

Nr. 22: Maqâmmodeil Dîl barrânî (OP). Phonogramm 104. Original eine kleine Septe tiefer. Freies Zeitmaß. ♩ ca 140.

I.

Rasd ad Dîl

Nr. 23: Kunstlied Dîl barrânî (OP) Zeitmaß: 'a'ib. ♩ = 240.

Târ

A

Târ

Tâlâ'

Nr. 24: Volkstümliches Lied Dîl barrânî (Stimmen: OP u. QR; Trommel: QR). Phonogramm 103. Original eine Nonne tiefer. ♩ = 160.

Târ

A

B

1) ober ohne Sprung in die höhere Oktave: in diesem Fall Strophenluß eine Oktave tiefer.

Nr. 25: Maqâmmodeil Maia (OP). Freies Zeitmaß.

Die Quellen der Motetten ältesten Stils

Von

Friedrich Ludwig, Göttingen

Keine musikalische Form der gesamten Musikgeschichte hat ein wechselvolleres Schicksal gehabt als die Motette in ihrem ältesten Entwicklungsstadium.

Wie bekannt, ist die musikalische Substanz der ältesten Motetten nicht ursprünglich für diese dem ausgehenden 12. und beginnenden 13. Jahrhundert neue Form geschaffen; sondern die Motettenform entstand nur dadurch, daß der Oberstimme oder den Oberstimmen gewisser Abschnitte mehrstimmiger Gradual-, Alleluja- oder Responsorium-Kompositionen, wie sie damals im Gottesdienst, zuerst in Notre Dame in Paris, erklangen, ohne Änderung an der Komposition als solcher und unter Beibehaltung des ursprünglichen liturgischen Textes dieses Abschnitts wenigstens für den Tenor, zunächst ein wesentlich syllabischer neuer lateinischer Text untergelegt wurde. Aber sehr bald zeigt sich die neue Wirkung, die die alte Komposition in dieser neuen Gestalt (vielfach zunächst dabei freilich um eine weitere Oberstimme erweitert) nun ausübte, von den weittragendsten Folgen begleitet.

Neben die dem ursprünglichen liturgischen Rahmen sich einordnende Motette trat die Motette mit allgemeinen geistlichen oder moralischen Texten, losgelöst von der Einfügung in die Liturgie eines bestimmten Gottesdienstes. Neben die Motette mit einem Oberstimmtext in 2stimmigem Vortrag zum Tenor in der Unterstimme als 3. Stimme trat einerseits die einfache 2stimmige Motette, deren neuer Motettentext nur einstimmig gesungen wurde und damit manche alten Fesseln abstreifen konnte, andererseits die „Doppelmotette“, deren 2stimmiger Oberbau zu 2 auf einander Bezug nehmenden Texten erklingt, und gelegentlich die „Tripelmotette“. Neben die aus musikalischen Abschnitten der alten „Organa“ entstandenen Motetten traten neugeschaffene, die zunächst sich eng an ihr Vorbild anlehnen, dann sehr rasch aber die mannigfachsten in dieser Form schlummernden Entwicklungskeime immer selbständiger weiter entfalten. Neben die lateinischen Motetten traten französische, die zum ersten Mal die mehrstimmige Musik in der weltlichen Kunst heimisch werden lassen. Neben die ganz gesungenen traten immer gewichtiger die Motetten, deren Tenores ihre vokale Bedeutung verlieren und zur instrumentalen Begleitstimme werden, die ältesten von selbständiger Instrumentalstimme begleiteten Lieder und Quette der Musikgeschichte. Im Aufbau der einzelnen Kompositionen werden diese oder jene Texte, diese oder jene Stimmen durch andere, oft durch neuartige ersetzt, so daß die dem Kern nach gleiche Komposition in den mannigfachsten Gestalten erscheinen kann (so sind

bei einer Et gaudebit-Motette, [315 ff.] in meinem Repertorium¹⁾, außer der in 2 Handschriften überlieferten organalen Urform nicht weniger als 7 verschiedene Motettengestalten nachweisbar, in 10 Handschriften außer den Schriftsteller-Citaten und der Aufnahme des Textes [317] O quam sancta in ein Franziskaner-Missal von 1478²⁾ überliefert).³⁾ Neben organische Gestaltungen traten dabei mancherlei Seltamkeiten, deren befriedigende Erklärung nicht immer leicht ist und vielfach wohl nur darin bestehen kann, in ihnen Versuche zu kühneren Neugestaltungen zu sehen, die in manchem noch unfrei, sich noch nicht genug vom Alten zu lösen wagen und zu viel vom Alten noch beibehalten.

Alle diese musikalischen Beziehungen im einzelnen zu verfolgen ist eine reizvolle Aufgabe, die Dant der Erhaltung einer reichen Fülle von Handschriften in großem Umfang gelöst werden kann, wenn auch aus ihnen freilich bisher nur verhältnismäßig wenig veröffentlicht ist und wenn auch diese musikalische Quellengruppe zum großen Teil von der musikgeschichtlichen Forschung bisher erst nur wenig beachtet wurde. Im 1. Halbband des 1. Bandes meines „Repertorium Organorum recentioris et Motetorum vetustissimi stili“ (1910) beschrieb ich die erste Hälfte dieser Handschriftengruppe, diejenigen Handschriften, die ihr Repertoire in der sogenannten „Quadrat-Notation“ aufzeichnen, in der die verschiedenen rhythmischen Werte noch nicht durch Verschiedenheit der Notenformen ausgedrückt sind. Einer kurzen Übersicht über die hier beschriebenen Quellen und ihre willkommene Vermehrung durch einige seither neu bekannt gewordene lasse ich im folgenden eine gedrängte Beschreibung der 2. Gruppe dieser Quellen folgen, der in Mensural-Notation aufgezeichneten und der sich an diese anschließenden späteren unmensuriert geschriebenen, unter denen sich eine größere Anzahl bisher ganz unbeachtet gebliebener Handschriften befindet.

Den Anfang⁴⁾ bilden die zunächst nur erst sehr spärlichen, sämtlich der Liturgie sich einfügenden Motetten in der inhaltlich ältesten „Notre Dame-Hand-

¹⁾ Vgl. Rep. 1, 1, 116; im 2. Band, der ein vollständiges musikalisches Anfangs-Verzeichnis der systematisch nach den Tenores geordneten Organa und Motetten, soweit sie im 1. Band behandelt sind, giebt und dessen größter Teil seit langer Zeit gedruckt bzw. gestochen ist, vor Beendigung des Drucks aber nicht ausgegeben werden kann, S. 40 und 43.

²⁾ Novara, Kap.-Bibl. 41; im Rep. noch nicht genannt; vgl. Analecta hymnica medii aevi 42, 1903, 71, wo der Text sehr entstellt gedruckt ist.

³⁾ Aus zahlreichen ähnlichen Beispielen seien hier weiter genannt: die Johanne-Motette [379 ff.] (vgl. l. c. 115; 2, 48 f.) und die Nostrum-Motette [218 ff.] (vgl. l. c. 194; 2, 30 und 33) mit je 5 Motettengestalten in 7 bzw. 8 Handschriften außer den Urformen und den Citaten, die Agmina-Motette [532 ff.] (vgl. l. c. 107; 2, 78 ff.) mit 7 Formen in 8 Handschriften außer der Überlieferung in melismatischer Form und den Citaten und die Flos filius ejus-Motette [647 ff.] (vgl. l. c. 115 f.) sogar mit 8 Motettenformen in 11 Handschriften außer der organalen Urform und den Citaten.

⁴⁾ A. Gastoué glaubt die ersten (freilich ganz vereinzelt bleibenden) Motetten bereits im Repertoire von St. Martial vom Anfang des 12. Jahrhunderts nachweisen zu können. In seinem Aufsatz: 3 Centuries of french mediaeval music (Mus. Quarterly 3, 1917, 173 ff.) spricht er von 2 Motetten in Paris B. N. lat. 3719 und 3549 (S. 175), was mir nach meiner Kenntnis dieser Handschriften auf einem Versehen zu beruhen scheint. In seinem Buch: Les Primitifs de la Musique Française [1922] S. 14 ff. erwähnt er nur eine, die aus Stirps Jesse florigeram und dem (organal behandelten) Tenor Benedicamus domino bestehen und so bereits in Paris B. N. lat. 1139 überliefert sein soll. Er veröffentlicht hier S. 15 den Anfang der beiden in der melismatischen Ausgestaltung etwas variierenden Fassungen der Melodie Stirps aus Paris B. N. lat. 1139 f. 60' (nicht f. 69) und 3549 f. 166' (nicht f. 166) als Oberstimme zum Anfangston D des Benedicamus 2. toni in fest. sol. in l. vesp. Inbes überliefert Paris lat. 3549 nur die 1 stimmige Melodie Stirps, wie dieser

schrift“, des inhaltlich zum Teil noch in die Zeit des Magister Leoninus zurückgehenden Codex Wolfenbüttel Helmst. 628 (W₁ 1); l. c. S. 33 ff.; vgl. besonders S. 38). Aber schon die 2. „Notre Dame-Handschrift“, Florenz Laur. pl. 29,1 (F), die die mehrstimmigen Organa in der Gestalt, die Magister Perotinus Magnus⁵⁾ ihnen gab, in reichster Fülle uns überliefert, weist auch für die Motette schon ein ganz stattliches, an neuen Formen reiches Repertoire lateinischer Motetten (darunter die 3 stimmigen in der Folge ihrer liturgischen Verwendung) und die ersten noch vereinzelt bleibenden Doppelmotetten auf (l. c. S. 99—122), ein Repertoire, dessen nachhaltige Ausstrahlungen durch das ganze 13. Jahrhundert hindurch bis in das 1. Viertel des 14. Jahrhunderts hinein uns fast überall, wo die Motette überhaupt gepflegt wurde, entgegentreten.

Während die nächste, leider nur in verstümmeltem Zustand erhaltene „Notre Dame-Handschrift“, Madrid B. N. Hh 167 (Ma; S. 127—139), nur eine kleinere Auswahl lateinischer Motetten, darunter viele (wie bereits gelegentlich in F) schon nicht mehr in der originalen, sondern nur in musikalisch vereinfachter Gestalt, aufnahm, breitet die jüngste der Notre Dame-Handschriften, Wolfenbüttel Helmst. 1099 (W₂), wiederum einen außerordentlich großen Reichtum an Motetten (die 2 stimmigen in verschiedenen alphabetischen Folgen angeordnet) und ebenso an Doppelmotetten, sowohl an lateinischen, wie jetzt auch schon an französischen vor uns aus (S. 176—222). Ganz überraschend ist besonders die Mannigfaltigkeit der Gestaltungen der weltlichen französischen Motette, deren Zusammenhänge einerseits mit der lateinischen als ihrem ersten Vorbild nirgends deutlicher hervortreten als hier (vgl. besonders S. 178 f. und 182 ff.), die andererseits aber ebenso fruchtbare musikalische Anregungen von vornherein der französischen weltlichen Kunst entnimmt und in der schlagfertigen Verwebung der z. T. volkstümlichen „Refrains“ in das mehrstimmige Motettengebilde eine für diese ersten Anfänge der französischen Motette ganz erstaunliche Meisterschaft zeigt (vgl. z. B. S. 205, 210 und 219).

Aus mancherlei Gründen noch älter als diese französische Motetten-Sammlung erschien mir ein Repertoire, von dem mir damals nur die geringen Fragmente München St.-B. mus. 4775 (früher gallo-rom. 42 signiert; Mü A), 2 Doppel-

weihnachtliche Benedicamus-Tropus auch in anderen von Gastoué hier nicht genannten Handschriften wiederkehrt (z. B. in Engelberg 102 s. 12 f. 12 mit Neumen und im Codex Prag Un.-Bibl. XII E 15 a s. 14. [nicht XII E 15, wie G. M. Drevés, Anal. hy. 1, 24 angiebt; vgl. ib. S. 165], der zahlreiche Benedicamus und Benedicamus-Tropen mit den Melodien in deutschen Neumen enthält; vgl. zur Lit. ferner U. Chevalier, Rep. hymn. Bd. 2 und 5, Nr. 19516); und nichts deutet in diesen Handschriften darauf, daß mit der Melodie Stirps eine liturgische Benedicamus-Melodie als Tenor verbunden werden soll. Ist dieses in der ältesten eine kleine Zahl von mehrstimmigen Werken überliefernden St. Martial-Handschrift, in Paris lat. 1139, in der Tat der Fall?

⁵⁾ Die in meinem Rep. gebrauchten Siglen (vgl. die Zusammenstellung am Schluß dieser Abhandlung) sind im Folgenden vollständig angegeben und bei der ersten Nennung fett gedruckt.

⁶⁾ Der nicht nachweisbare 1 stimmige Conductus Justitia von Perotin (vgl. Rep. 1, 1, 58) beruht nur auf einem Lesefehler in Couffemater's Scr. 1, 342; Justitia ist ganz zu streichen; Codex London B. M. Roy. 12 C VI hat nur: Beata viscera etc.; irrig ist die Abkürzung viscera ein zweites Mal als Justitia gelesen. — Den Rep. 1, 1, 100 nur fragmentarisch nachgewiesenen Text Si membrana esset celum fand ich vollständig in Paris B. N. lat. 3639 f. 216 (dieser Text fehlt in Reinh. Köhler's „Und wenn der Himmel wär' Papier“, Kleinere Schr. 3, 1900, 293 ff. noch; vgl. auch J. Klappper, Exempla aus 5. ff. des Mittelalters 1911, S. 66 und 86).

blätter mit 16 sämtlich 2stimmigen französischen Motetten über Tenores aus Gesängen der Weihnachtszeit, bekannt waren (S. 279—285). Seither fand ich in Fragmenten im Besitz von Professor Johannes Wolf, von denen Kenntnis gegeben zu haben ich Herrn Kollegen Wolf dankbar bin, weitere, leider ebenfalls an Umfang nur geringe Bruchstücke derselben Handschrift, die meine l. c. S. 279 ff. ausgesprochenen Vermutungen über die ursprüngliche Anordnung (nach der liturgischen Folge der Tenores, die in französischen Motettenhandschriften nur hier zugrunde liegt) und den ursprünglichen französischen Motetteninhalt der Handschrift und meine Auffassung von der Wichtigkeit gerade dieser Handschrift für das älteste Stadium der französischen Motette durchaus bestätigten. Als weiterer Inhalt des ursprünglich offenbar sehr umfangreichen Codex treten nun neben den 2stimmigen französischen Motetten, von denen hier weitere Werke über Tenores aus Weihnachtsgesängen und solche über Tenores aus der Himmelfahrts- und Pfingstliturgie erscheinen, auch ältere lateinische Motetten (darunter auch eine 3stimmige), 2 einstimmige französische Lais (Raynaud Bibliogr. Nr. 192 — von Gautier von Coincy † 1236; vgl. Rep. 1, 1, 257 — und 995), ein- und mehrstimmige lateinische Conductus (die 3 erhaltenen sind vom Kanzler Philipp, † 1236, gedichtet)¹⁾ und, falls ein 2stimmige Organa in einer der älteren Fassungen des Magnus Liber Organi enthaltendes Fragment auch diesem Codex entstammt, auch 2stimmige Organa (Bruchstücke aus M 51, 48 und 54 meines Rep.) entgegen. Auch diese neuen Fragmente sind wie die Münchener überaus reich an singulären Werken (17 unter 30 französischen

¹⁾ Wie hier für Philipps O Maria virginei, Pater sancte dictus Lotharius und Vede qui fastu (vgl. Rep. 1, 1, 255 f. und 263) eine neue Quelle sich erschließt, so sind mir auch für eine Anzahl weiterer Conductus Philipps neue, meist freilich nur textliche Überlieferungen bekannt geworden. Es stehen ferner: Crux, de te volo conqueri (S. 247 f.) 10) Berlin St.-B. Sam. 348 (Siadene, Gi. st. d. l. it. 9, 206); 11) ib. lat. 40 677 (Görres 33; Raf. 14, 29); 12) Paris B. N. n. a. lat. 1742 (Bibl. Éc. Ch. 56, 674); Centrum capit (S. 248) auch Paris Ars. 526 (Cat. 1, 378; mit interessanten Angaben über den Verfasser); Quisquis cordis et oculi (S. 248 f.) 21) Oxf. Bodl. Digby 166 (Cat. 9, 171); 22) Rouen 1468 (U 136; Cat. 1, 437); 23) Karlsruhe St. Peter 40 (S. Walter, Streitgedicht 1920, 62); 24) Cambridge Corp. Chr. Coll. 177 (Cat. 1, 413); Homo vide que pro te patior (S. 258) 8) Tours 893 (Cat. 37, 1, 649); 9) Paris B. N. lat. 14923 (B. Hauréau, Not. et Extr. 3, 304); 10) ib. lat. 15952 (ib. 5, 38); ferner in einer Predigt in ib. lat. 14961 f. 119 (und ebenso ib. lat. 15129 f. 158?) citiert (ib. 4, 153); Ave gloriosa virginum regina (S. 258 f.) 14) London B. M. Roy. 7 A VI f. 111, 15) Paris B. N. lat. 903, 16) ib. lat. 18531 (Hauréau 6, 126; diese 3 mit Melodie); 17) Tours 948 (Cat. 37, 2, 687); 18) Einsiedeln 273 (Raf. S. 244); vgl. auch F. Genrich, Zs. f. r. Ph. 39, 1919, 343 ff. und Musikwiss. u. rom. Phil. 1918, 14 ff.; Quid ultra tibi facere (S. 265) 13) Paris B. N. n. a. lat. 1742 (l. c. S. 677); die von G. Milchsack, Hymni et Seq. 1, 142 benutzte Quelle ist, wie ich einem meinem Exemplar der Hymni angebundenen Briefe G. Milchsacks (an einen mir bisher nicht feststellbaren Adressaten) entnehme, der die im Druck nicht genannten Quellen vollständig aufzählt, Wolfenbüttel Helmsf. 7. Ve mundo (S. 263 f.) wird in der Ars rhythmica des Joh. de Garlandia citiert (ed. u. a. G. Mari, I tratt. medievali di ritmica lat., Mem. del R. Ist. Lomb. di sc. e lett., cl. di lett. 20 und separat 1899, S. 38). Zu den lateinischen Rondeaux in Lond. Eg. 274 (S. 261) ist nachzutragen, daß Nr. 22 Luto carens mit Melodie auch in Bordeaux 283 (Cat. 23, 156) überliefert ist und Nr. 24 Veni sancte spiritus spes omnium musikalisch mit dem dem französischen Rondeau Nr. 36 in Paris B. N. fr. 12786 zu grunde liegenden Refrain identisch ist (vgl. auch P. Aubry, Cent Motets 3, 69 und F. Genrich, Rondeaux, Virelais und Balladen 1921, S. 85). Dum medium silentium tenerent (Rep. 1, 1, 263 f.) steht ferner in Oxf. Bodl. Digby 166 (Cat. 9, 167).

Motetten)¹⁾, so daß der Verlust des ganzen Codex eine sehr schmerzliche Lücke bedeutet.

Der Motetteninhalt dieser Fragmente ist (die hier singulären Kompositionen sind mit *, die hier singulären Texte zu bekannten Kompositionen sind mit † bezeichnet):

I. an Mü A Nr. 1—4 (f. [2] und [2'] des ersten Quinio; in München; vgl. Rep. 1, 1, 281) anschließend: f. [3] zum Tenor Dominus (aus dem Graduale Viderunt): Schluß von Nr. 4 Fole acostumance; Nr. 17 *Dame cui j'aim (mit auffälligem Moduswechsel im Tenor); f. [3] und [3'] Nr. 18 *(Anfang fehlt; schließend:) lairez mi vos d'amors morir; Nr. 19 Factum est salutare (vgl. Rep. 1, 1, 115)²⁾; f. [4] zum Tenor Nobis (aus Alleluja Dies): Nr. 20 †Qui (lies Hui?) matin au (?) point del jour (fragmentarisch; die musikalische Quelle ist das Melisma F Nr. 37; vgl. Rep. 1, 1, 80); f. [4'] zum Tenor Venite (aus All. Dies)? Nr. 21 * oder † Meinte for (so im Codex) ai isprove (der Schluß des Motetus und der Tenor fehlen; ist Venite zu ergänzen und der im Tenor mit Venite identische Abschnitt Cabo Nr. 1 [aus All. Tu es Petrus; vgl. Rep. 1, 1, 20] die Motettenquelle?); an Mü A Nr. 5—11 (f. [5]—[6']; in München) anschließend: f. [7] zum Tenor Ne (aus Grad. Sederunt): Schluß von Nr. 11 En mai; zum Tenor Do (aus Grad. Viderunt): Nr. 22 Fragmente aus [Tout leis enmi les] prez (vgl. Rep. 1, 1, 216; der Tenor ist nicht erhalten; anscheinend ist dieser Refrain, der also auch in Mü A nicht fehlte [vgl. ib. 284], aber eigentlich auf Nr. 19 folgen müßte, hier nicht ganz an der richtigen Stelle eingetragen, wie solche kleine Versehen ja auch in F vorkommen, vgl. z. B. ib. S. 80); f. [7'] [zum Tenor Ne]: Nr. 23 Fragment von Qui servare (vgl. Rep. 1, 1, 103; mit 2. und 3. Strophe, die in F und Ma fehlen, aber auffälligerweise ohne Tenor und in einer durch Fortlassen des Triplums reduzierten Form); f. [8] Nr. 24 *(Anfang fehlt, schließend:) en une douce pensee muir a ma volente (der Tenor Ne ist eine Erweiterung des 1. Teils der liturgischen Melodie Ne); f. [8'] zum Tenor Stantem (aus All. Video): Nr. 25 *Quant li doz tens rasaige; dann folgt Mü A Nr. 12—16 (f. [9] und [9']; in München); II. f. [1] einer späteren Lage (ed. J. Wolf, Musikal. Schrifttafeln, Heft 1, 1922, S. 3) zum Tenor Tatem (aus All. Ascendens): Nr. 26 †(Anfang fehlt; schließend:) dont mestier avons (Contrafactum zu Nr. 27; erhalten ist nur der Schluß einer Textstrophe, die offenbar die 3. oder sogar 4. dieses Textes ist); Nr. 27 Scandit solium (vgl. Rep. 1, 1, 104; reduzierte Form, aber im alten, 2. Modus); f. [1] und [1'] Nr. 28 †Celi semita (ebenfalls Contrafactum zu 27; 4 Strophen; somit ein weiteres Beispiel der seltenen alten mehrstrophigen Motetten; es gehört zur besonderen Eigentümlichkeit der musikalischen Überlieferung in Mü A, daß ebenso wie bei Nr. 34 und 35 der französischen Motette Nr. 26 unmittelbar die musikalisch gleichen lateinischen Motetten Nr. 27 und 28 folgen); f. [2] zum Tenor Procedens a throno apostolorum pectora (aus All. Spiritus): Nr. 29 *Cest siecle; f. [2'] (ed. J. Wolf ib.) zum Tenor Hodie perustravit (aus All. Spiritus): Nr. 30 Or me tendront (vgl. Rep. 1, 1, 214); Nr. 31 Au doz tens plaisant (Schluß des Motetus, Takt 34—55, und Tenor fehlen; = Motetus Mo 5, 140; doch bricht in Mo Musik und Text schon mit Takt 20 ab); f. [3] und [4], vielleicht auch noch weitere Blätter der Mitte der Lage, sind verloren; f. [5] zum Tenor Docebit (aus All. Paraclitus): Nr. 32 †[Encontra le nouvel] (Anfang fehlt; vgl. Rep. 1, 1, 149; die musikalische Quelle ist das Melisma

¹⁾ Gilt das Gleiche für den verlorenen Teil der Handschrift, kann man als Zahl der einst hier überlieferten, bisher anderweitig nicht bekannten französischen Motetten etwa 200 vermuten.

²⁾ Ein neuer Beweis für das hohe Alter der Aufzeichnung dieser Handschrift oder ihrer Vorlage ist, daß hier, bei dem für die älteste Motettenepoche charakteristischen melismatischen Schluß des Motetus mit dem Tenorwort dominus Silbenstriche gesetzt sind, die in F schon fehlen.

St. V Nr. 11 mit dem Motetus-Anfang am Rand); Nr. 33 Au departir (vgl. Rep. 1, 1, 220; mit einer Tenorschrift, die etwas besser als die in W₂ ist, wenn sie auch zwischen dem 1. und 2. Modus noch wechselt); f. [5] und [5'] Nr. 34 + Selonc le mal (Contrafactum zu Nr. 35; eigentümlich ist die Schreibung einiger gedehnter Noten als simplices mit Pausenstrichen, die hier nur die Bedeutung einer Dehnung haben); f. [5'] und [6] Nr. 35 Doce nos hac die (vgl. Rep. 1, 1, 112); f. [6] und [6'] Nr. 36 2 Oberstimmen Doce nos optime und Tenor Docebit (mit nicht ganz korrekter Tenorschrift; vgl. Rep. 1, 1, 105).

Sinsichtlich der Texte länger bekannt, musikalisch von E. de Couffemater freilich wegen der ihm „presque intraduisible“ erscheinenden Notation unter völliger Verkennung der Wichtigkeit dieser Überlieferung als „peu utiles“ bezeichnet, sind die französischen Motetten-Faszikel, die in den großen französischen Lieder-sammlungen des sogenannten Chansonnier de Noailles (Paris B. N. fr. 12615; N) und Chansonnier du Roi (ib. fr. 844; R; hier in sehr verkürztem Umfang; Rep. 1, 1, S. 285—305) die Motettenform vertreten und etwa zur Hälfte diesem Repertoire allein eigentümlich sind, wie u. a. die formal hybriden Rondeau-Motetten, die F. G e n n r i c h, Rond. usw. 1921, S. 15—23 herausgab. Ebenso enthalten der „Chansonnier Cagé“ (ib. fr. 845; l. c. S. 305 ff.) eine kleine Sammlung besonders geformter, nur einstimmig hier überlieferter „Motets entés“ (Motetten, die einen Refrain spalten, die beiden Hälften nun den Anfang und Schluß der Motette bilden lassen und diese ihm so „aufpfropfen“) und der große, leider nur als Texthandschrift angelegte „Chansonnier Douce“ (Oxford Bodl. Douce 308; D; l. c. S. 307—313) eine große Sammlung mit wenigen Ausnahmen der gleichen Form angehöriger Motetten, die zu etwa zwei Dritteln nur hier sich finden!).

Das Bild der vielseitigen und raschen Motettenentwicklung, das diese größeren systematischen Motettensammlungen uns geben, wird dann in manchen kleinen Zügen ergänzt durch kleinere Sammlungen und vereinzelte, zum Teil nur textliche Überlieferungen, wie ich sie beschrieb für ältere lateinische Motetten in den Handschriften Paris B. N. lat. 15139 (früher f. St. Victor 813; St. V; S. 140 f.), London B. M. Eg. 2615 (Lo A; S. 229—243; zum Teil in das reich mit mehrstimmiger Musik ausgestattete Neujahrs-Officium von Beaubvais eingefügt), ib. Eg. 274 (Lo B; S. 260 ff.; einem Codex, der u. a. eine größere Zahl von Dichtungen des Kanzlers Philipp vereinigt), Stuttgart Landesbibl. S. B. I Asc. 95 (Stuttg.), München St.-B. lat. 4660 (Carm. bur.; der berühmten Carmina burana-Handschrift), Oxford Bodl. Add. A 44 und Rawl. C 510 (Oxf. Add und Oxf. Rawl; beides sind nur Texthandschriften), Tortosa Kap.-Bibl. (Tort.), Cambridge Un. Libr. Ff I 17 (B)²⁾ und Paris B. N. fr.

¹⁾ Neben der im Chansonnier Douce außerhalb des Motettensaszikels sich findenden Motette E bergiers (S. 313) sind ferner Quant lai saison (Ray. Bibl. Nr. 505; Tu Nr. 17) D f. 161^b, Je cuidai (D Nr. 10) D f. 193^b und Je ne puis (Ray. Bibl. Nr. 726; ferner in Mo, Bes, Tu und Ca) D f. 236^b zu nennen.

²⁾ So ist der Musikkaszikel zu zitieren. Nachträge zur Überlieferung der Conductus dieser Handschrift seien einer anderen Gelegenheit vorbehalten. Hier sei nur erwähnt, daß Nr. 23 Cantu miro 2stimmig auch Lond. Add. 36881 f. 12^r steht und W. Meyer die fehlende Initiale von Nr. 10 mit Recht als D ergänzt ([D]iastematica, nicht [E]ia stematica).

25408¹⁾ (S. 319—330), für französische Motetten älterer Zeit oder älterer Art in den zahlreichen Handschriften der Miracles de Nostre Dame des Gautier de Coigny (S. 331 ff.)²⁾, in einer Reihe weiterer Chansonniers (S. 335 ff.)³⁾, in Paris B. N. fr. 12581 und 12483, in Metz Stadtbibl. 535 und in den Citaten des Conte du Cheval de fust⁴⁾ (S. 338 ff.)⁵⁾ und für ein provenzalisches Motetten-Contrafactum in Paris B. N. fr. 844 (vgl. S. 108).

Neben Frankreich scheint England schon in der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts die Motette in besonderer Art gepflegt zu haben; doch haben wir von einem großen englischen Repertoire lateinischer Motetten und Doppel-motetten, das allem Anschein nach fast ganz oder vielleicht auch vollständig außerhalb des unmittelbaren Anregungskreises des Notre Dame-Repertoires und der französischen Liedkunst stand, leider nur das Verzeichnis seiner Anfänge in London B. M. Harl. 978 (Lo Ha; S. 267—278) erhalten, aus dem sichere Schlüsse auf die musikalische Beschaffenheit dieser Motetten nicht möglich sind⁶⁾.

¹⁾ Diese Sammelhandschrift französischer oder englischer Provenienz (vgl. Rep. 1, 1, 330), die u. a. eine 1267 datierte Copie von R. von Fournival's Bestiaire enthält, ist bekanntlich besonders berühmt als eine sehr alte Quelle des in den Strophen Vita brevis breviter und Ubi sunt qui ante nos Gaudeamus igitur-Strophen vorkommenden Scribere proposui; infolge Übersehens dieser Überlieferung vindiziert D. U r s p r u n g, Spanisch-katal. Liedkunst des 14. Jh. (Zf. f. MW. 4, 1921/22, 141 ff.) diesem Text, der in späterer Umarbeitung sich auch in Montserrat 1 findet (Anal. Montserratensia 1, 1918; vgl. ferner die von Suñol und Ursprung übersetzte, freilich sehr fehlerhafte Veröffentlichung von Texten und Melodien aus dieser Hs. 1895 durch G. M. D r e v e s, Anal. hy. 20, 160 ff. u. 256 f. und 21, 101 u. 220), mit Unrecht spanische Entstehung. Vgl. auch unten im 2. Teil dieser Abhandlung.

²⁾ Zu den S. 332 genannten 15 Handschriften sind weiter hinzuzufügen: p Brüssel 10747 (mit Melodien; schon von Fétilis Hist. 5, 47 genannt; Cat. 5, 353 ff. Nr. 3357); q Paris Ars. 3527 (mit Melodien; Cat. 3, 419); r Rom Vat. Pal. lat. 1969 (mit leeren Systemen; R. Christ, Beih. z. Zentralbl. f. Bibl.-W. 46, 1916, S. 66 ff.); s St. Petersburg fr. 2^o V XIV 9 (G. B e r n a r d, Cat. des mss. fr. de la Bibl. Imp. de St.-P. in: Rev. des Soc. sav. des Dép. 5, 6, 1874, 544 ohne Angabe der Art der Überlieferung); wieweit noch weitere der von A. Långfors, Les Incipit 1917, S. 9 f. genannten Gautier-Handschriften auch die lyrischen Einlagen enthalten, konnte ich noch nicht untersuchen; vgl. auch F. G e n n r i c h, Zf. f. rom. Ph. 41, 1921, 314 ff. und unten S. 216 f.

³⁾ Als weitere Motetten sind Ray. Bibl. Nr. 505 = Motette [891] (vgl. oben S. 190, Anm. 1) und 1877 Li douz chanz (nur aus Paris B. N. fr. 846 bekannt) = [1138a] hinzuzufügen; Ray. Bibl. Nr. 2006 = 2007 kann ich dagegen nicht mit A. J e a n r o y, Bibliogr. somm. des ch. fr. 1918, S. 71 als Motette ansehen (vgl. auch G e n n r i c h l. c. 41, 338); ebenso wenig die ib. S. 77 von Jeanroy als „motets“ bezeichneten Texte in Paris B. N. lat. 15131.

⁴⁾ Leider weisen auch Paris B. N. fr. 1589 und 1633 wie Florenz Ricc. 2757 nur leere Räume für die Melodien auf; vgl. unten S. 217 Nr. 18.

⁵⁾ Zu den in G. R a y n a u d's Recueil de motets Band 2 als „pièces isolées“ aufgenommenen Texten, die indes musikalisch in Motettenform nicht nachweisbar sind (vgl. Rep. 1, 1, 343), sind als Quellen für Nr. 40 ferner Wien 2621 (F. W o l f, Denkschr. Ak. Wien, Ph.-hist. Kl. 13, 1864, 161) und für Nr. 41 Cambridge Trin. Coll. B 14. 39 (Cat. 1, 443) und Gonville and Caius Coll. 136 (Romania 36, 501 f.) hinzuzufügen.

⁶⁾ Anders steht es mit den Anfängen der 1. Organa-Gruppe dieses Verzeichnisses, zu denen ich noch 1910 bemerken mußte (S. 271), daß der Verlust dieser Werke besonders zu bedauern ist, „da mehrstimmige Kompositionen von Regnum- und Alleluja-Tropen überhaupt nicht erhalten . . . sind“. Bereits 1911 lernte ich indes eine größere Zahl derartiger Werke, von denen einige der gleichen Art wie die im Verzeichnis genannten zu sein scheinen, in mehreren englischen Handschriften kennen.

Am reichsten sind sie vertreten in den in der musikgeschichtlichen Literatur bis dahin mit einer einzigen Ausnahme ganz unbeachtet gebliebenen, auch von englischen Forschern wie S. D a v e y und S. E. W o l d r i d g e nicht genannten, inhaltlich sehr bedeutsamen zahlreichen Fragmenten des 13.—15. Jahrhunderts in der Cathedral-Bibliothek von Worcester, die nur zum Teil in dem 1906 erschienenen Cat. of Mss. preserved in the Chapter Libr. of Worcester Cathedral (herausgegeben von J. R. F l o y e r und G. G. S a m i l t o n; einige Handschriftenbeschreibungen rühren von W. S. F r e r e h e r; beigegeben ist ein etwa

Die letzte große Motettenammlung in Quadrat-Notation, die, ein vor allem aus lateinischen Doppelmotetten sich zusammensetzendes Repertoire in Quadrat-Notation überliefernd, den Übergang zu einer neuen Phase der Entwicklung der lateinischen Motette zeigt¹⁾, die allmählich gegenüber dem Vordringen der

33 cm hohes Facsimile der einen Seite des Fragments XII mit einer Motettenstimme *Ut recreantur celitus* und dem „Secundus tenor“ dieser Komposition) erwähnt und teilweise (gänzlich unzureichend) beschrieben sind, zum Teil erst auf meine Veranlassung damals signiert wurden. Auch S. B. Hughes, *Early Engl. Harm.* 2, 1913 begnügt sich mit zwei kurzen Erwähnungen dieser Fragmente (S. 1 und S. 64).

Für die mehrstimmige Musik kommen die aus 5, 6 oder 7 (von mir im folgenden **Worc A** u. f. bezeichneten) Codices stammenden 11 Fragmente: IX—XII, XIII a und b, XVIII, XIX a—c und XX und die Musikfragmente, die ursprünglich in den Handschriften F 34, 43, 109 und 125 und Q 19, 31 und 36 Vor- und Nachsatzblätter bildeten oder noch bilden, in Betracht. Aus ihrem Inhalt sei an dieser Stelle folgendes erwähnt. Die Reste von Codex A (Fragment IX) enthalten mehrstimmige Alleluja-Tropen; die von B (Fragment XVIII) u. a. einen mehrstimmigen Gradual-Tropus (?) und eine dreistimmige Komposition des Alleluja Nativitas (M 38; vgl. Rep. 1, 1, 34 und 2, 63) mit eingefalteter Motette [483] (vgl. Rep. 1, 1, 113; die 1. verso-Seite dieses Doppelblatts gab Aubry, *Cent Motets* 3, 2 phototypisch heraus); die von C (Fragment XII) Motetten und einen mehrstimmigen Regnum-Tropus; die von D (Fragmente X, XI und in F 34) mehrstimmige Kyrie-Tropen, Motetten und einen mehrstimmigen Tractus-Tropus; die von E (Fragment XX) u. a. Motetten; die von F (Fragment XIII a und b) 2—4stimmige Motetten und einen mehrstimmigen Sanctus-Tropus. Wie weit die Motetten im einzelnen dem 13. oder 14. Jahrhundert angehören, bedarf noch weiterer Untersuchung. Vgl. ferner unten Teil 2.

Ebenso enthalten sechs dem Worcester Psalter in Oxford Magd. Coll. 100 vor- und nachgelegte, einer schönen englischen Musikhandschrift wohl des 14. Jahrhunderts entstammende Blätter (bezeichnet a bis e und i) eine größere Zahl mehrstimmiger lateinischer Kompositionen, von denen bisher nur die beiden Sanctus-Abschnitte der Seite c bekannt waren (*Early Engl. Harm.* 1, 1897, S. 40 und 2, 86 ff.), ohne daß Woodbridge (1, S. X) oder Hughes, der lediglich Woodbridge's kurze Bemerkungen abdruckt (2, 88), auf den Umfang des Fragments und die Wichtigkeit auch der übrigen Stücke hinweisen (Hughes' *Manuscript-Übertragung* ist überdies stellenweise schlechter als die des Anfangs von Freere in Grove's *Dict.* 24, 1908, 219). Auch dieses Fragment enthält neben weiteren mehrstimmigen Stücken des Ordinarium Missae u. a. Motetten und eine ganze Reihe von mehrstimmigen Alleluja-Tropen; vgl. ferner unten im 2. Teil der Abhandlung.

