

GMTH Proceedings 2008

herausgegeben von | edited by  
Florian Edler, Markus Neuwirth und | and Derek Remeš

# Musiktheorie als interdisziplinäres Fach Music Theory and Interdisciplinarity

herausgegeben von | edited by  
Christian Utz

8. Kongress der | 8th Congress of the  
Gesellschaft für Musiktheorie  
Graz 2008

Band 4 der Schriftenreihe | Volume 4 of the Series

*musik.theorien der gegenwart*

herausgegeben von | edited by  
Christian Utz und | and Clemens Gadenstätter

Druckfassung | printed edition: Pfau-Verlag, Saarbrücken 2010  
(ISBN 978-3-89727-448-8)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer  
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a  
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

# Blick in ein Studierzimmer

## *Die Handschrift Urb. Lat. 1419*

Angelika Moths

The manuscript Urb. Lat. 1419 is not one of the magnificent handwritings of the Italian Trecento such as the Codices Squarcialupi or Panciatichi, it is probably not even a »commodity« such as the Codex Rossi. Rather the diversity of its contents (sacred and secular two- and three-voice compositions of different provenance), its modest appearance as well as the sometimes rather clumsy handwriting allow us to assume that we are dealing with the »notes« of a music-interested *studioso*. This hypothesis would explain why the fascicle containing music was tied up with fascicles containing excerpts of writings about logic and jurisprudence on the one hand, and the widely fragmentary character of the musical notation on the other: there are a few sketches, whose meaning cannot be reconstructed at all, the sung text is incomplete, one composition suddenly breaks off and sometimes only one voice of an evidently polyphonic piece was written down. But the diversity of the manuscript clearly betrays a theoretical approach to the different compositional processes in the late 14th century.

Prachtvolle Handschriften, die ihre Funktion als repräsentative Schmuckstücke nicht verleugnen, sind uns aus der frühen Renaissance überliefert. Die Art und Weise ihrer Kompilation gibt darüber hinaus häufig Aufschluss über die Wertschätzung einer Komposition oder die Stellung eines Komponisten. Wir befinden uns gleichsam am »Ende« der Geschichte einer (offensichtlich erfolgreichen) Komposition, wobei viele Fragen nach dem vorangehenden musikalischen Schaffensprozess, dem »Anfang« der Geschichte, unbeantwortet bleiben und der Spekulation Raum lassen. Hinweise z.B. auf die Vorgehensweise beim Komponieren, auf die Reihenfolge der Ausarbeitung der Stimmen bzw. auf eine simultane oder sukzessive Ausarbeitung, wie wir sie den theoretischen Quellen entnehmen können, liefern in sich schon kein einheitliches Bild. Diese können somit nur kontextbezogen zu Rate gezogen werden. Denn wie sollten wir über solche Aspekte entscheiden können, wenn die Spitze des Eisberges aus besagten repräsentativen Schmuckstücken oder allenfalls Gebrauchshandschriften besteht, von deren Anordnung der Stimmen wir annehmen, dass sie praxisbezogen ist und somit der eigentliche Kompositionsprozess *vor* einer entsprechenden Organisation des Lesefeldes stattgefunden haben muss? Diese Handschriften lassen ungeklärt, ob Dokumente des Kompositionsprozesses vor der Reinschrift in Einkaufszettel-Manier einfach weggeworfen oder von Täfelchen ausgewischt wurden, ob sie partiturnähnlich angeordnet waren oder ob eine solche Notationsweise zum Komponieren gar nicht notwendig war. Einzelne musikalische Fragmente, die diesbezüglich aufschlussreicher zu sein versprechen, sind zumeist in einem lokalen oder individuellen Kontext zu sehen, den wir nicht verallgemeinern sollten.

Die Handschrift Urb. Lat. 1419 könnte jedoch ein paar Hinweise liefern, die es erlauben, gewisse Prozesse nachzuvollziehen oder auch anderweitig Einblicke in den Umgang mit Musik im frühen 15. Jahrhundert geben. Sie darf dabei in ihrer Bedeutung keinesfalls überbewertet werden, denn auch hier handelt es sich nur um *eine* mögliche Vorgehensweise, die in anderem Zusammenhang überhaupt nicht zutreffend sein muss. Sie wirft Widersprüche auf und stiftet dadurch mindestens genauso viel Verwirrung wie sie zu Klärung beiträgt. Doch mag sie trotz allem ein winziges Puzzlestück zur Überlieferungsgeschichte von Musik um 1400 sein.

