

## Schreibprozesse in italienischen Handschriften des 14. und frühen 15. Jahrhunderts\*

von Oliver Huck, Weimar/Jena

Die ‚écriture‘ als transpersonale Spur eines neuzeitlichen Autors und der mechanische Kopist als Quellenversumpfer antiker Texte sind Schreibszenen, die sich aufgrund ihrer maximalen Individualität einer ‚critique génétique‘ unterziehen bzw. aufgrund ihrer ritualisierten Standardisierung idealtypisch fassen lassen.<sup>1</sup> Zwischen diesen Extremen liegt der finstre Schreibernaum des Mittelalters. Nachdem der mittelalterliche Schreiber von seinem antiken Erbe befreit wurde, erlebte er als Redakteur und Mitautor eine ungeheure Aufwertung; das Paradigma des ignoranten Schreibers wurde durch jenes des kreativen ersetzt. Da von Schreiben im emphatischen Doppelsinn, das neben der Produktion von Schrift auch die Invention eines neuen Textes einbegreift, bei aller Redaktion nicht gesprochen werden kann, zog man es jedoch vor, sich zwar der ‚mouvance‘ der Texte zu widmen, was zu einer Apologie der Variante in der ‚new philology‘ führte,<sup>2</sup> der Kulturtechnik des Schreibens selbst hingegen wurde zumeist kein besonderes Interesse entgegengebracht.

Die einander unvermittelt entgegensetzenden Bilder des mittelalterlichen Schreibers als eines reproduzierenden Abschreibers oder eines kongenialen Umschreibers, die die theoretische Grundlage für Hypothesen über Autor, Werk, Text und Überlieferung bilden, lassen sich nur dann verifizieren und ausdifferenzieren, wenn man den Akt des Schreibens, die Schreibszenen<sup>3</sup> rekonstruiert. Dabei stellt sich die Frage, ob es ausreicht, diesen als Schreibprozess zu bezeichnen, oder ob die Aktivität des Schreibers den Text in einem Umfang verändert, der es nahe legt, von einem Schaffensprozess zu sprechen. Wie aber lässt sich die Grenze ziehen zwischen Schreib- und Schaffensprozess, wenn es sich bei den untersuchten Textträgern nicht um Autographe des Komponisten handelt und mit dem Codex zudem ein Überlieferungsträger vorliegt, der im Gegensatz zur Tabula compositoria, dem Rotulus oder dem Faszikel-Manuskript in der Regel selbst nicht mehr die Vorlage einer Abschrift bildet und weder dem Entwurf, noch der Bearbeitung einer Komposition dient, sondern als externer Speicher des kulturellen Gedächtnisses? Das methodische Problem wird fassbar, wenn man Hypothesen über den Schreiber und das Schreiben miteinander konfrontiert. Bent geht davon aus, dass es sich um „blind copying of individual parts“ handelt,<sup>4</sup> also von einem passiven Kopisten und einem präskriptiven Status des Textes. Martinez hingegen nimmt einen deskriptiven Status des Textes an, sie

\* Druckfassung des Beitrags zum *Editorenseminar III: Schreib- und Schaffensprozesse und ihre editorische Darstellung* der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute, Düsseldorf 28.9.2002.

<sup>1</sup> Zur critique génétique vgl. Almuth Grésillon, *Literarische Handschriften. Einführung in die „critique génétique“*, Bern u. a. 1999.

<sup>2</sup> Zur New Philology vgl. Bernard Cerquiglini, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris 1989 und die Beiträge in *Speculum* 65 (1990).

<sup>3</sup> Zur Schreibszenen vgl. Rüdiger Campe, „Die Schreibszenen. Schreiben“, in: *Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, hrsg. v. Hans-Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer, Frankfurt/M. 1991, S. 759–772.

<sup>4</sup> Margaret Bent, „Some Criteria for Establishing Relationships Between Sources of Late-medieval Polyphony“, in: *Music in Medieval and Early Modern Europe*, hrsg. v. Ian Fenlon, Cambridge 1981, S. 295–317, hier S. 304–305.

sieht den Schreiber als kongenialen Notator einer Aufführung.<sup>5</sup> Nádas schließlich bezeichnet den Schreiber als Redakteur einer schriftlichen Tradition, der den Notentext aktualisiert, dabei aber vielfach verdirbt.<sup>6</sup>

Zu prüfen ist damit einerseits der Status des notierten Textes – ist der Text einer Handschrift das Ergebnis einer Abschrift oder einer Niederschrift? – und andererseits Umfang und Art der Veränderungen durch den Schreiber dieser Handschrift – lässt sich erkennen, ob und wie der Schreiber selbst redigiert? Erst wenn sowohl die Schreibgewohnheiten, als auch die Vorlage bekannt sind, lassen sich Aussagen über die Redaktionspraxis machen. Nun ist die Vorlage aber in der Regel nicht durch externe Quellen gesichert, vielmehr lässt sich bestenfalls das Verhältnis eines Textzeugen zu den anderen Textzeugen innerhalb der Überlieferung einer Komposition bestimmen. Die in einem Stemma als Vorlage fixierten Hyparchetypen sind jedoch keine materialisierten Texte, sondern lediglich hypothetische Textzustände. Aus dem Vergleich zwischen einem Textzeugen mit einem anderen, dessen Textzustand jenem einer potentiellen Vorlage weitgehend zu entsprechen scheint, lassen sich Aussagen über die Überlieferung, nicht aber über die Schreib- und Redaktionsprozesse in einer bestimmten Handschrift machen, da in keinem Fall auszuschließen ist, dass zwischen beiden Textzuständen eine tatsächliche, aber verlorene Vorlage vermittelt hat. Der Schreibprozess ist damit nur aus dem Notat selbst zu ersehen, insbesondere anhand der Korrekturen.