Endlich findet sich auch in dem Handschriftenfragment von acht Blättern, die in Oxford Bodl. E Mus. 7 die Vor- und Nachsatzseiten V—XII und 529—536 bilden, unter den aus stilistischen Gründen sicher erst dem 14. Jahrhundert angehörenden Motetten p. VI und VII eine auf einem Regnum-Tropus aufgebaute Motette, die zwar in S. Etainer, *Early Bodl. Music* 1, 1901, S. 10 und 11 phototypisch reproduziert ist, jedoch so schlecht, daß der Anfang des Triplum (S. 10 System 8) *Rex visibilium invisibilium creator luminum plasmator hominum* und des Tenors (ib. System 12 Mitte) *Regnum tuum solidum [o rex] glorie qui es splendor* (Textdruck des sehr verbreiteten alten Textes: *Anal. hy.* 47, 287) nicht lesbar erscheinen (die 3. Stimme bildet der Motetus *Rex invictissime*, S. 11). Auch hier ist leider trotz der luxuriösen Ausstattung der Publikation nur ein Teil des Erhaltenen herausgegeben (nur p. VI, VII und 532—535) und auch das Publierte in den Übertragungen des 2. Bandes nur sehr kiefmütterlich bedacht (vgl. *Jf. J. M. G.* 7, 411).

Englischer Provenienz scheinen mir auch die Fragmente zweier Blätter saec. 14 zu sein, die die Schutzblätter des einst dem schottischen Kloster Aberbrothick gehörigen, wie W_1 und W_2 aus dem Besitz von Flacius nach Wolfenbüttel gelangten Claudian-Codex Wolfenbüttel Helmst. 499 (saec. 13.; *Kat.* 1, 1, 379) bildeten, jetzt daraus gelöst sind und in der musikgeschichtlichen Literatur bisher nur von J. Wolf, *Hb. d. Notationsk.* 1, 1913, 286 (mit einem Beispiel der Notation) genannt sind; sie enthalten Fragmente von Motetten des 14. Jahrhunderts: Alleluja *concrepando pange*, Alleluja *consonet presens* und Alleluja *confessoris almi* mit Unterstimmen, die „Quartus“, „Tenor pro 3“ und „Tenor pro 4“ bezeichnet sind, und das Fragment einer im 15. Jahrhundert nachgetragenen Et in terra-Oberstimme.

¹⁾ Bestätigt sich die Annahme, auf die mancherlei Eigentümlichkeiten der Zusammensetzung des Inhalts und der Aufzeichnung hindeuten, daß diese Handschrift in Deutschland auch entstand, so könnte dieses bisher einzige Beispiel eines entwicklungs geschichtlich zwischen W_2 und Mo liegenden Stadiums sehr wohl etwas archaischer sein, in der die lateinische Doppelmotette in Frankreich selbst bereits wiederum weiter fortgeschritten war, entflammen.

französischen offenbar stark in das Hintertreffen geraten war, nun aber von Neuem eine führende Rolle ergreift, fand ich in einem aus der Bibliothek von St. Beno bei Reichenhall stammenden Codex nachweisbar, aus dem mir 1910 nur 2 Doppelblätter mit 7 Werken, darunter 5 Doppelmotetten, bekannt waren (München St.-B.; ursprünglich zum Binden von clm 16443 benutzt; S. 313—318). Auch hier glückte die Auffindung weiterer Bruchstücke dieser Handschrift in 24 ebenfalls zum Binden von clm 16443 benutzten Pergamentstreifen, die dieser Codex noch unabgelöst barg und die nun abgelöst und soweit als möglich wieder zusammengestellt mit den alten Fragmenten als clm 16444 vereinigt sind (**Mü B**). Der Zuwachs beträgt 5 Doppelmotetten, 5 Motettenstimmen und einen weiteren 1stimmigen *Benedicamus domino*-Tropus und bestätigt auch hier die an den ersten Werken gemachten Beobachtungen und die darauf aufgebauten Schlüsse durchaus. Auch die neuen Motetten entstammen meist dem ältesten Repertoire; auch sie suchen das lateinische Repertoire durch singular bleibende oder wenig verbreitete *Contrafacta* zu alten französischen Motetten zu erweitern; auch sie zeigen noch keine Berührung mit dem neuen Triplum-Stil des 3. und 4. Faszikels, geschweige dem des 7. Faszikels von Montpellier.

Es sind:

Nr. 8 *Salve virgo rubens* und *Ave lux* mit Tenor [Neuma] (Mo 4, 56 usw.); Nr. 9 Anfänge von *O Maria mater pia* und *Virgo plena gratie* mit Tenor [Go] (in dieser Doppelmotettengestalt hier singular; vgl. Rep. 1, 1, 106; *O Maria* wird auch citiert in Garlandia's *Ars rithmica*, ed. u. a. G. Mari l. c. 48); Nr. 10 hier singular *Contrafacta*, deren Anfänge fehlen, zum Motetus und *Quadruplum* von W_2 3, 18 usw. (Rep. 1, 1, 201); Nr. 11 *O felix puerpera* mit Notenresten, die anscheinend Notenreste des (nicht bestimmbaren) Tenors sind (vielleicht mit der Stimme *Ma f.* 134', deren Melodie mir nicht bekannt ist, identisch; vgl. Rep. 1, 1, 136); Nr. 12 aus [Verbum pater genuit] (vgl. ib. 194); Nr. 13 aus [Veni vena venie]? (anscheinend = *Ma f.* 133; vgl. ib. 136); Nr. 14 aus [O radians stella] (ohne Noten; vgl. ib. 194); Nr. 15 aus [Stupeat natura] (vgl. ib. 189); Nr. 16 ein sonst unbekannter *Benedicamus-Tropus*, dessen Anfang fehlt (schließend: *cui cum jubilo corde devoto benedicamus domino*); Nr. 17 Schlüsse von [O Maria regina] und [Audi pater] mit Tenor „Alleluia Maria Deus“ (= Ba Nr. 9 usw.; vgl. Rep. 1, 1, 216; die merkwürdige, in Mü B singular *Tenorbezeichnung* trägt zur Identifizierung des aus unbekannter Quelle stammenden, in W_2 *Leluya* und in Ba *Ya* bezeichneten Tenors anscheinend nichts bei); Nr. 18 aus [Virgo decus] und [Res nova] mit Tenor „Alleluia Maria Maria“ (Mo 4, 58 usw.; für den Tenor, der in Mo, Ba und Lo C *Alleluia* bezeichnet und in Ars B und Boul unbezeichnet ist, gilt das Gleiche wie bei Nr. 16); Nr. 19 Rest eines Tenors „Maria Maria“ (offenbar nicht die Fortsetzung des Tenors Nr. 18; fehlt ein Alleluia bezeichneter Anfang?); die weiteren Reste können hier unberücksichtigt bleiben.

Den Reigen der Motettenhandschriften in Mensural-Notation eröffnet die umfangreiche Handschrift *Montpellier Ec. de Méd.* H 196 (Mo), die Dank der Monographie darüber und der Publikation von 50 Beispielen daraus in E. de Couffemaker's *L'art harmonique aux 12. et 13. siècles* 1865 die bekannteste, vielfach die einzig berücksichtigte Quelle für diese Kunst ist. Die überaus sorgfältige Abschrift des ganzen Codex von G. Jacobsthal, die jetzt der Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek gehört, macht ihren Inhalt auch gegenwärtig in Deutschland leicht zugänglich.

Wie die älteste Notre Dame-Handschrift W_1 , in der deutlich die historischen Schichten der Leoninischen und der Perotinischen Kunst zu unterscheiden sind, (und in geringerem Grade auch Codex W_2 , in den verschiedenen Alphabeten seiner 2stimmigen Motetten), bildet auch die Handschrift Montpellier kein homogenes Ganze. Der kleine 1. Organa-Faszikel und die 5 folgenden (nach Stimmenzahl und Textsprachen angeordneten) Motetten-Faszikel stellen ein „altes Corpus“ dar, das auf Schritt und Tritt engste Berührung mit der älteren Kunst aufweist. Der 7. Faszikel, dessen Hauptteil mit dem „alten Corpus“ zugleich niedergeschrieben wurde, aber sorgfältig getrennt von ihm blieb, zeigt die schärfste Stilwandlung, die die Motette im 13. Jahrhundert erlebte, für die die zuerst in den Schöpfungen des Petrus de Cruce, die den 7. Faszikel eröffnen, entgegen-tretende völlige Loslösung der Rhythmik zunächst des Triplums von der älteren „modalen“ Rhythmik eines der frappantesten Charakteristika ist¹⁾. Kleinere Nachträge des 7. Faszikels setzen die fortschrittliche Bewegung in manchen kleinen einzelnen Zügen fort²⁾. Endlich der 8. Faszikel, der ganz für sich steht, giebt von einem fast ganz hier singular bleibenden Doppelmotetten-Repertoire Kunde, das offenbar wiederum später, vielleicht sogar erst in einer Zeit entstanden, in der die neue Doppelmotette des 14. Jahrhunderts schon ganz neue Bahnen beschritten hatte, zwar an neuen Zügen und an einzelnen anziehenden und bedeutenden Werken durchaus nicht arm, mir doch im Ganzen den Eindruck einer Epigonenkunst nicht zu verleugnen scheint.

Auch hinsichtlich der Notation vertreten der 2. bis 6. Faszikel ein älteres Stadium der Mensural-Notation, in dem diese noch nicht ganz zu konsequenter Durchbildung gelangt ist. Umgekehrt zeigt der 7. Faszikel, obwohl er in der historischen Betrachtung dieser Epoche an die Spitze gestellt werden muß, in der Notation nicht die älteste Aufzeichnungsart, in der die Werke dieser neuen Stil-epoche auf uns gekommen sind. Er stellt also, wenn man nicht annehmen will (was unwahrscheinlich ist), daß auch in Frankreich gewisse Kreise auch später noch größere Sammlungen dieser Werke aus der im 7. Faszikel verwendeten fast rein „franconischen“ Notation in eine etwas ältere, weniger konsequente Notationsform umschrieben, bereits eine zweite, erheblich mehr der endgültigen Aufzeichnung

¹⁾ Diese stilistische Wandlung von der Motettenkunst des „alten Corpus“ zu der des „7. Faszikels“ scheint mir eines der bedeutsamsten Ereignisse der Musikgeschichte des Mittelalters überhaupt zu sein — ob es zugleich von vornherein auch ästhetisch einen Fortschritt bedeutet, bleibe freilich durchaus dahingestellt —; so versuchte ich in meinem Repertorium 1, 2 (dessen Anfang, S. 345–456, ebenfalls vor längerer Zeit bereits gedruckt ist) bei der Beschreibung des Hauptteils des 7. Faszikels (S. 421–455) auf die vielen neuartigen Züge dieser Werke, unter denen neben dem Wechsel der rhythmischen Anschauungen besonders die Verwendung französischer Melodien als Tenores und die neue Art der Bildung lateinischer Doppelmotetten durch die Benutzung von liturgischen Prosatexten als Motettentexten im Vordergrund stehen, ausführlicher, als es sonst im allgemeinen die Anlage des Buches erlaubt, einzugehen; vgl. auch in meinem Aufsatz „Die 50 Beispiele Couffemater's aus der Hs. von Montpellier“, Sammelb. J. M. G. 5, 1904, S. 177 ff., besonders S. 202 ff.

²⁾ Ich glaube z. B. in den als brevis und 2 semibreves geschriebenen Conjuncturen dieser Nachträge die ersten Beispiele für eine neue rhythmische Auffassung sehen zu dürfen, die sich von der alten Regel, daß in kleinen Melismen die längste Note stets den Schluß bilden muß, löst und so neben die früher allein gebräuchliche Form $\overline{\text{L}} \overline{\text{L}}$ die unmodale $\overline{\text{L}} \overline{\text{L}}$ stellt, eine Neuerung, die sich dann in Tu (besonders in den hier neuen Werken) und in Mo 8 weiter durchsetzt. Noch im Hauptteil von Mo 7 ist nach meiner Auffassung die gleiche gelegentlich vorkommende Conjunktur-Form offenbar noch modal nach alter Art zu übertragen.

sich nähernde Phase der Notierung dieser Werke dar, von der die späteren Sammlungen dann nur mehr in einigen wenigen Einzelheiten noch abweichen¹⁾.

Im alten Corpus repräsentieren die 75 2stimmigen französischen Motetten des 6. Faszikels (Rep. 1, 2, S. 355 ff.) diese in der modernen Literatur bisher am wenigsten zu ihrem Recht gekommene Gattung des einfachen instrumental begleiteten Lieds des 13. Jahrhunderts in glänzender Weise. Der 5. Faszikel (96 französische und je eine provenzalische, provenzalisch-französische und lateinisch-französische Doppelmotette; S. 364 ff.) ist das größte Repertoire dieser höchst anziehenden Refrain-durchfesten instrumental begleiteten französischen Quette, das bisher bekannt ist, leider hier wie in allen übrigen großen Motetten-Handschriften durchweg anonym überliefert²⁾. Der 2. Faszikel (mit 1 lateinischen und 16 französischen 4stimmigen Tripel- oder Quadrupel-Motetten; S. 383 ff.) steigert die Stimmenzahl auf 4 und bietet neben wenigen ursprünglich 4stimmig concipierten Werken eine kleine Sammlung zumeist älterer, erst jetzt zu dieser Stimmenfülle (nicht immer in gelungener Weise) erweiterter Werke, wie sie in dieser Ausdehnung nur hier erhalten ist. Der 4. Faszikel bringt in seinen 22 lateinischen Doppelmotetten (S. 391 ff.) die ersten reifen Früchte des neuen Aufschwungs, den die

¹⁾ Die rascheste Einsicht in die verwendete Notationsart gibt neben den Längen der Pausenzeichen, der Ligierungsart der Melismen und der Art der Verwendung der Conjuncturen und der Divisionszeichen die Art der Aufzeichnung der 1. Ordines des 5., 1. und 2. Modus in Tenor. Sie ist trotz der verschiedenen rhythmischen Werte der 3 Töne in diesen 3 Modi (P' P' P', P' P' P', P' P' P') in allen guten Quadrat-Notations-Handschriften gleich (3 ligatae cum proprietate cum perfectione |). Sie bleibt ebenso undifferenziert auch noch in der älteren Art der Mensural-Notation, wie sie die Motettenfaszikel des alten Corpus von Mo (ferner z. B. Lo C) verwenden, wo nur bisweilen (z. B. im 2. Faszikel von Mo, um den Raum besser zu füllen) der 5. Modus nach neuer Art bereits als 3 longae simplices | geschrieben ist, wie das dann später ausnahmslos stattfindet. Bald tritt aber entsprechend der Verschiedenheit der rhythmischen Bedeutung auch eine Differenzierung der Schreibung des 1. und 2. Modus ein. Und zwar schreibt Ba (und Ars A, jedoch ohne Beispiel für den 1. Modus) nach der Lehre der älteren Theoretiker den 1. Modus als 3 li cum propr. cum perf. | und den 2. als 3 li sine propr. cum perf. |. Der 7. Faszikel von Mo, in dem der 2. Modus auffällig selten, bei einem strenger modal gebauten Tenor sogar nur einmal vorkommt, wobei der 2. Modus, der wegen der mittleren Longa nach franconischer Lehre nicht zu ternariae ligiert, also nur sehr unbequem aufgezeichnet werden kann, ganz inkonsequent als 3 ligatae verschiedenster Form und nur in 2 Fällen franconisch 2 li cum propr. cum perf. und brevis | notiert ist (Mo 7, 283; vgl. die freilich sehr inkonsequente Ausgabe in Couffemater's L'art Beispiel Nr. 12), schreibt den 1. Modus ebenfalls inkonsequent wechselnd 3 li sine propr. cum perf. | oder lo und 2 li cum propr. cum perf. |. Rein franconisch erscheint die Schreibung von Ha (jedoch ohne Beispiel für den 2. Modus), Reg, Tu, W (mit mehrfachen Fehlern des Copisten; Aubry, Cent Motets 3, 145 beurteilt diese Notation völlig falsch) und im 8. Faszikel von Mo: der 1. Modus wird 3 li sine propr. cum perf. |, der 2. 2 li cum propr. cum perf. und brevis | notiert. Endlich verwendet Da zwar die franconische Schreibung für den 2. Modus regelmäßig und für den 1. Modus mehrfach, verfällt aber sehr häufig für den 1. (wohl in unmotivierter Analogiebildung zur Schreibung des 2. Modus) wieder in die schon in Mo 7 erscheinende, der franconischen Regel, daß mit Ausnahme von longae an gewissen Stellen figura ligabilis non ligata vitiosa est, wider-sprechende Formfolge: longa und 2 li cum propr. cum perf. |.

²⁾ Die Fälle, in denen wir aus anderen Quellen die Namen der Komponisten bestimmter Organa oder Motetten des 13. Jahrhunderts kennen, sind sehr spärlich und beschränken sich auf die beiden in musikalischen Lehrschriften genannten Namen Perotin und Petrus de Cruce, weiter auf Adam de la Halle, dessen gesamte dichterische und musikalische Werke in einer auch die Motetten aufnehmenden Sammlung erhalten sind, und auf einige Trouvères-Namen für ganz einfache französische Motetten bei der vereinzelt Überlieferung dieser Werke in Chansonnières (Richard von Fournival, Robert von Keim's, Moniot, Mönch v. St. Denis, Jehan Erart und Ernoulle Viel). Weitere Namen, die z. B. Anonymus IV. (Couffemater, Script. 1, 342 und 344) oder das Arrafer Gedicht Arras est escole de tous biens entendre (vgl. unten S. 208) nennen, sind bisher nicht mit bestimmten Werken in Verbindung zu setzen.

Pflege dieser Gattung genommen hatte, und zeigt besonders die Triplum-Bildung auf neuen Wegen. Der 3. Faszikel (11 Doppelmotetten mit lateinischen Moteti und französischen Tripla; S. 398 ff.) will dieser neuen Triplumart auch in der französischen Motette Eingang schaffen, ohne dabei bereits zu einer organischen neuen Gesamtgestaltung gelangen zu können. Einige kleine Nachträge am Ende des 3. und des 5. Faszikels sind von geringerem Belang.

Unter all den späteren bisher bekannt gewordenen größeren Motetten-Sammlungen, die ihren Schwerpunkt nun sämtlich in der Form der Doppelmotette suchen, fand sich bisher nur eine, die lediglich vor der großen Stilwandelung entstandene Werke umfaßt und so den Rahmen des Repertoires des alten Corpus von Montpellier nicht überschreitet: der Motettenfaszikel einer großen, aus sehr verschiedenartigen Teilen zusammengesetzten, heute verschollenen Handschrift, die um 1773 dem Marquis Roblet de la Clayette gehörte (p. 729—772; vgl. P. Meyer, *Not. et Extr.* 33, 1, S. 1 ff.), aus dem gegenwärtig nur durch eine 1773 oder wenig später angefertigte Kopie (Paris Ars. 6361; Cl; Rep. 1, 2, 408 ff.) die französischen Texte und einige weitere Nachrichten in Paris B. N. Coll. Moreau 1715 und 1719 bekannt sind. Für die Angabe G. Raynaud's (*Rec. de mot.* 2, X), daß das Original die Musik nicht überlieferte, fand ich bisher keine Bestätigung; mir erscheint sicher, daß die Handschrift als Musikhandschrift angelegt war, wobei freilich vorläufig offen bleiben muß, ob die Musik auch eingetragen worden ist. Neben den 89 französischen Texten, die zum allergrößten Teil auch dem Repertoire des 5., 2. und 3. Faszikels von Mo angehören und sich hier in Cl zu 26 französischen Doppelmotetten, 8 Triplummotetten (darunter 7 4st. französischen, einer Form, die hier zum letzten Mal erscheint) und 8 Doppelmotetten mit französischen Tripla und lateinischen, in der Kopie nicht mitkopierten Moteti zusammenschließen, während 8 Texte isoliert bleiben, von denen aber, was besonders zu beachten ist, keiner aus dem hier schon ganz verschwundenen und auch später in den großen Sammlungen nirgends mehr wiederkehrenden Repertoire des 6. Faszikels von Mo stammt, enthielt diese Sammlung auch eine (allerdings nicht große) Zahl von rein lateinischen Motetten, wohl sicher lediglich Doppelmotetten, die jedenfalls ganz oder im Wesentlichen eine Auswahl besonders aus dem 4. Faszikel von Mo bildeten. Werke des 7. Faszikels fehlen (mindestens unter den französischen) hier noch völlig.

Die reichste und zugleich vielseitigste Anschauung des Motettenschaffens in einem neuen Stil, das um die Mitte des 13. Jahrhunderts beginnt und infolge der Loslösung erst einer, dann mehrerer Stimmen der neuen Werke von dem Zwang der bis dahin durchgehends herrschenden modalen Deklamation zur Aufzeichnung nur die im 13. Jahrhundert allmählich sich ausbildende Mensuralnotation verwenden kann, die für die Aufzeichnung auch der neuen Werke des alten Corpus von Mo eigentlich noch keine absolut notwendige Voraussetzung gewesen war, giebt, wie schon angedeutet, der ausschließlich Werke des neuen Stils vereinigende 7. Faszikel von Mo mit den 39 3stimmigen Motetten (Doppelmotetten, falls der Tenor ein französisches Lied mit eigenem Text und vokalem Vortrag ist, Triplummotetten) seines Hauptteils und den 11 Werken seiner 3 Nachträge (Rep. 1, 2, 421 ff.). Alle späteren Sammlungen, von denen keine an

Umfang und an Vielseitigkeit dem Repertoire von Mo gleich kommt, stellen Werke alten und neuen Stils in bunter Folge nebeneinander. Und wenn auch, wenigstens von den 39 Werken des Hauptteils, nur wenige in Mo singulär bleiben¹⁾ und viele außer in den Handschriften französischer Provenienz auch in solchen englischer, italienischer und deutscher Provenienz, in Deutschland bis tief in das 15. Jahrhundert hinein, wiederkehren und häufig als Beispiele in den Lehrschriften herangezogen werden, so kann doch keine andere Quelle uns ein ähnlich geschlossenes und ein ähnlich reiches Bild dieser Kunst vermitteln wie Mo 7. Während in Ba und Tu, den beiden einzigen in ganzem Umfang erhaltenen weiteren größeren Sammlungen dieser Stilepoche, eine gewisse Einseitigkeit hervortritt, insofern Ba deutlich die lateinischen, Tu umgekehrt die französischen Werke dieses Stils bevorzugt, steht in Mo im 7. Faszikel lateinisches und französisches Motettenschaffen in neuem Stil mit gleicher Liebe gepflegt neben einander.

Von den Komponisten dieser Werke kennen wir bisher, wie schon erwähnt, nur 2 mit Namen: Petrus de Cruce, der nach der Angabe des Johannes de Muris der Bahnbrecher des neuen Triplum-Stils ist²⁾, und Adam de la Halle, den wahrscheinlich zwischen 1235 und 1240 geborenen und zwischen 1285 und 1288 in Italien gestorbenen Arraser Trouvère, dessen Kunst in der Forschung des 19. Jahrhunderts, sowohl bei den französischen wie bei den deutschen Musikhistorikern, eine besonders hervortretende, vielfach überschätzte Rolle spielte³⁾, der dichterisch sich zweifellos als eine der am schärfsten umrissenen Persönlichkeiten unter den in ihren Werken großenteils wenig Individualität verratenden nordfranzösischen Trouvères darstellt, der aber musikalisch, besonders auf dem Gebiet der Motette, keineswegs in erster Linie steht. 5 Motetten (4 französische Doppelmotetten, von denen die 3 größeren auch in Mo 7 und anderwärts erscheinen, und eine 2stimmige französische Motette) bilden, wie die Handschrift Paris B. N. frç. 25566 (Ha) zeigt, die mit ganz geringen Ausnahmen alle Werke Halle's vereinigt, den ganzen Umfang seines Motettenschaffens, 5 Werke, die nicht gerade

¹⁾ Aderweitige Überlieferung oder Erwähnung fehlt bei diesen Werken bisher nur für Nr. 267, 270, 276, 277, 287 und 290 nach der Zählung von G. Jacobsthal (*Zs. f. rom. Ph.* 3, 1879, 538 ff. und 4, 1880, 35 ff. und 278 ff.), die ich beibehalte.

²⁾ Wie A. Gastoué, *Les Primitifs* 1922, 47 mitteilt, fand (der Romanist?) Thomas „un compte de la Ste.-Chapelle“, das P. de Cruce 1299 mit der Komposition von liturgischen Gesängen zu Ehren Ludwigs des Heiligen betraut erweist.

³⁾ So nennen sowohl A. Schering (*Dommer's Handb. d. M.-G.* 1914, 80) wie A. Prosnitz (*Komp. der M.-G.* 1^a, 1920, 55) Adam den „bedeutendsten Vertreter der Musik des 13. Jahrhunderts“ bzw. den „bedeutendsten Musiker Frankreichs im 13. Jahrhundert“; eine ähnliche Auffassung ungenannter (französischer?) Musikhistoriker vgl. bei A. Guy, *Essai sur la vie et les oe. litt. du trouv. A. de la Halle* (605 S.) 1898, S. VII. Auf Ausgaben einzelner Kompositionen von Fétis (seit 1827), Böttée de Soulmou und Monmerqué-Wichel, die auch in der deutschen Literatur sofort (seit den Aufzügen von G. W. Finl und R. G. Riefwetter in der *Allg. mus. Zeit.* 1827 ff.) viel beachtet, oft wiederholt und zu verbessern gesucht wurden, folgte 1872 die (in mancher Hinsicht wenig gelungene) dichterisch-musikalische Gesamtausgabe E. de Couffemater's (*Oe. compl. du trouv. A. de la Halle*), die seither nur für die mehrstimmigen „Rondeaux“ in der Ausgabe von F. Gennrich, *Rond., Vir. u. Ball.* 1921, S. 54—71, durch eine bessere Ausgabe ersetzt ist. — Unter den *Jeux partis*-Handschriften blieb das schon von Couffemater (S. 197) auch für das *Jeu parti* Rep. Bibl. Nr. 1094 erwähnte Fragment von Cambrai auch von der neusten Herausgeberin der *Jeux partis*-Texte Adams (L. Nicod, *Bibl. de l'Éc. des Hautes Ét.* 224, 1917) unbeachtet; es bildet Bl. 3 der *Fragmenten-Sammlung Cambrai* 1328 (1176) (vgl. auch unten Teil 2) und überliefert leider nur den Schluß des Textes von Str. 6 V. 2 an (vgl. auch Gennrich, *Zs. f. rom. Ph.* 41, 311).

zu den bedeutendsten Werken dieser Zeit gehören (vgl. Sammelb. 5, 210 ff. und 216). Um so heller strahlt freilich Adams Ruhm als Schöpfers des Spiels von Robin und Marion.

Am nächsten dem Doppelmotetten-Repertoire von Mo steht die 100 ausgewählte, alphabetisch angeordnete 3stimmige Motetten (97 Doppelmotetten und 3 Triplumotetten mit 52 lateinischen und 48 französischen Motetus- und 45 lateinischen und 55 französischen Triplumtexten) umfassende französische Motettenhandschrift, die jetzt der Bibliothek in Bamberg (Ed IV 6; Ba) gehört, herausgegeben 1908 von P. Aubry in den 3 Bänden der „Cent Motets du 13. siècle“, deren erster eine ausgezeichnete phototypische Reproduktion von f. 1–64' des Codex (den Motetten folgen noch ein 3stimmiger Conductus und 7 3stimmige Hoqueti)¹⁾, deren 2. eine nur in einigen Kleinigkeiten verbesserungsbedürftige Übertragung der 108 Werke und deren 3. neben wertvollen erstmaligen, z. T. freilich nur phototypischen Veröffentlichungen aus dem Organa- und Motetten-Repertoire von W₁, Worcester XVIII, Ma, St. V, Ars B, W₂, R, F, Lo B, Y, Mo, Tu und Fauv „Études et Commentaires“ zum Bamberger Repertoire bringt, die oft weniger befriedigen (ebenso wie die eben genannte, dem Kapitel „La paléographie des motets“ zugrunde gelegte Handschriftenfolge das Bild der historischen Entwicklung nicht richtig zeichnet).

Da hier der volle Umfang des Codex gut zugänglich ist, empfiehlt sich das Studium dieser Werke in folgender Ordnung, die die geschichtliche Entstehung der einzelnen Gattungen oder der einzelnen Werke²⁾ und dabei zugleich die mannigfaltigen Richtungslinien der Entwicklung der Motette im 13. Jahrhundert deutlich werden läßt³⁾.

Das erste Drittel des Repertoires Ba geht auf das Notre Dame-Repertoire zurück.

I. Für 16 Werke ist als älteste musikalische Form nachweisbar ein liturgisches Melisma des Notre Dame-Repertoires (N. D.-Mel.) oder ein Melisma der in St. V überlieferten Melismen-Sammlung (St. V-Mel.). Ba Nr. 61 (vgl. Rep. 1, 1, 113) hat als Qu. ein 4st. N.-D.-Mel. und als Dr.-M. wohl die Form der 4st. lat. Triplumotette. Nr. 97 (S. 115), 29 (S. 113 f.), 62 (S. 112) und wohl auch 88 (S. 200) haben als Qu. 3st. N. D.-Mel.; die Dr.-M. ist für Nr. 97 eine Dpm. mit anderen Texten, für Nr. 29 und 62 eine 3st. lat. Motette ältesten Stils und für

¹⁾ Die beiden letzten Lagen des Codex enthalten einen 1271 datierten (zum Repertoire Ba aber keinerlei Beziehungen zeigenden, inhaltlich übrigens wenig bedeutenden) Musik-Traktat eines Engländer, dessen Name hier Amerus und Aumerus lautet; vgl. die Berliner Diff. von J. Kromoldi, Die Practica Artis Musicae des Amerus und ihre Stellung in der Musiktheorie des Mittelalters, 1909, die leider die Literatur über den Verfasser (J. Bale, Script. Bryt. Cat. 1, 1557, 322; Neuaufl. Anal. Oxon., Med. and Mod. Ser. 9, 1902, 28; S. Davey, Hist. of Engl. Mus. 1895, 40 usw.) und die anderweitige Überlieferung des Traktats (Orford Bodl. 77 saec. 14./15., wo leider nur der Anfang erhalten ist, und Erier Sem.-Bibl. 44 saec. 15.) übersieht, und den vortrefflichen Aufsatz von P. Blanchard, Alfred le Musicien et Alfred le Philosophe, Rass. Greg. 8, 1909, 419 ff. Es ist kein Zweifel, daß der Verfassername in Bamberg und Erier (Aimerus, wohl nicht Amierus, wie P. Bohn nach Blanchard l. c. 425, oder Anuerus, wie J. Marg. Erier. Archiv, Erg.-Heft 13, 1912, 41 lesen) aus Alfred entlehnt ist, wie ihn Orford nennt (Aluredus).

²⁾ Aubry's Bemerkungen über die Geschichte der einzelnen Werke sind vielfach sehr unvollständig und, sobald sie die Altersfolge der einzelnen überlieferten Formen festzustellen suchen, meist völlig verfehlt (so z. B. bei Nr. 1, 4, 11, 25 [S. 29], 36, 44, 58, 61, 64, 75 und 87).

³⁾ Ich kürze im Folgenden „musikalische Quelle“ mit Qu., „originale Form der Motette“ mit Dr.-M. und „Doppelmotette“ mit Dpm. ab.

Nr. 88 wohl eine der textlich differierenden Dpm.-Formen. Nr. 28 (S. 201) hat als Qu. ein 3st. St. V-Mel. und hat in Ba noch die originale Dpm.-Form. Nr. 74 (S. 116), 89 (S. 199), 76 (S. 200), 44 (S. 103 f.), 7 (S. 106), 67 (S. 114), 69 (S. 115) und 39 (S. 116) haben als Qu. 2st. N. D.-Mel.; die Dr.-M.-Form ist für die ersten 3 die der Dpm., bei Nr. 74 mit anderem Motetustext, bei Nr. 89 mit gleichen und bei Nr. 76 mit anderen Texten, bei Nr. 44 und 7 die Form der 3st. lat. Motette mit älterem, musikalisch abweichendem Triplum und bei den letzten 3 die der 2st. lat. Motette, die später zur Dpm. erweitert wurde, bei Nr. 67 mit gleichem und bei Nr. 69 und 39 mit anderem Text. Nr. 41 (S. 201) und 15 (S. 211) gehen auf 2st. St. V-Mel. als Qu. zurück, wobei die Dr.-M. für Nr. 41 die franz. Dpm. wie in Ba und für Nr. 15 eine 2st. franz. Motette ist.

II. Für 15 Werke ist die älteste erhaltene Form eine Motetten- (in einem Fall eine Conductus-) Form der Notre Dame-Handschriften. Nr. 60 (S. 105) ist musikalisch der Dr.-M. noch gleich, giebt beiden Stimmen aber neue Texte. Nr. 6 (S. 107 f.), 75 (S. 108) und 45 (ib.) gestalten 3st. lat. Motetten mit Tripla älteren Stils zu Dpm. mit neuen Tripla um. Nr. 1 (S. 180) bildet in singulärer Weise eine Dpm. aus einem alten Conductus. Nr. 16 (S. 200) und 64 (ib.) sind noch die alten franz. Dpm.-Formen wie in W₂. Nr. 80 (S. 197) scheint ebenfalls die Dr.-M. zu sein, von der W₂ bereits nur ein stimmlich reduziertes lat. Contrafactum überliefert. Nr. 87 (S. 199) und 4 (S. 201) haben als Dr.-M. franz. Dpm., wie sie zuerst in W₂ erscheinen, die (wie sehr häufig in Ba) in Ba in lat. Dpm. umgewandelt sind. Nr. 11 (S. 202) verändert die alte franz. Dr.-M. auch musikalisch. Nr. 63 (S. 208), 55 (S. 214), 9 (S. 216) und 36 (S. 221) sind Erweiterungen alter 2st. Motetten, wobei Nr. 63 und 55 die alten Motetus-Texte beibehalten, während Nr. 9 und 36 sie durch lateinische Contrafacta ersetzen.

III. Bei einem zweiten Drittel — 36 Werken — ist die älteste erhaltene Form die der Dpm. (oder Triplumotette) im alten Corpus von Mo. Nr. 34 (S. 340), 43 (S. 310), 70 (ib.), 57, 90, 17, 51, 42, 23, 73, 91, 18, 48, 82, 65, 78 und 72 haben die gleiche franz. Dpm.-Form wie in Mo. Die Dr.-M. zu Nr. 83 ist textlich z. T. anders; die zu Nr. 68 hat ein älteres, musikalisch abweichendes Triplum (und anderen Motetus-Text), die zu Nr. 35 sogar (ein ganz singulärer Fall) einen anderen Tenor. Nr. 10, 49, 3 und 2 erscheinen in Mo 4 st.; doch war die Dr.-M.-Form wohl die der Dpm. wie in Codex Ba, in dem die Texte Nr. 10 und 49 die originalen, dagegen Nr. 3 und 2 Contrafacta zu sein scheinen. Nr. 77, 99, 84, 95, 30 und 14 haben die gleiche lat., Nr. 47 hat die gleiche gemischtsprachige Dpm.-Form wie in Mo. Nicht weniger als 5 Werke: Nr. 94, 58, 19 (S. 315), 96 und 13 machen aus gemischtsprachigen Dpm. in Mo durch textlich neue lat. Tripla rein lat. Dpm.

Endlich das letzte Drittel des Repertoires Ba gehört der späteren Motetten-Epoche an.

IV. 15 Werke entstammen dem Repertoire von Mo 7. Nr. 52, 53 und 54 sind 3 3st. franz. Triplumotetten dieses Repertoires, Nr. 24, 56, 40, 81 und 22 unveränderte franz. Dpm. mit lat. Tenores, Nr. 33 und 32 ebensolche gemischtsprachige und Nr. 59, 98 und 5 ebensolche lateinische. Nr. 25 und 26 ersetzen ältere Tripla durch musikalisch neue mit neuen Texten (zu Nr. 25 erscheint in den jüngeren Quellen dann sogar ein 3. stilistisch wiederum jüngeres).

V. Die übrigen 18 Werke treten zuerst hier in Ba auf, 6 franz. Dpm. mit lat. Tenores (Nr. *38, *50, 12, 27, 71 und 93), eine franz. Dpm. mit 2 Tenores (Nr. 92, eine ganz singuläre Erscheinung) und 11 lat. Dpm., eine Form, die auch in dieser letzten Gruppe von Werken (ebenso wie in allen früheren) sehr viel stärker vertreten ist als in den übrigen Motettensammlungen dieser Epoche — eine Eigentümlichkeit des Repertoires von Ba, die keineswegs für diese Epoche typisch ist — (Nr. *66, *100, *31, *37, *85, 20, 21, 46, 86, 8 und 79). Die 7 mit * bezeichneten Werke finden sich auch noch in späteren Quellen wieder; nur für 11 ist Codex Ba bisher die einzige Überlieferung.