Urbino – wo die Handschrift Urb. Lat. 1419 aller Wahrscheinlichkeit nach entstanden ist – war ein kleines Herzogtum in den Hügeln der Marche gelegen, welches sich weder an Größe noch an politischer Bedeutung mit anderen italienischen Stadtstaaten messen konnte. Gesegnet war es allerdings durch kunstsinnige Herzöge – so in erster Linie Federico da Montefeltro (1422–1482) – dessen weltbekanntes *studiolo* (ein Raum, dessen Wände vollständig mit Intarsien bedeckt sind) musikikonografisch von größter Bedeutung ist und auch musikalisch, denn darin sind – ebenfalls als Intarsien – zwei Kompositionen enthalten, von denen die eine mit einer Huldigung an Federico beginnt: »Bella gerit musasque colit« (»Er führt Kriege und pflegt die Musen«).

Mit Federico hat diese kunsthistorische Entwicklung sicher ihren Höhepunkt erreicht, doch auch schon bevor er den für die Stadt zum Wahrzeichen gewordenen Herzogpalast bauen ließ, war Urbino kulturell von Bedeutung. Die Tatsache, dass es sich bei der hier in Rede stehenden Handschrift in vielfacher Hinsicht um eine Art Fragment handelt, welche – wie bei Skizzen in der Malerei – Einblicke in den Schaffensprozess ermöglichen, inspiriert dazu, eine Verbindung zu einem Zeitgeist herzustellen, wie er sich gerade in Urbino im 15. Jahrhundert abzeichnete. Dort wird einige Jahre nach der Niederschrift von Urb. Lat. 1419 der Maler und Mathematiker Piero della Francesca (ca. 1420–1492) tätig, dessen Abhandlungen über die Perspektive und den Goldenen Schnitt (der *Divina proportione*) in der von Leonardo da Vinci illustrierten Schrift Luca Pacioli's (ca. 1445–1514/17; *Divina proportione*, 1509) seinen Niederschlag findet. Sowohl Piero della Francesca als auch Pacioli, aber auch Leon Battista Alberti (1404–1472) widmeten gerade ihre theoretischen Werke den Herzögen von Urbino, in deren Bibliothek sich auch unsere Handschrift befunden hat. Die Handschrift spiegelt in ihrer Vielfalt (sie enthält neben musikalischen Aufzeichnungen auch Abhandlungen über Logik und Jurisprudenz sowie eine Art italienisch-lateinisches Wörterbuch<sup>1</sup>) das zunehmende Bedürfnis einer Zeit wider, den Geheimnissen unseres Daseins auf den Grund zu gehen.

Betont sei dabei, dass es sich – anders als in den ersten Teilen der Handschrift und in vielen solcher bunt zusammengebundenen Konvoluten – bei den Faszikeln über Musik nicht um die Abschrift von theoretischen Traktaten handelt, sondern tatsächlich um musikalische Aufzeichnungen. Dabei scheint es offensichtlich, dass es sich um »Notizen« eines Musikinteressierten handelt, also nicht um Aufführungsmaterial. Und mit jedem einzelnen dieser dort notierten Stücke hat es eine besondere Bewandnis, auf welche nun genauer eingegangen wird.