### I. Der Notentext als Abschrift

Die These von Martinez, wonach es sich in *Rs*<sup>7</sup> um die Niederschrift einer Aufführung handle, der Mythos vom deskriptiven Status der Trecentohandschriften, der zuletzt etwa bei Hirshberg fröhliche Urstände feiert,<sup>8</sup> lässt sich aus der Analyse des Schreibprozesses widerlegen. Hierzu drei Beispiele: 1.) Im Tenor von *La desiosa brama* (fol. 31<sup>v</sup>, T. 34–35<sup>9</sup>) ist die Longa mit der unterlegten Textsilbe „bra“ zweimal notiert. Es handelt sich um eine Dittographie. 2.) Der Cantus von *La bella stella* (fol. 23<sup>v</sup>) ist ab dem zweiten Vers konsequent gegenüber dem Schlüssel eine Terz zu hoch notiert, plausibel wäre, einen Zeilenwechsel mit Schlüsselwechsel in der Vorlage anzunehmen. 3.) Im Cantus von *Pyançe la bella yguana* (fol. 6<sup>v</sup>, T. 48–50, Beginn des dritten Systems) liegt eine Terzverschreibung vor; der Kustos und das Akzidens bezeichnen die richtigen Töne

<sup>5</sup> Vgl. Marie Louise Martinez, *Die Musik des frühen Trecento* (= *Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte* 9), Tutzing 1963, S. 41.

<sup>6</sup> Vgl. John Nádas, *The Transmission of Trecento Secular Polyphony. Manuscript Production and Scribal Practices in Italy at the End of the Middle Ages*, Diss. New York 1985, S. 214.

<sup>7</sup> Die Handschriften werden mit folgenden Siglen zitiert: *FC*: I-Fc, D 1175; *FP*: I-Fn, Panciatichiano 26 = *Il codice musicale Panciatichiano* 26, hrsg. v. F. Alberto Gallo, Florenz 1981; *Lo*: GB-Lbl, Add. 29987 = *London, British Library, Ms. Add. 29987*, hrsg. v. Gilbert Reaney (= *MSD* 13), American Institute of Musicology 1965; *Pit*: F-Pn, fonds. it. 568; *PR*: F-Pn, n. a. fr. 6771; *Rs*: I-Rvat, Rossi 215 und I-OST, mus. rari B 35 = *Il codice Rossi 215*, hrsg. v. Nino Pirrotta (= *Ars nova* 2), Lucca 1992; *SL*: I-Fl, Archivio Capitolare di San Lorenzo 2211; *Sq*: I-Fl, Mediceo-Palatino 87 = *Il codice Squarcialupi*, hrsg. v. F. Alberto Gallo, Lucca 1992. Aus Platzgründen können an dieser Stelle leider nur Abbildungen aus jenen Handschriften, die nicht im Faksimile zugänglich sind, wiedergegeben werden.

<sup>8</sup> Vgl. Jehoash Hirshberg, „Aspects of Individual Style, Local Style and Period Style in Landini’s Music“, in: *Col dolce suon che da te piove. Studi su Francesco Landino e la musica del suo tempo. In memoria di Nino Pirrotta*, hrsg. v. Antonio Delfino u. a., Florenz 1999, S. 197–221; hier S. 203.

<sup>9</sup> Sämtliche Taktzahlen beziehen sich auf *Italian Secular Music*, hrsg. v. Thomas W. Marrocco (= *PMFC* 6–11), Monaco 1967–1978.

(vgl. T. 10–12). Damit ist auch anzunehmen, dass das Akzidens und die Noten nicht im gleichen Schreibvorgang niedergeschrieben wurden.

Die Notation des Cantus von *Du' ochi ladri* (fol. 4<sup>v</sup>–5<sup>r</sup>) zeigt das Problem, den Schreibvorgang zu rekonstruieren: Einerseits lassen die Lücken im Notentext nach den Semibreves über „gia“ und im Eingangsmelisma darauf schließen, dass der Text zuerst geschrieben und die Noten anschließend darüber platziert wurden, andererseits ist am Schluss der Zeile der Text sichtlich mit Mühe unter den Notentext und über den Zeilenrand hinaus geschrieben. Zudem ist im zweiten Vers die Schlussilbe („tol-se“) vergessen worden. Der Übergang von der Strophe zum Ritornell schließlich scheint beiden Thesen zu widersprechen: Die abschließende Silbe („vol-se“) ist am Ende der fünften Zeile platziert, die Musik schließt jedoch erst zu Beginn der sechsten. Warum aber hätte der Schreiber – wenn er den Text zuerst notiert hätte – den Text des Ritornells nicht am Anfang der sechsten Zeile beginnen lassen sollen?