Dem Codex Ba nahe verwandt war eine Sammlung von 57 3stimmigen Motetten (anscheinend 53 Doppelmotetten und 4 Tripelmotetten, mit 23 (24?) lateinischen und 34 (33?) französischen Motetus-Texten), von der nur ein Anfangsverzeichnis erhalten ist in einem Kartular des Erzbistums Befançon (Befançon 716; Bes; P. Meyer, Bull. de la Soc. des anc. textes frç. 24, 1898, 95 ff.; E. Hoepffner, Romania 47, 1921, 106 ff.); vgl. auch Sammelb. 5, 187 und die Erwähnung von Bes an allen entsprechenden Stellen in Rep. 1, 1), daß für die Doppelmotetten die Motetus-, für die Tripelmotetten die Tenor-Anfänge nebst den Seitenzahlen der verlorenen Handschrift angiebt¹⁾. Leider ist bei den ganz zahlreichen Fällen, in denen die Doppelmotetten mit lateinischen Moteti in der Überlieferung sowohl als gemischtsprachige (so namentlich in Mo), wie als rein lateinische Doppelmotetten (so namentlich in Ba) erscheinen, nicht festzustellen, ob Bes die originalen, aber unorganischen oder die späteren durch Contrafactur in organische Werke verwandelten Formen überlieferte; und das Gleiche gilt für die selteneren Fälle, in denen zu verschiedenen Zeiten Tripla verschiedenen musikalischen Stils mit lateinischen oder französischen Moteti verbunden wurden. Die Sammlung wurde durch die lateinischen und gemischtsprachigen Werke eröffnet (die Anfänge Nr. 1—23 sind lateinisch bis auf die französischen Nr. 12, den Motetus einer nur in gemischtsprachiger Form überlieferten Motette, und wohl auch Nr. 11a, vgl. Anm. 1); dann folgten die französischen, unter denen Nr. 29—32 infolge der vokalen Tenores Tripelmotetten bildeten. Die hier verlorenen Kompositionen sind mit ganz geringen Ausnahmen wohlbekannt (46 auch aus Mo, 41 auch aus Ba uff.); viele gehören zu den verbreitetsten Motetten überhaupt; auf welchen Beifall der Sammler mit einem Repertoire wie Bes zählen durfte, zeigt sich auch darin, daß mehr als ein Drittel dieser Werke (nicht weniger als 21) in den musikalischen Lehrschriften als Beispiele erscheinen, unter den lateinischen z. B. die ganze Reihe von

¹⁾ Hoepffner ergänzt hier für die französischen Motetten die oft lückenhaften, einige Male auch irrigen Identifizierungen P. Meyer's, ohne freilich die noch unveröffentlichten Quellen wie Tu u. a. und die Musiklehrschriften heranziehen zu können und ohne auf die Handschrift selbst zurückzugehen (in Nr. 44, das er richtig mit Mo 7, 261 identifiziert, liest der Codex auch Ir, nicht Je, in Nr. 27 Le (jor??..en?) douch mois). Auch sonst überfließt er einiges: den entstellten Anfang Nr. 33 Gabelers doit bien (so im Codex) identifizierte ich mit [Balaam] Godalier ont bien (591; Rep. 1, 1, 199); in dem ebenfalls verberbten Anfang Nr. 11a Lis hec ratio möchte ich, da ein ähnlicher lateinischer Anfang nicht bekannt ist, eine Entstellung von Lis ne glay ne rosier vermuten, dem Anfang des französischen Motetus einer gemischtsprachigen Doppelmotette, die ziemlich verbreitet war (mit Lis und lateinischem Triplum aus Mo 5, Nachtrag Nr. 177, Mo 7, 266 und Tu Nr. 14 bekannt; als rein lateinische Doppelmotette aus Ca Nr. 7—8; ferner bildet Lis den Tenor von Tu Nr. 28) und auch infolge ihrer Kürze (vgl. Anm. 2) hier gut passen würde, so daß wie Bes Nr. 12 so auch Nr. 11a die Reihe der lateinischen Moteti durch einen französischen unterbräche; Nr. 38 ([361]) kommt doch in Ba vor (Ba Nr. 39; Rep. 1, 1, 116); bei Nr. 29 Ch... u j ie sus (so im Codex), das er richtig in Chis a cui ergänzt, entscheidet er sich bei der Wahl zwischen Mo 7, 272 und 280 für das erstere Wort, das gemischtsprachig und in Mo singular ist, während es mir sicher scheint, daß die verbreitete Tripelmotette 280 (Ba Nr. 54 usw.) gemeint ist.

²⁾ Die Zahlen 11, 13 und 52 erscheinen dabei doppelt, offenbar weil auf diesen Seiten je 2 Werke anfangen (in der Tat gehören die Doppelmotetten Nr. 11a, falls meine Identifizierung richtig ist, 13a und 52a zu den kürzesten Werken). Um die Zählung P. Meyers beibehalten zu können, die nur die Seitenzahlen nennt, bezeichne ich die Doppelmotetten dieser Seiten mit Nr. 11a und 11b uff.

Nr. 2 bis 9. Bei den französischen Werken ist ein gewisses, wenn auch nicht sehr beträchtliches Vorwiegen der Werte des neuen Stils deutlich zu bemerken, während die lateinischen fast ausschließlich dem alten Repertoire entstammen und aus dem neuen lateinischen Repertoire von Mo 7 nur 2 Werke aufnehmen (Nr. 7 und 8, gerade die beiden, die auch *V* überliefert; gegenüber 14 oder 15 französischen, dem vorwiegend gemischtsprachig überlieferten Nr. 11a (?) und den nur gemischtsprachig erhaltenen Nr. 3 und 12). Textlich hier singular, wobei aber nicht ausgeschlossen ist, daß die Kompositionen mit anderen Texten doch bekannt sind, bleiben, falls Nr. 11a von mir richtig identifiziert ist, nur 5 französische Werke: Nr. 27 (wegen eines Flecks schlecht lesbar; vgl. oben), 34, 35 (Quant venra li mieus amis im Codex), 36 und 48, von denen der Anfang Nr. 34 auch der Anfang eines nur textlich überlieferten Rondeaux ist (Gennrich, Rond. usw., S. 76), sehr wohl aber auch der einer verlorenen Motette (z. B. eines Motet enté mit diesem Refrain) sein kann, da es unwahrscheinlich scheint, ihn etwa als Tenor (wie die Anfänge Nr. 29—32) aufzufassen.

Aus einer wahrscheinlich ebenfalls dem Codex Ba ähnlichen Handschrift fand ich geringe Reste in einem Vorsatzblatt der in Paris geschriebenen Lukan-Handschrift Rom Vat. Reg. 1543 (Reg), auf das ich durch S. M. Bannister's Mon. Vat. di paleogr. mus. lat. (1, 1913, 189)¹⁾ aufmerksam wurde, wo aus

¹⁾ Von anderen erst durch Bannister (+ 1919; vgl. Anal. hy. 55, 1922, XII f.) bekannt gewordenen, für die mittelalterliche mehrstimmige Musik wichtigen Handschriften der Vaticana nenne ich hier folgende:

I. 5 aus der älteren Zeit, die ich infolge freundlicher Mitteilung von Herrn Bannister bereits 1911 in Rom benutzen konnte, während ich für die übrigen auf Photographien von 1914 angewiesen bin: Reg. 586 aus Tours oder Fleury mit 3 Organa saec. 11. (älteren Kompositionen von M 1, 9 und 41 meines Rep.; Bannister 1, 79 usw. und 2, S. 43a); Reg. 592 aus Fleury mit Organa saec. 11. (bei 9 zu 2stimmiger Komposition bestimmten Petrus-Responsorien sind jedoch nur bei Teilen vom 1., 2. und 9. die Organalstimmen eingetragen; ib. 1, 80 f. und 2, S. 44); Vat. 4320 mit einer 2stimmigen Lamentation saec. 12. (1, 116); Borgia 211 mit 2 nur schlecht oder gar nicht lesbaren anscheinend 2stimmigen Kompositionen saec. 13. in Montecassinese Reumen (einer von Bannister als Sequenz, aber hier textlos überlieferten bezeichneten Komposition — bildet aber nicht Ordo juris??)... justitia den Anfang des Textes? — und dem Alleluja Verbum caro; 1, 116 f.); Ottob. 3025 mit einem Traktat Ars organi und 3 Organa saec. 13. (singularen Kompositionen spätorganalen Stils von M 44, vom Responsorium Operibus und — von Bannister nicht erwähnt — von O 15; 1, 156 und 2, S. 99).

II. Für die Trecentokunst: Ottob. 1790 mit Fragmenten aus Giovanni da Cascia's Più non mi curo, La bella stella und Nel mezo a sei paon und Lorenzo's Vidi nell' ombra (1, 188, wo nur das 2. genannt ist, dessen Anfang nicht „A (oppure O)“, sondern [L]a ist, und 2, S. 130 b; Nel mezo wird auch von Simone Probenzani citiert; vgl. die letzte — dritte — Ausgabe der für die italienische Musik des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts höchst interessanten Sonette aus dem Mundus placitus in seinem Saporetto von S. Debenedetti, *Il „Sollazzo“* 1922, S. 177 — ohne Erwähnung dieser Handschrift —); Barb. 171 (1, 185), woraus ich leider den Inhalt von f. 223 noch nicht kenne, da ich 1914 die erbetene Photographie dieser Seite nicht erhielt; auf f. 223 findet sich der Schluß vom Tenor und Contratenor eines 3stimmigen tropischen Gloria (zum Tropustext Clementie pax bajula vgl. Anal. hy. 1, 100 und 47, 269; die gleiche Komposition ist erhalten in den Paduaner Fragmenten in Padua 1475, f. 47'—48' des einstigen Codex vollständig und f. 44' Fragment der beiden Unterstimmen) und der Anfang einer mir bisher sonst noch nicht nachweisbaren Oberstimme eines Et in terra; Barb. 657 (1, 189) mit dem Anfang eines mir bisher sonst noch nicht nachweisbaren 2stimmigen Credo, dessen Komposition noch in das 14. Jahrhundert zurückgehen kann; Reg. 1146 (1, 189; vgl. ib. 195 ff.), wo f. 72' und 73 nicht Motetten des 14. Jahrhunderts, wie 1, 189 angegeben, wohl aber eine Anzahl bis auf einen nicht bezeichneter Tenores dieser Zeit, die ich indes noch nicht identifizieren konnte, eingetragen sind.

III. Pal. lat. 488 aus Mainz (1, 169) mit der auf der letzten Seite nachgetragenen 2stimmigen Komposition des weihnachtlichen Benedicamus-Tropus Procedentem sponsum.

dem Inhalt nur Nr. 3 genannt ist. Eine Photographie, die ich im Frühjahr 1914 erhielt, gab als weiteren Inhalt des beim Binden sehr verstümmelten Doppelblatts Reste von 4 weiteren 3stimmigen Motetten zu erkennen: 1) Mo 5, 78 (= Ba Nr. 57), 2) eines sonst unbekanntes lateinischen Contrafactums zur Doppelmotettenform von Mo 2, 29 (= Ba Nr. 28), 3) Ba Nr. 93, 4) Mo 7, 269 und 5) Mo 7, 271. Ob der Codex noch weitere Reste birgt, ist mir nicht bekannt. Der Verlust der ganzen Handschrift ist sehr zu bedauern, da, so winzig diese ihre bisher bekannten Reste auch sind, sie doch genügen, um zu zeigen, daß die musikalische Fassung der Werke gerade hier eine besonders gute war und daß ihr Repertoire sich auf das Mannigfaltigste zusammensetzte. Aber auch so wird unsere Kenntnis dieser Epoche bereits durch sie sehr willkommen bereichert. Ich erwähne hier nur Folgendes: bei Nr. 2 ist in der Motettenüberlieferung nur hier der Tenor richtig, wenn auch unvollständig bezeichnet (Et vide statt der inkorrekten Bezeichnungen in W₂, Mo und Ba; vgl. Rep. 1, 1, 148); bei Nr. 3 findet sich hier statt der schlechten Tenor-Bezeichnung in Ba: Notum die gute: Neuma [toni 6.] und statt der inkonsequenten rhythmischen Tenor-Schreibung in Ba eine bessere (regelmäßig längere Noten anstelle der Unisoni in Ba); der Motetus von Nr. 3 *Toute seule passerai*, ein Motet enté, benutzt zum Anfang und Schluß einen Refrain, der auch einem von Grocco¹⁾ zitierten, nur textlich erhaltenen Rondeau zugrunde liegt, dessen Melodie Heinrich, Rond. usw. S. 79, nach Ba Nr. 93 rekonstruierte; Nr. 4 mit einem französischen Rondeau im Tenor (*He resvelle toi Robin*), dessen Refrain auch in Halle's *Robin* und *Marion* erklingt, und Nr. 5 mit einem Motetus (*Fi mari*), der größere Abschnitte aus einem Rondeau Halle's zitiert, und ebenfalls einem Rondeau-Tenor (*Nus n'ierl*) zeigen, daß auch diese Tripelmotetten mit französischen Rondeaux im Tenor verbreiteter waren, als sich bisher nachweisen ließ, und bringen neue Beiträge zur Kenntnis der Verbreitung der Kunst Adam de la Halle's.

die aus einer großen Zahl deutscher und böhmischer Handschriften seit dem 14. Jahrhundert bekannt ist (z. B. Graz 756, Innsbruck 457, Engelberg 314 f. 127 und 180, Göttingen 307, München St.-B. lat. 5511, ib. Un.-B. 156, Berl. germ. 8^o 190, Göttingen theol. 220 g, Prag Un.-B. V H 11 und VII G 16). — Das 1, 142 genannte 3stimmige *Benedicamus* in Vat. 4749 f. 15 (f. 15' enthält nur 3 einstimmige *Benedicamus*, nicht ein 3stimmiges, wie 1, 189 angegeben) und die Passion „per 3 voci“ (soll das „3stimmig“ oder nur „für 3 alternerende Sänger“ bedeuten?) in dem deutschen Codex Pal. 457 saec. 14. (1, 167) sind mir noch nicht bekannt. — Die übrigen S. 189 genannten mehrstimmigen Werke entstammen späterer Zeit. — Vgl. ferner Rep. 1, 1, 14.

¹⁾ ed. J. Wolf, Sammelb. 1, 92. Von den weiteren von Grocco zitierten französischen Texten sind bekannt: S. 91 *Ausi com l'unicorne* = Ray. Bibl. Nr. 2075, eine oft überlieferte Chanson *Chibaut's*; ib. *Quant li roussignol* = ib. Nr. 1559 vom Chatelain von Coucy, ebenfalls eine der verbreitetsten *Trouvère-Chansons*, deren Melodie schon Laborde, *Essai* 2, 1780, 281 edierte; S. 92 *Chanter m'estuet* (so ist zu lesen), *quar ne m'en puis tenir* = ib. Nr. 1476, wiederum von *Chibaut*; ib. *Au reparier que je fis de Prouvence* = ib. Nr. 624. Statt de Girardo, de Maria (S. 94) schlägt *Rechnis* (bei J. B. Beck, *Ac. d. Inscr. et B.-L., c.-r. des séances* . . . 1909, 40) de Girardo de Viana (vgl. Gröber, *Grdr.* 2, 1, 559) zu lesen vor. Die von Grocco S. 99 genannten „*difficiles res Tassyni*“ kommen bekanntlich dreimal als *Tenores* (*Chose Tassin*) in Mo 7 (7, 270, 292 und 294) vor; vgl. *Coussemaker*, *L'art harm.* Beispiel Nr. 40 (für 7, 294), *D. Aubry*, *Rech. sur les tén. fr.* 1907, S. 32 ff. (vielfach inkorrekt) und J. Wolf, *Arch. f. M. W.* 1, 1918/19, S. 22 (der 1. endet mit G Takt 26; im 2. scheint mir der Wechsel zwischen 1. und 2. Modus im Codex beabsichtigt).

Die nächste Handschrift in der Reihe der Mensural-Handschriften ist ebenfalls nur fragmentarisch erhalten, freilich in etwas größerem Umfang, und führt allem Anschein nach aus Frankreich nach Deutschland. Ihre Reste fanden sich in Wimpfener Handschriften und Inkunabeln der Darmstädter Bibliothek (u. a. im Codex 717; z. T. früher in der Fragmenten-Sammlung 3094 aufbewahrt) und sind jetzt als Nr. 3317, 3471 und 3472 vereinigt (Da). Die erste Runde von ihnen gab F. W. Roth durch einige Textdrucke und kurze (sehr ergänzungsbedürftige) Beschreibungen einiger Blätter (*Lat. Hymnen* 1887, S. 13, 39, 54 und 139; ferner in *Germania* 32 (N. N. 20), 1887, 255, *Monatsh. f. M. G.* 20, 1888, 84 und *Roman. Forsch.* 6, [1889] 1891, 199). Weitere der gleichen Handschrift angehörige Reste wurden von W. Meyer (1899; vgl. *Fragm. Bur.* 1901, 19) und mir (1907) gefunden. In der musikgeschichtlichen Literatur sind sie bisher nur in meinem Aufsatz über die mehrstimmigen Werke der Hf. Engelberg 314 (*Rm. Jb.* 21, 1908, 57) und im Rep. 1, 1 herangezogen (vgl. ferner H. J. Moser, *Gesch. d. dtsh. Musik* 1, 1920, 337).

Ihr Inhalt ist folgender:

Doppelblatt I: 1) 3stimmig *Deus in adiutorium* (= Mo 1,1 usw.); 2) Mo 4, 52 (vgl. Rep. 1,1, 108); 3) Mo 8, 330; Blatt II: 4) Mo 4, 60; 5) Mo 4, 59 (l. c. 199); Blatt III: 6) *Salve virgo parens* und *O Maria mater Dei*, Contrafactum zu Mo 5, 94, bisher nur aus den Citaten des Motetus bei Franco (*Couff. Scr.* 1, 127 und 131) bekannt (mit einem nicht gelungenen Emendationsversuch im Codex); 7) Ba Nr. 4 (Contrafactum zu Mo 5, 110; l. c. 201); Doppelblatt IV: 8) Mo 4, 56; 9) Ba Nr. 76 (Contrafactum zu Mo 2, 19; l. c. 200); 10) Ba Nr. 83 (mit weltlichem französischem Triplum auch Mo 3, 43); 10 a) Reste, aus denen nur zu erkennen ist, daß eine Doppelmotette folgte; Doppelblatt V: 11) singuläre Doppelmotette *Benedicite dominus edent*, B. d. *gustate* und *Aptatur*; 12) Ba Nr. 31; 13) 2stimmig *Ave gloriosa* (der Motetten-Tenor ist hier in eine *Conductus-Unterstimme* umgestaltet; vgl. Rep. 1, 1, 180); 14)–17) singuläre 1-, 2- und 3stimmige *Conductus* (14–16 sind *Benedicamus-Tropen*); Blatt VI: 18) Schluß eines 3stimmigen *Conductus* ohne Text (mir noch nicht identifizierbar); 19) 3stimmiger *Conductus Si membrana* (vgl. Rep. 1, 1, 100 und oben S. 187); Blatt VII: 20) Schluß einer sonst unbekanntes Doppelmotette; 21) Ba Nr. 37 (das interessanteste Stück der Fragmente); Blatt VIII: 22) Mo 4, 51.

Der Inhalt der Handschrift ist also rein geistlich oder moralisierend. Überwiegend bilden ihn Doppelmotetten, größtenteils aus dem alten Corpus von Mo; doch fehlen auch Werke neuen Stils nicht ganz; in Nr. 3 überliefert Da sogar bereits das stilistisch 3. Triplum dieser Doppelmotette, die in Mo 7 (7,282) erst mit dem 1. erschien. Vielfach sind es die verbreitetsten Werke dieser Gattung, die so auch hier das Rückgrat des Repertoires bilden. Die Texte sind lateinisch bis auf das französische Triplum Nr. 10 (auch ediert von A. Stimming, *Rom. Forsch.* 23, 1907, 103 und *Die altfrz. Mot. der Bamb. Hf.* 1906, S. XXXVII) und den teilweise romanischen, teilweise deutschen, seiner textlichen Bedeutung nach noch unerklärten *Brumas-Tenor* Nr. 21 (nur eine Tenorperiode aufzeichnend, aber diese mit vollem Text, während Ba ihn nur lateinisch bezeichnet: *Brumans est mors* und ligiert schreibt; ferner zeigt Da, daß T. 21–40 im Triplum in Ba entstellt und nach Da zu emendieren ist, indem aus T. 21 3 Takte werden und alle folgenden um 2 Takte rücken; vgl. *Jf. f. M. W.* 5, 1923, 440).

Diese deutschen Worte des Brumas-Senors sind das einzige Vorkommen deutscher Sprache im gesamten Motettenrepertoire des 13. Jahrhunderts¹⁾. Schon sie dürften genügen, um für die Entstehung des Codex Da deutsche Provenienz nahelegen, wenn auch zunächst noch die Möglichkeit bestehen bleibt, daß sie nachträglich dem Tenor untergelegt sein können²⁾. Daneben unterstützen aber auch manche andere Gründe (z. B. ähnliche wie bei Mü B) die Annahme deutscher Provenienz stark: der Umstand, daß der Codex nachweislich schon im 15. Jahrhundert (in dem er zerschnitten wurde) in deutschem Besitz war, die Beschränkung auf rein geistliches Repertoire, die Vermischung von Motetten und Conductus, speziell Benedicamus-Tropen, die mensurale Aufzeichnung von mehrstimmigen Conductus, unfranzösische Eigentümlichkeiten der Notation, die gerade die Notation von Da zu einer stellenweise sehr eigenartigen machen (besonders auffällig sind z. B. die oft erst durch Rasur oder sonstige Emendation vorgenommenen Änderungen des ungeraden Taktes im 3. Modus in geraden Takt, namentlich auf den von einer eigenen Hand geschriebenen Blättern VII und VIII, die u. a. in Lo D eine Parallele finden; dabei ist aber die musikalische Überlieferung als solche in Da meist vortrefflich).

¹⁾ Zu eindrucksvoller Aufführung (auf Veranlassung von Professor W. Gurliitt) gelangte das Werk in vokaler Tripelstimmform in Karlsruhe am 25. September 1922; vgl. das Programmheft: „Musik des Mittelalters, Badische Kunsthalle Karlsruhe 24. bis 26. September 1922“ (mit dem Facsimile des Anfangs des Tenors nach Da am Schluß), das „Brumas est mors“ mit „Anerbittlich ist der Tod“ überfetzt. (Die Organa waren in diesem Programm durch Leonins und Perotins Alleuja Pascha aus dem Magnus Liber Organi [zweistimmig mit den einstimmigen Chorschlüssen des Meluja und des Versus und den eingefügten dreistimmigen Motetten Gaudeat devotio und Radix venie], die weltliche Motette durch die Jolietement-Tripelstimmform [Ba Nr. 53 usw.] und die älteste Instrumentalmusik durch eine Estampie und eine Danse aus Paris B. N. fr. 844 und das dreistimmige In seculum viellatoris [Ba Nr. 105] vertreten). Vgl. Jf. f. MW 5, 1923, 434–460.

²⁾ Ich möchte aber folgende Parallele zwischen dem Wimpfener Tenor und einem sicher deutschen Tenor des 14. Jahrhunderts, der mit 3 verschiedenen Texten 3 Motetten deutscher Provenienz in Eng und Lo D zugrunde liegt, nicht unerwähnt lassen. (Trotz der meist binären Schreibung auch in dem die Motetten in verwahrloster mensural-Notation aufzeichnenden Codex Lo D — Eng ist in deutscher mensuraler Neumenchrift geschrieben — führe ich in der Übertragung den alten ternären Rhythmus des 3. Modus durch). Die Oberstimmen der Brumas-Doppelstimmform zeigen indes noch keine der Eigentümlichkeiten der deutschen Motette des 14. Jahrhunderts (vgl. unten im 2. Teil dieser Abhandlung).

1. Tenor der Doppelstimmform [838 f.], II a der Motette [1172] Lo D Nr. 74 (vgl. Gerbert, De cantu 2, 136), II b [1181] Eng Nr. 22 (Anfangsvariante: D D D D) und II c [1177] Lo D Nr. 61.

I.



Brumas e mors, bru-mas e mors, bru-mas ist tod, o we der not.

II.



a) Be - ne - di - cat, ympnum di - cat om - nis ho - mo in hac do - mo
b) Nos - ter ce - tus ca - nat le - tus tot be - a - tis col - lo - ca - tis
c) Fi - dus ser - vus nec pro - ter - vus usw.



al - tis - si - mo re - gi pi - is - si - mo u - ni tri - no.
in so - li - o cum De - i fi - li - o; o o o o.

Trifft diese Annahme zu, so nimmt der Codex Da unter den deutschen Handschriften dann den ersten Rang ein und zeigt uns ein bedeutendes praktisches Gegenstück zur Lehrtätigkeit Francos von Köln.

Die letzte größere aus dem Hauptrepertoire des 13. Jahrhunderts sich speisende Motetten-Sammlung endlich ist ein (nach den Gebrauchspuren zu schließen, einst eifrig benutzter, später merkwürdigerweise mit einer Bibelhandschrift vereinigter, aber für sich alt folierter) Motettenfaszikel wallonischer Provenienz mit 31 3stimmigen Motetten (Doppel- und Tripelstimmigen) in dem aus St. Jakob in Lüttich stammenden Codex Turin Reale Bibl. Mss. Vari 42 (Tu), der bisher außer in meinem Rep. nur von G. M. Drevès (Anal. hy. 20, 1895, 169), P. Aubry (Cent Motets 3, 1908; ihn machte P. Meyer, der eine Copie der Texte besaß, auf die Handschrift aufmerksam) und F. Genrich (Rond. usw. 1921, 46 f.) herangezogen wurde.

Ein Verzeichnis seines gesamten Inhalts ist bisher noch nirgends gegeben; so folge es hier in Kürze.

Auf 3 einleitende 3stimmige Conductus (Parce virgo, dessen Text Drevès I. c. druckte, und die 2 Kompositionen von Deus in adiutorium, = Mo 8, 303 und I, 1) folgen die Motetten: 1) Mo 7, 273; 2) Mo 7, 258; 3) Mo 7, 268; 4) Mo 5, 94; 5) Mo 7, 275; 6) Mo 7, 281 (vgl. Rep. 1, 1, 116); 7) Mo 5, 119; 8) Mo 7, 262; 9) Mo 7, 255; 10) Mo 7, 264; 11) Mo 7, 254; 12) Biaux dous amis, Grant pechie und Vale; 13) Mo 7, 257; 14) Mo 7, 266 (zuerst in Mo 5, Nachtrag Nr. 177); 15) Fine amurs, J'ai lonc tens und Orendroit usw. (den Tenor bildet die Chanson Ray. Bibl. Nr. 197; sonst nur 2stimmig aus einem verschollenen Fragment Arras bekannt); 16) Mo 7, 256; 17) Sens penseir, Quant la saisons (den Motetus bildet die Chanson Ray. Bibl. Nr. 505) und Qui bien aime, a tart oblie; por ce usw. (der Tenor, der textlich motettenartig gebaut ist, benutzt zum Refrain, mit dem er beginnt, keine der 5 zu diesen Versen sonst bekannten Melodien); 18) Mo 8, 320 (vgl. Rep. 1, 1, 297); 19) Doppelstimmform von Mo 2, 19 (I. c. 200); 20) Mo 7, 260; 21) Mo 7, 253; 22) Doppelstimmform von Mo 6, 243 mit dem hier singulären Triplum Je me doi bien doloseir (I. c. 149); 23) Mo 7, 280; 24) Mo 7, 288 (der Tenor Omnes ist hier bezeichnet: „Ki n'at point d'argent“); 25) Mo 3, 38; 26) Leis l'ornelle, Main soi levat sires Garins und „Je ne chandrai mais“ (vgl. Aubry 3, Tf. 12; ferner in Iv f. 22 und Ca B f. 17 überliefert); 27) gemischtsprachige Form von Mo 5, 78 mit hier singulärem Triplum-Text Pulchra decens; 28) Por ma dame, La jolie penseie und L[is ne glais] (den Tenor bildet der Motetus von Tu Nr. 14) ¹⁾; 29) Amours en cui, En mun cuer und In seculum; 30) Mo 8, 318; 31) Mo 5, 92 (vgl. Rep. 1, 1, 208).

Wie diese Angaben zeigen, steht diese in den französischen Texten wallonischen Dialekt aufweisende Sammlung, die besonders die weltliche Kunst pflegt und gegenüber 24 Werken mit französischen Moteti und französischen Tripla, darunter 8 mit französischen Tenores, von denen 4 den vollständigen Text ausschreiben und die anderen 4 zwar nur mit den Anfangsworten oder dem Anfangsbuchstaben bezeichnet sind, aber ebenfalls mit vollem Text gesungen werden konnten, so daß die Zahl der Tripelstimmigen bis 8 betragen kann, und einem 9. mit

¹⁾ Ein analoger Fall ist die Benutzung des Motetus von Mo 5, 78 als Tenor der aus diesem Grunde von Aubry, Cent Mot. 3, 32 herausgegebenen Doppel- oder, falls die Tenorausführung vokal war, Tripelstimmigen Mo 8, 337.

französischer Bezeichnung eines lateinischen Tenors, nur eine rein lateinische Doppelmotette (Nr. 5, eine in Ba fehlende Solem-Doppelmotette, eines der stilistisch jüngsten Werke von Mo 7) und 6 gemischtsprachige aufnimmt, von denen 3 sich aus lateinischen Moteti und französischen Tripla und 3 umgekehrt zusammensetzen — sie steht unter den bisher bekannten Sammlungen mittleren Umfangs am entschiedensten auf dem Boden der neuen Kunst des hier mit nicht weniger als 16 Werken vertretenen 7. Faszikels von Mo, dem gegenüber die Vertreter des älteren Repertoires, die freilich keineswegs fehlen, stark zurücktreten. Und ebenso kommen in den hier neuen Werken manche künstlerische Bestrebungen zum Ausdruck (auf einiges ist schon oben hingewiesen), die Entwicklungsfäden, die zuerst in Mo 7 zu beobachten waren, weiter spinnen und zur Epoche des 8. Faszikels von Mo überleiten.

So bietet der Motettenfaszikel Tu (auch ganz abgesehen von den interessanten Varianten, die sich in der vortrefflichen musikalischen Überlieferung von Tu finden, von der in vielen einzelnen Zügen eigenartigen Notation und von der dialektisch hier singulären Textgestaltung, die auch von philologischer Seite noch nicht beachtet ist — auch die Texte der hier singulären Werke sind noch unediert —) vielerlei Neues.

Endlich die letzte größere französische Sammlung von Motetten im Stil des 13. Jahrhunderts, die, wie schon erwähnt, um die Wende des Jahrhunderts oder vielleicht sogar erst im ersten Viertel des 14. Jahrhunderts entstand¹⁾, aber noch keinerlei Beeinflussung durch die neue Stilwandlung der Motette zeigt, die uns in den neuen Motetten des Roman de Fauvel entgegentritt, ist der schon oben charakterisierte 8. Faszikel von Montpellier, eine Sammlung von 42 Motetten mit dem einleitenden Conductus Deus in adiutorium, deren Werke nur in ungewöhnlich spärlichem Umfang bisher anderweitig nachweisbar sind, offenbar

¹⁾ Es handelt sich dabei, wie in allen ähnlichen Fällen, um die Entstehungszeit des Repertoires als solchen, nicht um die Zeit der Niederschrift der erhaltenen Handschrift, die in diesem Fall (wie in vielen ähnlichen Fällen) sicher erst in das 14. Jahrhundert fällt. Es ist hier fast überall davon Abstand genommen, die Zeit der Niederschrift der erhaltenen Handschriften anzugeben, da sie für die Entstehungszeit der Werke selbst und die Zusammenstellung der Werke zu einem nach bestimmten Anschauungen orientierten Repertoire meist irrelevant ist. Über den terminus ante quem non, das einzige, was diese Angaben darüber aussagen können, kann meist aus anderen Quellen und Erwägungen kein Zweifel sein. Im übrigen zeigt das Alter der Niederschrift, wenn es sich um tatsächliche Gebrauchshandschriften handelt — zu denen z. B. ein so eminent wichtiger Codex wie F anscheinend nicht gehört; vgl. Rep. 1, 1, 59 — wohl, wie lange diese oder jene Werke in der Praxis lebten, wobei wir freilich nur in den seltensten Fällen einmal Genaueres über den Kreis wissen, aus dem die einzelnen Handschriften stammen oder für den sie bestimmt waren. Für die wichtigere Frage nach der Entstehungsperiode der Werke aber müssen wir uns, wenn anderes Quellenmaterial uns nicht zu Hilfe kommt, der Methode der stilistischen Untersuchung anvertrauen, deren Resultate ich hier (und in meinem Repertorium) vorlege. Dabei ist es gleichgültig, daß z. B. Codex W₂ erst dem 14. Jahrhundert entstammt, da alle inneren und äußeren Momente die hier vorliegende Gestalt des Organum- und Motetten-Repertoires dem ersten Drittel des 13. Jahrhunderts zusprechen, oder daß die einzige bisher bekannte Quelle, die Leonins Magnus Liber Organi ohne die Perotinischen Eingriffe überliefert, W₁, ebenfalls erst dem 14. Jahrhundert angehört, da kein Zweifel darüber bestehen kann, daß das Original des 3. und 4. Faszikels von W₁ im 12. Jahrhundert geschrieben ist. — Daß ein in Mo 8 neues Werk wie Nr. 334 (Coussemaker, L'art harm. Beispiel Nr. 41; vgl. Sammelb. 5, 224) noch im 13. Jahrhundert entstand, lassen die teilweise mit Namen in Mo 7, 256 und vielleicht auch in Halle's Doppelmotette Mo 7, 258 gleichen Namen des hier geschilderten Pariser Sängerkreises wohl mit Sicherheit schließen.

ein Repertoire, das auf die Weiterentwicklung nur von geringem Einfluß gewesen ist. Den Textsprachen nach sind in den Doppel- und Tripelmotetten 17 Moteti und 14 Tripla lateinisch, 22 Moteti, 25 Tripla und 10 Tenores französisch; in 3 Werken singen Motetus und Triplum den gleichen lateinischen Text. Stilistisch bringt diese Sammlung sehr vielerlei Neues, so in der weiteren Lockerung der alten rhythmischen Fesseln¹⁾, in der fortschreitenden, wenn auch immer noch nur ganz vereinzelt bleibenden Verwendung zweizeitigen Taktes²⁾, in dem gelegentlichen Sichanbahnen des „isorhythmischen“ Aufbaues der Motette (am stärksten in der unedierten Doppelmotette Nr. 311; vgl. ferner Sammelb. 5, 217 f. und 223), in dem Eindringen ausgedehnterer Melismatik in die Motette³⁾, speziell in melismatischen Hoqueti-Schlüssen (wie in Nr. 328, 340 und 341), die ebenso wie die „Isorhythmie“ zu den stilistischen Haupteigentümlichkeiten der Motette des 14. Jahrhunderts gehören, und in den 3 im Motetten-Repertoire stilistisch ganz singulär bleibenden, in den Oberstimmen nur eintertigen Werken Nr. 339–341, einer Alleluja- und 2 Epiphania-Motetten (herausgegeben von Coussemaker, l. c. Nr. 21–23; vgl. Sammelb. 5, 220 ff.).

Neben die zunächst betrachteten größeren Sammlungen treten nun auch für das Motetten-Repertoire der Epoche des alten Corpus von Mo und der Epoche von Mo 7 eine ganze Anzahl kleinerer von wechselndem, meist geringerem Wert, bisweilen aber interessant durch die neue Umgebung, in die die Motetten hier gestellt sind, und durch die in den Handschriften französische, englische, italienische und deutscher Provenienz vielfach ganz andersartige Auswahl, die getroffen wird, und eine sehr stattliche Zahl vereinzelter Motetten-Überlieferungen in Quellen allermannigfaltigster Art.

Die Notenschrift dieser durchaus in zweiter Linie stehenden Quellen ist sehr verschiedenartig; es kommen die mannigfachsten Zwischenstufen zwischen der primitivsten Neumen-Notation und der reinsten franconischen Mensuralschrift vor, bei deren Beurteilung nicht vergessen werden darf, daß es vielfach nicht, wie bei den größeren Sammlungen, musikalisch durchgebildete Schreiber, sondern musikalische Laien waren, die sich diese Werke irgendwo aufzeichneten, oder daß diese Handschriften überhaupt aus Kreisen stammen, denen die Geheimnisse der Mensural-Notation noch nicht geläufig oder überhaupt noch verschlossen waren, so daß vielen der hier auftretenden Merkwürdigkeiten der Notation kein besonderes Gewicht für die Entwicklung der Notenschrift beizulegen ist. Auch die musikalische Form, in der die Motetten hier erscheinen, ist vielfach vereinfacht. Selten finden

¹⁾ Doch tritt auch hier noch kein völliger Bruch mit der alten modalen Rhythmik ein; auffällig ist die starke Bevorzugung des 2. Modus, der in Mo 7 umgekehrt ganz zurückgetreten war.

²⁾ So in Nr. 328, her. von Aubry, Cent Mot. 3, 156 und J. Wolf, Handb. der Notationskunde 1, 1913, 272.

³⁾ Diese melismatischen Partien bilden entweder in sich abgeschlossene Anfangs- und Schlussperioden, die sehr wohl als instrumentale Vor- und Nachspiele erklingen sein können (z. B. in Nr. 322, her. von Aubry, Cent Mot. 3, 151); daneben bietet Mo 8 auch ein Beispiel, in dem die vokale Melodie durchweg durch teilweise höchst ausgedehnte Melismatik geholt wird, in dem als Rondeau gebauten Motetus Vo vair oel (Nr. 314; her. von Genrich, Rond. usw. S. 48 f.), der bereits ganz den Stil des französischen Liebes des 14. Jahrhunderts verrät (vgl. die Melodien aus dem Roman de Fauvel und Le scurel's ib. S. 290 ff.).

wir z. B. die Doppelmotetten in dieser Art Quellen musikalisch vollständig überliefert; oft begnügen sie sich mit der Reduktion der Doppelmotette auf eine 2stimmige Form, oft (ebenso wie die ähnlichen im Rep. 1, 1 für die Motetten des ältesten Repertoires beschriebenen Handschriften) nur mit einer Stimme aus dem ursprünglich mehrstimmigen musikalischen Ganzen.

Am die Spitze dieser kleineren Sammlungen französischer Provenienz sind die beiden bekannten, für die französischen Motetten auch in G. Raynaud's *Recueil de Motets français* 1881 und 1883 bereits benutzten Sammlungen in Rom Vat. Reg. 1490 (V; vgl. ib. 2, 159) und Paris B. N. lat. 11266 (W; vgl. Couffemaker, *L'art harm.* S. 169) zu stellen, da diese nur Doppelmotetten in voller Form überliefert, jene wenigstens überwiegend die vollen Formen aufnehmen wollte.

Freilich ist der Umfang der französischen Motetten-Sammlung in V, dem berühmten schönen Arras'er Chansonnier der Vaticana, trotz der Rolle, die gerade Arras für die Motette spielte¹⁾, sowohl äußerlich, wie dem inneren Gehalt nach sehr bescheiden (4 Doppelmotetten, 1 Triplum und 2 Moteti). Den Motetten wird nicht einmal ein eigener Faszikel eingeräumt, sondern im gleichen Faszikel werden ihnen gleich (wie in der lothringischen Texthandschrift D) die ihnen durch die Refrainverwendung verwandten, musikalisch freilich auf ganz anderem Boden stehenden Rondeaux angegliedert. 10 (oder, da V Nr. 10 sich f. 25' wiederholt, 9) weitere kleine Motetten bilden in der großen Sammlung von Chansons die bisweilen erst nachgetragenen Schlusstücke der Werke einzelner Dichter — woraus freilich, wie schon erwähnt, der Vorteil erwächst, daß in 3 Fällen der in der Motetten-Überlieferung sonst fehlende Verfassername bekannt wird (leider sind alle 3 nur ganz schlichte und einfache Motetus-Melodien) —. Die Notensysteme sind oft leer geblieben (bei 11 von diesen 17 Werken ganz, bei 2 weiteren teilweise) und, wo die Noten in der Motetten-Sammlung eingetragen wurden, geschah es ganz inkonsequent in Quadrat- und einer sehr entstellten Mensural-Notation. Neben einigen vollen Doppelmotettenformen von Werken sowohl des alten Corpus von Mo wie aus Mo 7 fehlen aber auch hier die Stimmreduktionen nicht, die in einem Fall wie z. B. bei Halle's *Seculum-Doppelmotette*, aus der hier (f. 93) nur der Motetus herausgerissen erscheint, nicht zu rechtfertigen sind.