1 Zum vollständigen Inhalt vgl. Stornajolo, *Codices Urbinae latini*, S. 319f.

Das erste Stück, das hier behandelt werden soll, ist für die Musiktheorie gar nicht von so großer Bedeutung, aber so typisch für das, was passieren kann, wenn ein wichtiger Parameter nicht mit überliefert wird – hier ist es der Text –, dass doch ein paar Worte darüber gesagt werden sollen. *Je porte eblemant* (f. 87r, Abb. 1) liegt als Konkordanz in der berühmten Handschrift GB-Lbl 29987 vor<sup>2</sup>, in welcher sich unter anderem die bekannten und für Instrumentalisten mittelalterlicher Musik so wichtigen Estampiden (*Isabella*, *Belicha* etc.) befinden. Da dort unser Stück nur mit dem völlig verderbten Incipit *Giporte miebramant* und keinem weiteren Text erscheint, führte es jahrzehntelang das Dasein eines vermeintlich instrumentalen Pseudonyms, dessen wahrer Name *Je porte aimablement* lautet, so wie er *fast* in Urb. Lat. 1419 zu lesen ist. Durch dieses Incipit konnte es aber – von den meisten Musikern bislang unbeachtet – als Virelai in einer Gedichtsammlung<sup>3</sup> nachgewiesen werden, dessen Form sich mühelos mit der musikalischen Überlieferung in Einklang bringen lässt.<sup>4</sup> Doch unterlag dieses kleine Stück noch weiteren Missverständnissen. So führte die lateinische Anmerkung »Ab sit principio virgo maria meo« am oberen Rand der Seite in der früheren Literatur zu der Behauptung, dies weise »auf liturgische Verwendung des Stückes hin«, dass es sich also um ein Kontrafakt handele.<sup>5</sup> Wie bei der Untersuchung weiterer Stücke der Handschrift deutlich wird, entspräche dies dem Charakter der Handschrift, in der »Transformation« offensichtlich eine wichtige Rolle spielt. Doch ließ sich kein Text auffinden, welcher das vermeintliche Incipit in irgendeiner Form weitergeführt hätte. Als Satz erscheint er jedoch häufig zu Beginn von Büchern, um den Beistand Marias zu beschwören, allerdings als *Assit [in] principio sancta Maria m[e]o*. Dass *absit* – wie es in Urb. Lat. 1419 heißt – genau das Gegenteil von *adsit* oder *assit* bedeutet, hat hoffentlich nur mit den mangelnden Lateinkenntnissen des (eventuell noch lernenden) Schreibers zu tun und nicht mit tiefer gehenden häretischen Absichten. Da die Seitenzahlen aus neuerer Zeit stammen, ist es durchaus möglich, dass dieses nun zweite Stück der Handschrift eventuell ursprünglich als erstes geplant war, dem dann noch etwas vorangestellt wurde, oder dass der Schreiber das Marias Beistand herbeiflehende Sprüchlein von einer Vorlage abgeschrieben hat, bei der diese Seite die einleitende war.

Es handelt sich bei *Je porte aimablement* also weder um ein Kontrafakt noch um ein instrumentales Stück, sondern um ein Virelai, bei welchem sich in der Handschrift Urb. Lat. 1419 zusätzlich die Zuschreibung *Donatus* findet. Damit ist wohl Donato da Cascia gemeint, ein florentinischer Zeitgenosse von Gherardello da Firenze (ca. 1320–1362/1363) und Lorenzo da Firenze (?–1372/73), welche ebenfalls in der Handschrift vertreten sind. Das ist zwar etwas ungewöhnlich, da es sich somit um Donatos einziges überliefertes französisches Stück handeln würde.<sup>6</sup> Doch muss hier

2 Außerdem findet sich das Stück – ebenfalls nur mit einem Incipit *Je porta my ablemant* – in der Handschrift CS-Pu XI E 9, einer wohl süddeutschen Handschrift, was die Überlieferung dieses Stückes noch bemerkenswerter macht.

3 Contini, *Poesie francesi*, S. 71f.

4 Eine vollständige Aufnahme der Kompositionen aus Urb. Lat. 1419 und hier zum ersten Mal mit dem Text von *Je porte aimablement* erschien im Jahre 2008 mit dem Ensemble *Bella Gerit*, Urbino.

5 Kammerer, *Die Musikstücke*, S. 95. Kammerer erkennt die Virelais-Struktur, schließt aber eine schwer nachzuvollziehende Konklusion: »Die Komposition ist also eine Ballata.« (Ebda, S. 96.)