In Bezug auf die Notation der Musik lassen sich folgende Beobachtungen zum Schreibprozess festhalten: Die „signa extrinseca“<sup>10</sup> – Divisiobezeichnungen, Schlüssel und Akzidentien – werden offenbar nicht im gleichen Schreibvorgang wie die Noten notiert. Bei den Divisiobezeichnungen ist dies durch die rote Farbe evident – zu vermuten ist, dass sie in einem Arbeitsgang mit den Rubrizierungen eingetragen wurden – bei den Akzidentien und Schlüsseln durch die Terzverschreibungen in *La bella stella* und *Pyançe la bella yguana*. Während die Schlüssel wohl vor den Noten für alle Systeme eingetragen werden, werden die Akzidentien offenbar nach den Noten hinzugefügt, unklar ist, ob unmittelbar danach oder erst am Ende der Niederschrift.

Dafür, dass der Schreiber im Schreibprozess eine Adaptation der Notation vornimmt, lassen sich aus der Handschrift selbst nur wenige Anhaltspunkte gewinnen. Dass er keine konsequente Redaktion der Notation durchführt, kann aufgrund der heterogenen Verwendung der Semibreves signatae als sicher gelten.<sup>11</sup> Für den Gesangstext gibt das Residuum von *Levandome 'l maytino* einen Anhaltspunkt, das versehentlich auf der gegenüber liegenden Seite erneut zu *Su la riviera* notiert wurde (fol. 5<sup>v</sup> bzw. 6<sup>r</sup>). Beide Notate sind absolut identisch.

## II. Die Schreibszene

Drei mechanische Fehlertypen lassen sich im Schreibprozess erkennen: 1.) Der Schreiber hat ein Textstück ausgelassen, der Text wird dadurch unstimmig, da die Zahl der Mensuren in den Stimmen unterschiedlich ist. 2.) Der Schreiber hat ein Textstück doppelt notiert, der Text wird dadurch ebenfalls unstimmig, zugleich ist ein Vergleich der beiden Notate möglich, der Aussagen über die Schreib-, Notations- und Redaktionspraxis zulässt. 3.) Der Schreiber hat etwas, das offensichtlich unstimmig (korrupt) ist geschrieben, etwa eine Terzverschreibung oder Rhythmen, die durch fehlende oder überzählige Caudae/Fähnchen eine den Regeln der Mensuralnotation widersprechende Teilung der Mensur angeben.

<sup>10</sup> Prosdocius de Beldemandis, „Tractatus practicae cantus mensurabilis ad modum Ytalicorum“, in: *Scriptores de musica medii aevi*, hrsg. v. Edmond de Coussemaker, Bd. 3, Paris 1869, S. 228–248, hier S. 233.

<sup>11</sup> Zur Notation von Rs vgl. Oliver Huck, „Modus cantandi“ und Prolatio. ‚Aere ytalico‘ und ‚aere gallico‘ im Codex Rossi 215“, in: *Mf* 54 (2001), S. 115–130.

Auslassungen und Dopplungen einer Gruppe von Noten, Messuren oder ganzer Zeilen sind zwar ohne Vergleich mit der weiteren Überlieferung durch die Konkordanz mit den anderen Stimmen sicher zu diagnostizieren. Rekonstruieren lässt sich der Schreibprozess jedoch nur dort, wo der Schreiber nachträglich durch Rasur, Streichung oder Einfügung korrigiert hat und damit wahrscheinlich ist, dass er zunächst fehlerhaft abgeschrieben und den Fehler dann bemerkt, diesen aber nicht bereits aus der Vorlage abgeschrieben hat. Insbesondere führen Auslassungen und Dopplungen einzelner Noten (auch wenn sie nicht korrigiert sind) vielfach aufgrund der Möglichkeiten der Mensuralnotation ebenfalls zu einem rhythmisch stimmigen Text und bedürfen, um die Richtung der Veränderung feststellen zu können (Auslassung bzw. Dopplung) einer Diskussion im Kontext der Überlieferung, die in diesem Rahmen jedoch nicht möglich ist.

Bei Auslassungen und Dopplungen, die nicht korrigiert sind, ist ebenso wie bei korrupten Notaten und redaktionellen Eingriffen niemals mit Sicherheit zu beweisen, dass sie auf den Schreiber der jeweiligen Handschrift zurückgehen, sondern lediglich dann, wenn ein weiterer Textzeuge den gleichen Textzustand aufweist, dass sie es nicht tun. Am Phänomen der Terzverschreibung lässt sich das Problem beschreiben. In dem Madrigal *Oselletto selvaggio* (Jacopo da Bologna, T. 39–41 im Cantus) weisen sowohl *Sq* als auch *SL* eine Terzverschreibung und damit den klassischen Bindefehler auf. Terzverschreibungen sind

innerhalb des frühen Repertoires nur in *Pit* korrigiert. Obwohl es Anzeichen für eine abschließende Durchsicht der Abschrift in *Pit* gibt, etwa die in *Agnel son bianco* (Giovanni da Firenze, fol. 18<sup>v</sup>–19<sup>r</sup>) notierte Mensurzählung am Ende, ist dennoch von einer Sofortkorrektur auszugehen, wie das Notat in T. 20 des Cantus von *Ita se n' er' a star* (Vincenzo da Rimini, fol. 31<sup>v</sup>–32<sup>r</sup>) zeigt (Abb. 1). In *Nel meço a sei paon* (Giovanni da Firenze) notierte der Schreiber in *PR* (fol. 32<sup>v</sup>) in T. 52 des Cantus vor dem Zeilenwechsel versehentlich vier Minimae *f'-e'-d'-e'*, wobei er damit zwei Minimae *a'-g'* vergessen hatte, vermutlich, weil er die Wiederholung innerhalb der Gruppe übersehen hatte; er rasierte dann die dritte und vierte Note der Gruppe und