Sowohl im Vergleich mit den größeren Motetten-Sammlungen wie im Vergleich mit der außerordentlichen Bedeutung, die ebenso der textlichen wie der musikalischen Überlieferung der Chansons, der Pastourelles, der „*Chancons de Nostre Dame*“ und der *Jeux partis*²⁾ im Codex V zukommt, ist sein Motetteninhalt höchst dürftig.

¹⁾ In dem schon oben S. 195 erwähnten, viel citierten Arras'er Gedicht läßt der Dichter den erkrankten lieben Gott nach Arras hinabsteigen, um sich dort „les motés“ anzuhören und daran zu genesen; vgl. Rep. 1, 1, 297.

²⁾ Die Sammlung von 79 *Jeux partis* in V, von denen 75 hier mit Melodie überliefert sind, ist die umfangreichste, die erhalten ist. Die Frage der musikalischen Überlieferung der *Jeux partis*, die in sehr großer Zahl trotz ihrer an sich geringen Verbreitung in den verschiedenen Handschriften mit ganz verschiedenen Melodien erscheinen, auch z. B. in so nah verwandten Codices wie V und Arras 657, die L. Nicod l. c. S. 33 sogar als „peut-être de la même main“ bezeichnet, fast stets völlig abweichende Melodien zeigen (nur in 5 von 28 Fällen die gleichen), lohnt eine eingehendere Untersuchung, die vielleicht auch auf manches andere noch umstrittene *Jeux partis*-Problem, z. B. die Verfasserfrage, neues Licht werfen kann.

In W folgt der Lehrschrift des Pseudo-Aristoteles (Lambert? vgl. Grocheo, *Sammelb.* 1, 102) eine kleine Sammlung von 4 lateinischen und 3 französischen Doppelmotetten, die, sowohl dem älteren Repertoire wie dem von Mo 7 entnommen, alle auch sonst bekannt, z. T. sehr verbreitet und oft in Lehrschriften citiert (3 auch im Traktat des Pseudo-Aristoteles selbst; vgl. auch unten im Teil 2), wohl eine Beispiel-Sammlung¹⁾ zum vorhergehenden Traktat bilden sollten, namentlich zu den hier als besondere Modi aufgestellten Nebenformen des 3. Modus, merkwürdigerweise aber nicht in der Art der Mensural-Notation, die dieser lehrt, sondern in der späteren franconischen Notation (allerdings wenig kalligraphisch) aufgezeichnet (vgl. oben S. 195 und *Sammelb.* 5, 194 f. und 217 f.).

Für 7 weitere kleinere französische Sammlungen ist charakteristisch, daß sie Motetten des Hauptrepertoires in meist reduzierter Form überliefern.

Der u. a. Gautier de Coincy's *Miracles de Nostre Dame* überliefernde Codex Paris Ars. 3517—3518 (*Ars B*; Cat. 3, 405; vgl. Rep. 1, 1, 332 und 334) streut zwischen die verschiedenen geistlichen literarischen Werke, die er enthält, kleinere Sammlungen lateinischer und französischer Lieder mit Melodien ein, unter denen sich an 3 Stellen folgende Motetten, mit Ausnahme der hier singulären Motette Nr. 6 Marienmotetten und musikalisch dem Repertoire des alten Corpus von Mo angehörig, in wenig sorgfältiger Quadrat-Notation aufgezeichnet, befinden (10 lateinische und 1 französischer Text)²⁾.

I (3517 f. 2 ff.): 1) Triplum zu Nr. 11; 2) *Ba Nr. 4 (vgl. Rep. 1, 1, 201); 3) *Mo 4, 52 (l. c. 108); 4) Triplum zu Nr. 10; 5) *Mo 3, 40; II (ib. f. 14): 6) 2stimmig Un chant renvois et bel dirai de sainte Ysabel; beim anfangs unbezeichneten Tenor steht im 2. System „Decantatur“; III (3518 f. 117 ff.): 7) *Mo 4, 53 (l. c. 180); 8) *Mo 3, 36 (l. c. 116); 9) *Mo 3, 39 (l. c. 221); 10) *Mo 4, 56 (wo die Stellung von Motetus und Triplum die umgekehrte ist); 11) *Mo 4, 58 (der Schluß von Nr. 9, Nr. 10 und Nr. 11 sind aus *Ars B* von Aubry, *Cent Mot.* 3, S. 5 phototypisch ediert).

In eine juristische Sammelhandschrift³⁾, ursprünglich der „*ecclesia beati Christofori de Phalenpin*“ (dem Chorherrenstift Phalempin in der Nähe von

¹⁾ Ob sie noch in einer weiteren Handschrift des Traktats überliefert ist, ist mir nicht bekannt. Erfurt 80⁹⁴ (vgl. J. Wolf, *Sammelb.* 15, 505) bricht vor Schluß des Traktats ab und hat überdies bei sämtlichen Beispielen im Traktat nur leere Systeme; Paris B. N. lat. 15128 (ol. St. Vict. 659) enthält nur ein Fragment des 1. Teils des Traktats (Couffemaker, *Script.* 1, S. XVI); Näheres über seine Überlieferung in dem bisher anscheinend nur von G. Jacobsthal benutzten Codex Siena L V 30 ist mir noch unbekannt. A. Gastoué (*Mus. Quarterly* 3, 1917, 179 und 187 und *Les Primitifs* 1922, 43) will als Namen für den Verfasser „Aristoteles Beda“ einbürgern, was völlig haltlos scheint.

²⁾ * bedeutet im Folgenden: in der betreffenden Handschrift nur in 2stimmiger Form überliefert.

³⁾ Es sei gestattet, bei diesen musikalischen Einträgen in einem juristischen Codex der musikalischen Einträge eines Juristen des 15. Jahrhunderts, des Jehan Taillefier, greffier de l'échevinage in Namur, in 2 *Transports-Bänden* (*Régistes aux Transports de la Haute Cour de Namur*) in den Archives des échevins de Namur im Staatsarchiv Namur zu gedenken, die mir bei einem Besuche dort 1915 Herr Archivar F. Courtoy zeigte und die bis auf das bekannte La belle se siet (Band 8, f. 293; seit der Facsimile-Veröffentlichung dieser Quelle von J. Borgnet, *Les passe-temps d'un greffier d'autrefois* im *Mess. des sc. hist.* . . . de Belg. 1851, 79 oft abgedruckt; vgl. u. a. E. h. Gerold, *Chans. pop.* des 15. et 16. s. [1913], S. 3 und 85) unbeachtet blieben, obwohl Borgnet den Eintrag weiterer Melodien erwähnt, sie nur nicht ebenfalls abdruckt, da diese weiteren Einträge zu den Melodien nur die Anfangsworte der Texte angeben. Es sind: 1 (Band 8, f. 200'): 2) Tenor Je suy si povre de liesor; 3) Tenor Mon cuer pleure et dez oez ny fait rue etc.; 4) Tenor Je ne suy gotte amoureux (dieselben Worte sind unten auf der Seite wieder

Lille)¹⁾, dann St. Bertin bei St. Omer gehörig, jetzt Boulogne f./M. 148 (119) (Boul; Cat. 4^o 4, 647), sind folgende, bis auf Nr. 4 lateinische Motetten, ein Mahn-, ein Rügelied und 4 Marienlieder, lauter Kompositionen des Repertoires des alten Corpus von Mo, in Meser Neumenschrift eingetragen:

I f. 1': 1) *Mo 4, 65 (vgl. Rep. 1, 1, 183); 2) *Mo 3, 40; 3) O Maria decus, Contrafactum zu *Mo 2, 19 usw. (l. c. 194); II f. 91: 4) Virgine glorieuse und Tenor Manere (Contrafactum zu *Mo 2, 33; vgl. l. c. 309^a); III f. 92: 5) *Mo 3, 37; 6) *Mo 4, 58. Vor Nr. 4 wurden Nr. 5 und 6 auf die recto-Seite des Schlußblattes (f. 92) geschrieben, und zwar 1264 nach der Bemerkung unter Nr. 6: „Anno domini 1264 scripsi hec“; unter Nr. 4 setzte der Schreiber hinzu (vgl. auch Aubry l. c.): „Anno domini 1265 fuit littera istius verbuli (der Text des Contrafactums, nicht die Komposition, wie der Katalog und Aubry angeben — diese ist viel älter —) inventa a quodam canonico istius ecclesiae (von Phalempin); si quis eum legerit vel cantaverit, dicat Pater noster et Ave Maria pro anima ejus et pro animabus omnium fidelium defunctorum“, eine rührende Bitte, die wohl darauf schließen läßt, daß der Canonicus selbst der Schreiber war.

Un nächster Stelle sind dann die bereits Rep. 1, 1, 261 f. besprochenen, in Quadrat-Notation aufgezeichneten Motetten der 2. Gruppe des 1. Faszikels von London B. M. Eg. 274 (Lo B) einzureihen (vgl. ib. 260): Nr. 18 = Mo 7, 301; Nr. 19 = *Ba Nr. 6; Nr. 25–26 = Mo 4, 57; Nr. 27 = *Mo 3, 37; Nr. 28 = *Ba Nr. 100.

Weiter folgt eine kleine Sammlung von 12 lateinischen und 2 französischen 2stimmigen Motetten in London B. M. Add. 30091 (Lo C), ebenfalls meist Reduktionen bekannter Doppelmotetten, die, wie mir scheint, in ganzem Umfang erhalten ist, nicht die „Trümmer eines Cantional“ darstellt, wie Drevès, Anal. hy. 20, 30 angibt. Ihren Inhalt verzeichneten P. Meyer, Romania 7, 99, der jedoch Nr. 12 und 14 ausläßt, und U. Hughes = Hughes, Cat. of Ms. Music in the B. M. 1, 253 f. und 2, XXIII und 52. Daß die Handschrift noch dem 13. Jahrhundert angehört und somit älter als Mo ist, betonte P. Meyer als einen besonderen Vorzug dieses Codex; leider zeigt sich jedoch die musikalische Überlieferung hier keineswegs als hervorragend, wenn auch die Notation, Mensural-Notation der älteren Art, wie sie auch in den Motettenfaszikeln des alten Corpus von Mo verwendet war, im allgemeinen gut ist. Der Inhalt von Lo C besteht aus einer Passionsmotette, 8 Marienmotetten, einem französischen und 3 lateinischen Rügeliedern und einem französischen Liebeslied:

1) Boul Nr. 3 (Contrafactum zu *Mo 2, 19; vgl. Rep. 1, 1, 194); 2) W₂ 2, 3 (später in verschiedenen Doppel- und Triplumformen mit neuen Texten sehr verbreitet; ib. 182); 3) W₂ 4, 29 bezw. *Mo 5, 111 (ib. 211); 4) *Ba Nr. 100 (ib. 262); 5) W₂ 4, 13

holt; ebendort steht Tenor Fuit homo ohne Melodie); II (Band 6, f. 282): 5) Tenor Vechi le temps bien pareit de douchour etc.; 6) Tenor Par vous amy me se[n]ch joyeuzelement etc. und 7) Tenor On me met sus etc.

1) Diesen ältesten Besizervermerk f. 91' beachten weder der Katalog noch Aubry.

2) Nr. 4 (das einzige Werk, das aus dieser Handschrift bisher Beachtung fand) wurde 1905 von P. Aubry, Les plus anc. mon. de la mus. frç. Tf. 7 veröffentlicht, ohne daß Aubry (ebenso wenig wie S. Riemann, Mus. Wochenbl. 36, 1905, 799 f.) die musikalische Identität von Virgine mit dem Motetus [91] Bone compaignie bemerkte, zu dem hier 1265 ein Canonicus von Phalempin ein französisches geistliches Contrafactum dichtete (vgl. auch Sammelb. 7, 524), das sich nicht weiter verbreitete, wie ein solches lateinisches in Ba Nr. 2 vorliegt. Die in Aubry's Reproduktion nicht recht erkennbaren Worte der 2. austradierten Zeile über dem Anfang des neuen Textes lassen sich in der Handschrift noch deutlich als die Anfangsworte des weltlichen Originals: Boinne companie lesen.

bezw. *Mo 7, 274 (ib. 208); 6) Tedet intueri und Te decet; 7) *Mo 3, 36 (ib. 116); 8) *Mo 3, 37 (ib. 262); 9) *Mo 4, 58; 10) O felix puerpera flos und In seculum; 11) *Mü B Nr. 4 (ib. 315); 12) Balaam prophetanti, Contrafactum zu *W₂ 3, 4 (ib. 199); 13) Triplum und Tenor von *Ba Nr. 19 (ib. 315); 14) Eva quid deciperis und In seculum.

Zum großen Teil gehören also diese Werke dem ältesten Repertoire an; doch deuten die Aufnahme von Nr. 4 und die auffällige franco-nische Tenor-Schreibung von Nr. 5 darauf hin, daß dieses kleine Repertoire nicht vor der Epoche von Mo 7 zusammengestellt sein kann.

Bereichert Lo C durch die hier zahlreicher vorkommenden Unica unsere Kenntnis des musikalischen Repertoires etwas stärker als die übrigen Handschriften dieser Gruppe, so bietet die folgende Sammlung von 2 Doppelmotetten und 8 2stimmigen Motetten, die am Schluß der theologischen und historischen Sammelhandschrift Cambrai 410 (386) (Ca; und zwar auf f. 129–131 der Handschrift selbst, nicht auf hinteren Schutzblättern; Cat. 17, 151) eingetragen ist, darin etwas nur ihr Eigentümliches — was in der Literatur bisher noch nicht erwähnt wurde —, daß die beiden letzten 2stimmigen Motetten der Motetus-Melodie über dem französischen Text, der ihr in gewohnter Weise untergelegt ist, in kleinerer Schrift lateinische Contrafacta zufügen (in Nr. 11 ein hier singuläres, in Nr. 12 ein auch sonst bekanntes) und damit die Beziehungen beider Texte zu der gleichen Melodie so augenfällig betonen, wie das sonst nirgends der Fall ist, da sonst höchstens einmal (vgl. z. B. Rep. 1, 1, 181 ff.) die Anfänge der Contrafacta neben den Originalen (oder umgekehrt wie z. B. in Boul und Lille) angegeben sind oder verschiedene Verwendungen der gleichen Melodie unmittelbar auf einander folgen (wie in Mü A, vgl. oben S. 189, und W₂ 2, 74a und b, vgl. Rep. 1, 1, 194).

Trotz der Drucke einzelner Texte aus dieser Handschrift seit 1834 (zuerst in G. U. J. Hécart's Serventois et Sottes chansons 1834, 103) ist sie vollständig weder in der philologischen noch in der musikhistorischen Literatur bisher benutzt worden. Ihr Inhalt besteht aus:

1) *Mo 7, 264; 2) *Mo 3, 40; 3) *Mo 4, 56 (der Motetus von Ca ist hier Triplum); 4) *Mo 4, 52 (vgl. Rep. 1, 1, 108); 5–6) Ba Nr. 44 (ib. 103 f.); 7–8) Triplum O virgo pia candens, Motetus O pia Dei genitrix virgo Maria¹⁾

¹⁾ U. Chevalier, Repert. hymnol. 5, 1921 (Addenda et Corrigenda), Nr. 13400 identifiziert diesen hier singulären Text hier irrig mit dem von Milchsack, Hymni et Seq. 1, 10 gedruckten Text O p. D. g. tua materna. Auch sonst sind, was freilich bei einem derartigen Werk nicht verwunderlich sein kann (vgl. auch mein Rep. 1, 1, 126) und seinen hohen Wert als Nachschlagewerk und Fundgrube für bisher nicht beachtete Quellen nicht berührt, Chevalier hier mannigfache Irrtümer untergelaufen und eine annähernde Vollständigkeit auch nur der wichtigsten Literatur-Angaben keineswegs überall erreicht. Besonders bedauerlich ist, daß, wie auch sonst in der hymnologischen Literatur (ich erinnere z. B. an einen durch Nichtbeachtung der musikwissenschaftlichen Literatur so verfehlten Band wie Anal. hy. 49; vgl. mein Rep. 1, 1, 122 f.), die musikwissenschaftlichen Arbeiten wenig Erwähnung fanden. Da besonders die Motetten, die sehr selten als solche richtig bezeichnet wurden (öfter erscheinen sie nach dem falschen Vorgang von Anal. hy. 49 als „tropica“), recht stiefmütterlich behandelt und nur außerordentlich lückenhaft aufgenommen sind, beschränken sich für sie die weiteren falschen Identifizierungen in Band 5 auf folgende 3 Fälle: Nr. 6930 Gaude rosa speciosa gemma (Anal. hy. 32, 100) ist nicht mit dem Motetus [950] (F 2, 46; Rep. 1, 1, 117) G. r. s. [rosa sine spina] identisch; Nr. 11429 Mellis stilla maris stella cujus dulcor (Anal. hy. 9, 71) ist nicht mit dem Motetus [808] M. s. m. s. [rosa primula] identisch (Chevalier citiert dafür nur Ars B und Ca, obwohl er aus Ba in Aubry's Cent Mot. Nr. 58 ediert ist und der Text aus den 6 weiteren Handschriften Mo, *w*, Boul,

und Tenor Mater (lies Amat), = Mo 7, 266 mit dem Motetus-Text *Lis ne glay*; 9) *Mo 7, 255; 10) *Mo 7, 288; 11) *Ba Nr. 50 *Je chantaise*, darüber in kleinerer Schrift *Gaudeat ecclesia celebrans*; 12) *Mo 2, 21 *L'autrier juer*, darüber ebenso *Virgo viget*, ein Text, den auch Ba Nr. 97 und Bol f. 8 überliefern und Franco citiert (vgl. Rep. 1, 1, 115f., wo S. 116 3. 2 [654] statt [652] zu lesen ist).

Neben der Eigenart der Aufzeichnung der beiden letzten Werke verleihen auch die Überlieferung von 2 Doppelmotetten in voller musikalischer Form, die stärkere Berücksichtigung des Repertoires von Mo 7¹⁾ und die Vielseitigkeit der lateinischen Texte, die sich hier nicht nur auf Marien- und Marien-Texte beschränken, dieser kleinen Sammlung ein besonderes Gesicht. Die Notierung ist freilich sehr mangelhaft, meist eine schlechte Mensural-Notation, daneben aber auch mensurlose Quadrat-Notation oder, wie beim Tenor Nr. 12, sogar Neumierung.

Sehr unbedeutend ist der Anteil, den die Motetten an der Sammlung von 41 französischen Texten in Paris B. N. fr. 12786 haben (Cat. Anc. suppl. fr. 2, 592; Raynaud, Rec. de mot. 2, 92 ff. und 155 ff.; vgl. ferner S. Brakelmann, Jb. f. rom. u. engl. Lit. 11, 1870, 104 ff. und E. Langlois, Les Mss. du Rom. de la Rose 1910, 49 ff.), einer aus 14 oder 13 Zeilen sich zusammensetzenden Sammelhandschrift französischer Dichtungen, unter denen diese Sammlung den 6. bildet. Leider ist die Notation hier nicht eingetragen, was um so bedauerlicher ist, als sie für Nr. 6–41 3stimmig sein sollte und 3stimmige Kompositionen von Rondeaux dieser Epoche bisher nur für die 16 „Rondeaux“ Halle's in Ha (Gennrich, Rond. usw., S. 54 ff.) und 2 etwas spätere Rondeaux in Paris B. N. Coll. de Pic. 67 (ib. 262 ff.) bekannt sind. Die Sammlung besteht aus 34 Rondeaux (ib. 75 ff. usw.), einer Ballade (Nr. 4, bei der kein Platz zur Zufügung einer Melodie gelassen ist; ib. 74), einem Birelay? (Nr. 32; vgl. ib. 83), einem motettenartig gebauten Text *Si ait diex* (Nr. 6), gegen dessen Auffassung als Motette nur seine Bestimmung zu 3stimmiger Komposition im Conductusstil spricht, und 4 Motettentexten, die mit 1stimmiger Melodie hier überliefert werden sollten (Nr. 1 = Triplum *Mo 5, 112; Nr. 2 = Motetus *Mo 5, 85; Nr. 3 = D Nr. 24; Nr. 5 *En demorant vueil* ist hier singulär; doch sind die Textanfänge von Nr. 1, 3 und 5 austrabiert).

Endlich die letzte (in der musikgeschichtlichen Literatur bisher noch nicht genannte) Sammlung dieser Gruppe, bestehend aus 8 lateinischen Marien-Motetten in meist 2stimmiger reduzierter Form, ist eingetragen in den Codex Paris Ars. 135 (Ars A; Cat. 1, 72), ein bekanntes englisches Missale des 13. Jahrhunderts mit Notation (Codex A bei S. Wicham Legg, The Sarum Missal 1916; vgl. ferner Anal. hy. 40, 11 ff. usw.), das während des englisch-französischen Krieges im 14. Jahrhundert nach Poitou gelangte. Hier schrieb im 14. Jahr-

Ars A, Ars C und Mü C und aus dem Index von Bes bekannt ist); Nr. 18310 *Salve virgo virginum salve sancta parens genuisti* (Anal. hy. 20, 209) ist nicht mit Nr. 18317, der Motette [36] (Mo 7, 300) S. v. v. s. p. [salve lumen] identisch.

¹⁾ Couffemater, L'art harm. S. 197 f. schreibt alle ihm bekannten Werke der Sammlung Ca einem „Anonyme de Cambrai“ zu, lediglich weil sie hier überliefert sind, was dazu natürlich keinen begründeten Anlaß geben kann. Nur bei Ca Nr. 9 (Mo 7, 255) spricht ein anderes schwerer wiegendes Moment in der Tat für die Entstehung in Cambrai: der wenig verbreitete Rhye-Tropus *Puerorum*, dem der Tenor entnommen ist, ist gerade besonders in Cambrai und anderen Städten Nordfrankreichs nachzuweisen (vgl. Anal. hy. 47, 89 und Chevalier, Rep. hymn. Nr. 15795).

hundert anscheinend eine französische Hand sehr sorgfältig (wenn es auch zum Ausfüllen der Initialen nicht mehr kam) in pseudo-aristotelischer Mensural-Notation einige Motetten zunächst auf die frei gebliebenen Schlußseiten der 26. Lage (auf die noch 3 weitere Lagen des Missales folgen; f. 290'–291'; im Cat. übersehen): 1) f. 290' *Mo 3, 40; 2) ib. *Mo 4, 52 (vgl. Rep. 1, 1, 108); 3) f. 291' *Mo 4, 56 (mit Vertauschung von Motetus und Triplum); 4) f. 291' *Mo 7, 283; 5) ib. *Mo 7, 282, f. 291' mit *si floruissent* schließend. Für die Fortsetzung wurden dann der Handschrift 2 Blätter angefügt, die jetzt den Schluß der Handschrift als f. 316 und 317 bilden, vielleicht aber ursprünglich sich gleich hinter f. 291 anschließen sollten; f. 316 enthält zunächst den Schluß von Nr. 5 (*vinee* beginnend; das Werk ist also im Codex nicht bloß fragmentarisch erhalten, wie der Cat. angiebt); dann folgen: 6) ib. *Mo 3, 46; 7) f. 316' *Mo 3, 38; 8) f. 317 *Regina celi letare* (der liturgische Text, anfangs auch die liturgische Melodie citierend), *Ave regina celorum* (Variante des liturgischen Textes) und Tenor *Ave* (aus der *Ave regina*-Antiphon), das einzige hier singuläre Werk, sowohl in textlicher wie in musikalischer Hinsicht besonders interessant.

Ganz für sich stehen einige bisher nur aus dieser einen Überlieferung bekannte Motetten, die sich mensural geschrieben, unter den Nachträgen im „Chansonier du Roi“ (Paris B. N. fr. 844; R; vgl. Rep. 1, 1, 285) an verschiedenen Stellen vorfinden. Die Gesamtzahl dieser lateinischen, französischen, provenzalischen und Instrumentalmusik aufzeichnenden, von sehr verschiedenen Händen geschriebenen Nachträge, aus Motetten, Chansons¹⁾, Rondeaux und instrumentalen Tänzen bestehend, ist sehr groß. Der Codex bot dazu viel Raum, da die Lieder der einzelnen Dichter vielfach mit neuen Seiten beginnen und somit vorher ursprünglich fast immer mehr oder weniger Platz frei blieb, oder da nicht immer der für weitere Chansonstrophen freigelassene Raum für diese benutzt wurde. Die Kompositionen der Nachträge sind stets einstimmig, so daß nicht immer mit Sicherheit zu entscheiden ist, wie viele der Motettenform zuzuzählen sind und hier ohne Tenor überlieferte Motetten darstellen. Eine Anzahl der französischen Werke gab Raynaud, Rec. de mot. 2, 121 ff. heraus (*Pièces isolées* Nr. 1–12); davon sind wahrscheinlich Nr. 2–8 und 10, die z. T. Motet-enté-Form mit musikalischen Refrain-Beziehungen zum Hauptrepertoire haben, Motetten (die Rondeaux-Me-

¹⁾ Die mensural geschriebenen Chansonmelodien, die sich sowohl zu nachgetragenen wie zu zunächst melodios gebliebenen Texten des Hauptcorpus der Handschrift finden, erwecken natürlich besonderes Interesse als Material zur Untersuchung der Frage nach der Rhythmik der Troubadours- und Trouvères-Lyrik. Leider sind es nirgends die Melodien der Hauptüberlieferung der betreffenden Chansons, die hier mensural erscheinen, sondern stets abweichende, augenscheinlich jüngere Melodien; so bei französischen Chansons zu Texten des Corpus: f. 15 zu Ray. Bibl. Nr. 1987, f. 113 zu Nr. 1353 (den Anfang führte S. B. Beck, Die Mel. der Troub. 1908, 86, 133 und 144 an), f. 142' zu Nr. 1953 (vgl. ib. 117), f. 158' zu Nr. 205 und f. 176' zu Nr. 1088; und zu Nachträgen: f. 135 zu Nr. 1503, f. 161' zu Nr. 1789 und wahrscheinlich auch f. 210 zur Chanson Nr. 1081, deren Melodie anderweitig leider nicht überliefert ist. — Die von A. Gastoué neuerdings vertretene Auffassung der Rhythmik der 1stimmigen französischen weltlichen Melodien, die bei melodisch reicheren Melodien die modale Übertragung nicht für verwendbar hält (*D'une chanson que chantait le bon roi S. Louis* in: Rev. de l'art chrét., Jhrg. 57, Bd. 64, 1914, 86 ff. [mit Facsimile und Übertragung von Ray. Bibl. Nr. 1368 aus Paris B. N. fr. 12483 und der in Ray. Bibl. fehlenden, in Paris Ste.-Genev. 1273 überlieferten Chanson, deren Ausgabe hier Zf. f. r. Ph. 41, 1921, 325 nachzutragen ist]; Mus. Quat. 3, 1917, 180 ff. [hier mit dem Versuch einer Begründung] und Les Prim., u. a. S. 27, 35 und 51), scheint mir irrig.

lobien von Nr. 1, 9, 11 und 12 edierte *Genrich*, *Rond.* usw. 265 ff.). Vorläufig nicht erkennbar ist, ob 2 bisher ungedruckte französische Texte *Jolietement m'en vois* und *J'aim loiaument en espoir* (f. 211' mit 1stimmigen Melodien) Motetten sind. Dagegen ist höchst wahrscheinlich, daß 5 lateinische, das Marienleben schildernde, ebenfalls ungedruckte (auch in *Chevalier's Rep. hymn.* fehlende) Werke, die f. 77–78 auf den letzten Seiten der letzten Lage der eingeschobenen Sammlung der *Chansons* und *Jeux partis* *Thibauts* (vgl. *Ray. Bibl.* 1, 75 ff.) eingetragen wurden, als Motettenstimmen angesehen werden dürfen: *Jam mundus ornatur mira gloria* (Mariä Geburt), *Cum splendore virgo salutatur*, *Lux superna eterna moderna* (Christi Geburt), *Virgo mater templum ingreditur* und *Festum novum in celis ordinatur* (Mariä Himmelfahrt).

Den kleineren Sammlungen französischer Provenienz schließe ich zunächst die Überlieferung vereinzelter Motetten in Handschriften französischer (und unbekannter) Provenienz an. Bisher sind mir folgende 11 Quellen dafür bekannt.

Die in *Rom Vat. Reg.* 1490 (V) außerhalb der Motetten-Sammlung eingetragenen, meist ohne Noten gebliebenen französischen Motetten sind schon oben S. 208 und die im *Gautier-Codex Paris B. N. frç.* 2193 aufgenommene, ebenfalls ohne Noten gebliebene 2stimmig geplante Form von *Mo 3, 36 (*O quam sancta*) ist *Rep.* 1, 1, 335 bereits erwähnt. Auf der letzten Seite der *Historia Scholastica* des *Petrus Comestor* in *Paris Maz.* 307(536) (*Cat.* 1, 111) findet sich mensural geschrieben *Mo 4, 53 (*Ave gloriosa*; vgl. *Rep.* 1, 1, 180) in 2stimmiger reduzierter Form.

Adam de la Bassée, *Canonicus* von *St. Peter* in *Lille*, † 1286, fügte seinem *Ludus super Anticlaudianum*, einer epischen Nachahmung des *Anticlaudianus* des *Alain* von *Lille*, erhalten in *Lille* 397 (*Cat.* 26, 271; 2 andere nach *Carnel* l. c. S. 6 1654 der *Bibliothek* von *St. Martin* in *Tournai* gehörige Handschriften sind verschollen¹⁾), 32 verschiedenen allegorischen Personen in den Mund gelegte (textlich vielfach höchst frostige) Lieder mit den bis auf Nr. 12 1stimmigen Melodien ein, von denen 19 die Originale, deren Melodie sie benutzen, angeben²⁾. 8 davon sind weltlich: die 4 *Chansons* *Ray. Bibl.* Nr. 550, 711, 2107 und 2054 (vgl. auch *Genrich*, *Musikw. u. rom. Ph.* S. 4 f. und 54

¹⁾ Aus der umfangreichen Literatur nenne ich hier nur folgendes: *Coussemaker* edierte 1852 in seiner *Hist. de l'harm. au m. a.* S. 26, 2 und 3 Nr. 12, den 2stimmigen *Agnus-Tropus* *Agnus filii virginis*, und Nr. 31; wenig später gab *Abbé D. Carnel* eine größere Auswahl aus den Liedertexten und die Melodien von Nr. 2, 8, 11, 19, 23, 26 und 31 heraus (*Chants lit. d'Ad. de la Bassée* im *Mess. des sc. hist.* . . . de Belg. 1858, 241 ff. und separat); *G. M. Dreves* publizierte *Anal. hy.* 48, 1905, 299 ff. die Liedertexte vollständig (mit manchen Lesefehlern in den Überschriften); neue Studien über *Adam* stellte *Abbé D. Wagner*, der 1913 und 1914 eine aufschlußreiche Studie über *Le chant lit. à Lille* in der *Trib. de St.-Gervais* 19, 177 ff. und 20, 11 ff. veröffentlichte, in Aussicht (vgl. ib. 12 f.).

Wie Nr. 31 ist auch der 2stimmige *Agnus-Tropus* Nr. 12, anscheinend kein *Contractum*, sondern vielleicht ein Kompositionsversuch *Adams* selbst, jedenfalls ein Werk, das keineswegs den Stand der hohen Kunst im 3. Viertel des 13. Jahrhunderts repräsentiert, in der Literatur viel beachtet. Er ist freilich rhythmisch überall falsch übertragen (so auch noch von *D. Wagner*, *Gesch. der Messe* 1, 1913, 33); trotz der irreführenden nur halb-mensuralen Notation setzt sich auch in Satz 6 ff. der Anfangsrhythmus weiter fort.

²⁾ *Carnel* (l. c. 14) spricht von 2 oder 3 weiteren Überschriften, die „effacés“ seien; ich fand nur bei Nr. 18 eine solche allerdings später ganz gründlich ausstrahierte Überschrift. Bisweilen ist Raum für weitere derartige Angaben freigelassen, die dann aber nicht eingetragen wurden.

und 3f. f. rom. *Ph.* 39, 333 f.) zu den „*Cantilena*“ Nr. 1, 2, 8 und 11; die *Pastourelle* *Ray. Bibl.* Nr. 936 (vgl. ib. 5 bzw. 334; *Facsimile* aus *Codex Lille* in *F. van Duyse*, *Het eenst. fransch . . . lied . . . in Mém. cour. . . publ. par l'Ac. . . de Belg.* 8^o, 49, 1896 zu S. 28) zur „*Pastoralis*“ Nr. 23; das sonst unbekannte *Rondeau Qui grieve ma cointise* usw. zur „*Cantilena de chorea*“ Nr. 31 *Nobilitas ornata* (mehrfach ediert, zuletzt von *Genrich*, *Rond.* usw. S. 279, und in der modernen Literatur oft citiert); das ebenfalls sonst unbekanntes „*De juer et de baler ne quie mais avoir talent*“ zur sequenzenartig gebauten „*Notula*“ Nr. 19 *Olim in armonia* (ediert von *Carnel* l. c. Beispiel 4); und eine Motette: Nr. 26 *O quam sollempnis legatio* (endend: *seminans vim amoris*) mit der sehr beziehungsvollen Überschrift: „*De Concordia dotante juvenem et cantante motetum de sancto spiritu super illud: Et quant jou remir son cors le gai, cujus tenuram tenet Amor.*“ Es ist ein (wie alle diese Texte und das ähnliche etwa gleichzeitige Werk seines Kollegen in dem benachbarten *Phalempin*) hier singuläres *Contractum* zum angegebenen, sehr verbreiteten, aus *Mo* 5, *Cl*, *Mo* 7, *Ba*, *Bes* und *Tu* mit diesem französischen Text bekannten und mit 2 weiteren lateinischen Texten überlieferten *Motetus* (vgl. *Rep.* 1, 1, 116), mit dem 2 verschiedene *Tripla* verbunden wurden, zum *Tenor Amoris* aus dem *Pfingst-Alleluja* *Veni sancte spiritus*, an dessen mehrstimmigem Vortrag die „*Concordia*“¹⁾ mit der Haupttextstimme beteiligt ist. Die Notation des *Codex* ist ein Gemisch von *Quadrat-* und primitiver *Mensural-*Notation, aus der nur hervorgeht, daß viele Texte, z. B. die *Chanson-Contracta*, modal gesungen wurden, ohne daß der Schreiber eine exakte mensurale Aufzeichnung zu geben imstande war. Stammt die Handschrift nicht aus dem 14. Jahrhundert, läge es nahe, angesichts der sehr sparsamen Verwendung des Pergaments, das überdies aus verschiedenen Sorten zusammengestoppelt ist, der vielen *Rasuren* und *Marginalnachträge*, der wechselnden Sorgfalt der Schrift und der sehr mangelhaften Notation in ihr das in *Adams* stillem *Krankenzimmer* entstandene Autograph des *Canonicus* zu sehen.

In einer in *Privatbesitz* befindlichen *Vielfältigung* einer, wie mir mitgeteilt wurde, *A. Guesnon* gehörenden *Nachzeichnung* eines, wie es bezeichnet wurde, „*verschollenen* *Urtraser* *Fragmentes*“, über das ich nichts weiter in Erfahrung bringen konnte und auch in der gedruckten Literatur bisher nichts fand, sah ich (1906) den *Motetus* von **Mo* 8, 336 und den *Motetus* mit dem hier ganz ligiert geschriebenen *Tenor* von **Tu* Nr. 15 in *franconischer* *Mensural-*Notation aufgezeichnet. Ein weiterer Anfang von 3 Tönen (c oder d, c und b ligiert) mit der Bezeichnung *Traiedia innocentium* ließ sich noch nicht weiter identifizieren.

Während *Chansons* und *Rondeaux* als *Einlagen* oder *Citate* in größeren *Dichtungen* häufiger erscheinen, treten uns *Motetten* in solchen bisher nur sehr spärlich entgegen. Außer im *Conte du Cheval de fust* (*Rep.* 1, 1, 341) begegnete mir bisher nur in einer *Dichtung* eine *Motette*: in den wohl von *Richard* von *Fournival* verfaßten *Commencement d'Amours* in *Dijon* 526 (299)

¹⁾ In Nr. 19 beklagt *Adam*, daß, während *olim . . . placebat melodia sonorum concordium*, in der verderbten Gegenwart *tympantria*, *viella*, *psalterium* *vocumque concordia* *sustinent exilium*.

(Cat. 5, 130; E. Langlois, Quelques oe. de R. de F. in: Bibl. de l'Éc. d. Ch. 65, 1904, 101 ff. und Les Mss. du Rom. de la Rose 1910, 125 f.) singt Pancharus, der Held eines der „exemples d'amours et de chevalerie“, auf seinem Weg in die Verbannung den Motetus von *Mo 7, 262 Je n'ai quoi ke nuls en die (Langlois 109 f.; im Codex mit leeren Notenslinien), einen Text, der schon von Cl. Fauchet, der den Codex benutzte, als „une assez bonne chanson“ besonders erwähnt wurde (Recueil 1581, I. 2 ch. 39; Oeuvres 1610, f. 573), dann aber in Vergessenheit geriet und von Langlois zwar herausgegeben, aber noch nicht identifiziert, erst hier als Motettenstimme nachgewiesen ist.

Auch für die Musikgeschichte bieten diese Einlagen und Citate vieles Interessante, wenn, wie natürlich, in den literarischen Handschriften ihre Kompositionen auch verhältnismäßig nur selten mitaufgezeichnet sind; indes sind gerade in der französischen Überlieferung die Handschriften immerhin ganz zahlreich, in denen Dichtung, Musik und Bildschmuck gleichmäßig sorgfältig bedacht sind und so die oft wunderbaren kleinen Gesamtkunstwerke entstehen, die für das 13. und 14. Jahrhundert so charakteristisch sind. Es möge hier eine Gesamtübersicht über diese Quellen folgen, von der — angeichts der Unmöglichkeit oder Schwierigkeit, hier eine bestimmte Grenze zu ziehen — auch diejenigen nicht auszuschließen waren, deren lyrische Einlagen nicht nur nicht mit Melodien überliefert sind, sondern wohl auch gar nicht zum gefanglichen Vortrag bestimmt waren.