6 Auf diesen eigenartigen Umstand eines französischen Stückes toskanischer Herkunft und den damit zusammenhängenden französischen Einfluss wurde bereits sehr früh hingewiesen. Vgl. Bessler, *Studien zur*

noch einmal auf die Spitze des Eisberges hingewiesen werden: Tatsächlich war ja gerade die Auseinandersetzung italienischer Komponisten mit ihren französischen Zeitgenossen sehr intensiv.<sup>7</sup> Dabei ging es häufig darum, »Französisches« in »Italienisches« zu übersetzen. Bei *Je porte aimablement* schlägt sich dies in einer französischen Musiksprache in *italienischer Notationsweise* nieder. So finden sich hier nach italienischer Art Punkte zur Abgrenzung der Brevisseinheiten (Abb. 1).

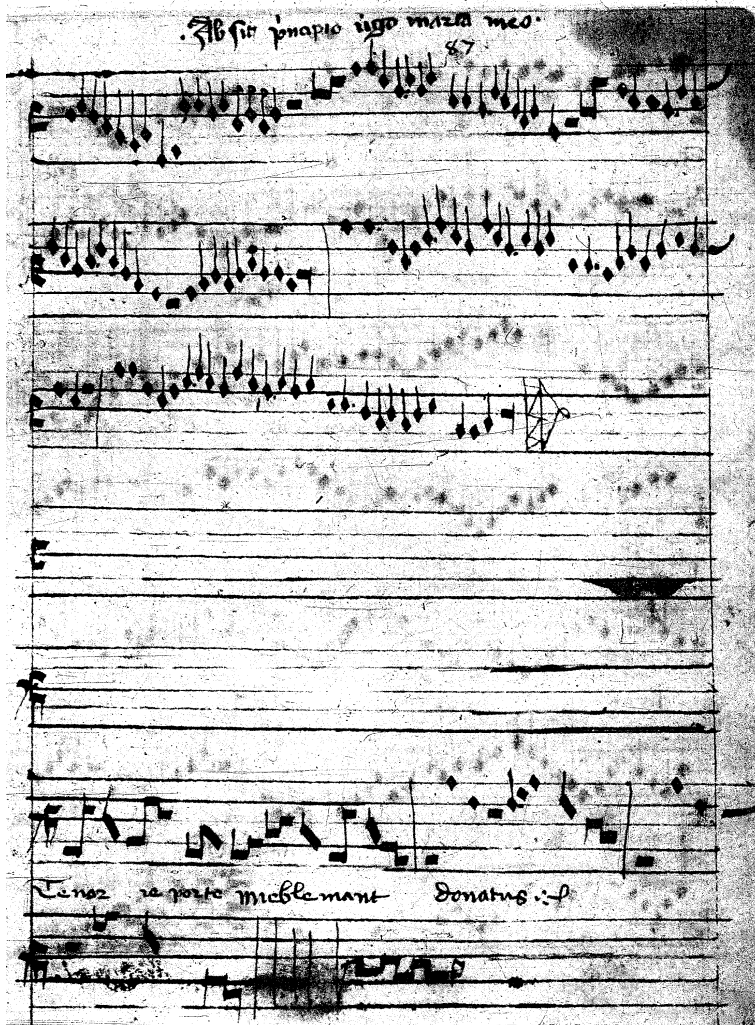


Abbildung 1: *Je porte aimablement*, Urb. Lat. 1419, f. 87r.

*Musik des Mittelalters*, S. 227 und Pirotta, *The Music of Fourteenth-Century Italy*, S. XI: »That he also set to music one piece in the analogous form of the virelais [...] is confirmation that the impulse for the polyphonic setting of the ballata must have come from the example of French polyphony«.

- 7 Strohm, *The Rise of European Music*, S. 94. Strohm weist darauf hin, dass in italienischen Handschriften, die zumeist Messteile enthielten, auch Motetten und Chansons auf französisch und italienisch zu finden sind, »intended for the instruction of choirboys and clerical entertainment«.

