷ lässt sich T. 28 aufgrund der Übereinstimmung des Deklamationsrhythmus mit dem Tenor überzeugender im „modus gallicus“ lesen als „via naturae“, so dass auch für T. 34 eine Lesung als „semibrevis minor per artem“ und „semibrevis minima“ naheliegt. In *Suso quel monte* ist der „modus gallicus“ in der *Novenaria* ebenso wie in der *Senaria gallica* dort expliziert, wo mehrere Gruppen von inegalen Semibreves aufeinander folgen (T. 85 und 91); entsprechend ist zu vermuten, dass wie in der *Senaria gallica* auch in den übrigen Fällen (T. 81 und 88) im „modus gallicus“ zu lesen ist. Möglicherweise muss man jedoch noch einen Schritt weiter gehen: Die Divisiobezeichnung .sg. in T. 78 ist über dem System eingetragen und die Gruppen von sechs bzw. fünf unkaudierten Semibreves in T. 78–79 sind auch im *Tempus perfectum* lesbar. Denkbar ist damit, dass dieser Divisiowechsel im Ritornell dem Stück nicht konzeptionell zugrunde liegt,

⁵⁴ Vgl. *La bella stella*, T. 14–15, 29 und 31, *Nel bosco sença foglie*, T. 63 und 71, *Per larghi prati*, T. 31–32, 38, 41–42 und 72, *Sedendo all'ombra*, T. 41–42 sowie *Togliendo l'una l'altra*, T. 24–25. Das Ritornell in *Pieros Sì com' al canto* folgt durchgehend dem Rhythmus des „modus gallicus“; über *Sovra un fiume regale* lassen sich auf Grund der Überlieferung (s. u.) keine sicheren Aussagen machen.

⁵⁵ Dies gilt nicht für die einzelnen, mit .n. bezeichneten Takte 13 und 16 in *Non formo cristi*, dazu s. u.

⁵⁶ Vgl. Marchetto, *Pomerium*, S. 151 f. und „*Brevis compilatio*“, S. 40 f.

⁵⁷ Vgl. Guidonis *Fratris* (wie Anm. 5), S. 31–34.

sondern analog zur Kaudierung der Semibreves ein Zeugnis für die Rezeption unkaudierter Semibreves im Überlieferungsprozess darstellt.

Deutlich wird damit, dass zwar vieles dafür spricht, Gruppen von unkaudierten Semibreves im jeweiligen „modus cantandi“ zu lesen, jedoch weder ausgeschlossen werden kann, dass der Schreiber und/oder mögliche Rezipienten von *Rs* diese Konvention nicht zugrunde gelegt haben, noch, dass Gruppen von kaudierten Semibreves und kurzzeitige Divisiowechsel bereits (abweichende) Interpretationen von ursprünglich unkaudierten Semibreves und damit eine Bedeutungsverschiebung darstellen.

In *Non formo cristi* lassen sich die Probleme fokussieren: Die Divisiobezeichnung .g. wird hier auch im Tempus perfectum (Duodenaria, die jedoch zu Beginn nicht angezeigt ist!) zur Indikation von Wechseln der Prolatio verwendet, die teilweise innerhalb einer Brevisseinheit vorgesehen sind (T. 29–30), und ist damit offenbar gleichbedeutend mit der ebenfalls angezeigten Novenaria. Geht man von der Abgrenzung einer Brevisseinheit durch Divisionspunkte als primärem Kriterium aus, wären T. 32–33 damit in einer quasi Novenaria zu lesen. Die mit roter Tinte notierten Divisiobezeichnungen stellen eine sekundäre Schicht des Textes dar. So ist einerseits zu fragen, ob sie in jedem Fall, wo eine Prolatio im „modus gallicus“ erwartet wird, vermerkt sind (T. 23–24 sind durchaus plausibler in Novenaria als in Duodenaria zu lesen⁵⁸), und andererseits, auf welche Notation der Text in *Rs* zurückgeht. Im Extremfall ist dabei nicht auszuschließen, dass es sich um den Versuch handelt, eine nicht mensural notierte Ballata im Tempus perfectum zu notieren.⁵⁹

Konvention und Tradition

Der „modus cantandi“ ist jedoch keineswegs ein Phänomen, das lediglich in *Rs* relevant ist, nur lässt er sich hier im Gegensatz zu den späteren Trecentohandschriften unmittelbar fassen. In dem dem Magister Piero zugeschriebenen Madrigal *Sovra un fiume regale* sind in *FP* (fol. 61v–62r) in T. 11, 20, 22, 30, 41, 51 und 74 fünf Minimae notiert. Hier ist davon auszugehen, dass durchgehend Gruppen mit fünf unkaudierten Semibreves kaudiert wurden; hinter dieser Notation (die eine Lesung der letzten Minima als „minima altera“ nahelegt⁶⁰) stünde damit jedoch wiederum der „modus gallicus“.