Die kurzen Verzeichnisse derartiger Werke bei A. Jeanroy, Orig. de la poés. lyr. 1904, 115 f. und A. Tobler, Vom frz. Versbau 1910, 13 und die Ergänzungen dazu von E. Stengel in Gröbers Grdr. 2, 1, 74 und D. Schulz-Gora, 2 altfrz. Dicht. 1916, 17 sind sehr unvollständig. Die „Handschriften mit Liebeinlagen“ bis etwa 1340, soweit diese in den Umkreis der in Raynaud's Bibliogr. berücksichtigten Gattungen gehören, stellte F. Genrich, Zf. f. rom. Ph. 41, 1921, 341 ff. in annähernd chronologischer Folge vollständig zusammen (20 Werte, „a bis v“ bezeichnet, in 76 Handschriften). Ich nehme im folgenden auch die Werte auf, die Refrains, Rondeaux und Motetten citieren, und ziehe die zeitliche Grenze noch etwas weiter. Statt der chronologischen Folge, die für das 13. Jahrhundert oft unsicher bleiben muß, lege ich für dieses die Folge der Behandlung dieser Werke in G. Gröbers Grundr. der rom. Ph. 2, 1, 1902, zugrunde und ordne die wenigen dort fehlenden an passender Stelle ein. Von fast allen Versdichtungen sind die Handschriften und die Ausgaben in dem als Nachschlagewerk auch für den Musikhistoriker höchst wichtigen Werk von A. Langfors, Les Incipit des poèmes frç. antérieurs au 16. s. (Répertoire bibliographique établi à l'aide de notes de M. Paul Meyer) 1, 1917 fast vollständig genannt, so daß die Angaben darüber hier sehr abgekürzt erscheinen können (die bei Langfors fehlenden Angaben über Handschriften sind im folgenden besonders erwähnt).

Ich kürze Gröbers Grdr. mit Gr., Genrich's Verzeichnis mit Ge., Genrich's Rondeaux usw. 1921 mit G. R. und Langfors' Incipit mit L. ab. Die in Paris B. N. f. frç. befindlichen Handschriften sind nur mit der Nummer citiert. Die von mir selbst eingesehenen Handschriften sind mit * bezeichnet, wenn sie auch die Musik überliefern, mit †, wenn sie nur leere Notensysteme haben, mit (+), wenn nur ein leerer Raum für Notensysteme vorhanden ist, und mit °, wenn es reine Texthandschriften sind. In einigen wichtigeren Fällen füge ich diese Zeichen in [] zu, wenn mir anderweitig die Art der Überlieferung bekannt ist; ich verzichte aber darauf, in all den (sehr zahlreichen) Fällen, in denen aus dem Fehlen von bestimmten Angaben über die Überlieferung der Musik in der Literatur auf das Fehlen der Melodien zu schließen ist, dies besonders zu bemerken. Handschriften, in denen die Partien der Werke fehlen, die lyrische Einlagen enthalten, sind in [] geschlossen.

I. Dichtungen des 13. Jahrhunderts.

1. Jean Renart (?), Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole, die älteste derartige Dichtung (°Rom Reg. 1725; ed. G. Servois 1893; vgl. Rep. 1, 1, 340; Gr. 533, L. 66, Ge. „, G. R. 3). — 2. Verb. von Montreuil, Roman de la Violette (°1553, 1374, Petersb. frç. Q V XIV 3, New York Morgan; ed. F. Michel 1834; die lyrischen Einlagen ed. D. L. Buffum in: Studies in honour of A. Marshall Elliott 1911, 1, 129; Gr. 532, L. 388, Ge. β). — 3. Aimon von Varennes, Florimont (15 Hff. nach L. 63; eine Ausg. von A. Rifsow war in Vorbereitung; Gr. 589). — 4. Herbert, Dolopathos (1450, 24301, Montp. 436; ed. Ch. Brunet und A. de Montaiglon 1856; Gr. 608, L. 17). — 5. G. de Couincy, Miracles de Nostre Dame (von den

19 Rep. 1, 1, 331 ff. und oben S. 191 genannten Hff. überliefern mindestens 11 die Melodien und mindestens 4 leere Systeme; ed. Poquet 1857; Gr. 651, L. 9 [unvollständig, Ge. γ). — 6. Vie de Joseph (24429, *n. a. 10036 [mir 1901 von Herrn S. D. Mont gezeigt], [Rom Reg. 1682]; ed. W. Steuer 1903 und E. Saff 1906; Gr. —, L. 376, Ge. η, G. R. 28 und 373). — 7. Die sog. „Fortf. Rothelin“ des Conte de la terre d'outremer, der Überetzung der Belli sacri historia des Wilh. von Tyrus (so nach dem Abbé de Rothelin [† 1744], dem früheren Besitzer der Handschrift Paris B. N. frç. 9083 genannt), die ein Lied von Phil. von Nanteuil und ein anonymes von 1239 und 1240 enthält (ed. in Rec. des hist. des Crois., occid., 2^o, 2, 1859; über die Hff. vgl. ib. S. XXII ff. und Graf Riant, Arch. de l'Or. lat. 1, 1881, 250, Hff. Nr. 47—62; von S. Védier und P. Aubry, Les chans. de crois. 1909 Nr. 20 und 21, S. 215 ff. nur S. E. benutzt; von den im Rec. benutzten Hff. stehen die Lieder in 9083, 22495 und 24209, nicht aber in 2825 [anc. 8404, Hf. F dieser Ausg.], wie Védier S. 217 angibt, und Lyon Ac. 733; nicht bekannt ist mir, wie weit sie in den weiteren 10 (oder 11) von Riant genannten Hff. stehen: 2634, (9061 saec. 18.), 9084, 22496—7, Paris Didot, Brüssel 9492—3 und 9045, Rom Reg. 737, Petersb., Turin L I 5 und L II 17; Gr. 721, Ge. ° [ergänzungsbedürftig]). — 8. R. von Fournival (?), Commenz d'Amours († Dijon 526; vgl. oben; Gr. —). — 9. Thibaut, Rom. de la Poire († 1286, † 12786 [bei L. fehlend], *24431 [bei L. fehlend; nur verstümmelt erhalten; mit Melodie nur B. 890 f., 949 und 1151 f.]; ed. F. Stehlich 1881; Gr. 742, L. 16). — 10. Mahius li Poriers, Court d'Amours (n. a. 1731; die Refrains ed. G. Raynaud, Rom. 10, 1881, 519 = Mél. de phil. rom. 1913, 210 ff.; Gr. 743). — 11. Court de Paradis (° 837, 1802, *25532; u. a. ed. M. D. M. Méon 1808; Gr. —, L. 261). — 12. Jacq. Bretel, Tournois de Chauvency (Monz., °Drf. Douce 308, Reims 1007; u. a. ed. Secq 1898; Gr. 768). — 13. Philipp von Beaumanoir, Salut à refrains (1588; ed. S. Suchier 1885; Gr. 772, L. 101). — 14. S. Mafet (?), Rom. du Chast. de Couci usw. (15098, n. a. 7514; ed. G. A. Crapelet 1829; eine Ausg. von S. E. Maske ist in Vorbereitung, vgl. Studies . . . Elliott 1911, 1, S. 3; vgl. Ch.-B. Langlois, La soc. frç. au 13. s. 1904, 186 ff. [* mir nicht zugänglich]; Gr. 772, L. —, Ge. 1, G. R. 278). — 15. Aденet le Roi, Rom. de Cleomades (1455, 1456, 19165, 24404, 24405, 24430 [die letzten 4 bei L. fehlend], Arf. 3142, Bern 238, [Berlin gall. 8^o 34 (bei L. fehlend; Fragment; R. Christ, Herrigs Arch. 139, 1920, 222)], [über Paris 12561 vgl. Christ 224]; ed. A. van Hasselt 1865; Gr. 780, L. 130, G. R. 270). — 16. Rom. de Sone de Nansai (Turin L I 13; ed. M. Goldschmidt 1899; Gr. 784, L. 171, G. R. 269). — 17. Ger. von Amiens, Escanor (24374; ed. S. Michelant 1886; Gr. 786). — 18. id., Meliacin oder Conte du Cheval de fust († 1589, † 1633, [† oder †] Flor. Ricc. 2757; vgl. Rep. 1, 1, 341 und oben S. 191; Gr. 787, Ge. „, G. R. 272). — 19. S. d'Andeli, Lai d'Aristote (° 837, 1593, 19152, n. a. 1104, Ars. 3516; mehrfach ed.; Gr. 821, L. 80, Ge. δ, G. R. 14). — 20. Rob. von Blois, Castolement des dames (° 837, 24301, Ars. 3516 und 5201, Stücke daraus in Lond. Add. 10289 und Westm. Add. 21 [bei L. fehlend]; ed. S. Ulrich 1895; Gr. 833, L. 56, Ge. ζ). — 21. Jeh. le Teinturier, Mariage des 7 arts et des 7 vertus (° 837, Reims 1275; ed. 1867; Gr. 838, L. 195). — 22. Baud. de Condé, Prisons d'Amours († Wien 2621 [nur *B. 829 f. mit Melodie; der Notenschmuck zu B. 1381 ist ohne Bedeutung], Turin L V 32 [bei L. fehlend; nach L. 341 1904 verbrannt], Dijon 526 [bei L. fehlend; nur der Schluß]; ed. A. Scheler 1866; Gr. 842, L. 280, G. R. 252). — 23. id., Contes d'Amours (1446, Ars. 3142 und 3524, Brüssel 9411—26, Turin L V 32 [vgl. bei Nr. 22]; ed. l. c.; Gr. 841, L. 341). — 24. Ric. de Margival, Dit de la Panthere (24432, Petersb. frç. Q V XIV 3; ed. S. A. Todd 1883; vgl. über das Ensemble der Einlagen E. Socpffner, Rom. 46, 1920, 204—230; Gr. 854, L. 3, Ge. ξ, G. R. 281). — 25. Jacquem. Gielée,

Rom. du Renart le Nouvel (α: *25566 [Codex Ha], β: *1593, γ: *372, δ: [†]1581; diese berühmten, oft citierten Refrains, die in der Überlieferung wechseln, sind in 3 verschiedenen musikalischen Gestalten erhalten, in α in ausgezeichneter mensuraler Überlieferung der Melodien [51 von den 66 druckte J. B. Veet, Mel. der Trouv. 1908 ab], in β und γ meist sehr entstellt; ed. M. D. M. Léon, Rom. du Ren. 4, 1826, 125 mit schlechter Ausgabe von 71 Melodien, von denen 10 oder 11 aus α, 10 aus β und 50 oder 51 aus γ entnommen sind; vgl. ferner P. Chabaille, ib. Suppl. 1835, 365 und J. Soudoy, Ren.-le-Nouv. 1874; Gr. 900, L. 326, G. R. 252). — 26. Chastelaine de St. Gille (10^o 837; ed. D. Schulz-Gora 1899 usw.; Gr. 907, L. 163). — 27. Chastelaine de Bergny (18 Hff. nach L. 420, ferner Mählingen I 4 2^o 3 [E. Langlois, Mss. du R. d. l. R. 165]; mehrfach ediert; Gr. 911, L. 420, Ge. 9). — 28—35. 8 Dichtungen aus Paris B. N. fr. 837 (Cat. 1, 1858, 94 ff.; nur als Texthandschrift angelegt außer f. 357, wo sich leerer Raum für Systeme findet), als Salut oder Complainte d'Amours, f. 156 Complainte douteuse und f. 275 Li Confrere d'Am. bezeichnet; Gr. 969; f. 156 (L. 94; U. Subinal, Nouv. rec. 2, 1842, 242), 250 (L. 101; P. Meyer, Bibl. Éc. Ch. 28, 1867, 147), 253 (L. 53; P. M. 154; G. R. 273), 267 (L. 172; P. M. 150), 269 (L. 43; Sub. 235), 271 (L. 16; D. Schulz-Gora, Zf. f. rom. Ph. 24, 1900, 358), 275 (L. 205; U. Långfors, Rom. 36, 1907, 29) und 355—357 (L. —; gedruckt nur das Schlußlied von B. de Roquefort 1815 usw. und G. R. 277). — 36. Die Adam de la Halle zugeschriebenen Dramen, von denen sicher nur das Jeu de Robin et Marion von ihm stammt (*25566, 1569 [ohne Melodien], *Mir 572), das Jeu de la Feuillée ihm neuerdings von U. Guesnon abgesprochen wird (anscheinend allerdings ohne rechten Grund; vgl. Neophilologus 4, 1919, 374 ff.; doch war mir Guesnon's Aufsatz „A. de la H. et le Jeu de la Feuillée“ selbst im „Moyen Âge“ und separat 1917 noch nicht zugänglich; *25566, [837 und Rom Reg. 1490]) und das Jeu du Pelerin sicher nicht von ihm ist (*25566); mehrfach ediert; vgl. auch oben S. 197 f.; Gr. 978 ff. — 37. Le Garçon et l'Aveugle (24366; ed. M. Roques 1912; Gr. 981, Ge. 2). — 38. „Luce de Gast“, Tristanroman in Prosa (zahlreiche Hff.; vgl. u. a. F. Wolf, Über die Lais 1841, 56 f., 135 f. und 240; Gr. 1006 und die hier citierte Literatur; aus *Wien 2542 von 1477 edierte F. Wolf l. c. Fac. 7 und 8 3 der 17 musikalischen Abschnitte; Wien 2537 und 2539—40 saec. 15 sind mir als Textff. angelegt). — 39. Phil. von Novara, Mémoires 1218—43 (Verzuolo C. Perrin; zuletzt ed. Ch. Kohler 1913; Gr. 1018, Ge. 2). — 40. Le Livre de l'Art d'Amours (*881, Ars. 2741; die Refrains dieser commentierten Prosaübersetzung Ovids ed. G. Paris, Hist. litt. 29, 1885, 479; vgl. F. Orth, Reim- und Strophenbau 1882, 40; Gr. 1022, Ge. 2, G. R. 279).

Ein analoges provenzalisches Werk ist Matfre Ermengaud's Breviari d'Amor (ed. Azais, 2 Bde., 1862 und 1881; vgl. U. Stimming in Gröbers Grdr. 2, 2, 43), ein ähnliches lateinisches der S. 214 f. besprochene Ludus super Anticlaudianum des U. de la Bajée (*Lille 397; Gr. 385, Ge. 2, G. R. 279).

Die Melodien in Aucassin et Nicolette (*2168; oft ediert, auch mit den Melodien [sind sie im 2. Modus zu lesen?], und viel besprochen; u. a. ed. S. Suchier, *1921, bearb. von W. Suchier; Gr. 529, L. 343) und in der parodistischen Chanson de geste: La Bataille d'Annezin von Th. de Baillieul (*Lond. Roy. 20 A XVII; in Hughes-Hughes' Cat. fehlend; eine Zeile mit Melodie, die E. Langlois, Zf. f. rom. Ph. 34, 1910, 350 edierte; vgl. auch id., Mss. du R. d. l. R. 1910, 142; Gr. 705; Langlois' Druckfehler 20 B statt 20 A geht auf Hist. litt. 23, 413 und deren Quelle zurück) sind Verse zu den Laisen selbst.

II. Aus dem 14. Jahrhundert nenne ich:

1. Rom. de Fauvel (*146; vgl. unten Teil 2; photogr. ed. P. Aubry 1907; Gr. 902, L. 83, Ge. 2, G. R. 290). — 2. 2 Dichtungen des Jehannot de Lejeune (*146; zuletzt ed. in G. R. 346 ff.; Gr. 946). — 3. Jeh. Cart, Prise

amoureuse (†) 24391; auch die übrigen Hff. sind ohne Melodien: 24432, Arras 897, früher Cheltenham. Phil. 3656, Bern A 95¹ [Fragm.; bei L. fehlend]; ed. E. Hoepffner 1910; Gr. 946, L. 284, Ge. 2). — 4. Mariale in Paris B. N. fr. *12483 (vgl. Rep. 1, 1, 342; U. Jeanroy in Mél. Wilmotte 1910, 1, 245; U. Långfors, Not. et extr. 39, 2, 1916, 503; Gr. 928, Ge. 2). — 5. Jeh. de le Mote, Li Regret Guillaume (n. a. 7514; ed. U. Scheler 1882; Gr. 818, L. —, Ge. 2). — 6. Rom. de la Dame a la Lycorne (12562 mit leerem Raum für Systeme; ed. F. Genrich 1908; Gr. —, L. 118, Ge. 2). — 7. Jacq. de Longuyon, Voeux du paon (16 Hff. nach L. 18, ferner Def. Douce 165; darunter *Def. Bodl. 264 mit der oft abgedruckten Melodie zum Rondeau Ensi va; Gr. 818, G. R. 287). — 8. Watriquet de Couvin, Fastrasie (14968, Haag 775; ed. U. Scheler 1868; Gr. 854, L. 17). — 9. Gu. de Machaut, Remede de Fortune (Text und Musik gaben kritisch E. Hoepffner und ich in den Oe. de G. de M. 2, 1911 heraus; für die Musik benutzte ich die Machaut-Hff. A, V, F, C, E und K = *1584, *Paris im Besitz des Marquis de Vogüé (über *1585, eine Copie dieses Codex, vgl. ib. 409), *22545, *1586, *9221 und *Bern 218 und die verstreute musikalische Überlieferung einzelner Stücke in *n. a. 6771, *Flor. Panc. 26 und *Paris it. 568; ob auch ein weiterer großer schöner Machaut-Codex saec. 14./15., den um 1910 P. Morgan in New York aus nordfranzösischem Privatbesitz erwarb — vgl. die kurze Beschreibung des Codex von U. Guesnon im Moyen Âge 25 (2. série, 16) 1912, 94 —, die Musik der Lieder im Rem. de Fort. überliefert, ist mir nicht bekannt; Gr. 1044). — 10. id., Voir Dit (*1584, *22545, *9221; ed. P. Paris 1875; Gr. 1046). — 11. Débat du Clerc et de la Damoselle (n. a. 4531 fragmentarisch; ed. U. Jeanroy, Rom. 43, 1914, 1; in der vollständig erhaltenen späteren Fassung im Jardin de Plaisance f. 132^o ff. [Neuausgabe 1910] sind auch die mit einem Refrain schließenden Strophen der älteren Fassung in regulär 4 zeilige Strophen umgewandelt; Gr. —, L. 219). — 12. Isaie le triste nach Gr. 1010 (Lit. f. dort). — 13 bis 17. J. Froissart, Le paradis d'amours, Espinette amoureuse, Traitier de la prison amoureuse, Li joli buisson de jonece und Loenge dou joli mois de may (10830 und 10831 von 1393 und 1394; ed. U. Scheler 1870—71; G. 1049 ff.). — 18. Lyrische Dichtungen des Herzogs Wenzel von Luxemburg und Burgund (1337—83) in Froissart's Meliador (12557, n. a. 2374 f. 36—39 [Fragm. saec. 14.]; ed. U. Longnon 1895—99; Gr. 1052). — 19 und 20. Anonyme Zeitgenossen Froissart's: La cour de may (Brüssel 10492; ed. U. Scheler 1872; Gr. 1056, L. 26) und Tresor amoureux (Brüssel 11140; ed. l. c.; Gr. 1056). — 21. J. Creton, Livre de la prise du roy Richart d'Angleter. (1441, 1668, 14645 [bei L. fehlend], n. a. 6223, Lond. Harl. 1319 [bei L. fehlend], Lond. Lambeth Pal. [wohl 598 — Webb nennt die Nr. nicht —; bei L. fehlend]; ed. J. Webb, Arch. Brit. 20, [1819] 1824, 295 und J. U. Bunchon, Coll. des chron. 24, 1826, 321; Gr. 1101, L. 27). — 22 und 23. Über Guill. de Digulleville und Gillion le Muisit vgl. Gr. 752 ff. und 756.

Eine kleine, musikalisch minderwertige Sammlung verschiedenartiger z. T. 2 stimmig komponierter lateinischer Gesänge unbekanntem Ursprungs, jetzt Bologna Lic. Mus. Q 11 (Bol; L. Torchi, I mon. dell'ant. mus. franc. a Bol., Riv. Mus. It. 13, 1906, 467 und 485; mir schon vorher durch eine Mitteilung G. Jacobsthal's bekannt; in der Literatur sonst unbeachtet; vgl. auch Rep. 1, 1, 13), in sehr mangelhafter Notation, die bis auf wenige Takte, die mensural notiert sein sollen, Quadrat-Notation ist, in den 2stimmigen Kompositionen öfter im gleichen System den Tenor schwarz und das Duplum rot schreibend¹⁾,

¹⁾ Ähnliche Schreibung findet sich z. B. auch in Venedig Marc. it. IX 145, einer italienischen Handschrift aus der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts (vgl. Sammelb. 4, 21 f.), in St. Petersburg F I Nr. 378 f. 14^o ff. und 22^o ff., einer in der Literatur bisher noch nicht

enthält aus dem Motetten-Repertoire: f. 5 die schon Rep. 1, 1, 124 als „Zeugnis einer epigonenhaften Entartung des mehrstimmigen Conductus-Stils“ charakterisierte, hier singuläre 2stimmige Bearbeitung von Perotinus Beata viscera, f. 7' eine 2stimmige reduzierte Form von *Mo 4, 56 (Salve virgo), in der der Tenor durch Tonwiederholungen das Aussehen einer Conductus-Unterstimme gewinnt, und f. 8 die Motetusstimme von *Ba Nr. 97, eine sehr verbreitete Komposition (vgl. Rep. 1, 1, 115).

Im großen Bamberger Motettencodex, Bamberg Ed IV 6 (Ba), folgen dem oben S. 198 erwähnten Traktat des Engländers Alfred 2 später nachgetragene 2stimmige Motetten mit unbezeichneten Tenores: f. 80 Alma redemptoris mater omnium salus (textlich ein Alma redemptoris-Tropus) und f. 80' Dulcis Jesu memoria (7 Strophen des bekannten Hymnus Chev. Nr. 9541 f. und 4907; Dulcis mit Varianten in Flor 122 f. 150 wiederkehrend); die Notation ist eine wenig gute eigenartige Mensural-Notation.

Seit 1861 bekannt ist die seltsame Doppelmotette Se grasse und Cum venerint mit einem Ite missa est-Tenor, mit der die durch Couffemakers' Ausgabe: „Messe du 13. siècle“ (Bull. de la Soc. hist. et litt. de Tournai 8^o, 8, 100 und separat 4^o, 1861) berühmte „Messe von Tournai“ schließt (auch in Iv f. 21' erhalten). Wenn auch längst bekannt ist, daß, wie der Stil deutlich beweist, die Messe selbst, in der man die älteste erhaltene mehrstimmige Komposition des Ordinarium Missae-Cyklus zu sehen pflegt, erst dem 14. Jahrhundert angehört, so zeigt diese liturgisch nicht verwendbare Schlußmotette, zu der ich auch aus dem Motetten-Repertoire des 14. Jahrhunderts kein Gegenstück zu nennen wußte, stilistisch mehr die Eigentümlichkeiten der Motette des 13. als die des 14. Jahrhunderts, wenn auch die Notation des Triplum minimae verwendet, die aber auch nur eine Umschrift aus einer älteren Schreibung in gleichen semibrevis-Formen bilden können.

Die Handschrift der Messe, von der Couffemaker (l. c. S. 5) angab, daß sie im 13. Jahrhundert die Tournai-er Confrérie des notaires und 1861 der Generalvicar Boisin in Tournai besaß, ist nicht, wie man glaubte, verschollen; sie gehörte vielmehr, wie ich Dank der Unterstützung meiner Studien durch Herrn Abbé W a r i c e z in Tournai 1915 dort feststellen konnte, nie Boisin, sondern seit lange der Bibliothek der Kathedrale von Tournai, in der sie sich noch heute mit den anderen von Boisin in einem Couffemaker's Publikation im Bull. vorhergehenden Aufsatz: Manuscrits de l'école de chant de Tournai (Bull. 8, 83) beschriebenen Codices befindet und von mir 1915 und 1918 benutzt werden konnte. Ebenso leicht ließ sich die paradoxe Behauptung Couffemakers, daß diese Messe des 14. Jahrhunderts im 13. bereits der Tournai-er Notarsgilde

genannten, anscheinend aus Radom stammenden Sammlung von 5 Patrem und 10 Et in terra mit polnischen Bemerkungen aus dem beginnenden 15. Jahrhundert, aus der J. B. S z i b a u t, La notation musicale . . . Conférence . . . 1912 pl. 17 eine Seite (ohne Angabe der Signatur) veröffentlichte und die auch dadurch von besonderem Interesse ist, daß sich in ihr, wie die Anfänge zeigen, die mir Herr Szibaut 1912 freundlichst mitteilte, eine rasche Aufnahme italienischer Mehrkompositionen (z. B. von Zacharias) in das polnische Repertoire beobachten läßt, in München Staatsbibl. Mus. 3224 (vgl. J. W o l f, Gesch. der M.-N. 1904, 1, 191 und 2, 57) u. a.; ferner bei Theoretikern.

gehörte, richtig stellen: Couffemaker lief eine Verwechslung der Handschrift dieser Messe (einer Sammelhandschrift von 40 Blättern, Nr. IV des Verzeichnisses von Boisin) mit einem ganz anderen älteren Missale unter, das in der Tat im 13. Jahrhundert den Tournai-er Notaren gehörte, dem sog. „Missal des notaires“, einem Codex des 13. Jahrhunderts von 196 Blättern (ebendort Nr. III).

Den Text einer gemischtsprachigen Doppelmotette, „motet des femes“ bezeichnet, bestehend aus „le tripple“ O bicornix et nequam bestia, bigulata, bilinguis, varia, o femina, Belial filia usw. (E. Langlois S. 123), „le motet“ A tous jours sans remanoir usw. (G. Paris S. 45) und „la teneur“ „Virgo Dei genitrix“, deren nicht erhaltene Komposition angesichts der Tenorbezeichnung vielleicht noch dem 13. Jahrhundert angehörte, überliefert inmitten verschiedener Femme-Dichtungen zwischen dem Roman de la Rose und dem Roman de Fauvel Codex Dijon 525 (298) (Cat. 5, 128; G. Paris, Bull. de la Soc. des anc. textes frç. 1, 1875, 44; S. D m o n t, Rom. 34, 1905, 364; E. Langlois, Mss. du R. d. I. R. 1910, 122; G r ö b e r, Ordr. 2, 1, 943),

1) Weiteres über die „Messe von Tournai“ muß einer anderen Gelegenheit vorbehalten bleiben. Es sei hier nur erwähnt, daß Couffemakers' Übertragung der 5 Ordinarium-Teile im allgemeinen korrekt ist (die größten Fehler finden sich in der Motette, in der sowohl das Triplum von Satz 27 und der Motetus von Satz 18 an wie der Tenor an mehreren Stellen falsch übertragen sind) und daß das Credo dieser Messe mit wichtigen Varianten, die sich besonders auf die Ersetzung vieler Pausen in Tournai durch Noten und andere Führung des Tenors bei den Übergängen zwischen den einzelnen Abschnitten beziehen, sich auch als Schlusstück anonym in Apt f. 42', der neben Iv wichtigsten Handschrift für die französische mehrstimmige Messe des 14. Jahrhunderts, findet (in der gänzlich unzureichenden Beschreibung des Codex von A. G a s t o u é — Les anc. chants lit. des égl. d'Apt et du Comtat, Rev. du chant Grég. 10 und 11, 1902 und separat 1902 [hier S. 21 ff.], und La mus. à Avignon et dans le Comtat du 14. au 18. s., Riv. Mus. It. 11 und 12, 1904 f. [hier 11, 266 ff.] — nicht erwähnt. Gastoué hat das Verdienst, auf diese bis dahin unbeachtete Handschrift in der Kapitelbibliothek der Hauptkirche von Apt hingewiesen zu haben, die durch einen glücklichen Zufall nach dem entlegenen Apt gelangt, dadurch dem Schicksal der Zerstörung entging, das die in Avignon gebliebenen Handschriften traf, und die von zentraler Wichtigkeit für unsere Kenntnis der Entwicklung der mehrstimmigen Messe ist [vgl. auch unten Teil 2], wofür Gastoué — nach seinen spöttischen Bemerkungen R. M. 3, 11, 268 zu schließen — freilich kein Verständnis zeigte; leider strotzen seine beiden Aufsätze aber von schiefen Auffassungen, irrigen Angaben und groben Lesefehlern, deren Richtigstellung ebenfalls an anderer Stelle erfolgen muß; hier nur 3 Beispiele dafür: aus dem Namen S u f a y f. 25', aus Chantilly 1047 wohlbekannt, macht Gastoué l. c. 22 bezw. 267 ebenso im Programm des historischen Konzerts auf dem Pariser Kongress der Intern. Musik-Ges.; vgl. Trib. de St.-Gervais 20, 1914, 174]: G. [D] u f a y; statt J a c o b u s M u r r i n f. 32' liest er ib. J. d e M u r r i s; statt O Maria spes reorum f. 21' l. c. 22 bezw. 268 O Maria flos recens u. f. j. u. f. f.; ebenso sind seine Übertragungen aus Apt hier und in seinen ganz oberflächlichen Ausführungen auf den 9 Seiten, auf denen er die mittelalterliche mehrstimmige Musik in A. Lavignac's Enc. de la Mus., I. Hist., 1, 1913, 570 ff., abfertigt, höchst fehlerhaft [ebenso sind infolge elementarer Übertragungsfehler auch in Les Prim. 1922 u. a. S. 63 und 66 die hier zitierten Nachaut-Stellen aus dem letzten Kyrie der Messe und dem Hoquetus David, für die Übertragungen von anderer Seite noch nicht vorlagen, völlig verfehlt; und ib. S. 21 und Mus. Quat. 3, 185 ist für den Anfang des Alleluja Posui, für das er nicht, wie l. c. S. 188 angegeben, W₂ als Quelle benutzt haben kann, da W₂ es nicht überliefert, sehr zu Unrecht von Couffemakers' Übertragung abgewichen]. — Im Tournai-er Codex finden sich ferner auf freiem Raum am Ende des S a n c t u s (f. 32') und des A g n u s (f. 33) vor der Motette (f. 33) 2 weitere von Couffemaker nicht erwähnte mehrstimmige Ordinarium-Kompositionen eingetragen: f. 32' ein Sanctus, 1stimmig mit 2 verschiedenen 3stimmigen In excelsis-Schlüssen — eine nicht allzu häufig vorkommende, namentlich in deutschen Handschriften nachweisbare Kompositionsart (vgl. auch Kirchenmus. Jahrbuch 21, 1908, 53 und unten Teil 2) — und f. 33 ein 3stimmiges Kyrie. — Vgl. 3f. f. MW. 5, 1923 436 und 441.

eine um die Mitte des 14. Jahrhunderts von Mathias Rivalli in Paris, z. Z. in domo episcopi Ambianensis, des Bischofs Jean de Cherchemont von Amiens geschriebene Handschrift.

Ich schließe diese Reihe mit der im Codex St. Paul in Kärnten Stiftsbibl. 27 2^o 25 (früher in St. Blasien; v. Koller, Monatsh. f. Musikgesch. 22, 1890, 43, „Codex D“) ¹⁾ überlieferten Doppelmotette Monstrant, Jus plectas und Ut queant — als „actor istius moteti“ nennt sich ein sonst unbekannter Eustacius von Lüttich —, die dem 13. oder 14. Jahrhundert angehört, auf künstlerische Bedeutung aber keinen Anspruch macht.

¹⁾ Die Texte der 4 Lieder Chibauts von Navarra, deren Melodien Koller ib. 37 aus St. Paul 29 4^o 3 (Kollers „Codex B“) abdruckte, gab nach diesem Fragment zuletzt E. Hoeffner, Zf. f. rom. Ph. 38, 1914—17, 163 heraus; vgl. ferner F. Genrich ib. 41, 1921, 325.

(Schluß folgt im nächsten Heft.)

Andreas Crappius

Ein Beitrag zur hannoverschen Kantorengeschichte

Von

Th. W. Werner, Hannover

Anno 1567 ist ein Anzettel geworden zwischen Hr. Johann Geandro¹⁾, den „Aman den schwarzen Herrn Johann genennet, und dem Cantore Andrea Conradi, welche auf dem Chor zu S. Georgen²⁾ in einen ärgerlichen Zank und Schlägerey gerathen, derowegen sie beyde ihres Dienstes entsetzet. Als aber der Cantor restituiret worden, hat er bald darnach Urlaub genommen und ist nach Celle gezogen und daselbst den Rectorat etliche Jahr bedienet. Geandri Frau und Kinder sein im vorigen 1566. Jahre in der Pest gestorben, wie das Epitaphium auf S. Nicolai Kirchhofe eingemauert ausweist. Geander als er sich kurz zuvor mit des Rüstlers Tochter zu S. Georgen wieder befreuet gehabt, ist gen Dornburg kommen, von dannen gegen Ostfeld, von dannen in die Pfalz, von dannen wieder ins Land Braunschweig nach Hilfershufen im Ampte Brunstein. Der Cantor Andreas Conradi ist hernachmahls Pastor zu Winsen worden.“

Dies von der „Hannoverschen Chronik“³⁾ gemeldete Ereignis machte in Hannover den Platz für den Mann frei, dessen Werke, so weit sie auf uns gekommen sind, im Folgenden betrachtet werden sollen. Die Nachrichten über sein Leben verdanken wir Andeutungen, die er selbst in den Vorreden der gedruckten Werke gibt, aber auch örtlichen archivalischen und chronikalischen Quellen⁴⁾. Hiernach versuchen wir auch ein Bild der Umwelt zu zeichnen, in die er hineingestellt wurde.

Der Mittelpunkt des geistigen Lebens in einem Gemeinwesen, wie es die Stadt Hannover darstellte, war noch im Beginne der Neuzeit trotz des Wettbewerbs des Rathhauses die Kirche. 1533, ein Jahr nach dem Nürnberger Religionsfrieden, hatte die Bürgerschaft unter schweren Kämpfen mit dem feinem Herzog Erich I. ergebenen Magistrat und den Insassen des Minoritenklosters

¹⁾ Geander war seit 1560 Prediger an der Marktkirche.

²⁾ Marktkirche.

³⁾ Kritische Ausgabe im Auftrage des Vereins für Geschichte der Stadt Hannover herausgegeben von Dr. D. Jürgen (Hannover, 1907), im Folgenden unter dem Namen des verdienstvollen Direktors des Stadtarchivs zu Hannover angeführt, dessen steter Hilfsbereitschaft ich hier dankbar gedenken möchte.

⁴⁾ Von den Kirchenbüchern ist das der Agidientkirche das wichtigste. Vgl. Archiv f. M. W. II (1919/20) S. 356.

Im Stadtarchiv, wie im geistlichen Stadtministerium und den älteren Stadtkirchen, fand ich, im Auftrage der Kommission zur Herausgabe der Denkmäler Deutscher Tonkunst kommend, freundlichste Aufnahme.

Von neueren Werken sei wegen seines Reichthums an Nachrichten über das bürgerliche Leben in der Stadt genannt: August Jugler, „Aus Hannover's Vorzeit“. Ein Beitrag zur deutschen Kulturgeschichte. (Hannover, 1876).

Heinrich Schenker: Neue musikalische Theorien und Phantasien. I. Band: Harmonielehre.

Die Übernahme dieses Buches, welches auf seinem Titelblatt an der Stelle des Verfassernamens den Hinweis „Von einem Künstler“ trägt, durch einen neuen Verlag veranlaßt, noch einmal zu ihm Stellung zu nehmen. Eine Harmonielehre von 450 Seiten mit Notenbeispielen in größtem Umfange und einigen sehr verheißungsvollen Ankündigungen wie Biologie der Töne, Klänge und Formen spannen die Erwartung. Was aber als „Versuch einer wirklichen und praktisablen Brücke von der Komposition zur Theorie“ in größter Weitläufigkeit gegeben wird, ist eine Harmonielehre ältesten und glücklicherweise überwundenen Systems. Selbstverständlichkeiten werden mit größter Wichtigkeit vorgetragen, etwa das Formprinzip der Wiederholung in der Musik durch nicht weniger als zwölf ausführliche Notenbeispiele (darunter ein Trio und zwei Quartette in Partitur!) belegt. Schwerwiegender als die Behandlung des Stoffes ist der Standpunkt, welcher ihr zu Grunde liegt. Hier genügt es festzustellen, daß die Harmonik gegen alle melodischen Vorgänge hermetisch abgesperrt, daß der Funktionsbegriff durch die Stufe ersetzt und jede kompliziertere Erscheinung (oft auf die gewaltsamste Weise) auf die Quintverwandtschaft zurückgebogen wird. Ein solches Buch in einer Zeit herauszustellen, welcher Werke wie Kurth's „Romantische Harmonik“ ein Erkenntnisniveau gegeben haben, erscheint wenig glücklich.

Dr. Hans Nersmann.

Wiener Literarische Anstalt, Wien — Leipzig.

Theater und Kultur, herausgegeben von Max Pirkler. Band 6: Egon Wellesz, Der Beginn des musikalischen Barock und die Anfänge der Oper in Wien. 1922. 82 S. 8°.

Die erste, bereits früher in der „Zeitschrift für Ästhetik und Kunstwissenschaft“ veröffentlichte Studie hat methodologische Bedeutung. In festen Strichen zeichnet W. die Entwicklung des musikalischen Barock, dessen erste Periode fast das ganze 16. Jahrhundert erfüllt und bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts anhält. Die zweite gibt ein lebendiges Bild von dem Operngetriebe auf Wiener Boden von den Balletteinlagen der Hofoper seit etwa 1631 bis hin zum „Eroe Cinese“ von Gluck-Metastasio aus dem Jahre 1751.

J. W.

Julius Zwißlers Verlag, Wolfenbüttel.

Fritz Söde, Altd deutsches Liederbuch zu zwei Stimmen. 2 Hefte, 41 u. 59 S. quer. 8°.