Diese »Übersetzung« vom Französischen ins Italienische schlägt sich auch in anderen Stücken der Handschrift nieder, so auf kompositionstechnischer Ebene im *Kyrie Summe clementissime* (f. 93v). Dieses tropierte, zweistimmige Kyrie ist neben Urb. Lat. 1419 noch in zwei französischen Handschriften (F-Apt und E-Boc2) überliefert, dort allerdings dreistimmig und mit viel mehr Text versehen. Die Reduktion auf zwei Stimmen, das Weglassen von Tropus-Text einhergehend mit einer rhythmischen Vereinfachung, ist ein typisches Verfahren italienischer Musiker im Umgang mit französischer Musik.<sup>8</sup> Notationstechnisch sei noch auf die Verwendung eines Sechsklängen-Systems hingewiesen.

Eine andere Art der »Transformation« zeigt sich auch in einem als *rondello* bezeichneten Stück (f. 90v). Mit *rondello* würde man wohl eher einen weltlichen Text assoziieren und nicht – wie hier – ein Kyrie, welches zudem keine Repetitionen und keinen wiederkehrenden Refrain aufweist. Da in Urb. Lat. 1419 nur *Kyrie eleyson* und *rondello* geschrieben steht, ist anzunehmen, dass sich die Wiederholungsstruktur darin manifestiert, dass auch das *Christe eleyson* und das zweite *Kyrie eleyson* auf denselben musikalischen Satz zu singen sind. Die Unterstimme weist dabei durchaus Merkmale eines *cantus prius factus* auf (Abb. 2), so insbesondere die zweimalige Verwendung des Quartanges a–e, welcher am Ende des 1. Teils zu einer Gegenklanglichkeit und am Ende als Quintgang a–d zur Finalis führt. Es ist nicht auszuschließen, dass es sich bei der Unterstimme um eine gregorianische Vorlage handelt, die aber meiner Untersuchung nach keiner überlieferten Kyrie-Melodie entspricht. Dass es sich um eine Kyrie-Melodie handeln könnte, ist auch durch die gegebene Zweiteilung der Melodie als unwahrscheinlich anzusehen.



Abbildung 2: Tenorstimme des *Kyrie eleyson rondello*, f. 90v.

Dieses hier aufgrund einer fehlenden Vorlage nur zu vermutende Verfahren, für eine mehrstimmige Komposition eine gregorianische Melodie als Grundlage zu nehmen, begegnet uns in der Handschrift enthaltenen *Credo* (f. 84v–85r) mit Sicherheit. Interessanterweise wurde diese Melodie jedoch gar nicht notiert, sondern nur ein sogenannter *contrapunctus*. Rekonstruierbar ist die Verbindung zwischen dem notierten *contrapunctus* und dem Tenor (das gregorianische *Credo IV* oder *Credo cardinale*) durch ein ähnliches Vorgehen in anderen Handschriften<sup>9</sup>, wobei dort jedoch beide Stimmen – also das *Credo IV* als Tenor und ein *contrapunctus* – notiert wurden. Die resultie-

<sup>8</sup> Vgl. dazu Stäblein-Harder, *Fourteenth-century Mass Music in France*, S. 31.

<sup>9</sup> So in den Choralbüchern von Guardagrele, vgl. Cattin / Mischiati / Ziino, *Composizioni polifoniche*.

renden *contrapuncti* unterscheiden sich dabei durchaus. Die als Tenor verwendete Melodie war dem Schreiber von Urb. Lat. 1419 offensichtlich so bekannt, dass sich für ihn eine Aufzeichnung erübrigte und man annehmen darf, dass er ihn beim Verfassen des *contrapunctus* lediglich vor sich liegen oder gar »im Ohr« hatte, ohne dass eine direkte visuelle Konfrontation der beiden Stimmen vonnöten gewesen wäre. Diese Vorgehensweise lässt somit auf die notierte Fassung eines *contrapunctus alla mente* schließen.

Somit zeichnet sich bereits ab, dass Urb. Lat. 1419 zum Teil bloße Abschriften enthält, andererseits aber auch Kompositions- bzw. Transformationsansätze erkennbar sind. Letzteres wird besonders in den beiden dort enthaltenen Sanctus- und Gloriasätzen deutlich. Bei diesen handelt es sich je um eine Komposition eines damals bekannten »Meisters« (das *Sanctus* [f. 90v–91r] stammt von Lorenzo da Firenze, auch Magister Laurentius genannt, das *Gloria* von Gherardello da Firenze/Magister Ser Ghiradellus de Florentia [f. 88v–90r], beide wurden oben bereits erwähnt) und zwei wohl unikate anonyme Sätze (f. 87v–88r und 91v–92r).