Abb. 1 (cliché Bibliothèque nationale de France, © BnF)

konnte in der folgenden Zeile fortfahren, indem er sie erneut notierte (Abb. 2). Umgekehrt notierte er in der Caccia *Oselletto selvaggio* (Jacopo da Bologna, fol. 8<sup>v</sup>–9<sup>r</sup>) im Primus in T. 35 nach der ersten Note erneut zwei Minimae *c''-h'*, wiederholte also die Figur aus dem

Vortakt ein drittes Mal, und in T. 80 nach der vierten Note erneut zwei Minimae *c''-h'*, die damit unmittelbar wiederholt wurden (Abb. 3 u. 4). In *Sovra la riva* (Lorenzo da Firenze, fol. 24<sup>v</sup>–25<sup>r</sup>) merkte der Schreiber in *Pit* in T. 48 des Cantus, dass er diesen Takt schon einmal, in T. 45 in der vorangehenden Zeile, notiert hatte. Er rasierte vier Noten und fuhr dann korrekt mit der Abschrift fort (Abb. 5). In *Sotto l'imperio* (Jacopo da Bologna) hatte der Schreiber von *Sq* (fol. 7<sup>v</sup>–8<sup>r</sup>) im Tenor im Anschluss an T. 27 zunächst T. 37<sup>1</sup>–40<sup>1</sup> notiert. Entweder hat er sich innerhalb der Zeile versehen oder – wahrscheinli-

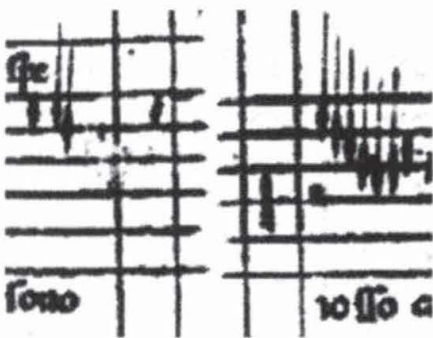


Abb. 2 (cliché Bibliothèque nationale de France, © BnF)

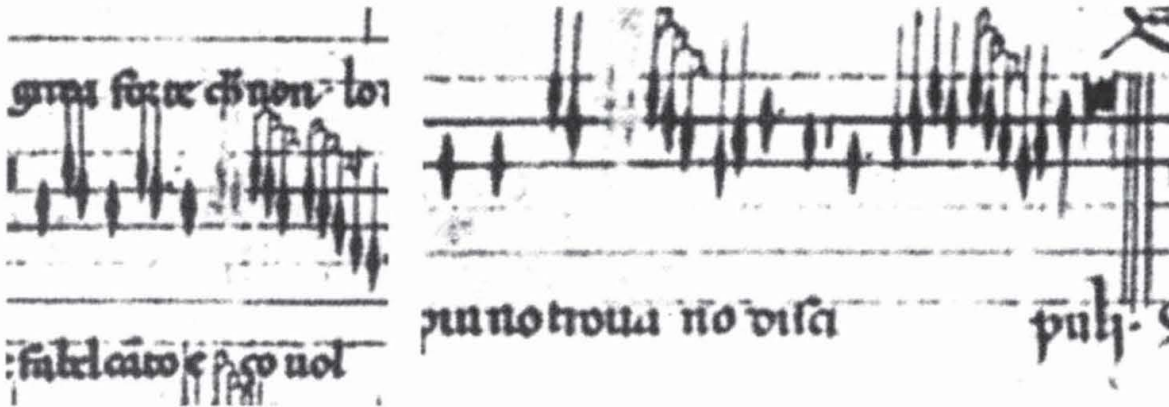


Abb. 3 und 4 (cliché Bibliothèque nationale de France, © BnF)

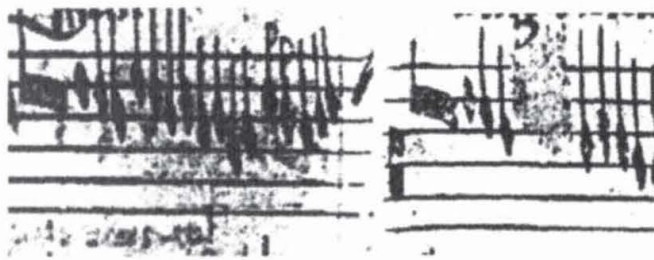


Abb. 5 (cliché Bibliothèque nationale de France, © BnF)

cher – standen die beiden durch die vorausgehenden Minimae suggestiv gleichen Longae weitgehend untereinander in zwei verschiedenen Zeilen, und der Schreiber hat zunächst eine Zeile übersprungen. Die Takte 37<sup>1</sup>–40<sup>1</sup> wurden dann rasiert und mit T. 28 ff. überschrieben. Der Schreiber wäre dann zu seiner Vorlage in die richtige Zeile zurückgekehrt und hätte den Fehler bemerkt. Er hätte damit vermutlich dreieinhalb Takte gelesen, memoriert und dann in einem Zug niedergeschrieben. Beide Notate dieser Passage sind identisch.