Die alten Kantoren des 16. und 17. Jahrhunderts wußten genau, weswegen sie ihren Lehrbüchern für den Gesangunterricht Kanonsammlungen angeschlossen. War diese Technik doch ein bequemes Hilfsmittel der Erziehung zum polyphonen Gesange. Auch Söde giebt seinen im polyphonen Stile abgefaßten Sätzen eine ähnliche Richtung auf Bach hin. Geschichte weiß er den Melodien kanonische Verbindungsmöglichkeiten abzulaufen. Geistliche und weltliche Weisen aus der Glanzzeit des alten Liedgesanges werden herangezogen. Das Werk kann in Schule und Haus treffliche Dienste leisten, zumal im alten Sinne die verschiedensten Aufführungsmöglichkeiten in Betracht gezogen sind.

J. W.

Amalthea-Verlag, Zürich — Leipzig — Wien.

Alfred Schnerich, Joseph Haydn und seine Sendung. Amalthea-Bücherei. 28. Band. 266 S. 8° mit 58 Illustrationen.

Schnerich ist einer der besten Kenner des Lebens Haydn's. Der Aufbau seiner Arbeit ist etwas kraus. Eine mit Anekdoten gespickte Darstellung des äußeren Lebens wird geboten, in chronologischer Folge ziehen alle selbst unwichtigen Ereignisse an uns vorüber. Nicht immer geht es ohne historische Querstände ab, so, wenn er den jungen Haydn sich an den Schriften Kirnberger's bilden läßt, die doch erst seit 1770 erschienen. Die Sprache ist in ihrer chronistischen Kürze ungepflegt, ja manchmal dunkel, wenn Vf. z. B. betont, daß Haydn „zwischen 1750 und 1755 sein erstes Streichquartett schrieb, das solchen Beifall fand, daß er es auf 18 ergänzte“. Der Anschauung dienen eine reiche Zahl von Bildern, die leider nicht gut wiedergegeben sind. Auf das Wertverzeichnis am Schluß, dem das von Haydn's Fattotum Gehler geschriebene und vom Meister selbst verbesserte thematische Verzeichnis von 1805 zu Grunde liegt, sei besonders hingewiesen.

J. W.

Ausgegeben im Juli 1923.

Für die Schriftleitung z. Zt. verantwortlich: Professor Dr. Johannes Wolf, Berlin-Friedenau, Dederstraße 2, an den alle Sendungen zu richten sind.

Für die Rücksendung von Manuskripten ist Porto beizufügen.

Die Quellen der Motetten ältesten Stils

Von

Friedrich Ludwig, Göttingen

(Schluß)

Eine Gruppe für sich bilden die vereinzelt überlieferten Motetten in englischen Quellen, die teils dem französischen Hauptrepertoire angehören, sei es unverändert wie in Worc B, Lond. Vesp. und Df. Douce 139, sei es nur textlich neu wie in Lond. Harl. 5958 Nr. 22, sei es auch musikalisch verändert wie in Lond. Harl. 978 und Worc E, teils dem englischen Repertoire allein eigentümlich sind, wobei freilich nicht überall sicher zu entscheiden ist, ob in ihnen Werke des 13. oder erst des 14. Jahrhunderts vorliegen (ich nenne die Handschriften Worc C, D, E, F [und weitere?], Lond. Cott. Frgm., Harl. 5958 Nr. 22 und 32/65, Abd. 25031, Abd. 24198 und Sloane 1210, Df. E Mus. 7 und Magd. Coll. 100 und Bridport¹⁾), da anders als in den neuen französischen Motettensammlungen des 14. Jahrhunderts, die von dem Motettencyklus G. de Machaut's an nie mehr Werke des alten Stils überliefern, in England zunächst in der Überlieferung diese scharfe Trennung zwischen Werken beider Epochen noch nicht eintritt.

Wie schon Rep. 1, 1, 269 bemerkt, ist leider aus dem 12., 13. und 14. Jahrhundert bisher keine einzige vollständig erhaltene Handschrift mehrstimmiger Musik aus englischer Provenienz bekannt geworden; nur Fragmente geben uns von diesem Zweig der englischen Musikübung und des englischen Musikschaffens Kunde. Daß die Zahl dieser Fragmente, von der die bisherigen, äußerlich z. T. sehr prunkvollen englischen Publikationen keineswegs ein erschöpfendes Bild geben, nicht ganz so gering und ihr Inhalt nicht ganz so dürftig ist, wie ich noch l. c. S. 269 annehmen mußte, ist bereits oben S. 191 f. angedeutet. Aber bescheiden bleibt die Zahl immer noch und viele sind darunter, von denen nur gar zu winzige Reste erhalten sind oder die infolge des schlechten Zustandes der Erhaltung kaum lesbar erscheinen.

Außere Eigentümlichkeiten der englischen Überlieferung bestehen sowohl in der Notenschrift, die sehr häufig neben anderen Eigenheiten statt der quadratischen breves rhombische, wie semibreves aussehende Formen verwendet (von

¹⁾ Diese Handschrift im Archiv einer Gilde in Bridport ist mir nur aus der Erwähnung bei S. Davey, Hist. of Engl. Music [1895] S. 31 bekannt, in der außer der allgemeinen Angabe, sie enthalte „some music for 2 voices“ nur ein „Tenor de A toute hure“ genannt ist, also ein Tenor zu einer A toute hure beginnenden Oberstimme, nicht, wie Davey überlegt, ein „Tenor always on A“.

mir l. c. S. 259 kurz als „englische Mensural-Notation“ bezeichnet¹⁾; so in Lo B und Lo Ha aus dem 13. und in Worc A, B, E, F [und weiteren?], Lond. Vesp., Cott. Frgm. und Harl. 5958 Nr. 22 und 32/65, Df. Douce 139 und Magd. Coll. 100 aus dem 14. Jahrhundert; ferner in Lond. Guildhall ohne mensurale Bedeutung), wie in der mangelhaften Bezeichnung des Tenors oder „Pes“, wie er hier öfter genannt wird (vgl. unten). Außer aus der Notenschrift geht für die meisten Fragmente die englische Provenienz auch aus direkten Nachweisen darüber, aus der Bestimmung einzelner Stücke für speziell englische Heilige oder aus dem anglonormännischen Dialekt der französischen Texte sicher hervor.

Ich beschränke mich hier auf die Nennung der Motetten, die zum Repertoire des 13. Jahrhunderts in nachweisbaren Beziehungen stehen.

Die in das Alleluia Nativitas in Worc B (Fragment XVIII) eingefügte Ex semine-Motette, musikalisch eine Perotinische Clausula, ist schon oben S. 192 erwähnt.

Die zum Codex Worc D gehörigen Fragmente (X, XI und F 34) schließt auf Fragment XI eine Motettenoberstimme O decus predicantium mit unbezeichnetem Tenor, als dessen Bezeichnung Agmina zu ergänzen ist.

Worc E (Fragment XX) bietet eine offenbar nur fragmentarisch überlieferte neue erweiterte musikalische Form der Doppelmotette Mo 4, 68, von der nur der Motetus Sed fulsit virginitas und eine hier neue Stimme mit der Bezeichnung „Primus Tenor“, die den Eindruck eines neu hinzukomponierten Contratenors erweckt, neben dem dann der alte Tenor die Rolle eines „Secundus Tenor“ gespielt haben mußte, erhalten ist²⁾. Ihr folgt eine vielleicht auch dem 13. Jahrhundert entstammende Motettenstimme Crucifixum dominum mit unbezeichnetem Tenor.

¹⁾ Ähnlich abweichend von der normalen Schreibung ist die katalanische Mensural-Notation des 14./15. Jahrhunderts im „Roten Buch“ (Libre vermell) von Montserrat (Codex Nr. 1; vgl. A. M. Albarada, Anal. Montser. 1, 1918, 3 ff., S. M. Sunol, ib. S. 100–192 und D. Ursprung, Zf. f. M. W. 4, 1921/22, 136 ff., besonders S. 151), in der die in einstimmigen Melodien öfter vorkommenden Folgen von brevis und minima wohl als p , wie Ursprung sie auffaßt, gemeint sind, nicht als f , wie Sunol sie überträgt. Daneben findet sich hier freilich die weitere Anomalie, 3 offenbar als gleiche semibreves zu singende Teile des tempus perfectum als semibrevis und 2 minimae zu schreiben, wozu wiederum die imperfekt aussehende Schreibung des 3. Modus in einigen deutschen Handschriften eine Analogie bildet; vgl. oben S. 204 und unten S. 306. Bedeutet in der Auffassung dieser Rhythmen als dreizeitig und in manch anderer Hinsicht Ursprung's Übertragung gegenüber der Sunol's eine Verbesserung, so ist Sunol's Übertragung andererseits besser. B. für die Tatteilung in Ave Maria, für die Textunterlage in E. 21–23 und 34–38 des 2stimmigen doppeltextigen Inperayritz und Verges (nicht als Motette zu bezeichnen, da es nicht auf einem Tenor aufgebaut ist) und für den Mittelteil des 3stimmigen Birelais Mariam matrem E. 15 ff. (die Angabe Ursprung's S. 159 N. 1 ist nicht zutreffend; „Vel sic“ bei der „caça“ Splendens bezieht Ursprung S. 153 irrig auf die Stimmzahl, während der Codex damit [ebenso wie bei Laudemus] nur die Wiederholung der Musik zum Text Tundentes einleitet). Vgl. auch oben S. 191.

²⁾ Das Vorkommen gerade dieses vieles Auffällige bietenden Werkes in Worc E scheint mir um so beachtenswerter, als diese Doppelmotette anscheinend auch dem verlorenen Repertoire von Lo Ha angehörte (Lo Ha 5, 2; vgl. Rep. 1, 1, 275). Ich zweifelte jetzt nicht mehr an der Identität von Lo Ha 5, 2 mit Mo 4, 68, da der eigentümliche Textbau — der Motetustext ist hier eine Fortsetzung des Triplumtextes — es nahe legte, beim Zitieren des Anfangs den Triplum-, nicht den Motetusanfang zu nennen und Mo 4, 68 in einer zweiten englischen Quelle erscheint. Vielleicht deutet diese doppelte Nachweisbarkeit dieses Werkes im englischen Repertoire in Verbindung mit den ungewöhnlichen Erscheinungen, die sowohl der Textbau wie der musikalische Bau zeigen, auf englische Entstehung des Werkes.

Worc F (Fragment XIIIa und b) überliefert unter Motetten des 14. Jahrhunderts 2 hier zu nennende Werke: Nr. 4 die 4stimmige Triplumotette Pro beati Pauli gloria, O pastor patris und O preclara patrie mit dem „Pes de Pro beati Pauli et de O pastor patris et de O preclara patrie“ bezeichneten Tenor, den ich als den im Notre Dame-Repertoire viel benutzten Tenor Pro patribus aus dem Peter-Pauls-Graduale Constitues erkannte; der Tenor ist nach alter Art im 1. Ordo des 5. Modus (3 longae und Pause) rhythmisiert; die 3 Oberstimmen, deren Texte vollständig im Cat. l. c. S. 162 gedruckt sind und die alle 3 „patribus“ enden, verlaufen rhythmisch im 1. Modus; so stellt das doch wohl ebenso wie die umstehenden Werke (vgl. auch den Abdruck des Triplum Puellare und des Pes von Nr. 2 und des Sanctus-Tenor von Nr. 3 im Cat. 160 ff.) erst dem 14. Jahrhundert angehörige, als eine der sehr spärlichen lateinischen Triplumotetten¹⁾ besonderes Interesse erweckende Werk wohl ein Beispiel bewußt altertümlichen Stils einer späteren Epoche dar. — Das gleiche gilt vielleicht von Nr. 5, der folgenden Erzengel-Doppelmotette Te domine laudat und Te dominum clamat (Textdruck Cat. 162) mit einem Pes super de Te domine et de Te dominum bezeichneten Tenor, deren Motetus ebenfalls mit einem Anfang des verlorenen Repertoires von Lo Ha (7, 45; Rep. 1, 1, 276) übereinstimmt, falls der Pes, von dem ich leider nur den Anfang kenne, der alte Tenor Et florebit ist, an dessen Melodie dieser Anfang (trotz der Varianten) vielleicht denken läßt. — Über Nr. 7 O debilis vgl. S. B. Hughes, Early Engl. Harm. 2, 64. — Nr. 9, eine 2stimmige Motette Dulcis Jesu, ist mit der S. 220 genannten nicht identisch.

In dem aus ein- und mehrstimmigen Kompositionen zu lateinischen, einem französischen und einem englischen Text, Instrumentalstücken und Übungsbeispielen sich zusammensetzenden Musikfaszikel von London Br. M. Harl. 978 (f. 2–15; Lo Ha; Cat. 1, 488; A. Hughes-Hughes, Cat. of Ms. Music in the Br. M., 3 Bände, 1906–9, passim²⁾; f. 2–4', 8'–10 und 11' sind Early Engl. Harm. 1, Tf. 12–22 ediert; vgl. auch Rep. 1, 1, 269), der f. 11' den Sumer-Canon überliefert³⁾, findet sich f. 9' in Quadrat-Notation Ave gloriosa mater

¹⁾ 4stimmige Kompositionen sind im 13. und frühen 14. Jahrhundert überhaupt selten; vgl. Rep. 1, 1, 37 usw. über 4stimmige Organa, ib. 61 über 4stimmige Conductus und Sammelb. 5, 197 f. und Rep. 1, 1, 201 [und 1, 2, 389 ff.] über 4stimmige französische Triplumotetten. Von lateinischen 4stimmigen Triplumotetten sind mir aus dem französischen Repertoire dieser Zeit nur die auf das 4stimmige Mors-Melisma zurückgehende Mors-Motette Mo 2, 35 (vgl. Rep. 1, 1, 37 und 113) und eine Motette aus dem Roman de Fauvel (her. auch von J. Wolf, Gesch. der M.-N., 1904, Bb. 2 und 3 Nr. 7) bekannt; im englischen bildet z. B. die 4stimmige Marien-Triplumotette mit dem Introitus Sancta parens als Tenor in Df. Magd. Coll. 100 p. 3 ein Gegenstück.

²⁾ Leider ist hier wie überall bei den verschiedenen Kompositionsgattungen vereinigen Handschriften der Inhalt nach einem Gattungsschema, dem die mittelalterlichen Quellen sich weniger gut anpassen, auf verschiedene Stellen verteilt, bei Lo Ha auf nicht weniger als 8 Stellen.

³⁾ Kompositionen englischer Texte dieser Epoche sind sehr spärlich erhalten. Außer Sumer is icumen in sind mir nur bekannt: aus Early Engl. Harm. 1, 1897 und 2, 1913: 2ft. Foweles in the frith in Df. Douce 139 f. 5 (Tf. 7; auch bei Stainer Tf. 6), 1ft. Worldes blis in Df. Rawl. G 18 f. 105' und 106 (Tf. 23; auch bei Stainer Tf. 4) und Lond. Nr. 248 f. 154 (Tf. 34; Text auch in Df. Digby 86) und 1ft. Gabriel fram evene (englischer Text zu Angelus ad virginem; vgl. Rep. 1, 1, 339) und The milde Lomb und 2ft. Jesu Cristes milde moder in Lond. Nr. 248 f. 154–154' (Tf. 34–35); aus G. Stainer, Early Bodl. Mus. 1901: 1ft. Mirie it is while sumer ilast in Df. Rawl. G 22 f. 1' (Tf. 3) und 1ft. Schluß eines englischen Textes zu Chev. Nr. 19411 Stabat juxta Christi crucem stabat (beginnend

salvatoris in 3stimmiger Mischform: mit der Hauptstimme als mittlerer Stimme, einem hier singulären Triplum und dem bei der Umarbeitung des Werks zur Motette zugefügten Tenor, der einmal conductus-artig als Unterstimme geschrieben erscheint, wozu im 1. Teil unisono Tonverdoppelungen nötig sind, die indes in Takt 1—14 und 17 noch fehlen, und ein 2. Mal am Schluß f. 10 unbezeichnet ligiert geschrieben wiederholt wird; die Texte, neben dem verbreiteten lateinischen auch ein französischer: *Duce creature* (vgl. P. Meyer, Rom. 4, 1875, 373), der nur in London Lamb. Pal. 522 wiederkehrt, sind der Unterstimme der 3stimmigen Partitur-Niederschrift untergelegt, so daß das Ganze zunächst als 3stimmiger Conductus erscheint, aber, wie die 2. Tenor-Schreibung zeigt, auch zum Vortrag als Motette mit instrumentalem Tenor eingerichtet war (vgl. auch Rep. 1, 1, 180¹⁾).

Daß der Text *Duce creature* sich auch in der eben erwähnten Handschrift London Lambeth Palace 522 (Cat. 1812, 66) inmitten geistlicher französischer Dichtungen in anglonormännischem Dialekt findet, bemerkte zuerst P. Meyer oder A. Långfors (*Långfors*, Les Incipit 1, 1917, 101); R. Reinsch nennt in seiner ausführlichen Beschreibung der Handschrift in Herrigs Archiv 63, 1880, 51 ff. nur den Schluß (S. 91; f. 280¹⁾), nicht den Anfang dieses Textes (wohl f. 280), da er ihn irrig zum vorübergehenden bisher anderweitig nicht bekannten Text *Duce dame seynte Marie le ancele* (vgl. Långfors 102) zugehörig hielt.

In voller 3stimmiger Form sind, wie in der Literatur bereits mehrfach beachtet, in anglonormännischem Dialekt in die historische Sammelhandschrift London Br. M. Cott. Besp. A XVIII (Cat. 1802, 436 f.; Hughes-Hughes 2, 465 und XXV) gegen Ende (f. 164'—165) die sehr ausgedehnte Doppelmotette *Amor veint tout* (ein refrainreiches Triplum), *Au tens d'esté* und *Et gaudebit* (Mo 2, 23; Ba Nr. 10; Bes Nr. 47) in englischer Mensural-Notation und in die juristische, vielfach Coventry betreffende Sammelhandschrift Oxford Douce 139 (Cat. . . . Douce 1840, 23 f.; Cat. 8^o 4, 534 f.; W. S. Frere, Bibl. Mus.-Lit. 1, 1901,

stod ho there) in Off. Tanner 169* p. 175 (Sf. 5); aus der Erwähnung in Hughes-Hughes, Cat. 1, 422 ff.: 4 1st. Lieder in einer Vita des h. Godric Crist and sainte Marie, Sainte Marie virgine, Sainte Marie Christes bur und Sainte Nicholaes in Roy. 5 F VII f. 85, das 2. auch fragmentarisch in Harl. 322 f. 74', und Stond wel moder vnder rode in Roy. 12 E I f. 193 ff.; endlich aus der in der Londoner Guildhall im Town Clerc's Office aufbewahrten Handschrift die am Schluß dieses Liber de antiquis legibus f. 160' und 161 eingetragene 1st. Komposition des in der philologischen Literatur seit seinem Abdruck von A. J. Ellis in Transact. of the Philol. Soc. for 1868, 104 ff. bekannten, in der musikhistorischen anscheinend nur von S. Davey, Hist. of Engl. Music [1895], 30 und 501 erwähnten „Prisoner's Prayer“ *Ar ne kuthe ich sorghen non* (vgl. z. B. R. P. Wülker, Altengl. Lesebuch 1, 1874, 105 und 168), der zunächst das französische Original *Eyns ne soy ke pleynste fu*, darunter der englische Text untergelegt ist.

¹⁾ *Co uffe maker's* auch später mehrfach wiederholte Angabe, das Werk sei hier 4stimmig (*L'art harm.* 151; P. Aubry, Cent Mot. 3, 57 usw.), wies schon S. W. Hughes, Early Engl. Harm. 2, 33 mit Recht zurück. Wenn Hughes hier *Lo Ha* als Mo und Ba gegenüber „apparently the oldest“ bezeichnet, so ist das nur für das Datum der Niederschrift, nicht für die Folge der Kompositionsformen zutreffend, da die Motettenform in Mo und Ba älter ist als diese merkwürdige Rückverwandlung einer aus einem Conductus zur Motette gewordenen Komposition wiederum in einen Conductus in *Lo Ha*. — Der „Planctus Samsonis“ *Lo Ha* f. 2—4' (ed. l. c. Sf. 12—17), dessen Text Dreves Anal. hy. 21, 169 nach Stuttgart S. B. 1 Msc. 95 f. 28 herausgab (vgl. Rep. 1, 1, 320), kehrt ohne Noten, worauf mich Herr Privatdozent Dr. E. Wolff in Göttingen freundlichst hinwies, auch in Karlsruhe St. Georgen 38 f. 117 wieder (vgl. auch Th. Långin in: Die Hff. der Gr. Hof- u. L.-B. Karlsruhe, Beilagen 2, 1894, Dtsch. Hff. S. 8 f.).

137; Stainer l. c. 1, Sf. 8 und 2, 15 ff. mit völlig verfehlter Übertragung) f. 179' die Tripelmotette *Au queer ay un maus, Ja ne mi repentiray* und *Joliettement* (mit vollem Text), die auch aus Mo 7, 260, Ba Nr. 53, Bes Nr. 32 und Tu Nr. 20 bekannt ist (vgl. auch oben S. 204), in verwilderter, wenn auch gut geschriebener Notation, die nur z. T. als englische Mensural-Notation gemeint ist, z. T. aber unmensuriert bleibt, eingetragen.

In der von John Bagford gesammelten Fragmenten-Sammlung London Br. M. Harl. 5958, auf die ich aufmerksam wurde durch Hughes-Hughes l. c. 3, 354, der indes nichts Näheres aus ihrem Inhalt angibt, fand ich 1911 3 interessante Reste aus 2 bisher ganz unbekannt gebliebenen Sammlungen mehrstimmiger Musik des 13. oder 14. Jahrhunderts.

Das Pergamentblatt Nr. 22 (früher 206) enthält in englischer Mensural-Notation: 1) auf der ursprünglichen recto-Seite (die jetzt die verso-Seite bildet) den Schluß einer sonst unbekanntem Doppelmotette über einem unbezeichneten Tenor, als dessen Bezeichnung *In seculum* zu ergänzen ist, beginnend [..] *mpendia cuius natura* und *[O?] homo de pulvere [su]rge protere*; und 2) auf der ursprünglichen verso-Seite die Doppelmotette Mo 4, 67 (und Bes Nr. 17): *Nobili precinitur* und *Flos de virga* mit dem Tenor *Ejus* (aus dem Responsorium *Stirps*), der hier aber nicht wie in Mo seine liturgische Bezeichnung trägt, sondern mit neuem vollem Text *Proles Marie* usw. ausgestattet ist, ein fast ganz singuläres Vorkommen (vgl. auch unten S. 311 und Rep. 1, 1, 202 zu W₂ 3, 20 und 21).

Nr. 32 (früher 216) und 65 (früher 252) sind 2 äußere Längsstreifen des gleichen Pergamentblatts einer prächtigen Handschrift, die verschiedenartige sämtlich mit B beginnende, teils in Quadrat-Notation, teils in englischer Mensural-Notation aufgezeichnete Kompositionen enthalten, von denen das 4stimmige Organum *Bened[icamus domino?]* mit X und die folgende Komposition mit XI bezeichnet ist. Ich erwähne dieses Fragment hier, da es 2 für mehrstimmigen Zusammenhang hergerichtete liturgische Melodien, die auch in Frankreich im 13. Jahrhundert als *Tenores* dienten, den 1. Teil der *Communio Beata viscera* (M 80* meines Rep.) und den Anfang des *Graduale Benedicta* (M 32), enthält, ohne daß freilich infolge der trümmerhaften Überlieferung ihr Zusammenhang mit dem Übrigen und der Aufbau der ganzen Kompositionen zu erkennen wäre¹⁾.

¹⁾ Auch die Fragmente in London Br. M. Cott. Fragm. XXIX (Hughes-Hughes 1, 255 mit der falschen Signatur „App.“ statt „Fragm.“) bieten für die mehrstimmige Musik mehr, als Hughes-Hughes angibt. Dieser nennt nur das 2stimmige *Angelus ad virginem* (f. 36¹⁾; vgl. Rep. 1, 1, 339; Textdruck auch: Anal. hy. 8, 49; zu den bei Chevalier Bd. 1 und 5 zu Nr. 1067 und von S. W. Hughes, Early Engl. Harm. 2, 71 genannten Quellen für Text und 1stimmige Melodie ist hinzuzufügen: Lund Un.-Bibl. Scania S. L. a) 2^o 5; vgl. A. Hammerich, Mediaeval Musical Relics of Denmark 1912, 60; im Zusammenhang mit der mehrfachen englischen Überlieferung des Gesanges — in London Nr. 248, Cott. Fragm., Camb. Un. Libr. Gg I 32 und Abb. 710 — ist sein Citat in der Erzählung des Müllers in Chaucer's *Canterbury Tales* I 3216 von besonderem Interesse). Auch f. 36 recto überliefert ein mehrstimmiges Werk: einen *Motetus Veni mater gracie stella* mit unbezeichnetem Tenor. — London Br. M. Nr. 505 (vgl. Davey l. c. 31) gehört dagegen nicht zur Zahl der mehrstimmigen Musik überliefernden Handschriften, da die Melodien am Schluß nur 1stimmige Melodien zu liturgischen, meist hohe Lied-Texten sind (wohl aus diesem Grund in Hughes-Hughes' Cat. nicht erwähnt). — Eine weitere falsche Angabe Davey's ib. betr. London Br. M. Abb. 25031 berichtete ich schon Rep. 1, 1, 61.

Aus dem Repertoire des schon oben S. 192 beschriebenen Fragments in Oxford Magd. Coll. 100 ist hier nur eine 2stimmige Komposition auf p. 4 (folio b'), *Conditio nature* [defuit mit einer unbezeichneten, wohl den Tenor dazu bildenden Stimme, die nur am Anfang ein wenig an die Melodie des Tenors *Mane in Mo 4, 51* usw. anklingt, zu nennen, da hier der sehr verbreitete Triplumtext einer älteren Doppelmotette (*Mo 4, 51* usw.) eine neue Komposition gefunden hat¹⁾).

Die größeren französischen Motettensammlungen waren oben bis zum Repertoire des 8. Faszikels von *Mo* verfolgt, das die Entwicklung der französischen Motette im 13. Jahrhundert abschließt. In dem der Entstehungszeit nach folgenden Motettencomplex, den zahlreichen, mit vielen anderen französischen und lateinischen Gesängen wahrscheinlich 1316 von Chaillou de Pesstain dem Roman de Fauvel eingefügten Motetten, tritt in den neuen Werken schon die außerordentlich einschneidende Stilwandlung zu Tage, die gleichzeitig auch die Melodik und Rhythmik der 1stimmigen französischen Lieder sehr durchgreifend umgestaltet hatte (vgl. z. B. in *Genrich's Rondeau* usw. die Melodien des 13. Jahrhunderts mit denen aus dem Roman de Fauvel, Nr. 355—367, und den den neuen Stil noch stärker ausprägenden Melodien *Les curel's*, Nr. 368—398). Mit diesen verband sich aber, wie bekannt, in den Einlagen des Roman de Fauvel noch eine Auswahl aus dem alten Repertoire, die zum letzten Mal die Kunst Perotins lebendig gepflegt bezeugt. Nur eine unter den 13 bisher bekannten Handschriften des Roman de Fauvel, der 1310 und 1314 entstandenen großen Rügegedichtung des am Pariser Hof der letzten Capetinger lebenden Normannen *Gervais du Bus*²⁾, die die in Fauvel, dem falschen Heugst, verkörperten Laster geißelt, überliefert die umfangreichen textlichen und musikalischen Interpolationen, durch die bald nach dem Abschluß des 2. Buchs der Roman hier erweitert wurde, eine der prächtigsten und größten mittelalterlichen Musikhandschriften, *Codex Paris B. N. frç. 146 (Fauv; Cat. 1, 11; vollständige photographische Ausgabe von f. 1—45 und den 2 Registerseiten mit [sehr ergänzungsbedürftiger] Einleitung von P. Aubry 1907; vgl. ferner J. Wolf, Gesch. d. Mens.-Not. 1904 1, 40 ff. und Wolf's Ausgabe von 12 Motetten, ib. Bd. 2 und 3 Nr. 2—10 und 78, Kirchenmus. Jahrb. 14, 1899, 19 und Handb. der Not.-Kunde 1, 1913, 279)*. Leider fehlt noch eine kritische Textausgabe des größten Teils dieser Einlagen; eine Studie über sie in textlicher Hinsicht stellte E. Hoepffner in nahe Aussicht (*Rom. 47, 1921, 368*); die Ausgabe des Romans von A. Langfors (*Le Roman de Fauvel par G. du*

¹⁾ Das auf der gleichen Seite folgende *Loquelis archangeli* mit einem anderen ebenfalls unbezeichneten Tenor ist anscheinend eine Komposition für sich, obwohl *Loquelis* sowohl inhaltlich wie dem Umfang nach zu *Conditio* als 2. Text einer Doppelmotette passen würde und in beiden auch der gleiche 3. Modus herrscht. Auch in *Worce D f. 79* (im *Codex Worcester F 34*) findet sich eine Komposition von „*Loquelis archangeli*“, wie ich aus einer Mitteilung von Herrn H. R. Hughes weiß; doch ist mir die Komposition selbst unbekannt.

²⁾ So lautet der Name des für das 2. Buch genannten Verfassers, der früher falsch gelesen wurde. Anstrichen ist, ob auch das im Stil und in den Anschauungen etwas andersartige 1. Buch *Gervais* zuzuschreiben ist, was indessen auch mir durchaus möglich erscheint. Weitere erst neuerdings bekannt gewordene Nachrichten über ihn und Chaillou siehe bei Ch.-B. Langlois, *La vie en France au m. à d'après quelques moralistes du temps* 1908, 287.

Bus publié d'après tous les mss. connus, 1914—19) berücksichtigt sie leider nur in ganz geringem Umfang (S. 133 ff.). Auch G. Paris (*Hist. litt. 32, 1898, 108 ff.*) wurde diesen Einlagen nicht gerecht und R. Heß (*Roman. Forsch. 27, 1910, 337*) äußerte über ihren Verfasser sogar noch 1910 eine so irrierte Ansicht wie die, daß der f. 23' genannte „*de Rues*“, wie er den Namen von *du Bus* noch las, „zum mindesten der Verfasser der Musikstücke vom Anfang des Werks bis f. 23 ist“, obwohl die Entlehnungen aus dem alten *Notre Dame*-Repertoire hier besonders zahlreich sind.

In erster Linie sind es *Conductus*, darunter 14 Dichtungen des Kanzlers Philipp (vgl. *Rep. 1, 1, 256 f. und 264 f.*, besonders S. 264), deren Rügegedichte hier von Neuem eindrucksvoll erklingen, z. T. auf Fauvel umgedichtet oder mit einem auf Fauvel bezüglichen Schluß versehen, sämtlich hier mit nur 1stimmigen Melodien¹⁾, meist den gleichen wie im alten *Notre Dame*-Repertoire, wobei bei den ursprünglich mehrstimmig komponierten hier nur die alte Unterstimme überliefert erscheint, seltener mit neuen Melodien²⁾.

Daneben lehren folgende Motetten oder in Motettenform umgestaltete Kompositionen oder Texte des alten Repertoires wieder, die freilich nur noch einen sehr schwachen Abglanz der älteren Motettenkunst hier aufleuchten lassen: nur mit der *Motetus*-Melodie: *Et exultavi* (vgl. *Rep. 1, 1, 106*); als einfache 2stimmige Motetten: *In mari* (ib. 202), *Ad solitum* (ib. 106) und *Veritas* (so im *Codex* statt *Cecitas*) *arpie* (ib. 197); in voller Doppelmotettenform: *Conditio* und *O nacio* (*Mo 4, 51* usw.); in einer nur hier vorkommenden 2stimmigen Mittelform zwischen *Conductus* und *Motette* (vgl. ib. 99 f. und *Sammelb. 6, 609*): *Philipp's Mundus a mundicia* (als 3-, 2- und 1stimmiger *Conductus* überliefert; vgl. *Rep. 1, 1, 99*) mit der alten Unterstimme als Hauptstimme und einer neuen „*Tenor*“ bezeichneten, ligiert geschriebenen 2. Stimme und *Quare fremuerunt* ohne Benutzung der alten Komposition (ib.); als neu komponierte 2stimmige *Motette*: *Scrutator alme* ohne Benutzung der *Conductus*-Komposition *F 7, Nr. 64*; endlich benutzt das *Triplum Celi domina* fast ganz den *Triplumtext* *Ba Nr. 4*, ebenfalls ohne melodische Beziehungen. Weitere in der Musiküberlieferung bisher hier singuläre mehrstimmige Werke des älteren Stils sind nur: das *Eröffnungstück* *Favellandi vicium* (in gleicher 2stimmiger

¹⁾ Was die mensurale Aufzeichnung der älteren 1stimmigen Melodien in *Fauv* für die Rhythmik des 13. Jahrhunderts lehrt, ist noch völlig ununtersucht.

²⁾ In *precio* (Unterstimme des 3stimmigen *Conductus* *Codex F Faszikel 6, Nr. 26*); *Heu quo progreditur, O varium, Virtus moritur, Floret fex* (= *Redit etas*; wie weit ist die Melodie benutzt?), *Clavus pungens, Omni pene curie und Nulli beneficium* (Unterstimmen der 2stimmigen *Conductus* *F Faszikel 7, Nr. 91, 94, 59, 53, 112, 99 und 74*); *Vanitas vanitatum, Cristus assistens, Quo me vertam, Rex et sacerdos, Vehemens indignacio, Veritas equitas und Fauvel cogita* (= *O mens cogita*) (= 1stimmig *F Faszikel 10, Nr. 18, 48, 28, 49, 43, 62 und 57*); *O labilis, Vade retro und Falvelle qui jam moreris* (= *Homo qui semper moreris*) bringen statt der Melodien in *F 10, Nr. 30, 3 und 32* neue einstimmige; über *Mundus* (*F 6, Nr. 45*) und *Scrutator* (*F 7, Nr. 64*) vgl. oben; *Triplum und Motetus* der *Doppelmotette* *Thalamus und Quomodo cantabimus* verwenden 2 Strophen von Philipp's *Quinodo* (*F 10, Nr. 25*) und die 3 Oberstimmen der *Triplummotette* *Quasi non ministerium, Trahunt in precipicia und Ve qui gregi* 5 Strophen aus *Quid ultra, Trine vocis und Ve mundo* (*F 10, Nr. 17; 6, Nr. 5; 10, Nr. 27*) ohne die alten Melodien; endlich Philipp's in *F* nicht überliefertes *Inter membra* mit der alten aus *St. V und Lo B* bekannten Melodie (vgl. *Rep. 1, 1, 251*); vielleicht ist auch das hier singuläre *Presum prees alt.*

Form wie die unmittelbar folgenden Mundus und Quare) und Ade costa mit unbezeichnetem Tenor (vielleicht mit Lo Ha 7, 19 identisch; vgl. Rep. 1, 1, 277¹⁾).

¹⁾ Für die in Fauv neuen Motetten sind mir zu den bisher bekannten Handschriften: Paris B. N. fr. 571 (2 Doppelmotetten in jüngerer Notation, aber die Rex regum-Motette, die sich in Fauv an Philipp V bei seiner Thronbesteigung 1316 richtet — der Motetus beginnt: O Philippe prelustis Francorum rex —, in der ursprünglichen an Philipps älteren Bruder Ludwig X 1314 gerichteten Fassung — der Motetus beginnt hier: Ludowice prelustis usw.; an Ludwig X, nicht an Philipp den Schönen, wie A. Gastoué, Les Primitifs 1922, 47 irrig angibt, ist auch der Motetus Rex beatus confessor gerichtet —; vgl. Sammelb. 6, 604), Paris Coll. de Pic. 67 und London Br. M. Add. 28550 und den Theoretiker-Citaten folgende neue Quellen bekannt geworden: das Triplum Tribum quem non abhorruit, das auch in einem anonymen Traktat in Pisa An. B. IV 9 citiert wird (La Fage, Ess. de diphth. 386), fand ich auf einem einzelnen Papierblatt fac. 15. in München St. B. Musikalische Fragmente Rasten E, bezeichnet „zum Rasten D IV zu (31) clm 5362“, in schwarzer Notation (Fauv gegenüber diminuiert) wieder; das Triplum Se cuers joians ist auch in einem früher in Londoner Privatbesitz (Mac Beagh) befindlichen Fragment, in jüngerer Notation (mit minimae, ohne Punkte) aufgezeichnet, erhalten, von dessen Inhalt ich durch die Freundlichkeit des Herrn Kollegen Joh. Wolf Kenntnis erhielt; den Triplumtext Firmissime fidei nahm auch die späte deutsche Texthandschrift Darmstadt 521 f. 228 (vgl. unten S. 310) auf; zum Triplum Scariotis geniture, das das Gerücht der Vergiftung Heinrichs VII durch einen Dominikaner 1313 erwähnt, ist an einen Brief von Heinrichs Sohn Johann von Böhmen vom 17. Mai 1346 zu erinnern, in dem Johann dem Dominikaner Petrus de Castro Reginaldi, der sich beklagt, „quod in magnum ipsius ordinis dedecus et contemptum facti sunt romancii, chronicae et moteti“, die von dieser Vergiftung sprechen, die völlige Haltlosigkeit dieses Gerüchts versichert (St. Baluz, Misc.; ed. J. D. Mansi 1, 1761, 326; vgl. auch R. Davidsohn, Gesch. von Florenz 3, 1912, 546). — Über den Tenor Ave f. 10' vgl. Gastoué l. c. 47; der Tenor Ruina dient auch der Doppelmotette Machaut's Tant doucement und Eins que ma dame als Tenor (die Texte druckte B. Chichmaref, G. de M., Poés. lyr. 2, [1909] 507). — Refraincitate mit Citierung sonst bekannter Melodien sind: der Motetus-Anfang J'ai fait novelement, musikalisch mit dem Anfang des Tenors von Mo 8, 312 (Gennrich, Rond. usw. S. 47) gleich; der Schluß des Romans: Ci me faut un tour de vin usw., dessen Melodie auch den Schluß des Motetus von Mo 2, 33 bildet (vgl. Sammelb. 7, 524; dieser Refrain steht hier für sich und bildet nicht mit der vorangehenden Doppelmotette Quant je le voi, Bon vin doit und Cis chans veult boire eine 4stimmige Komposition, wie D. Ubray, Un „Explicit“ en musique du R. de F., Merc. Mus. 2, 1906, 118 und separat, annimmt und überträgt; der Motetustext Bon vin ist auch in die „Chansons satiriques et bachiques du 13. s.“ von A. Jeany und A. Langfors, Class. fr. du m. à 23, 1921, Nr. 45 aufgenommen); der das Motet enté An diex ou pourrai (f. 34) umschließende, hier allein mit Melodie erscheinende Refrain, der mit gleicher Melodie auch der Refrain am Beginn von Strophe 1 und (im Codex ohne Noten und ohne vollständigen Text geblieben) von Strophe 2 der von E. Hoepffner, Une chanson fr. du 13. s., Rom. 47, 1921, 376 als „Motet farci“ bezeichneten, ebenfalls nur die Refrains mit Melodie versehenen Dichtung f. 26' Han diex ou pourrai ist (zu der von Hoepffner l. c. 367 ff. ausführlich dargestellten interessanten Geschichte des mit diesem Refrain beginnenden 14 zeiligen Gedichts, das als solches textlich in Paris B. N. lat. 7682 A überliefert, sich für die Dichtung Fauv f. 26' in 11 Teile zerteilt, bemerke ich, daß, wenn der Text auch offenbar in das 13. Jahrhundert zurückgeht, die in Fauv überlieferte Melodie erst dem 14. Jahrhundert angehört; ferner übernahm Hoepffner das Citat dieses Textes in Erfurt 80 94, vgl. unten S. 283); der Refrain A jointes mains (f. 25'), der auch in einem Rondeau Halle's (Gennrich l. c. 65), Son dous regart (f. 24'), der auch in einem Rondeau des Gu. d'Amiens (ib. 33), J'ai aimé (f. 24) und A ma dame (f. 25), die auch im Renart le Nouvel mit gleicher Melodie wiederkehren (dagegen weichen die Melodien des nur in den Renart-Handschriften Paris B. N. fr. 1593 und 372 überlieferten, in Ha fehlenden J'apelerai von der in Fauv f. 25' ab); der Refrain der Ballade Ay amours: pour quoi m'estes vous si dure? (Gennrich l. c. 293), der mit gleicher Melodie Strophe 23 von Lescaure's Gracius temps schließt (ib. 370). Über den Refrain Fols ne voit f. 28' vgl. Rep. 1, 1, 340. Der Refrain Si je ni aloie (f. 36'; in 2. Modus) zeigt eine andere Melodie als die des gleichen Textes im Jeu du Pelerin (Couffemaler, Halle 419; in 1. Modus); ebenso stimmt der Motetus-Anfang Qui secuntur castra nicht mit den Stellen qui castra secuntur in Flebiles et miseri (F f. 244) und am Schluß des Motetus Colla jugo subdere (Ca B f. 19 A u. f. f.; vgl. unten S. 286) musikalisch überein. Die Rondeaux A touz jours sanz remanoir und Fauvel est mal asseigné (Gennrich l. c. 294 f.) haben die gleiche Melodie. — Die genaueren Angaben über die Rep. 1, 1, 344 erwähnte verlorene Handschrift aus der Bibliothek Karls VI, deren 2. Blatt mit dem Motetus Fauv f. 13 Alieni boni begann, vgl. bei E. Delisle, Rech. sur la libr. de Charles V 2, 1907, 199. — Fui de ci (f. 26') citiert auch Lescaure (Gennrich 369).