Die *Caccia Segugi a corta* ist in *Lo* eindeutig in Senaria imperfecta notiert.⁶¹ In *FP* (fol. 99r) hingegen ist durchgehend •••• statt •↓•↓ (usw.) notiert; da keine Divisio angegeben ist, haben Pirrotta und Marrocco eine Lesung in der Quaternaria zugrundegelegt.⁶² *FP* lässt sich jedoch wie *Lo* auch durchgehend im Tempus imperfectum mit

⁵⁸ Vgl. Pirrottas Übertragung, Bd. 2, S. 45.

⁵⁹ Als Hinweise auf eine nicht mensurale Vorlage können auch die von Pirrotta überzeugend als „suspirium“ gedeuteten überzähligen Pausen in T. 3 und 18 von *Non formo cristi*, aber auch in *Che ti çova* und *Lucente stella* verstanden werden, die ebenfalls Gruppen von Semibreves abgrenzen.

⁶⁰ Vgl. etwa die Bemerkung zu fünf Minimae im Tempus imperfectum cum prolatione maiori bei Johannes Vetulus de Anagnia, *Liber de musica*, hrsg. von Frederick Hammond (= CSM 27), Neuhausen 1977, S. 92: „Tunc tres primae erunt minimae, et secunda illarum duarum sequentiam causa implendi perfectionem debet alterari“. Eine solche Lesung ist gegenüber dem „modus gallicus“ (mit Lesung der vierten Minima als „minima altera“) in *Sovra un fiume regale* insofern zu vertreten, als die entsprechenden Takte überwiegend vor Schlüssen mit kadenzialer Wirkung stehen, s. o.

⁶¹ Vgl. GB-Lbm 29987, fol. 77v, Faks. hrsg. von Gilbert Reaney (= MSD 13), AIM 1965.

⁶² Vgl. Pirrotta, Bd. 2, S. 64–65 und Marrocco, Bd. 8, S. 87–90.

„modus gallicus“ lesen. Der Schreiber von *Lo* (oder der Vorlage von *Lo*) hat hier eine Leerstelle seiner vermutlich ohne Caudae notierten Vorlage gefüllt, indem er die notierten unkaudierten Semibreves gemäß dem „modus gallicus“ kaudiert hat. Der Schreiber von *FP* hat den Text seiner Vorlage unverändert übernommen; dadurch, dass er nun jedoch im Kontext einer Handschrift steht, die keine unkaudierten „semibreves minimae“ notiert, ist er in *FP* vermutlich in der Quaternaria zu lesen.⁶³ Ob dies jedoch als intentionale Rezeption einer Vorlage durch den Schreiber von *FP* (oder seiner Vorlage) im „modus ytalicus“ verstanden werden kann, ist nicht mit Gewissheit zu sagen.

Die Frage, welcher der beiden Textzeugen die richtige Lesart des Textes bietet, ist falsch gestellt. *FP* bietet einen Text, dessen „figurae“ vermutlich dem Archetypus entsprechen, *Lo* einen Text, dessen „res musicales“⁶⁴ möglicherweise dem Ergebnis einer „prolatio“ dieses Archetyps entsprechen, da eine vergleichsweise große Zahl von *Cacce*, darunter auch *Or qua conpagni*, in *Senaria gallica* bzw. *Senaria imperfecta* überliefert ist, so dass diese *Divisio* als gattungsspezifisch angesehen werden kann. Die geographische Bindung des „modus cantandi“ in den *Theoretika* verweist jedoch darauf, dass von einer unterschiedlichen Interpretation eines solchen archetypischen Textes an unterschiedlichen Orten bereits zu seiner Entstehungszeit ausgegangen werden muss, wobei Italien und Frankreich hier wohl weniger im rein geographischen als im kulturellen Sinne zu verstehen ist. Ob es sich bei einer Notation wie jener von *Lo* im Falle von *Segugi a corta* dabei um die Fixierung lebendiger Aufführungstraditionen oder um die Aktualisierung eines Textes handelt, dessen Sinngehalt nicht mehr durch eine solche Tradition vermittelt war und die aufgrund dieses Traditionsbruchs lediglich eine sekundäre Rezeption überliefert, ist ebenso unklar, wie die Verbindlichkeit der Ausführungsanweisungen einzelner *Theoretika* für einzelne Komponisten, Schreiber und Sänger.