In *FP* hat der Schreiber in *Nella mia vita* (Francesco Landini, fol. 23<sup>v</sup>) im vierten System begonnen, den Tenor zu notieren; nach den ersten drei Ligaturen fehlt der gesamte Rest der Ripresa sowie die ersten vier Takte des Piede, es folgen nun noch zehn weitere Takte des Piede, dann bricht das Notat ab und ist durchgestrichen. Vermutlich hat der Schreiber nach den ersten fünf Takten in seiner Vorlage in der darunter liegenden Zeile neu eingesetzt und weitergelesen. Die Vorlage wäre damit so notiert gewesen, dass Ripresa und Piede des Tenor jeweils zu Beginn der Notenzeile begonnen hätten und die Ripresa eine Zeile gefüllt hätte. Ein möglicher Grund für das ‚Versehen‘ wäre die Ligatur cum opposita proprietate (fünfter Takt der Ripresa, vierter des Piede) gewesen. Der Schreiber hat hier die ersten fünf Takte der Ripresa zunächst gelesen, dann memoriert und geschrieben. Beide Notate dieser Passage sind identisch.

Zahlreiche Verschreibungen finden sich in *Lo*, dazu nur zwei Beispiele. In *La neve e 'l ghiaccio* (Guilielmo da Francia, fol. 45<sup>v</sup>–46<sup>r</sup>) merkte der Schreiber erst, als er die gesamte fünfte Zeile bereits notiert hatte, dass er aufgrund des gleichen Beginns eine Zeile aus seiner Vorlage ausgelassen hatte. Er strich die gesamte, noch untextierte Zeile (dies ist ein Beleg für die Theorie von Long, wonach in *Lo* der Text erst nach der Musik notiert wur-

de<sup>12</sup>), und fuhr mit der zunächst ausgelassenen Zeile aus seiner Vorlage fort. Beide Notate der jeweils gleichen Passage sind identisch. Im Ritornell des Cantus der Caccia *Per sparverare* (Jacopo da Bologna, fol. 21<sup>v</sup>–22<sup>r</sup>) wurde im Primus T. 71 zunächst vergessen, vermutlich, da er mit T. 69 identisch ist, dann wurden unter der Zeile T. 71–72 erneut mit Text notiert und mit einem Einfügungszeichen im System markiert.



Abb. 6 (cliché Bibliothèque nationale de France, © BnF)

Die Beispiele legen nahe, dass der Text erst nach der Musik geschrieben wurde. Die Verschreibung in *Sotto l'imperio* in *Sq* ist nicht sinnvoll zu erklären,<sup>13</sup> wenn man davon ausgeht, dass der Text bereits notiert war. Auch die gestrichene untextierte Zeile in *La neve e 'l ghiaccio* in *Lo* und der über den Rand geschriebene Text in *In forma quasi* – möglicherweise zudem der Grund dafür, dass das Notat abgebrochen wurde – sind dafür ebenso eindeutige Belege wie der genau an jener Stelle in den untersten Zwischenraum geschriebene Text in *PR*, wo etwa in Giovanni

*Nel meço a sei paon* im darunter liegenden System *Semiminimae* notiert sind (Abb. 6).

Festzuhalten ist damit, dass sich der Schreibprozess der italienischen Handschriften grundlegend von jener Hypothese unterscheidet, die Earp für die Machaut-Handschriften formuliert hat, wonach zuerst die Texte notiert wurden.<sup>14</sup> Earp vermutet diesen Schreibprozess auch in italienischen Handschriften wenn er konstatiert, dass etwa in *FP* in *Po' ch' amor ne' begli ochi* (Francesco Landini, fol. 9<sup>v</sup>) in der sechsten Zeile das über die Textzeile geschriebene „più“ nachträglich vom Schreiber der Musik hinzugesetzt worden sei, der dann auch die Textverteilung mittels Strichen reguliert habe. Da nach Nádas jedoch davon auszugehen ist, dass es sich lediglich um einen Schreiber handelt, der Text und Musik geschrieben hat,<sup>15</sup> ist über die Reihenfolge der Niederschrift keine definitive Aussage möglich. In *Nella mia vita* ist die Stimmbezeichnung „Tenor“ in der untextierten Unterstimme, die wie unterlegter Text behandelt ist, nicht in der abgebrochenen vierten Notenzeile notiert und damit erst nach der Niederschrift der Noten zugesetzt worden.

### III. Mehrfachüberlieferung

In einigen Handschriften ist gelegentlich das gleiche Stück zweimal komplett oder zumindest teilweise notiert. Einen Glücksfall stellt dabei *Quando la terra* (Bartolino da

<sup>12</sup> Vgl. Michael P. Long, *Musical Tastes in Fourteenth-Century Italy: Notational Styles, Scholarly Traditions and Historical Circumstances*, Diss. Princeton 1981, S. 168–170.