Noch tiefer in das 14. Jahrhundert führen die beiden letzten der (beide wegen der Sire Garins-Motette) hier zu nennenden großen französischen Sammlungen: eine erst 1921 bekannt gewordene umfangreiche Handschrift der Kapitel-Bibliothek von Ivrea (ohne Nummer) und die Fragmente einer ähnlichen Sammlung, die in dem Fragmente der verschiedensten Handschriften vereinigenden Sammelband Cambrai 1328 (1176), z. T. leider nur in sehr schlechtem Zustand, erhalten sind.

Der Codex von Ivrea (Iv), der mir nur aus der Studie von G. Borghesio (im Archivum Romanicum 5, 1921, 173–186¹⁾) bekannt ist, ist ein am Anfang und am Schluß jetzt unvollständiger Pergamentcodex aus dem Ende des 14. Jahrhunderts (erhalten sind 64 Blätter, 32,5 : 22,5 cm messend²⁾), der inmitten eines großen Repertoires von vornehmlich mehrstimmigen Meßstücken und lateinischen und französischen Doppelmotetten des 14. Jahrhunderts — außerdem sind zur Raumauffüllung auch einige andere kleinere französische mehrstimmige Werke der gleichen Zeit aufgenommen — auch einige anscheinend ältere Werke überliefert. Dem Doppelmotetten-Repertoire der oben beschriebenen großen Handschriften gehört f. 22: [Triplum] Les lorinel (lies l'ormel) und [Motetus] Ma (lies Main?) se leva sire Gayrin an (Borghesio übersah, daß das Werk sonst auch aus Tu Nr. 26 und Ca B f. 17 bekannt ist, vgl. unten S. 286). Älteren Stil (z. B. in der Rhythmik und in den engen Refrainbeziehungen nach alter Art zwischen beiden Oberstimmen) weist ferner die im Facsimile wiedergegebene, hier singuläre, in beiden Oberstimmen mit dem hoquetierend gesetzten clap clap das Klappern der Mühle nachahmende Doppelmotette f. 60': Triplum Clap! clap! par un matin s'en aloit Robin, clap! clap! ver un molin und Motetus Sus Robin, alons au molin, clap! clap! (mit unbezeichnetem Tenor aus mir unbekannter Quelle) auf; wie weit das Gleiche für weitere hier singuläre französische Doppelmotetten gilt, ist noch unbekannt. Der Garins-Motette geht f. 21' [Triplum] Se grace und [Motetus] Cum venerint miseri degentes voraus,

¹⁾ (und, ohne die Musikbeigaben, im Boll. stor. bibliogr. subalpino 24, 1921). Sie enthält u. a. ein Verzeichnis der Textanfänge mit Angabe der Seitenzahlen der Handschrift und die (nicht sehr deutliche) Facsimile-Wiedergabe von f. 12 (Motetus Rosa sine culpe mit dem Tenor dieser Doppelmotette und das 3st. Rondeau Rose sans per, das sonst nur ohne vollständigen Text aus Flor. Panc. 26 f. 62 und 61' und dem Citat Couff. Scr. 3, 394 bekannt ist) und f. 60' (die „Clap-clap“-Motette; der beigegebene „saggio di trascrizione“ des Triplum-Anfangs von A. Gentili ist z. T. willkürlich). Statt nach Borghesio's Zählung der Texte (1–107) citiere ich nach den Seitenzahlen, da die ohne Einsicht in den musikalischen Bau der einzelnen Stücke vorgenommene Textzählung zu mangelhaft, aber ohne Kenntnis der Handschrift nicht genügend zu emendieren ist. Die Zählung ist einerseits nicht vollständig — außer den absichtlich nicht mitgezählten untopierten Meßteilen fehlen offenbar auch mehrere Motettenstimmensanfänge (z. B. der Motetus Sus Robin f. 60', wie das Facsimile zeigt; ebenso anscheinend f. 6 das Triplum Dantur officia und f. 53 der Motetus Ma dolour) —; wiederum zählt sie andererseits aber auch außer bei den Doppelmotetten, deren Texte stets einzeln gezählt sind (statt sie als zusammengehörige Bestandteile einer musikalischen Komposition unter einer Nummer zusammenzufügen), mind. stens dreimal Texte der gleichen Komposition unter verschiedenen Nummern (Nr. 37 und 39, 79 und 80 und 86–88). Leider fehlt durchweg die Angabe der Tenor-Bezeichnungen. Auch die Lesarten der Textanfänge scheinen öfter der Emendation zu bedürfen (man vergleiche z. B. den Text Rose sans per auf dem Facsimile mit dem Abdruck des Anfangs). Das Facsimile von f. 12 zeigt auf der Seite 11 Langzeilen (Triplum und Motetus stehen sich hier also auf verso- und recto-Seite gegenüber), das von f. 60' dagegen 2 Spalten mit je 11 Zeilen (Triplum und Motetus stehen hier auf der gleichen Seite nebeneinander).

²⁾ Näheres über die Provenienz und die Zeit, zu der die Handschrift nach Ivrea kam, ist unbekannt. Von einem alten Besitzer giebt nach Borghesio nur vielleicht eine halb verloschene Notiz f. 38' oben (über einem Crebro): vñ de laycora Nachricht.

die, wie Borghezio ebenfalls übernahm, über dem Tenor *Ite missa est* gebaute Doppelmotette am Schluß der Messe von Tournai (vgl. oben S. 220¹).

¹) Über das übrige durchweg anonym überlieferte Repertoire der Handschrift Iv, aus dem Borghezio nur 10 Doppelmotetten, 3 Rondeaux, das in der Form eines Birelai komponierte Or sus und 4 Tropenteile (als auch anderweitig vorkommend nachweisen kann (hier ist die Zahl dieser Doppelmotetten auf 19 oder vielleicht 20 oder 21 vermehrt), sei hier nur Folgendes bemerkt.

Fast die Hälfte des gesamten Raums (51 1/2 von 128 Seiten) nehmen die (ihrer genauen Zahl nach nicht angegebenen) Mehrkompositionen ein; so ist anzunehmen, daß nächst der Handschrift Apt (vgl. oben S. 221), die sowohl wegen ihres noch etwas größeren Umfangs (Apt enthält 78 Seiten eines nur wenig kleineren Formats mit mehrstimmigen Mehrkompositionen des 14. Jahrhunderts) als auch wegen ihrer zahlreichen Verfasserangaben auch Iv gegenüber dem ersten Platz behält, Codex Iv die wichtigste Handschrift dieses Repertoires darstellt; jedenfalls ist Iv neben Apt die einzige bisher bekannt gewordene größere Handschrift dieser Art. Die untropierten Kyrie, Gloria, Credo und Sanctus lassen sich naturgemäß vorläufig nicht identifizieren. Das tropische Kyrie rex angelorum f. 53' wird mit Apt f. 1, das Gloria mit dem Tropus Qui sonitu f. 36' mit dessen 3ft. Komposition in Apt f. 5', Padua 684 f. 2 und einem Professor D. F l e i s c h e r in Berlin gehörigen Fragment (J. Wolf, Mens.-Not. 1, 176) und die Komposition des Gloria-Tropus Spiritus et alme f. 50' wohl mit dessen 3ft. Komposition des Engarbus in Padua 1475 [f. 43 der alten Musikhandschrift] (in ganz anderer Art als im Paduaner Fragment in einem früher Couffemater gehörigen Fragment dieser Zeit komponiert; vgl. dessen Hist. de l' harm. pl. 33) identisch sein.

Die Zahl der Doppelmotetten scheint mir etwa 40 zu betragen. Auch als Motettenhandschrift nimmt Codex Iv einen sehr hohen Rang ein: er ist der bisher einzige Codex, der die beiden als Werke Philipps von Vitry citierten Doppelmotetten vollständig überliefert; nur aus ihm sind bisher die oft citierten Motetten In arboris und Garison bekannt; er bereichert die Zahl der besonders in Chantilly 1047 vertretenen historischen Gelegenheitsmotetten (vgl. Sammelb. 4, 27 f.) um 2 sonst bisher unbekannte Werke ([Triplum] O Philippe, Franci qui generis rex Francorum septimus [so? lies etwa optimus?] diceris und [Motetus] O bone dux indolis optime motus primos Johannes reprime f. 1' und 2, von Borghezio auf Philipp VI 1328—1350 und seinen Sohn Johann den Guten, und [Triplum] Petre clemens tam re quam nomine und [Motetus] Lugentium siccentur oculi f. 37' und 38, auf Pierre Roger, Papst Clemens VI 1342—1352 bezogen; beide also einer etwas früheren Zeit angehörend als die Motetten auf Karl V und Gregor XI in Chantilly).

Die Motetten des Roman de Fauvel fehlen in Iv bereits völlig. Von den Motetten Gu. de Machaut's finden sich 3: Martyrum und Diligenter (f. 10' und 11), Amors und Faus semblans (f. 20' und 21) und Qui es und Hay fortune (f. 24' und 25). Ebenfalls je 3 gehören dem Repertoire von Chantilly 1047: Abta caro und Flos (f. 5' und 6; auch in Modena lat. 568 f. 17), Ida Capillorum und Porcio (f. 6' und 7) und Tant a souille und Bien pert (f. 18' und 19), und dem von Apt: Impudenter und Virtutibus (f. 4' und 5; die Texte auch in Wien 883; vgl. Anal. hy. 32, 112 und 232), Quid scire (und Dantur officia?, vgl. oben; f. 6; die Überlieferung in Apt ist von Borghezio übersehen) und Colla jugo und Bona (f. 17' und 18; mehrfach nachweisbar; vgl. unten) an. Nur diese 9 sind also (außer den 2 oben genannten von f. 21' und 22) bisher auch aus anderweitiger guter Überlieferung bekannt; für alle anderen ist Iv bisher die einzige Quelle, die sie überhaupt oder vollständig überliefert.

In den Borghezio unbekanntem Fragmenten von Ca B finden sich außer der Garins-Motette, Colla und Machaut's Qui es mindestens folgende: die beiden Doppelmotetten, die bisher allein als Werke Philipps von Vitry nachzuweisen sind (vgl. unten S. 283): Vos qui admiramini virgines und Gratissima virginis species (f. 8' und 9) und Cum statua Nabucodonosor und Hugo Hugo princeps invidie (f. 14' und 15), ferner Flos ortus und Celsa cedrus (f. 9' und 10; die Texte auch Da 521 f. 235; vgl. Anal. hy. 42, 247 und 248), Se paour und Diex tan desir (f. 25' und 26) und Fortune mere a dolour (und Ma dolour ne cesse pas?, vgl. oben; f. 53). In Straßburg 222 C 22 stand außer Ida und Colla auch [Triplum] Apollinis eclipsatur und [Motetus] Zodiacum signis (f. 12' und 13; Borghezio teilt einige Textstellen aus Apollinis, dem Preisgesang auf 12 musikalische Meister, mit, die gegenüber der Straßburger Fassung bei Couffemater, Les harm. du 14. s., 1869, S. 15 etwas variieren). Oft citiert, was Borghezio ebenfalls nicht erwähnt, sind die Moteti In arboris empirio (mit Triplum Tuba sacre fidei f. 15' und 16) und Garison (mit Triplum Douce plaisance f. 23' und 24); vgl. unten S. 283 A. 1.

²) Weitere Identifizierungen möchte ich vorläufig noch zweifelhaft lassen: Ist Se je chant mais que ne suelh (f. 52'; leider gibt Borghezio den Anfang nicht weiter an), mit einem Vers beginnend, der den Anfang des leider ohne Melodie überlieferten Birelais Ray. Bibl. Nr. 1000 (F. Genrich, Rondeau usw. S. 123) citiert, die köstliche, genau wie die italienischen Cacce im Kanon der Oberstimmen verlaufende Komposition einer Falkenbeize, deren Oberstimmenmelodie (merkwürdigerweise ohne Angabe über den nach 5 longae ein-

Aus den Fragmenten Cambrai 1328 (1176) (Ca B; Cat. 17, 486) veröffentlichte ohne nähere Untersuchung über die Handschriften, aus denen sie stammen, (und ohne Angabe der Signatur) Couffemater 1841 in seiner Notice sur les Collections mus. de la Bibl. de Cambrai (in: Mém. de la Soc. d'émul. de Cambrai 18, 59—236 und separat 1843) 26 Texte (S. 183 ff. bzw. 127 ff.), 1852 in seiner Hist. de l' harm. au m. à. Facsimiles von 5 Seiten (Sf. 31, 32 und 34—36) und benutzte von Neuem das Halle-Fragment 1872 in seinen Oeuvres compl. du trouv. A. de la Halle. Freilich blieben diese Publikationen zu wenig beachtet, so daß, wie schon S. 197 erwähnt, allen Halle-Forschern bisher das Fragment eines jeu parti Halle's hier entging, ebenso den Machaut-Forschern die Doppelmotette Machaut's f. 12' trotz des Drucks der Texte 1841 als Nr. 13 und 14 (vgl. Sammelb. 6, 599) und ebenso unbekannt bisher die geschichtlich sehr bedeutsame Tatsache blieb, daß auch diese Fragmente die 2 Motetten Hugo und Gratissima (wenn auch nur in verstückeltem Zustand) überliefern, die T unstedde (Couss. Scr. 4, 268 = 3, 347) als Werke Philipps von Vitry nennt, den er als „flos totius mundi musicorum“ (ib. 257 bzw. 337) und Theodoricus de Campo als „flos et gemma cantorum“ (ib. 3, 191) preisen¹).

Lehenden Kanon) auch im Fragment Paris B. N. Coll. de Pic. 67 (Se je chant mains que ne suel de la simple) steht? Und ist Je comence ma chancon (leider ebenfalls ohne die Textfortsetzung angeführt) und Je seray li segons, ales vous, ales vous (f. 61' und 62) die parodistische (offenbar nicht kanonische) Marktsgene, von der eine Je comence me (?) canchon atramez (?) dame Aliz beginnende Stimme mit dem Tenor J'ay pastez chaus in einem früher Herrn Mac Veagh in London gehörigen Fragment sich findet, das mir aus der Kopie des Kollegen J. Wolf (vgl. oben S. 280) bekannt ist? (Das Doppelbirelai Je comence ma canchon [die nächsten Zeilen sind nicht erhalten] und Et je ferai li secons, responne li biaux Robichons Ca B f. 10' ist es offenbar nicht).

Treffen beide Vermutungen zu, so würde der Sammler von Iv eine große Vorliebe für diese im Gegenstand der Schilderungen, in den Donnalereien, in den Nachahmungen von allerlei Rufen und Lauten und teilweise auch in der musikalischen Kanon-Form den italienischen Cacce nah verwandten, sonst nur ganz zerstreut überlieferten französischen musikalischen Schilderungen verraten, die F. Novati's These vom französischen Ursprung auch der Cacce-Form (Per l'origine e la storia delle Cacce in: Studi medievali 2, 1906/07, 303 ff.; Novati kannte leider keinen dieser hier genannten Texte) durchaus stützen. Ihnen nahe stehen im Repertoire von Iv auch die Clap-clap-Motette, das 3ft. Or sus vous dormes trop (f. 15 und 14'; auch aus Lond. Abb. 29 987 f. 77', Paris n. a. fr. 6771 f. 78' und it. 568 f. 122' bekannt) mit seinen Lerchenrufen: il est jour und que te dit Dieu? im 1. und dem lire lire lirilon und tititon tititon der beim Ständchen der ma dame joliete zu Ehren ertönenden naquaires und cornemuses im 2. Teil und anscheinend auch das hier singuläre Tres dous compains, leves sus und Orsus ton tititon . . . oravant la cornamuse (f. 51' und 52).

Von den nicht sehr zahlreichen (etwa 15?) französischen Werken in den kleineren weltlichen Formen sind außer Or sus, wie erwähnt, bisher nur 3 Rondeaux auch anderweitig bekannt: Quiconques veult (f. 6'; vgl. unten S. 285), Rose sans per (f. 12; vgl. oben) und M. de S. Johanne's Fortune fause (f. 21; auch in Chantilly 1047 f. 59').

¹) Die Überlieferung des Motetten-Repertoires der Zeit Philipps ist leider sehr lückenhaft. Von den 13 Beispielen, die Philipp selbst in seiner Ars nova (ib. 3, 20 und 21) citiert, sind der Komposition nach nur 6 bekannt: Orbis orbatus, Adesto sancta (so ist wohl statt Adesto vetus zu lesen) und In nova aus dem Roman de Fauvel (f. 7, 43 und 44). In arboris und Garison aus Iv (f. 16 und 24) und Bona condit (vgl. zu Ca B f. 19 A). Ähnlich gering ist die Verhältniszahl für die Beispiele des in Erfurt 8^o 94 erhaltenen Compendium totius artis motetorum (her. von J. Wolf, Kirchenmus. 36. 21, 1908, 34), das 12 Beispiele nennt, von denen ebenfalls bisher nur 6 handschriftlich nachweisbar erscheinen: Presidentes, An diex, Quoniam secta und Adesto im Roman de Fauvel (f. 1', 34', 41' und 43), wobei noch dazu die Angabe des Traktats über die Art des Tactes in Quoniam der Motette in Fauv nicht entspricht, und In arboris und Garison in Iv. So häufig citierte Motetten dieser Epoche wie Garison (l. c. 20 und 21; l. c. 35; Th. de Campo S. 186) und In arboris (l. c. 21; l. c. 35; l. c. 186; ferner in der Ph. von Vitry zugeschriebenen

Von den 21 Blättern oder Blattresten der Fragmente scheinen mir 16 der gleichen sehr großen schönen Musikhandschrift des 14. Jahrhunderts, deren Blattgröße über 31 : 23,5 cm betrug und deren Notenspiegel die große Ausdehnung von mehr als 28 : 20 cm hatte, anzugehören¹⁾. 7 Blätter enthalten Motetten und lateinische geistliche Kompositionen: f. 1, 11, 12, 17, 17A, 19 und 19A, von denen 5 einander unmittelbar folgen: f. 17, 19, 19A, 17A und 11 mit f. 19 und 19A als mittlerem Doppelblatt dieser Lage; die ursprüngliche Stellung von f. 1 und 12 im Codex ist nicht ersichtlich. 9 Blätter, über deren Folge ich bisher noch nichts Genaueres feststellen konnte, überliefern französische weltliche Werke, für die diese Fragmente ebenfalls eine Quelle ersten Ranges bilden, sowohl wegen der zahlreichen Unica wie wegen der vollstimmigen Gestalt, in der einige auch sonst bekannte Werke nur hier erscheinen²⁾.

Ars perfecta, ib. 33 und 34) sind zum ersten Mal erst 1921 in Iv in der handschriftlichen Überlieferung entgegengetreten; ein Werk wie Thoma tibi obsequia (l. c. 21 und in einem J. de Muris zugeschriebenen Traktat Couff. Scr. 3, 106 und Gerb. Scr. 3, 306) fehlt in ihr bisher noch völlig. Noch größer werden die Lücken unserer Kenntnis, wenn die Beispiele so zahlreich erscheinen wie in dem in Codex Breslau Un.-Bibl. cart. IV 4^o 16, einer deutschen Handschrift des 15. Jahrhunderts, überlieferten Mensural-Traktat (her. von J. Wolf, Archiv 1, 1919, 329 ff.), in dem ich 42 Anfänge zähle, die offenbar dem 14. Jahrhundert angehören, hier außer für die Gattung des motetus auch für die des rondellus, proloetum (Virelai), baladum, trumpetum, stampania oder stampetum, katschetum und rotulum. Ein verwandter Traktat ist mir in dem (bisher sonst noch unbeachteten) 1462 in Metz geschriebenen „Tractatus de cantu mensurali seu figurativo“ im Codex Metz 710 f. 189–204^r bekannt, der freilich nur 7 Beispiele nennt, darunter 4 mit dem Breslauer Traktat gemeinsame: Degenis vita (= Chantilly 1047 f. 62^r), A discort, Virginem mire pulchritudinis und Tonat agmen celestis curie (die 3 weiteren sind: Had bilingis, Heres unica und Jam adest dies jubileus), und auch statt der 8 Gattungen nur 4 beschreibt: die rundele, die mutete, das Virelai, dessen Bezeichnung dem Schreiber von 1462 allerdings sehr fremdartig vorkommen mußte und in den dafür frei gelassenem Raum nicht eingetragen ist, und das trumpetum; (die Metzer Provenienz des Codex ergibt sich aus den f. 183–188^r behandelten „tropi 8 modorum canendi secundum morem monasterii Mellicensis“. Wie diese Handschrift zeigt auch eine andere berühmtere Metzer Handschrift Bekanntheit mit französischer mehrstimmiger Kunst: der musikalische Eintrag in dem das Metzer Marienlied überliefernden Codex J 1, her. u. a. von J. Strobl, Das Metzer Marienlied 1870, hat nichts mit dem deutschen Text zu tun, wie auch noch H. J. Moser, Gesch. d. dtsh. Musik 1, 1920, 342 annimmt, sondern ist, was bisher noch nicht bemerkt wurde, eine textlose Aufzeichnung einer 2stimmigen französischen Ballade des 14. Jahrhunderts; leider legt auch die aus Straßburg stammende Handschrift Prag Un.-Bibl. XI E 9, die sie f. 249^r in genau gleicher 2stimmiger Fassung bringt, dem Cantus nur die 3 Anfangsworte Fies de moy — nicht Fleurs de Mai, wie Ambrós, Gesch. d. Musik 2^o 361 las, der die Gleichheit beider Kompositionen auch nicht bemerkte und in diese Komposition überdies den nicht zu ihr gehörigen Tenor Talent mit den coccu coccu-Rufen einbezog — unter, so daß der volle Text noch unbekannt bleibt).

¹⁾ Anderen Handschriften entstammen: 1) f. 16 und 18 mit einstimmigen liturgischen Melodien; 2) f. 3 mit Werken Halle's (vgl. oben S. 197) und 3) f. 6 und 5. das mittlere Doppelblatt einer Lage aus einem Codex von kleinerem Maß, enthaltend: 3ft. Agnus Dei (Agnus I f. 6, II f. 6^r, III f. 5) und f. 5^r die 4ft. Ballade De ce que fol pense (Coussemaer l. c. Text Nr. 5; ebenso 4ft. hier f. 10 und Paris n. a. fr. 6771 f. 71^r); 3ft. Chantilly 1047 f. 53^r mit der Kompositionenangabe: P. des Molins; Flor. Panc. 26 f. 87; Paris it. 568 f. 124 und Fragment, früher Herrn Mac Beagh in London gehörig; vgl. J. Wolf, Handb. d. Not.-R. 1, 354 ff.).

²⁾ Auch diese Handschrift vereinigte somit Motetten mit anderen mehrstimmigen Gattungen des 14. Jahrhunderts in einem Codex, wie das auch in allen übrigen größeren Handschriften französischer oder dem französischen Kulturkreis entstammender Provenienz, die Motetten des 14. Jahrhunderts oder im Stil des 14. Jahrhunderts überliefern, der Fall ist: in den Machaut-Handschriften, in Iv, in Apt, in Chantilly 1047, in der 1870 untergegangenen Straßburger lateinische, deutsche, französische und italienische Texte vereinenden Handschrift 222 C 22 (daß die Schuld am Untergang der Handschriften der alten Straßburger Stadtbibliothek nicht die deutschen Belagerer trifft, zeigte E. von Borries, Jb. f. Gesch., Spr. und Lit. El.-Lothringens 16, 1900, 305 ff.; außer Reuß, Coussemaer's und

Da eine eingehendere Beschreibung der Fragmente einer anderen Gelegenheit vorbehalten bleiben muß, beschränke ich mich darauf, aus dem Motetten-Faszikel folgende Werke, von denen eines noch dem Repertoire des 13. Jahrh. angehört, zu nennen¹⁾.

Lippmann's Mitteilungen [vgl. J. Wolf, Mens.-Not. 1, 384 ff.] vgl. auch A. Jung [1850; vgl. Sammelb. 6, 618], die in der musikgeschichtlichen Literatur bisher nicht beachteten Angaben in P. Ristelhuber's Bibliogr. alsac. 1869, erschienen 1870, 117 ff. und Ch. van den Borren in Ann. de l'Acad. roy. d'Archéol. de Belg. 1922), in Turin Naz. J II 9 (A 486) (vgl. Sammelb. 6, 640; beim Brand 1904 beschädigt; W. Meyer [† 1917; seinen handschriftlichen Nachlaß und seine große Sammlung von Photographien mittelalterlicher Handschriften bewahrt die Un.-Bibl. Göttingen] stellte [in ungedruckten Untersuchungen] für den Inhalt dieser Handschrift teils cyprische, teils savoische Provenienz fest; und zwar sind die lateinischen [ganz im isorhythmischen Stil komponierten] Motetten sicher vor 1414 in Cypern am Hof Jan's von Lusignan entstanden und die französischen Werke entweder ebendort oder etwas später, nachdem Jan's Tochter Anna 1433 Ludwig von Savoyen geheiratet hatte, am Savoyer Hof, an dem übrigens 1434 Dufay nachweisbar ist [vgl. F. Saraceno, Giullari e Menestrelli . . . 1390–1438 in: Curiosità e Ricerche di Storia subalpina 4, 1880, 247; Zahlung von 10 Florin am 8. August 1434 an den Kapellan des Herzogs von Savoyen Gugl. Dufay, der in seine Heimat zum Besuch seiner Mutter reist; Dufay war also um diese Zeit, in der er — von August 1433 bis Mai 1435 — in den päpstlichen Sängerkisten fehlt — F. A. Haberl, Viertelj. 1, 462–464 = Bausteine 1, 66–68 —, nicht, wie allgemein angenommen wird — vgl. z. B. S. Riemann, Hb. d. M. G. 2, 1, 1105–1107 — in Pisa oder Florenz]), in Modena Est. lat. 568 und, wenn auch diese späte Handschrift des 15. Jahrhunderts wegen der Aufnahme einer Chantilly-Motette ebenfalls in diesem Zusammenhang genannt werden darf, in Bologna Lic. Mus. 37.

¹⁾ Aus der großen Zahl der französischen weltlichen Werke seien hier folgende herausgehoben: f. 2 3ft. Ballade Pour que je ne puis (Coussemaer Text Nr. 19); ib. 3ft. Virelai Petit guerredon (Text Nr. 20); f. 4 Espoirs (?) me fuyt (= Straßburg f. 72^r); f. 7^r 3ft. Virelai Dame dragme de confort; f. 8 4ft. Rondeau Quiconques veut (Coussemaer Hist. Tf. 36; Text Nr. 23; nur 3ft. in Flor. Panc. 26 f. 80 und 79^r und Paris it. 568 f. 11; mit mir unbekannter Stimmenzahl in Iv f. 6^r); ib. 3ft. Tripletvirelai Donne moy, Alon commenchier la feste und Joy les cles (Texte Nr. 24 und 25, irrig beide als „Chanson . . . pour voix seule“ bezeichnet; = 3ft. Bern A 421 f. 19; her. von F. Genuerich, Rondeaux usw. S. 50 und J. Wolf, Musikal. Schrifttafeln 1923, Tf. 81; in Ca B ist zum Tenor die interessante, aber wohl irrige Angabe zugefügt: Tenor dicitur secundum dictamen rondelli; doch liegt wohl die Virelai-, nicht die Rondeauform dem Ganzen zu grunde); f. 9 3ft. Ballade Ne celle amour (Tf. 35; Text Nr. 21); ib. 3ft. Chanson Un fait d'armes (Text Nr. 22); f. 10 De che que fols, vgl. S. 284 Anm. 1; f. 10^r 2 Stimmen eines Virelais, das anscheinend mehrere Texte vereinigt: Et je ferai li secons (Text Nr. 11; einer Stimme untergelegt) [Je comenche ma canchon] (Text Nr. 10; nur der Schluß des Textes ist neben einer 2. Stimme erhalten; vgl. auch oben); ib. 3ft. Doppelvirelai Venes a nueches und Vechi l'ermitte (Tf. 34, 2, wo aber das Triplum, dessen Zugehörigkeit zum Cantus und Tenor Coussemaer nicht erkannte, fehlt; Text Nr. 12); f. 13 3ft. Virelai Par mon serement (Text Nr. 15); ib. 3ft. Doppelvirelai Que puet faire und Ce n'est mie (Text Nr. 16); f. 13^r 4ft. Rondeau Se vous n'estes (das Triplum dieses sehr verbreiteten Rondeaus Machaut's, dessen Überlieferung hier bisher ganz unbeachtet blieb, ist hier singular; ursprünglich war es nur 2stimmig komponiert: Paris fr. 1584 f. 477^r, Codex Vogüé f. 318, fr. 22 516 f. 151, fr. 1586 f. 202, Prag Un.-Bibl. XI E 9 f. 257^r [über die Straßburger Provenienz dieser Handschrift vgl. M. Vogeleis, Quellen und Bausteine zu e. Gesch. d. Musik . . . im Elsaß 1911, 82 ff.] und Modena lat. 568 f. 34 [Textdruck nach Modena: G. Bertoni, Poesie musicali francesi nel cod. est. lat. Nr. 568, Archivum Romanicum 1, 1917, 44, ohne den Verfasser zu kennen, wie auch sonst Bertoni's Ausgabe dieser Texte sehr verbesserungsbedürftig ist]; durch einen Contratenor erweitert ist es 3ft. in Paris fr. 9221 f. 134 und Flor. Panc. 26 f. 60; einen anderen Contratenor überliefert Modena f. 5^r); f. 14^r 3- (oder 4-)ft. Virelai En gage de retourner (Text Nr. 17); ib. 3ft. Virelai Pour vous reveoir (Text Nr. 18; 2ft. auch in Prag f. 251^r); f. 15 4ft. Ballade De petit peu (auch diese Überlieferung dieser sehr verbreiteten Ballade Machaut's blieb bisher unbeachtet; ursprünglich war sie 3ft. ohne Contratenor: 1584 f. 463, Vogüé f. 305^r, 22 546 f. 140 [her. von J. Wolf, Gesch. d. M.-R. Bd. 2 und 3 Nr. 24], 1586 f. 199 und 9221 f. 147; 3ft. mit Contratenor überliefern sie: Chant. f. 18^r, Flor. Panc. 26 f. 100 und Paris it. 568 f. 124^r; nur 2ft. ist sie in Prag f. 260; 4ft. wie hier erscheint sie später auch in Modena f. 26 [Text: Bertoni l. c. S. 37, ebenfalls ohne den Verfasser zu kennen]); f. 15^r 4ft. Ballade En remirant vo douce pourtraiture amours m'a fait (Text Nr. 26; nicht mit Ph. von Caserta's En r. v. d. p. en la quelle identisch).

Auch eines andern, sonst unbekanntes mehrstimmige französische Lieder des 14. Jahrhunderts überliefernden, in der musikgeschichtlichen Literatur erst 1915 bekannt gewordenen

f. 17 beginnt mit dem Schluß des Triplums *Apta caro* und dem Tenor *Alma redemptoris* (bekannt aus Iv f. 5', Chantilly 1047 f. 60', Modena lat. 568 f. 17' und der lobenden Erwähnung von Ph. von Caserta, Couff. Scr. 3, 118). Dann folgt die auch in Tu Nr. 26 (vgl. oben S. 205) und Iv f. 22 überlieferte Doppelmotette *Les l'ormel und Main se leva sire Garins* mit dem Tenor, dessen Bezeichnung in Ca B nicht mehr erhalten ist, die einzige ältere Doppelmotette in diesen Fragmenten, die hier also mit einem so viel jüngeren Werk wie der Alma-Doppelmotette zusammen auf der gleichen Seite erscheint. *Couffemake* druckte Triplum- und Motetustext l. c. als Nr. 8 und 9, ohne ihre Zusammengehörigkeit zu erkennen (S. 188 f. bezw. S. 132 f., irrig als „Pastourelle“ bezw. „Chanson... pour voix seule“ bezeichnet), und publizierte den Motetus für sich auf Tafel 32 seiner Hist., aus der dieser Motetus dann gelegentlich als 1stimmige Melodie, als Überlieferung einer Volksmelodie angesehen, wieder abgedruckt ist¹⁾.

Es folgen von Motetten u. a.: f. 17' *Cum statua Nabugodonosor*, Hugo Hugo princeps invidie und Tenor *Magister invidie*, ein Werk Vitry's, vgl. oben (= Iv f. 14'); f. 17' und 19 [Se paour] und *Diex tant desir* (= Iv f. 25'); f. 19' und 19A 3ft. *Benedicamus domino uni Deo*; f. 19A Triplum *Colla jugo subdere* mit Tenor *Libera me* (= Iv f. 17' und Apt f. 20' mit Motetus *Bona condit* und verloren in Straßburg „f. 69“ [lies 69'] und 70; citiert von Vitry, Couff. Scr. 3, 20, allerdings ebenfalls als Beispiel für eine andere Taktart, als die Motette hier zeigt); f. 19 A' Motetus *Fors perversa* usw.; f. 17 A Triplum *Par maintes fois ai oy recorder... gracieuse vie*²⁾; f. 17 A' und 11' (ursprünglich die recto-Seite des Blattes) Fragment einer 4ft. Doppelmotette mit Motetus *Celsa cedrus* und Tenor *O quam magnus pontifex* (= Iv f. 9' mit Triplum *Flos ortus*; die Texte auch Da 521 f. 235); f. 11' *Fortune mere* und *Ma douleur* (= Iv f. 53; Couffemake Text Nr. 6 und 7); f. 11 4ft. [Vos

Fragmente sei an dieser Stelle gedacht: ein Blatt in Bologna, Un.-Bibl. 596 bufa HH enthält: 1) 3ft. *Birelai Or m'assaut*; 2) 2 Stimmen *En esperant que de vous amés soye*; 3) 2 Stimmen des *Birelais La grant biauté* (= 3ft. Paris n. a. frg. 6771 f. 58') und 4) 2 Stimmen des *Birelais Nulle pitié ma dame*; leider sind nach *Frati* die Verfasser-namen nicht mehr lesbar; vgl. *L. Frati, Il Libro e la Stampa* 4, 1910, 15 und *Riv. Mus. It.* 22, 1915, 237. — Eine andere bisher unbeachtet gebliebene Überlieferung einer Anzahl von Machaut-Texten ist der *Jardin de Plaisance* (Erstausgabe bald nach 1501; Neu-Ausgabe 1910 in der *Soc. des anc. textes frg.*) und eine solche einer Machaut-Komposition ferner *Padua 1475*, wo (f. 44 der alten Musikhandschrift) anonym Machaut's 4ft. *Ite missa* aufgenommen ist. Aber die Texthandschrift Paris B. N. n. a. frg. 6221, die, worauf ich bereits *Sammelb. 6, 610* hinwies, auch für die Musikgeschichte von Wichtigkeit ist, vgl. u. a. *Oe. compl. d' Eust. Deschamps* 2, 1880, XVII ff., 10, 1901, II ff. und 11, 1903, 106 f. und *G. Raynaud, Mél. de phil. rom.* 1913, 344 und 350.

¹⁾ *J. Tiersot, Hist. de la chans. pop. en France* 1889, 45 bemerkt wohl die „main plus ou moins savante“ in der hier überlieferten Melodiegestaltung des *Main se leva*, glaubt aber, daß diese nur eine Melodie von einer „donnée“ „éminemment populaire“ überarbeitete, während es sich doch wohl um eine spontane Erfindung einer Motetus-Melodie zum Tenor *Je ne chandrai mais handelt*.