Eine Chronologie der Traktate, wie sie Gallo als teleologische Entwicklung entworfen und daher den Guido zugeschriebenen Text als Dokument einer mündlichen Lehre Marchettos vor der Niederschrift des *Pomerium* eingereicht hat,⁶⁵ ist ohne gesicherte Datierungen einer Reihe von Texten ein ideengeschichtliches Konstrukt, das keinerlei Aussagen über die synchrone und diachrone Notationspraxis erlaubt. Das von Ristory daraus entwickelte evolutionäre Modell einer eigenständigen italienischen Notationslehre bagatellisiert den „modus gallicus“ als Aufnahme von „Modeströmungen“ und „Randerscheinung“.⁶⁶ Er ignoriert dabei, dass bezüglich des „modus gallicus“ sowohl innerhalb der italienischen Musiktheorie Konsens besteht als auch Übereinstimmung mit der französischen Musiktheorie. Marchetto verdeutlicht im Gegensatz zu Guido in der *Novenaria* durch die verbindliche Kaudierung von mindestens einer „semibrevis

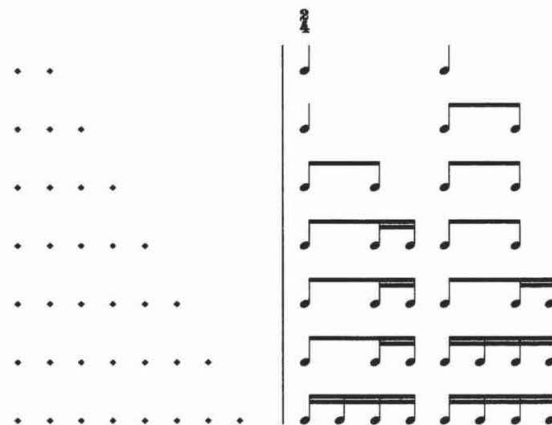
⁶³ Auch in der in *FP* vorausgehenden (fol. 98v–99r) und Piero zugeschriebenen *Caccia Con dolce brama*, deren Notation *Segugi a corta* entspricht, stellt sich damit die Frage, ob die Lesung in Quaternaria der Konzeption tatsächlich entspricht.

⁶⁴ Zur Unterscheidung von Zeichen und Bedeutung vgl. Johannes de Muris, „Notitia artis musicae. Musica practica“, hrsg. von Ulrich Michels (= CMM 17), AIM 1972, S. 91: „figura autem signum est, res musicalis est signatum“.

⁶⁵ Vgl. F. Alberto Gallo, „Marchettus in Padua und die ‚franco-venetische‘ Musik des frühen Trecento“, in: *AfMw* 31 (1974), S. 49.

⁶⁶ Ristory (wie Anm. 5), S. 185 und 405.

minima“ lediglich die rhythmische Struktur, so dass eine Kenntnis des „modus gallicus“ zur Lesung im Unterschied zum Tempus imperfectum hier nicht erforderlich ist. Dissens besteht hingegen hinsichtlich der genuin italienischen Octonaria: In „De diversis maneriebus in musica mensurabili“ werden in den Beispielen in der Octonaria auch mehr als vier Semibreves ohne Kaudierung der „semibreves minimae“ notiert, deren rhythmische Lesung jedoch keineswegs mit dem „modus ytalicus“ übereinstimmt, vielmehr handelt es sich um eine Mischung aus den Prinzipien des „modus ytalicus“ (egale Semibreves) und „gallicus“ (längere Notenwerte zu Beginn der durch Fraktio gebildeten Gruppen):⁶⁷



Diese Ausführungsanweisung stimmt mit den Regeln überein, die der Autor vor der Besprechung der Divisiones für bis zu fünf durch pontelli abgegrenzte Semibreves, also eine vergleichsweise „ältere“ Notation, gegeben hatte und damit offenbar aus einer Tradition ableitet, die nicht an das System der Divisiones gebunden ist.⁶⁸ Er legt damit einer solchen Notation eindeutig einen „modus cantandi“ zugrunde, der weder mit dem „modus ytalicus“ noch mit dem „modus gallicus“ übereinstimmt.

⁶⁷ Vgl. „De diversis maneriebus in musica mensurabili“, hrsg. von Gilbert Reaney (= CSM 30), Neuhausen 1982, S. 60 f. Auch dieser Aspekt ist von Gallo, *La teoria della notazione* (wie Anm. 5), S. 55–57, nicht hervorgehoben worden, hingegen bereits bei Johannes Wolf, *Geschichte der Mensuralnotation von 1250–1460*, Leipzig 1904, Nachdr. Hildesheim 1965, S. 215. Die „senaria maneries“ hingegen wird „secundum magistrum Philippum Parisiensem“ („De diversis maneriebus“, S. 55) notiert, jede (Semibrevis) minima ist aufwärts kaudiert, eine „semibrevis maior“ hingegen nicht abwärts; Notenwerte von vier und fünf (Semibreves) minimae werden durch Imperfektion der Brevis gebildet.

⁶⁸ Vgl. „De diversis maneriebus“, S. 54 das Capitulum 5 „De semibrevis in brevi manerie“.