<sup>13</sup> Nádas, *The Transmission*, S. 411, geht hingegen davon aus, dass in *Sq* zunächst der Text notiert wurde und dass es sich beim Text durchgehend um einen Schreiber, bei der Musik hingegen um vier verschiedene Schreiber handelt (vgl. S. 404 u. 407–408). In der ersten Lage entspricht jedoch dem Wechsel der Schreiber A und B auch ein Wechsel der Schreibung der Texte in Bezug auf die Graphie der Großbuchstaben, der Zeichen für den Verschluss und insbesondere die Trennung von Doppelkonsonanten, so dass ich davon ausgehe, dass Text und Musik jeweils von der gleichen Hand geschrieben wurden.

<sup>14</sup> Vgl. Lawrence M. Earp, *Scribal Practice, Manuscript Production and the Transmission of Music in Late Medieval France*, Diss. Princeton 1983, insbesondere S. 190.

<sup>15</sup> Vgl. Nádas, *The Transmission*, S. 81. Zu den Schreibern in *FP* vgl. 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*, hrsg. v. A. Delfino, S. 77–119.

Padua) dar, da es in *Lo* zweimal vom gleichen Schreiber notiert ist (fol. 13<sup>v</sup>–14<sup>r</sup> u. 20<sup>v</sup>–21<sup>r</sup>), der wahrscheinlich nach der gleichen Vorlage gearbeitet hat.<sup>16</sup> Bis auf die entstellenden Nachträge einer späteren Hand im ersten Notat,<sup>17</sup> die in *Lo* durchgehend vorkommen, weichen beide Notate nur durch die unterschiedliche Schlüsselung des Tenor im zweiten und dritten Vers, die auf eine Vorlage in einem Sechsliniensystem schließen lässt, und zwei Fehler auf fol. 20<sup>v</sup> – eine Terzverschreibung im Cantus in T. 83–86 und eine fehlende Cauda im Tenor in T. 11–12 – sowie die fehlende Cauda bei der ersten Note im Cantus auf fol. 13<sup>v</sup> ab; im Cantus in T. 60 weisen beide einen unterschiedlichen Rhythmus auf, davor eine überzählige Ligatur cum opposita proprietate, die vermutlich aus einem  $\flat$  verlesen wurde.

Der gleiche Schreiber hat den Cantus von *In forma quasi* (Vincenzo da Rimini) zweimal auf unterschiedlichen Seiten notiert, davon einmal unvollständig (fol. 31<sup>r</sup> u. 68<sup>v</sup>). Abgesehen von der unterschiedlichen Setzung der im Tempus imperfectum cum prolatione minori redundanten Divisionspunkte – die damit vermutlich nicht in der Vorlage vorhanden waren – unterscheiden sich beide Notate durch die unterschiedliche Position des Schlüsselwechsels (T. 31 bzw. 35), die Verlesung eines  $\sharp$  zu zwei Minimapausen in T. 42 und des diastematischen Verlaufs in T. 23 auf fol. 31<sup>r</sup>. In *Tosto che l'alba* (Gherardello da Firenze, fol. 25<sup>r</sup>) hat der Schreiber den Tenor des Ritornells zweimal notiert, jedoch unterschiedliche Schlüssel gesetzt (f2+c4 bzw. f3+c5). In T. 98 wurde in der oberen Zeile eine Pause vergessen und in T. 103 die ältere Form der Ligaturschreibung (die auch *FP* und *Pit* überliefern) modernisiert.

Gegenüber einer doppelten Niederschrift innerhalb einer Handschrift von einem Schreiber ist der Vergleich zweier Handschriften, in denen das gleiche Stück von gleicher Hand notiert ist, oder einer Handschrift, in der es von verschiedenen Händen notiert ist, in Hinblick auf den Schreibprozess eines Schreibers nur unter Vorbehalt möglich, da nicht mit Sicherheit davon ausgegangen werden kann, dass nach der gleichen Vorlage gearbeitet wurde.

In *Lo* (fol. 1<sup>v</sup>–2<sup>r</sup>) und *FC* (nur Tenor) ist *O dolce* (Jacopo da Bologna) vom gleichen Schreiber notiert.<sup>18</sup> Hätte der Schreiber jeweils aus der gleichen Vorlage abgeschrieben, so hätte er lediglich in *Lo* zusätzlich zum *f*- auch einen *c*-Schlüssel im Tenor notiert sowie  $\flat$ -Vorzeichen gesetzt.<sup>19</sup>

In *PR* und *Sq* ist hingegen je ein Stück bzw. eine der Stimmen zweimal komplett, aber von verschiedenen Schreibern notiert. In *Sq* ist der Notentext der beiden Niederschriften von *Chi più le vuol sapere* (Francesco Landini, fol. 126<sup>r</sup> u. 166<sup>v</sup>, Schreiber C bzw. D) voll-

<sup>16</sup> Die folgenden Beobachtungen an *Lo* werden bestätigt und detailliert ausgeführt in dem Beitrag *La notazione del codice di Londra* von Marco Gozzi, dessen Manuskript der Autor mir freundlicherweise bereits vor der Publikation in *Studi in onore die Agostino Ziino* zur Verfügung stellte. Zu *Lo* vgl. auch: Marco Gozzi, „Alcune postille sul codice Add. 29987 della British Library“, in: *Studi Musicali* 22 (1993), S. 249–277.