Der erste Eindruck ist der einer relativ großen Ähnlichkeit der beiden *Sanctus*-Sätze, eine Ähnlichkeit, welche aufgrund der Erfahrung mit dem *contrapunctus* des Credo eine Vorgehensweise vermuten ließe wie bei diesem. Diese Ähnlichkeit zeigt sich besonders in der Länge und Ausführung des dreimaligen Sanctus-Rufes am Anfang, in den Mensurwechseln an genau denselben Stellen und im Umfang der Stimmen. Tatsächlich ist hier aber nicht der Tenor vom *Sanctus* des »Magisters« für den anonymen Satz übernommen worden, sondern es scheint eher eine Verwandtschaft der beiden Cantus-Stimmen vorzuliegen (Abb. 3).

Auffallend ist darüber hinaus, dass im *Sanctus* von Lorenzo beide Stimmen in etwas gelenkigerer Schrift notiert sind. Im anonymen *Sanctus* ist der Tenor jedoch steif und recht grob gehalten. Es ist also durchaus möglich, dass hier ein »Meister« einen Cantus vorgelegt hat, der sich an dem von Lorenzo anlehnt, zu dem ein »Schüler« auf der gegenüberliegenden Seite einen Tenor geschrieben hat, was allerdings ein recht ungewöhnliches Vorgehen wäre. Möglich ist jedoch ebenfalls, dass es sich in beiden Fällen um denselben Schreiber handelt, der jedoch im Falle des Cantus flüssig etwas abschreibt oder – was nicht unwahrscheinlich ist – in Anlehnung an eine Vorlage etwas entwickelt und im Falle des Tenors langsam und stockend Noten malt, die zu der entsprechenden Oberstimme passen müssen; hier eine ungleich schwierigere Aufgabe als beim *contrapunctus simplex* des Credo.

Dass sich hier jemand vielleicht sogar selbst eine Aufgabe gestellt oder gestellt bekommen hat, könnte sich auch darin zeigen, dass das anonyme *Sanctus* den bei Lorenzo melismatisch ausschweifenden *Osanna*-Teil sehr viel kürzer gefasst hat. Die Aufgabe ist erfüllt! Das Melisma ist gleichsam nur noch Tand, der der Bereicherung einer praktischen Ausführung dient, nicht aber einer kompositorischen Auseinandersetzung.

Genau die gleichen Beobachtungen lassen sich auch im *Gloria*-Paar machen. Auch hier steht der anonyme Tenor in einer etwas grobschlächtigeren Schrift, der Cantus dagegen ist zierlich und flüssig, wohingegen die Komposition von Gherardello je die gleiche Schriftart aufweist. Und auch hier führt der Schreiber das Stück nicht vollständig aus, sondern bricht nach dem »Cum Sancto Spirito« ab. Hier mag Platzmangel eine Rolle gespielt haben. Der Tenor endet mit einem Krickelkrakel, welches der

anonym

Laurentius

San - ctus

San - ctus

San - ctus

San - ctus

Do - mi - nus De - us

Ple - ni sunt cae - li et ter - ra

O - sis

O - sis

Abbildung 3: Vergleich der beiden Cantus-Stimmen der *Sanctus*-Sätze.



Schreiber häufig am Ende von Stücken verwendet, der Cantus dagegen, schon auf der »Tenorseite« fortgeführt, bringt noch einen Custos. Doch hätte sich sicher eine Möglichkeit gefunden, das Stück zu Ende zu schreiben, wäre darin tatsächlich eine Notwendigkeit gesehen worden. Doch wieder sind die fehlenden Textpassagen (»in gloria dei patris« und »Amen«) Abschnitte, die in der Regel mit vielen Melismen ausgeführt werden.