<sup>17</sup> Vgl. hier die Pausen im Tenor vor T. 23, 25, 87 und in T. 20, 43, 80 u. 84 sowie im Cantus vor T. 35, die Caudae im Tenor in T. 43 u. 79 sowie im Cantus in T. 36 und die Fähnchen im Cantus in T. 84.

<sup>18</sup> Ein anderer Schreiber hat in *Lo* das Madrigal zudem auf fol. 3<sup>v</sup>–4<sup>r</sup> nochmals notiert; die Abweichungen sind jedoch angesichts der Tatsache, dass dieser Schreiber ansonsten sklavisch zu kopieren scheint (vgl. die übrigen Beispiele) derart groß, dass eine Kopie nach der gleichen Vorlage unwahrscheinlich ist.

<sup>19</sup> Nach John Nádas, „The Songs of Don Paolo Tenorista: The Manuscript Tradition“, in: *In Cantu et in Sermone: For Nino Pirrotta on his 80th Birthday*, hrsg. v. Fabrizio Della Seta u. Franco Pierno, Florenz u. a. 1989, S. 41–64, hier S. 46–47, sind zudem je drei Ballate von Paolo da Firenze und Francesco Landini in verschiedenen Handschriften jeweils vom gleichen Schreiber notiert.

kommen identisch bis hin zur Position der Pausen in einem bestimmten Zwischenraum, lediglich im Gesangstext gibt es minimale Abweichungen. Auch in *PR* stimmt im Tenor von *Imperiale sedendo* (Bartolino da Padua, fol. 13<sup>r</sup> u. 23<sup>r</sup> Schreiber T bzw. S<sup>20</sup>) der Notentext beider Schreiber bis auf zwei offensichtliche Fehler<sup>21</sup> weitgehend überein bis hin zur Setzung der Divisionspunkte unter bzw. über der Notenlinie. Geht man von der plausiblen Hypothese aus, beide Schreiber hätten die gleiche Vorlage verwendet, ist festzuhalten, dass die Zeilenwechsel nicht der Vorlage folgen. Es lässt sich zudem eine Hypothese zur redaktionellen Tätigkeit der Schreiber in Bezug auf die Notation aufstellen. Demnach wären die Divisiobezeichnungen, die in *PR* insgesamt eher selten gesetzt sind und sich bis hin zur Position innerhalb des Notensystems entsprechen, offenbar aus der Vorlage abgeschrieben worden. Variabel wäre in der Notation lediglich die redundante Kaudierung der Semibrevis maior via naturae.<sup>22</sup> Ein anderes Bild ergäbe sich in *Pit in Tra verdi frondi* (Paolo da Firenze, fol. 36<sup>v</sup>–37<sup>r</sup> u. 46<sup>v</sup>–47<sup>r</sup>, Schreiber A bzw. B). Die vertikale Position der Divisionspunkte und der Pausen im Notensystem ist hier keineswegs ähnlich, zudem weichen die Schlüsselung und die Akzidentiensetzung ab.<sup>23</sup> Hinzu kommt, dass in T. 60–61 im Cantus ein punktierter Rhythmus des einen Schreibers einem triolischen Rhythmus des anderen gegenübersteht (zu vermuten ist eine Vorlage mit Minima und nach rechts geschwänzter Semiminima). Eine gemeinsame Vorlage ist damit nicht ausgeschlossen, jedoch auch nicht zwingend, der Schreibprozess nicht mit Sicherheit zu rekonstruieren.

#### IV. Notationspraxis und Redaktionspraxis

Die Schreiber von *Lo/FC*, *PR* und *Sq* sind damit vorläufig als passive Schreiber zu charakterisieren.<sup>24</sup> In der Regel kopieren sie nicht nur die „res musicales“, sondern auch die „figurae“.<sup>25</sup> Bedarf, den Text der Vorlage zu ändern, liegt primär dort vor, wo sie aufgrund der Notation im Sechs- bzw. Fünfliniensystem nicht identisch übernommen werden kann. In *Lo* und *PR* sind zudem in einzelnen Fällen dort Veränderungen der „figurae“ zu beobachten, wo die Vorlage eine ältere Notationsform aufgewiesen zu haben scheint.

Zum anderen lassen sich die Hypothesen über die Schreiber konkretisieren. Es kann als sicher gelten, dass nach einer schriftlichen Vorlage gearbeitet wurde. Weder eine umfassende Redaktion noch eine blinde Kopie lässt sich jedoch belegen. Damit ist weder die Bezeichnung als Schreibprozess hinreichend noch jene als Schaffensprozess sinnvoll. Zu unterscheiden ist vielmehr, neben der Kulturtechnik des Schreibens selbst, zwischen Notationspraxis und Redaktionspraxis. Die Notationspraxis gibt Aufschluss darüber, ob der Schreiber sich die „figurae“ oder die „res musicales“ einprägt und anschließend abrufft, d. h. ob analog zum Schreiben verbaler Texte eine quasi dialektale Veränderung anzuneh-

<sup>20</sup> Zu den Schreibern vgl. Nádas, *The Transmission*, S. 169–182.

<sup>21</sup> Vgl. fol. 23<sup>r</sup> T. 8–11 u. T. 72 (letzte Note f).

<sup>22</sup> Vgl. fol. 13<sup>r</sup>, T. 111–112 u. fol. 23<sup>r</sup>, T. 87.