Der nun bereits häufig erwähnte Studien- und »Transformations«-Charakter unserer Handschrift manifestiert sich auf f. 92v noch einmal sehr deutlich. Auf dieser Seite befinden sich drei sehr unterschiedliche Fragmente. Das erste ist eine zweistimmige Vertonung des Hymnus *Verbum caro factum est* (Abb. 4). Die beiden Stimmen sind untereinander notiert – wie im übrigen auch das bereits behandelte *rondello* und das *Kyrie clementissime*, also nicht auf gegenüberliegenden Seiten wie in den *Sanctus*- und *Gloria*-Sätzen. Obwohl diese Notation weit davon entfernt ist, »partiturähnlich« zu sein (es sind keinerlei Bemühungen ersichtlich, die beiden Stimmen vertikal aufeinander abzustimmen), so ist diese Notationsweise doch bemerkenswert. Tendenziell könnte man vielleicht sagen, dass die lediglich abgeschriebenen Stücke und solche, die sich sehr eng an Vorlagen anlehnen, in einer Art Chorbuchnotation, also auf gegenüberliegenden Seiten, festgehalten wurden, die vermeintlich eigenen oder »transformierten« Kompositionen dagegen untereinander. Wie im *rondello* könnte es sich bei *Verbum caro factum est* um ein Kontrafakt handeln. Anders als bei diesem scheint hier aber kein *cantus prius factus* vorgelegen zu haben, sondern ein – der französischen Chanson nahestehender – »Gerüstsatz«, dessen Cantus hier jedoch nicht »französisch« sondern »italienisch« ausgeschmückt wurde.

Dass es sich hier wiederum um ein Übungsstück handelt, bei dem der Text eine untergeordnete Rolle spielt, zeigt sich darin, dass die im Hymnus vorgegebene Wiederholung des Textteils *Verbum caro factum est de virgine Maria* nicht kenntlich gemacht wird. Und durch den eigenartigen Hinweis *Et sic dialys* soll wohl zum Ausdruck gebracht werden, dass bekannt ist, dass dieser ersten Strophe noch viele andere folgen.

Auf derselben Seite befinden sich auf dem 5. Notensystem drei nur wenige Noten enthaltende Tongruppen, die alle mit einem eigenen Schlüssel versehen, also offensichtlich unabhängig voneinander sind. Sie weisen in ihrem Charakter und ihrer Schreibweise allerdings die gleichen Merkmale auf wie die auf den beiden untersten Systemen der Seite notierte Tenorstimme, welche mit dem Text *Poych'i ò perduto amor per mai fallire* versehen wurde. Vielleicht sind sie als deren vorangegangene Versuche anzusehen. Diese Tenorstimme jedoch wirft viele Fragen auf. So konnte der Text bisher nirgendwo anders nachgewiesen werden, die Notation lässt keine Rückschlüsse auf die Mensur zu und auch die Form ist schwer zu bestimmen: Drei vertikale Striche unterteilen diesen Tenor offensichtlich in vier Abschnitte. Es scheint sich hier um eine erste Skizze eines Tenors zu handeln, die noch weiter organisiert werden müsste. Die leer gebliebene gegenüberliegende Recto-Seite hätte Platz geboten, um eine Cantus-Stimme zu ergänzen, welche aber nicht ausgeführt wurde. Doch liefert dieser fragmentarische Tenor dabei eventuell einen Hinweis auf die Praxis der immer problematischen Textverteilung. Er gibt ja nicht nur ein Incipit an, sondern einen längeren Textabschnitt, der vermeintlich sorgsam unter die Noten gesetzt wurde. Der vierte Teil des Tenors bleibt untextiert. Tatsächlich scheint diese

Stimme – wie dies für den Tenor häufig angenommen wird – nur Textteile gesungen zu haben. Eine vollständige Verteilung des Textes ist vor allem in vielen französischen Chansons aufgrund der geringen Notenzahl – verstärkt noch durch die Ligaturenbildung – gar nicht möglich. Auch dies wäre dann wieder eine Adaption aus dem Französischen, da die italienischen Madrigalformen der Zeit, zum Beispiel das hier als Unikat überlieferte *La bella giovinetta*, einen syllabischen Vortrag des ganzen Textes in beiden Stimmen vorsehen.