<sup>23</sup> c5- bzw. f3-Schlüssel im Tenor, unterschiedliche Akzidentiensetzung im Cantus in T. 10, 31, 38 u. 62. Als Fehler sind die fehlenden Caudae im Tenor in T. 34 (fol. 47<sup>r</sup>) zu betrachten, in T. 19–21 ist die Ligatur hier aufgrund des Zeilenwechsels geteilt.

<sup>24</sup> Zu *Sq* vgl. auch Nádas, *The Transmission*, S. 447, im Widerspruch dazu jedoch die Annahme von redaktionellen Normen ebd., S. 446.

<sup>25</sup> Vgl. Johannes de Muris, *Notitia artis musicae*, hrsg. v. Ulrich Michels (= CSM 17), [Rom:] American Institute of Musicology 1972, S. 91: „figura autem signum est, res musicalis est significatum“.



men ist oder nicht. Die Homogenität der Notation innerhalb des Korpus eines Schreibers ist dabei ein Kriterium: Liegt eine inhomogene Notationspraxis vor, ist eine Richtung für Veränderungen nicht erkennbar und als Ziel der Niederschrift eine getreue Kopie der „figurae“ anzunehmen. Ist die Notation hingegen weitgehend homogen, so lassen sich Ausnahmen davon als Relikte deuten, die Aufschluss über die Vorlage geben. Als homogen ist die Schreibpraxis der einzelnen Schreiber in *FP*, sowie mit Ausnahme von Schreiber S in *PR* zu bezeichnen. Inhomogen ist die Schreibpraxis des Hauptschreibers in *Lo* (A) und von Schreiber S in *PR*. *Pit*, *Sq* und *SL* lassen sich in der Überlieferung in der Regel auf einen gemeinsamen Hyparchetypus zurückführen. Die Homogenität der Notation ist damit nicht den Schreibern dieser Handschriften zuzuschreiben, sondern in diesem Hyparchetypus bereits vorgeprägt.<sup>26</sup>

Veränderungen, die nicht die „figurae“, sondern die „res musicales“ betreffen, lassen sich in keinem Fall aus dem Schreibprozess eines einzelnen Textzeugen oder der Überlieferung eines einzelnen Stücks erkennen. Eine solche Hypothese einer Redaktion durch den Schreiber einer überlieferten Handschrift lässt sich nur auf der durchgehenden Beobachtung singulärer Phänomene in einer Handschrift gegenüber der übrigen Überlieferung in einem größeren Korpus unterschiedlicher Kompositionen mit einiger Wahrscheinlichkeit belegen. Eine Redaktion in einer überlieferten Handschrift ist dabei umso eher anzunehmen, je häufiger singuläre Phänomene in dieser, aber auch nur in dieser Handschrift vorkommen.

Die Edition bietet die Möglichkeit, den Schreibprozess strukturiert darzustellen. Korrekturen (Streichungen und Rasuren) ebenso wie Verschreibungen (Auslassung, Doppelung und Korruptele) als Indizien der Genese eines Textzeugen sollten in jedem Fall mitgeteilt werden, sind doch gerade sie der einzige Anhaltspunkt für die umstrittene Einschätzung des Schreibers als Abschreiber oder als Redakteur. In der in Vorbereitung befindlichen Edition der mehrfach überlieferten Musik des frühen Trecento wird durch die Kombination einer diplomatisch-synoptischen Transkription aller Textzeugen mit der Übertragung einer Leithandschrift in moderne Notation mit integriertem Variantenapparat sowohl die Notationspraxis der einzelnen Schreiber als auch die Zugehörigkeit der Textzeugen zu einer Redaktion transparent gemacht werden.<sup>27</sup> Wie die Analyse der Schreibprozesse zeigt, ist eine sichere Zuweisung von redaktionellen Merkmalen an einzelne Handschriften jedoch nur in Ausnahmefällen möglich.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> Die These von Nadas, *The Transmission*, S. 319–320, wonach etwa die Vers- und Wortwiederholungen von Schreiber A in *Pit* eine Redaktion eben dieses Schreiber darstellen, ist so nicht haltbar. In *La bella stella* ist nicht nur in *Pit*, sondern auch in *Sq* und *SL*, die nicht direkt von *Pit* abhängen, im einleitenden Vers das Adjektiv wiederholt.

<sup>27</sup> Zum Editions-konzept vgl. Oliver Huck, „Der Editor als Leser und der Leser als Editor. Offene und geschlossene Texte in Editionen polyphoner Musik des Mittelalters“, in: *Musikedition. Mittler zwischen Wissenschaft und musikalischer Praxis*, hrsg. v. Helga Lühning (= Beihefte zu *editio* 17), Tübingen 2002, S. 33–47. Die Publikation der Edition ist in der Reihe *Concentus musicus* der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts Rom vorgesehen.

<sup>28</sup> Vgl. dazu am Beispiel der melodischen Figuren Oliver Huck, „Comporre nel primo Trecento. Lo stile nei madrigali del magister Piero, di Giovanni da Firenze e di Jacopo da Bologna“, in: *Kronos. Periodico del Dipartimento Beni Arti Storia della Università di Lecce* 1/2 (2001), S. 71–86, hier S. 80–81.