Ver-bum ca-ro fac-tum est de vir-gi-  
Ver-bum ca-ro fac-tum est de vir-gi-  
-ne Ma-ri-a  
In hac an-ni cir-cu-lo  
In hac an-ni cir-cu-lo  
Vi-ta da-tur se-cu-lo.  
Et sic dialys. d  
Vi-ta da-tur se-cu-lo.

Abbildung 4: *Verbum caro factum est*, f. 92v.

Die Handschrift Urb. Lat. 1419 liefert durch die Vielfältigkeit ihres Inhalts viele aufschlussreiche Informationen zum Kompositionsprozess um 1400, die über das bereits bekannte Verarbeiten der aus Frankreich stammenden Kompositionsformen in Italien – insbesondere des mehrstimmigen Setzens des *Ordinarium missae* – hinausführen.

Dabei sind die Vorgehensweisen einzeln betrachtet nichts Außergewöhnliches, doch in der hier vorzufindenden Konzentration scheint jede Komposition einem Zweck zu dienen – dem Zweck, unterschiedliche Wege zur eigenen Komposition aufzuzeigen. Dass diese dabei eine Art Unterrichtsmaterial darstellen, ist einerseits aus der retrospektiven Wahl der Stücke ersichtlich, als auch an deren Gattungsvielfalt. Für eine Unterrichtssituation sprechen auch die vielen Federproben und Kritzeleien an den Seitenrändern. Diese beiden Tatsachen – die Orientierung an Modellen und der etwas respektlose, fast nachlässige Umgang mit dem musikalischen Notat – führten wohl dazu, dass diese Handschrift zwar als Konkordanz immer wieder angeführt, nie aber in ihrer Gesamtheit besprochen wurde. Gerade der Musiktheorie wird sie aber womöglich noch weitere Einblicke in dieses »Studierzimmer« ermöglichen.

## Literatur

- Bessler, Heinrich: *Studien zur Musik des Mittelalters. I. Neue Quellen des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts*, in: Archiv für Musikwissenschaft 7/2 (1925), S. 167–252.
- Cattin, Giulio / Mischiati, Oscar / Ziino, Agostino: *Composizioni polifoniche del primo quattrocento nei libri corali di Guardiagrele*, in: *Rivista italiana di musicologia* VII, Florenz: Olschki 1972, S. 153–181.
- Contini, Gianfranco: *Poesie francesi della Paria Viscontea*, in: *Studi in onore di Carlo Pellegrini*, Turin: Società Editrice Internazionale 1963, S. 61–80.
- Facchin, Francesco: *Stili vaganti!*, in: *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo*, hrsg. von Francesco Zimei, Lucca: Libreria musicale italiana 2004, S. 359–381.
- Kammerer, Friedrich: *Die Musikstücke des Prager Kodex XI E 9*, Augsburg und Brünn: Filser 1931.
- Pirrota, Nino: *The Music of Fourteenth-Century Italy* (Corpus mensurabilis musicae viii/3), Rom: American Institute of Musicology 1962.
- Stäblein-Harder, Hanna: *Fourteenth-Century Mass Music in France. Critical Text*, Rom: American Institute of Musicology 1962, S. 30f.
- Stornajolo, Cosimo: *Codices Urbinates latini*, Bd. 3, Rom: Typis Polyglotis Vaticanis 1921.
- Strohm, Reinhard: *The Rise of European Music, 1380–1500*, Cambridge: Cambridge University Press 1996.

© 2010 Angelika Moths (forschung@angelikamoths.com)

Zürcher Hochschule der Künste [Zurich University of the Arts]

Moths, Angelika (2010), »Blick in ein Studierzimmer. Die Handschrift Urb. Lat. 1419« [A Look into the Study Room: The Manuscript Urb. Latin 1419], in: *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008* (GMTH Proceedings 2008), hg. von Christian Utz, Saarbrücken: Pfau, 39–48. <https://doi.org/10.31751/p.60>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Donato da Cascia; Notation; studiolo; Trecento; Urb. lat. 1419; Urbino

eingereicht / submitted: 30/07/2010

angenommen / accepted: 10/09/2010

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 01/10/2010

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 07/03/2022

zuletzt geändert / last updated: 12/09/2010