²⁾ Das Triplum ist ohne musikalische Beziehungen zu *Vaillant's Birelai P. m. f. ay oy recorder du rosignol*, 3ft. in *Chant*, f. 60, 2ft. in *Duval* von *Wolffensteins* Werken mit dessen deutschem Text dazu: *Der mai mit lieber zal* (vgl. *Sammelb. 6, 613*). Eine 3. *Par maintes foys* beginnende Komposition in *Rondeauform* citiert der *Breslauer Traktat* (*Arch.* 1, 336; vgl. oben). Ferner beginnt ein *Balladentext* dieser Zeit: *Par maintes fois j'ay oy raconter* in der (einst in *Cl. Fauchet's* Besitz befindlichen) Texthandschrift *Stockholm frg. 53 saec. 15*. (*G. Stephens, Förteckning öfver de förnämsta brittiska och fransyska handskrifterna uti k. bibl. i Stockholm* 1847, 162).

qui admiramini virgines] und *Gratissima virginis species*, ein Werk Vitry's, vgl. oben (= Iv f. 8'); f. 12 eine Doppelmotette mit dem Tenor *Neuma*; f. 12' *Machaut's* hier anonyme Doppelmotette *Qui es promesses* und *Hay fortune* (ib. Text Nr. 13 und 14 — alle 4 Texte irrig als „Chanson... pour voix seule“ bezeichnet; vgl. oben S. 283; auch = Iv f. 24'; die Texte auch in *Stockholm frg. 53*; Textdruck ferner: *Chichmaref l. c. 2, 497*); f. 1 eine *Patrem-Oberstimme* und eine *Unterstimme*.

Weniger Zuwachs, als man vielleicht angesichts der zahlreichen Motetten-Citate in den Lehrschriften erwarten würde, erhält weiter unsere Kenntnis des Motetten-Repertoires des 13. Jahrhunderts durch die Theoretiker-Citate; wir dürfen dies als ein erfreuliches Zeichen dafür ansehen, daß wesentliche Lücken in der handschriftlichen Überlieferung dieser Kunst (im Gegensatz zum 14. Jahrhundert) bisher kaum oder nur in geringem Umfang festzustellen waren. Immerhin bringen auch die Theoretiker-Citate manches Neue, sowohl an ganz neuen Werken, wie an neuen *Contrafacta* und an neuen Stimmen zu älteren Werken.

Gründlichere Untersuchungen über die Autorenfragen und die Fragen über die Altersfolge der Traktate, das Abhängigkeitsverhältnis, in dem eine Anzahl von Traktaten gegenüber anderen steht, und vor allem über das Verhältnis der einzelnen Traktate zur Praxis fehlen bekanntlich noch; ebenso erfüllen bekanntlich die Ausgaben der *Scriptores* durch *Gerbert* und *Couffemake* nur bescheidene Anforderungen. So wird hier in manchem die Musikgeschichte erst in Zukunft auf festerem Boden stehen. Selbst die Ausgabe des sowohl von *Gerbert* wie von *Couffemake* herausgegebenen meist citierten Traktats dieser Epoche, der *Ars cantus mensurabilis Franco's*, ist nichts weniger als befriedigend¹⁾.

Die zeitliche Fixierung der einzelnen Schriften schwankt noch sehr. Vielfach wird auch heute noch der älteste *Mensural-Traktat*, die sogenannte *Discantus positio vulgaris*, in das 12. Jahrhundert gesetzt, obwohl, wie mir scheint, die Annahme, daß die *Mensural-Notation* sich schon am Ende des 12. Jahrhunderts ausgebildet habe, zu Konsequenzen führen würde, die schlechthin unmöglich sind. Es wird dabei zu oft vergessen, daß auch eine Schrift wie diese nicht in die

¹⁾ Es überrascht, aus *G. Cesari's* Beschreibung der *Franco-Handschrift Mailand Ambr. D 5 inf.* (in: *Boll. dell'Ass. dei Musicologi It.*, 3. serie, 1. punt., annata 1910/11; *Cat. delle opere mus. ... Città di Milano, Bibl. Ambr.*, S. 12 f.) zu erfahren, daß, obwohl *Gerbert* sie seinem Abdruck in seinen *Scr. 3, 1784*, 1 zu Grunde legte, sie schon in Kapitel 3 eine Reihe von Textanfängen citiert, die bei *Gerbert* völlig fehlen: *Peccatorum miserere* (für den *Longae-Modus*), *Resurrexit hodie* (für die andere Form des 1. *Modus*; aus *Mil C* bekannt), *Virgo virginum rosa pre cunctis* (für den 2.), *Gaude virgo virginum* (für den 3.), *Paradisus porta* (für den 4.) und *Agmina milicie* (lies: *fidelium?*) *Catherine* (für *Franco's* 5. *Modus*; öfter citiert; vgl. *Rep. 1, 1, 108*). Wenn diese Citate sonst meist unbekannter Werke auch offenbar zu den Interpolationen zählen, die für die in der Überlieferung der *Melodien* der Beispiele sonst gute *Mailänder Fassung* des Traktats charakteristisch sind (vgl. *J. B. C. Kurth, Kirchenmus.* Jb. 21, 1908, 44), so ist es doch von Bedeutung, sie kennen zu lernen. Ganz ungenutzt ist bisher die *Handschrift Upsala C 55 saec. 15*, die textlich teilweise ganz ihre eigenen Wege geht (vgl. *E. Norlind* in *Sammelb. 2, 1901, 552 f.*, *Allmän Mus. 1916, 273* und *Allmän Mus. historia* 1922, in der S. 197 ein Facsimile aus ihr ediert ist). Über den Wert der von *Couffemake* ebenfalls nicht benutzten *Handschrift Oxford Bodl. 842* vgl. *S. Bellermann, Franconis de Colonia ... caput XI* in: *Festschr. zur 3. Säc.-Feier d. Berl. Gymn. zum Grauen Kloster und separat* 1874, S. 4, 5 und 16.

Anfangsperiode der Motette fällt, sondern auch sie, da sie schon neue Doppelmotetten des 4. Faszikels von Mo als Beispiele heranzieht, erst einem späteren Stadium der Motetten-Entwicklung angehört, wenn sie auch die einzige eine größere Zahl von Motetten citierende Schrift ist, die noch keine Berührung mit dem Repertoire des 7. Faszikels von Mo zeigt. Mehrere Menschenalter hindurch, in denen die Organum- und Conductus-Komposition eine lebhafte und mannigfaltige Pflege erlebt hätte, hatte auch für die feinsten und schwierigsten Werke dieser Kunst die mensurlose Quadrat-Notation genügt. Es ist bisher keine Lehrschrift bekannt, die die wechselreichen Phasen dieses Entwicklungsgangs begleitet. Ebenso war die Motette ohne Theoretiker-Beihülfe entstanden und hatte sich ohne diese weit ausgedehnt. Erst die neue Triplumkunst des Repertoires des 4. und 3. Faszikels von Mo macht eine rhythmisch klarere Aufzeichnung wünschenswert; eigentlich notwendig macht sie sogar erst der neue Stil des 7. Faszikels.

Erst bei diesen Notationsfragen setzt die Arbeit der Theoretiker ein, die nun auch, um ihre Lehre abzurunden, allerlei über Kompositionstechnisches zu formulieren suchen, was freilich, wie ein Blick auf die Kunstwerke selbst zeigt, niemandem in dieser Zeit auch nur entfernt gelang. Weder die Regeln über erlaubte oder verbotene Zusammenklänge noch das Theoretiker-Gestammel über die Stimmführung geben einen Begriff davon, wonach die Kunst der Meister dieser Zeit strebte und was diesen als erlaubt galt.

Und auch die Theoretikerarbeit an der neuen Mensural-Notation hatte schwer mit mancherlei Schwierigkeiten zu kämpfen, die im letzten Grunde darauf zurückzuführen sind, daß auch die Mensural-Notation mühelos zunächst nur modal rhythmisierte Melodien aufzuzeichnen imstande war, während die Entwicklung der Kunst selbst schon im Begriff stand, sich von den Fesseln der modalen Rhythmik zu lösen, und in der Zeit, in der Franco schrieb, die fortschrittliche Richtung der Motettenkunst sich schon von ihnen gelöst hatte (trotz dem für Francos Zeit nicht mehr zutreffenden Dictum Francos in Kapitel 2: „quilibet discantus per modos procedit“). So muß schon früh zu all den künstlichen, oft etwas verzwickten Ausbülfsen gegriffen werden — an denen dann die Mensural-Notation bis in das 16. Jahrhundert krankte —, um die Notation zur Aufzeichnung der neuen nicht mehr modal rhythmisierten Kompositionen gefügig zu machen. Auch hier hinten offensichtlich die Theoretiker der Entwicklung der Kunst selbst stark nach.

Was die einzelnen Phasen der Notation angeht, die in scharf unterscheidbarer Form von Lehrern wie Garlandia, Pseudo-Aristoteles und Franco verschieden gelehrt wird (vgl. auch oben S. 195), so ist es schwer, dafür bestimmte Zeiten festzusetzen zu versuchen, da sie lange nebeneinander hergingen und jede dieser Lehren vielleicht zuerst nur ihre örtliche Bedeutung hatte, bis Francos konsequente und klare, auch historisch gut motivierte Ausnahmen rücksichtslos bei Seite schiebende Formulierung (wenigstens für die einfachen Noten und Ligaturen, nicht für die Konjunkturen, deren Schreibung auch bei Franco völlig unklar bleibt) den Sieg davontrug. Mit der Entwicklung der Motette im 13. Jahrhundert, wie die Motettenhandschriften sie uns zeigen, würde es mir am besten

vereinbar erscheinen, die Discantus positio vulgaris zwischen 1230 und 1240, Garlandia's musikschriftstellerische Tätigkeit¹⁾ in die 40er Jahre und die des Pseudo-Aristoteles und Francos wiederum ein Jahrzehnt später anzusetzen²⁾.

Die Theoretiker-Citate betreffen folgende Motetten.

Die Discantus positio vulgaris (C. S. 1, 96 f.) citiert Virgo decus, O Maria maris, In omni fratre tuo sum (lies: non), Gaude chorus, O natio nefandi und O Maria beata, die Moteti der Doppelmotetten Mo *4, 58; 4, 52 (vgl. Rep. 1, 1, 108); *3, 37; †3, 39 (ib. 221); *4, 51 und das lateinische Contrafactum (= †Ba Nr. 76) zum Motetus Mo 2, 19 (ib. 200). Bei den mit

¹⁾ In der ausführlichen Studie B. Sauvèau's über Garlandia's echte und unechte Schriften in den Not. et Extr. 27, 2, 1877, S. 1—86, in der 31 Werke besprochen sind, fehlen die musiktheoretischen Arbeiten völlig. Zur Lit. vgl. auch Anal. ly. 50, 1907, 545.

²⁾ Fehlen hier feste überlieferte Daten, so ist ein solches angeblich für das Lucidarium in arte musicae plane des Marchettus von Padua überliefert, das 1274 geschrieben sein soll, dann also zeitlich gar nicht sehr weit von Franco entfernt sein würde; und für sein Pomerium in arte musicae mensurate, dessen Lehren sich ganz auf dem neuen Boden der Kunst des 14. Jahrhunderts bewegen, wird als festzustellendes Datum 1309 angenommen, obwohl auch dieses Datum zu Bedenken Anlaß gibt, wenigstens für die sehr ausgebildeten, für dieses 1. Jahrzehnt des Trecento durchaus auffälligen Lehren über die italienische mehrstimmige Musik.

Beide Daten sind falsch.

Das Datum 1274 geht auf den Wortlaut des Schlusses bei Gerbert, Scr. 3, 121 zurück: „Et hec de musica plana sufficient tibi dicta. 1274. Explicit Lucidarium“ usw. (ebenso nach der Handschrift bei A. Favaro, Intorno alla vita ed alle opere di P. de' Beldomandi in: Bull. di bibliogr. e di st. delle sc. mat. e fis. 12, 1879, 225 und separat S. 187), wo die Zeitangabe indes schon wegen der für das Mittelalter sehr ungewöhnlichen Form und sehr ungewöhnlichen Stelle sehr auffällig erscheint. So bedeutet es eine willkommene Bestätigung dieser Verdachtsmomente gegen die Echtheit der Angabe, daß G. Cesari in der eben für Francos im gleichen Codex Mailand Umbr. D 5 inf. stehende Schrift citierten Beschreibung des Codex S. 15 sagt, daß das Datum „di mano posteriore“ zugefügt ist — trifft die Vermutung vielleicht zu, daß dieses Datum 1274, das die in Mailand Umbr. D 75 überlieferte Scientia artis musicae des Elias Salomonis mit Recht trägt (vgl. Gerbert, Scr. 3, 64), von einem Benutzer beider Codices später irrig hierher übertragen wurde? —; auf irgend welche Authentizität hat es jedenfalls keinen Anspruch. Auch vom Lucidarium ist bisher keine Handschrift bekannt, die das Datum seiner Abfassung angäbe.

Da in der Vorrede von Karl II von Neapel, der 1285—1309 regierte, als von „clare et excelsae memorie domini Karoli“ die Rede ist (C. S. 3, 65), ist deutlich, daß das Werk erst nach 1309 entstand. Auf frühestens den Anfang des 14. Jahrhunderts würde auch die Widmung an Rainer [Grimaldi?] schließen lassen. Schon Féti's wies Biogr. un. 16, 1840, 268 mit Recht auf diese schweren Widersprüche hin, ohne indes eine Möglichkeit zu sehen, das Datum 1274 im Mailänder Codex auszuschalten. Entschiedener bezeichnete er 1274 als Abfassungszeit ib. *5, 1863, 449 für unglaublich, besonders da in seiner eigenen Marchettus-Handschrift (die der Cat. de la Bibl. de F. J. Féti's acquise par l'état belge 1877 Nr. 5270 S. 616 f. zwar als saec. 13. bezeichnet, obwohl Féti's selbst sie, offenbar richtiger, dem 14. Jahrhundert zuschrieb) ein derartiges Datum fehlte. Trotzdem ist 1274 bis heute als Entstehungsdatum des Lucidarium unbeanstandet geblieben (auch L. Ferris, Il tratt. di P. de' Beldomandi contro il Lucidario, Riv. Mus. It. 20, 1913, 707 ff. hält ganz unkritisch strikt an 1274 fest: „Il Lucidarium fu realmente composto nel 1274“ [S. 716]; die hier für die Biographie des Marchettus citierten kleinen Schriften von E. Jacco 1840 und M. Salbi 1878 waren mir nicht zugänglich). Da der Zusatz des Datums im Mailänder Codex aber keinen Glauben verdient, ist kein Zweifel, daß das Lucidarium erst nach 1309 entstand.

Das später geschriebene Pomerium ist Karls Sohn Robert, der 1309—1343 regierte, gewidmet (B. Götz, König Robert von Neapel, seine Persönlichkeit und sein Verhältnis zum Humanismus 1910, überieht leider Roberts Beziehungen zu Musikern wie Marchettus). Die einzige Erwägung, die meines Wissens bisher für 1309 geltend gemacht wurde, war der Wunsch, die Spannung zwischen den Abfassungsdaten der beiden Schriften nicht zu groß werden zu lassen, die, wenn das Lucidarium 1274 entstanden wäre, für das 1. Regierungsjahr Roberts bereits 35 Jahre beträgt. Da dieses Motiv nun fortfällt und kein bestimmter Anhalt für die Ansetzung des Pomerium in die ersten Anfänge der Regierung Roberts vorliegt, ergibt sich hier ein Spielraum von mehreren Jahrzehnten und es steht nichts im Wege, das Pomerium etwas tiefer in das 14. Jahrhundert hineinjurücken und damit der Zeit, aus der die ersten italienischen mehrstimmigen Werke des 14. Jahrhunderts erhalten sind, erheblich anzunähern. — Codex Féti's ist jetzt Brüssel Rgl. B. II 4144 signiert.

* bezeichneten erscheinen die Kompositionen in Mo neu, bei den mit † die lateinischen Texte in Mo bzw. Ba.

Garlandia (C. S. 1, 98 ff. und 176 ff.) exemplifiziert nur an zahlreichen lateinischen Tenores (die seltsamerweise *à. T.* alphabetisch geordnet sind), von denen einige nur im Motetten-Repertoire Verwendung fanden, an wenigen Proben aus dem Conductus- (vgl. Rep. 1, 1, 99) und Organum-Repertoire¹⁾ und an einstimmigen Melodien.

Sehr viel reicher ist die Auswahl, die Franco trifft (C. S. 3, 4 ff.; C. S. 1, 119 ff.).

Kapitel 5, das den Wert der longae, breves und semibreves behandelt, bietet 17 Beispiele, die 3 Gruppen bilden. Die ersten 5 in modalen Rhythmen (in den 2 Formen des 1. Modus, im 3. und in Nebenformen des 3. Modus): In Bethleem (Ba Nr. 44; vgl. Rep. 1, 1, 103), Virgo viget (Ba Nr. 97; Contrafactum zu Mo 2, 21; ib. 115), Superans (aus: Ave lux; Mo 4, 56), Eximie pater (Mo 4, 60), Ave virgo regia (so irrig mit dem Triplum- statt mit dem Motetus-Anfang: Ave plena graciae citiert; Ba Nr. 3; Contrafactum zu Mo 2, 30) gehören sämtlich dem älteren Repertoire an. Die folgenden 7, die unregelmäßigere Brevesfolgen erläutern, sind entnommen aus einer auch von Doc. VI citierten, leider handschriftlich noch nicht nachweisbaren Passionsmotette zum Tenor Portare (Dari tradi capi flagellari, Cruci corpus adaptari, Manus pedes perforari und Aceto felle potari), dem Triplum Quant florist: Dex maudie (lies: Ceus maudie; Mo 3, 42) und dem der Epoche von Mo 7 entstammenden Motetus Eximium decus: Gratissimum . . . und Virginum . . . (Mo 7, 273). Die letzten 5 endlich: Mentibus, Sanguinem, Quid plura, Gaude virgo und Ave Maria, die längere Textpartien syllabisch zu Semibrevesfolgen deklamieren — auffälligerweise, obwohl geschichtlich sich diese neue Rhythmik an französischen Texten ausbildete, lauter lateinische Citate, die ich aber bisher noch nicht als Contrafacta nachweisen konnte —, scheinen sämtlich sonst unbekanntem Werten zu entstammen.

Kapitel 9 gibt zur Erläuterung der Pausen 5 Beispiele, von denen das 1.: Maris stella fervens wieder sonst unbekannt ist, das 2.: O Maria mater, ein sehr ungeschicktes (auch aus Da bekanntes) lateinisches Contrafactum zu Haro (Mo 5, 94 u. f. f.; vgl. oben S. 203), sehr schlecht gewählt ist, da es nicht, wie Franco behauptet, einen Umschlag aus dem 2. Modus in den 1., sondern lediglich die allerdings sehr seltene Erscheinung des aufstaktigen Anfangs (aber ebenfalls im 1. Modus) aufweist, und die 3 letzten (O Maria virgo, Povre secors und Respondi) den Tripla von Mo 4, 52 und 3, 39 entstammen.

Endlich bringen auch die 7 zweistimmigen Beispiele des Kapitels 11, die lediglich Beispiele für die verschiedenen möglichen Anfangsintervalle geben wollen und in zwei Fällen bereits genannte wiederholen, mancherlei Neues: Virgo Dei und Arida sind nur aus diesem Citat bekannte Contrafacta zu den sehr verbreiteten Motetten Mo 5, 86 und 6, 185 (vgl. Rep. 1, 1, 116 und 115), Mulier ein ebensolches zu Mo 2, 24; über O Maria mater und Virgo viget

¹⁾ Eine zur Silbe Al erklingende Stelle aus dem 3stimmigen Alleluja Posui ist irrig S. 101 Cernens und S. 180 Ferens bezeichnet.

vgl. oben; Recordare ist auch der Komposition nach sonst unbekannt; über Ave plena, ein schon in W₂ überliefertes Contrafactum zu Mo 2, 20, vgl. Rep. 1, 1, 192.

Das 3stimmige Organum Dulcia ist ein Abschnitt des im Notre Dame-Repertoire nur in 2stimmiger (abweichender) Komposition vorkommenden Alleluja Dulce lignum. Das Hoquetus-Beispiel In seculum in Kapitel 13 entstammt dem oft überlieferten und oft citierten, von einem Spanier komponierten Hoquetus In seculum (vgl. Rep. 1, 1, 133).¹⁾

In der 4. von Hieronymus von Mähren in seinen großen Traktat aufgenommenen Schrift, der kurzen Abhandlung von Petrus Picardus (C. S. 1, 137 ff.), fehlen leider die Melodien und auch die Texte sind *à. T.* nur so kurz und so fehlerhaft citiert, daß nicht immer sicher zu entscheiden ist, was der Verfasser meinte. Gaude chorus, Bethleem (lies: In Bethleem) und O Maria [maris] sind die auch hier citierten Moteti Mo 3, 39, Ba Nr. 44 und Mo 4, 52; Ja n'amerai ist wohl der mit dem Hoquetus In seculum später verbundene Text (vgl. oben); mit den für den 2. und 3. Modus citierten Anfängen Marie und Maria (S. 137 bzw. ebenfalls Marie S. 139) sind wohl Marie preconio (Mo 7, 283) und O Maria beata (vgl. oben) gemeint; Honores entstammt einer handschriftlich unbekanntem, aber auch sonst citierten Motette; Prebeas (lies: prebeat) auxilium citiert eine neue Stelle aus Eximium (Mo 7, 273; vgl. oben); die 6 weiteren Citate: Pater omnium, A ma dame (nicht aus W₂ 1, 17 oder Mo 3, 39), Pro nobis exorans, Et que de nulle, Ne una und Bone sint (das Beispiel für den in Kompositionen nirgends nachweisbaren 4. Modus; nicht in Bone compaignie zu emendieren) konnte ich noch nicht identifizieren.

Anonymous VII (C. S. 1, 379) nennt nur Bone compaignie (Mo 2, 33) und O quam sancta (Mo 3, 36), Anonymous I (C. S. 1, 302) nur den „motetus“ Non pepercit (Ba Nr. 66; Bes Nr. 22) und Walthar Odington nur 2 Motetten zum Tenor Agmina, den Motetus De penetratoribus (C. S. 1, 246; musikalisch identisch mit Velus vaticinium, Mo 5, 108; mit diesem Text verloren in Bes Nr. 18)²⁾ und eine Doppelmotette mit dem bekannten Motetus Agmina milicie (Ba Nr. 6; vgl. Rep. 1, 1, 107 f.) und einem an Stelle der 2 älteren Tripla später hinzukomponierten, bisher nur aus Theoretiker-Citaten bekannten Triplum Agmina fidelium (S. 248), und unter den sämtlich unbezeichnet gebliebenen Hoqueti (S. 249) auch den Hoquetus In seculum.

Mehrere Schriften geben 5 oder 6 Modus-Beispiele, unter denen sich mehrfach die gleichen Melodien citiert finden. So nennt Anonymous II (C. S. 1, 307) 6, 3 aus dem alten Repertoire: In Bethleem und Gaude chorus (vgl. oben) und Mellis stilla (Mo 3, 40), 2 aus dem späteren: Eximium (Mo 7, 273) und En grant dolour (Mo 7, 275) und Honores (als Beispiel für den 4. Modus; vgl. oben). Die gleichen außer dem Beispiel für den letzten Modus (En grant) bilden die Beispiele „De modis secundum Franconem“ in München

¹⁾ Mit Unrecht setzt Aubry, Cent Motets 3, 1908, 156 ein „[?]“ zu In seculum, während schon D. ROLLER, Viertelj. 4, 1888, 37, trotz den starken Varianten in Francos Citat die Quelle richtig erkannte.

²⁾ Daß Couffemater's Lesart De penetrationibus, die auch zum Rhythmus nicht paßt, auf einem Lesefehler beruht, zeigt das Facimile der Handschrift Cambridge Corp. Chr. Coll. 410 in S. C. Woolbridge's Early Engl. Harm. 1, Taf. 41.

St.-B. lat. 5539 (Mü C) f. 26' und 27. Anonymus III (C. S. 1, 324) beschränkt sich ebenfalls auf 5, ohne aber dabei die richtigen Melodien anzugeben: O Maria maris und Honores (vgl. oben), Che sont amours (lies: amouretes; Mo 7, 288), O beata virgo Maria (in: O Maria beata genitrix zu emendieren? vgl. oben) und Virginal (das 3. in Mo 8, 330 und Da Nr. 3 überlieferte Triplum zur Descendi-Motette, die mit 2 älteren Tripla n. a. aus Mo 7, 282 und Ba Nr. 25 bekannt ist); hier fehlt das Beispiel für den longae-Modus. Der in Couffemaker's Hist. de l'harm. au m. â. 1852 als „Document V“ abgedruckte Traktat wiederholt, ebenfalls z. T. mit willkürlichen Melodien, S. 272f. In Bethleem, O Maria maris, Honores und En grant (vgl. oben) und citiert weiter: Diex ou porrai je (Mo 7, 288) und Halle's Chieff bien seant (Mo 7, 258). Endlich gibt auch ein deutsch geschriebener kleiner Traktat des 14. oder beginnenden 15. Jahrhunderts¹⁾, den die im Anfang des 15. Jahrhunderts zusammengestellte Straßburger Handschrift 222 C 22 (vgl. oben S. 284) überlieferte, der Anonymus IX in Couffemaker's 3. Scriptores-Band (S. 411–13), 5 Modus-Beispiele; und zwar für den 1., 2. und 5. die „muteten“ O Maria maris (Mo 4, 52) und Marie preconio (Mo 7, 283) und „den tripel“ O Maria virgo davidica, der über O Maria maris stella gat²⁾, ohne daß aber die Melodien richtig citiert wären; so bleiben die unbezeichneten Beispiele für den 3. und 4. Modus, deren Melodien offenbar ebenfalls rein willkürlich angegeben sind, nicht identifizierbar. Es ist bemerkenswert, wie zahlreich auch hier in diesen knappen und oft sehr oberflächlichen Darstellungen die Beispiele aus der Epoche von Mo 7 sind.

Etwas mannigfaltiger sind die Beispiele des „Document VI“ in Couffemaker's Hist. S. 275 ff. Von schon erwähnten finden sich auch hier: In Bethleem, Eximium (der Anfang und die Stelle virginum reorumque usw.), Veni tradi (lies: Dari tradi; hier mit dem Tenor Portare citiert), Honores, O Maria beata, Mellis stella (lies: stilla) und der Hoquetus In seculum. Ferner citiert der Verfasser aus dem älteren Repertoire: Vous ni dormirez (Mo 2, 30), Cruci domini [sit cunctis horis] (Ba Nr. 19; Contrafactum zu Mo 3, 41) und Gaude chorus de nostra leticia (sonst unbekanntes Contrafactum zum Triplum Povre secors; Mo 3, 39) und aus dem neueren: Cruci cruci domini laus sit erogata (sonst unbekanntes Contrafactum zu Mo 7, 257), Au renover (Mo 7, 253), Jeu qui li ai . . . (aus: Aucun ont trouvé; Mo 7, 254), Amor qui cor mulceat (lies: vulnerat; Mo 7, 264) und Verbum caro (Mo 7, 284). Nicht identifizierbar sind bisher: Sola Christi parens, Virga sicca uxorem induit, Laus sit regi glorie und das auch von Handlo citierte Triplum Novum melos usw.

Ebenso eigenartig ist die von Pseudo-Aristoteles getroffene Auswahl von Beispielen (C. S. 1, 271 f. und 279 ff.). Zu den bereits erwähnten gehören nur: Maria beata (lies: O Maria beata; vgl. oben), O Maria virgo (Mo 4, 52) und Marie preconio (Mo 7, 283). Im alten Corpus von Mo finden sich außerdem: Trop j'use²⁾ und S'en dirai (aus Quant voi la florete; Mo 2, 34)

¹⁾ Ich nur seines Inhalts wegen bereits dem 13. zuzuweisen, wie Couffemaker 3, S. XXXVII tut, scheint mir kein Grund vorzuliegen.

²⁾ Die 3 breves rectae dieses Beispiels finden sich indes in keiner der 3 erhaltenen Fassungen des Triplums, weder in Mo 2, 34 und Ba Nr. 49, noch auch in Ψ Nr. 2 im Codex Ψ selbst.

und Demenant grant joie (Mo 5, 74), 2 Motetten, die (wie Marie preconio) auch im Anhang des Traktats im Codex Ψ folgen (vgl. oben S. 209), A ma dame (aus Povre secors; Mo 3, 39; vgl. oben), Mamelettes a si dures (lies: dures; aus Quant florist; Mo 3, 42) und O quam sancta (Mo 3, 36; vgl. Rep. 1, 1, 116). Vilains leves ist sonst nur aus der Verwendung als Tenor zu Mo 8, 313 bekannt. Die Pfingstsequenzen Sancti spiritus und Veni sancte spiritus (S. 279; Chev. Nr. 18557 und 21242) sind mit ihren liturgischen Melodien citiert¹⁾. Die Citate: Deus ele m'a tolu (nicht mit Cele m'a tolu Mo 5, 78 und 8, 312 identisch)²⁾, O virgo virginum celi domina³⁾ und Domine domine domine rex glorie (kein Contrafactum zu einer bekannten Motette zum Tenor Domine) ließen sich bisher noch nicht identifizieren.

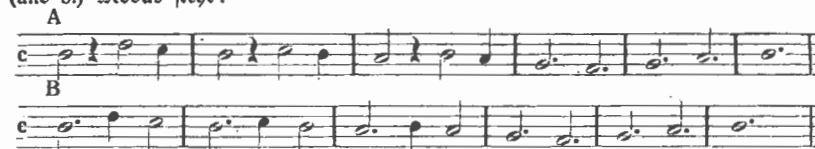
Der wegen seiner geschichtlichen Nachrichten so wichtige englische Anonymus IV (C. S. 1, 327 ff.; vgl. Rep. 1, 1, 58) ist leider in seiner vielfach wie eine unredigierte Nachschrift eines Vortrags anmutenden, formlos gebliebenen Schrift – so zahlreich er die französischen Komponisten, Lehrer und Notatoren und einzelne Organa und Conductus des Pariser Notre Dame-Repertoires auführt (u. a. S. 327 f., 334, 341 ff., 350, 354 und 360 ff.), so gut er weiter über Besonderheiten seiner Landsleute (S. 328, 339, 344 ff. und 349), u. a. der von „Westcuntre“ (S. 358), der „Lumbardi“ (S. 358) und der Spanier, unter denen er die „Pampileses“ und die Aragonier besonders nennt (S. 345 und 349 f.), unterrichtet ist und so willkommene Bemerkungen er auch über die

¹⁾ Bemerkenswert ist die modale Rhythmisierung, in der die Sequenzen-Melodien hier erscheinen, die 1. in lauter longae, die 2. im Wechsel von longa und brevis. Die hier citierte Fassung der Melodie Veni: D E F E beginnend (statt des gebräuchlichen Anfangs C D E F; vgl. [3. Pothier], L. Grad. 1895, 267; Graduale [Ed. Vat.] 1908, 249; Grad. ad usum Canonici Praemonstratensis Ord. 1910, 382; G. R. Woodward, Songs of Syon 1910, S. 146 usw.) findet sich auch in Grad. juxta ritum sacri ord. Praedicatorum, Rom [1907], 254. Couffemaker, L'art 170 identifiziert Veni irrig mit der Motette Mo 4, 54; auch Koller l. c. 35 erkennt die Quelle der Melodie nicht.

²⁾ Codex Erfurt 8^o 94 f. 89^r, in dem leider die Melodien nicht ausgefüllt sind, liest statt dessen: Diex ele m'a tout mon cuer emblé, was zur Melodie



anscheinend noch besser paßt. Auch diesen Text fand ich im Motetten-Repertoire bisher noch nicht wieder. Ein ähnlicher Refrain: Diex ele m'a et mon cuer et ma vie tout emblé schließt die Moteti Mo 6, 178 und 5, 120; seine Melodie sei hier angeführt, da hier der verhältnismäßig seltene Fall vorliegt, daß sie dem verschiedenen Zusammenhang zu liebe den Modus wechselt und in Mo 6, 178 (A; übrigens einem der ganz seltenen Werke, das zwischen 2. und 1. Modus wechselt; sein Abdruck und seine Übertragung am Schluß von Raynaud, Rec. de mot. 2 sind völlig entstellt) im 1. (und 5.), in Mo 5, 120 (B) dagegen im 3. (und 5.) Modus steht:



³⁾ Der genau gleiche Rhythmus kommt mehrfach in den Triplum-Kompositionen des 3. und 4. Faszikels von Mo vor; doch ist weder dieser Text noch die genau gleiche Tonfolge in ihnen nachweisbar. Statt dieses Textes ist in der Ausgabe des Traktats in den Schriften Bed'a's (Opera, Basel 1563, 1, 432; Köln 1688, 1, 364; Migne, Patr. lat. 90, 1862, 936) der gleichen Tonfolge als Text: Suaut voile dont tans vnd etc untergelegt, was offenbar in Quant voi le dous tans venir zu emendieren ist (Mo 5, 121), aber weder melodisch noch rhythmisch stimmt.

Instrumentalmusik einfließen läßt (u. a. S. 328, 338 f., 341, 347 und 362 f.) — sehr wortkarg über die Motette, obwohl seine Schrift, da er Franco citiert und von dem Wirken des englischen Sängers Blake mit „in curia domini regis Henrici ultimi“ (Heinrichs III, † 1272) spricht (S. 344), in der vorliegenden Fassung erst dem letzten Drittel des 13. Jahrhunderts angehören kann.

Merkwürdigerweise kommt der Terminus „Motetus“ für die Motette bei ihm überhaupt nicht vor; und der Motette gewährt er nur beim „Discantus“ eine ihrer Bedeutung in keiner Weise gerecht werdende Aufnahme (S. 356–358). Ebenso fehlen in seiner Aufzählung der Volumina des Notre Dame-Repertoires (S. 342 und 360) die Motetten-Faszikel ganz, obwohl schon Codex F 2 umfangreiche gesonderte Motetten-Sammlungen mit den Organa- und Conductus-Faszikeln vereinigt. Es bleibe vorläufig dahingestellt, ob der Grund in mangelhafter Vertrautheit mit der Entwicklung der Motette liegt, wie sie bei einem Engländer, der zwar eine anregungsreiche Studienzeit in Paris verlebte (vgl. Archiv 3, 366), dann aber offenbar außer Fühlung mit der späteren französischen Praxis geriet¹⁾, wohl erklärlich wäre.

Er gibt, wie Garlandia, mehrere Tenores als Beispiele (S. 334, 348 f. und 358)²⁾; er nennt den Hoquetus In seculum als ein Werk, das „quidam Hispanus“ komponiert hatte (S. 350; vgl. Rep. 1, 1, 133); aus dem ganzen Motetten-Repertoire führt er aber im Discantus-Kapitel nur einen einzigen französischen Refrain als Beispiel an (in schwerfälliger Beschreibung der Melodie): Jo quiday me maus celer, me jo ni puis k'amurs ne mi lesse (so im Codex; S. 357), der in (musikalisch entsprechender) kürzerer Form die Motette W₂ 4,9 = N Nr. 19 und in der hier citierten Form den in D nur textlich überlieferten Motetus D Nr. 10 umschließt (vgl. Rep. 1, 1, 207 f. und 309), also im Motetten-Repertoire nur als gespaltener Refrain, nicht als zusammenhängende Melodie, wie sie hier citiert ist, bisher nachweisbar erscheint. Im übrigen bleiben sowohl die Modi-Erklärung, mit der er — höchst charakteristisch — seine Ausführungen eröffnet, wie die Darstellung der Lehren von den Notenwerten, von der Stimmführung und von den Zusammenklängen, wie auch die vielfach rein schematischen Bildungen aller möglicher modalen Unterformen³⁾ ohne der musikalischen Praxis entnommene Beispiele.

¹⁾ G a s t o u e ' s Auffassung dieses Schriftstellers als eines „professeur anglais fixé à Paris“ (Les Primitifs 1922, 39) halte ich für irrig.

²⁾ Es gehört zu den Lesefehlern bei Couffemakers, daß S. 334a statt Laqueus contritus est, wie auch im Codex London Br. M. Roy. 12 C VI richtig steht, Laqueus conteritur, der Anfang der Motette Lo B Nr. 18 (Rep. 1, 1, 261), die aber nicht citiert werden soll, gedruckt ist. Andere wichtigere Lesefehler sind z. B.: S. 328b Antiphona Immolatus statt Alleluja; S. 339b Anglici depingunt vel nominant statt notant; S. 341a in libris primi organi statt puri; über „Justitia“ S. 342 vgl. oben S. 187; S. 344b 3. 2 nihil sciebat aut docebat statt ut dicebatur; S. 357a (vor dem französischen Citat) littera junctorum statt punctorum; S. 360 heißt es im Codex richtig: Relegendur ab area, Pater noster commiserans und Constantes.

³⁾ In W. N i e m a n n ' s „Über die abweichende Bedeutung der Ligaturen in der Mensuraltheorie der Zeit vor Joh. de Garlandia, ein Beitrag zur Geschichte der altfranzösischen Tonlehre des 12. Jahrhunderts“ 1902 (Publ. d. Z. M. G., Beih. 6) fanden diese vielfach geschichtlich durchaus belanglosen Casuistiken eine ausführliche Darstellung, die leider durchweg theoretisch-konstruktiv bleibt und, da sie die erhaltenen Kunstwerke so gut wie gar nicht heranzieht, der Theorie ohne Kritik gegenübertritt und daher oft irrt.

Ebenso beschränkt sich Johannes de Grocheo in seinem wegen der Behandlung sehr vieler sonst nirgends erörterter Fragen besonders wichtigen Traktat, in dem er z. B. für die 1stimmigen Formen eine größere Zahl von Beispielen nennt (vgl. oben S. 202), bei den Motetten, die, hier bald „moteti“, bald „motelli“ bezeichnet, hier nur mehr als mindestens 3stimmige Form beschrieben sind, auf allgemeinere Ausführungen, ohne auch nur ein einziges Beispiel anzugeben (Sammelb. 1, 100 und 106 ff.). Der von ihm genannte Hoquetus Ego mundus (S. 108) ist bisher nicht nachweisbar, falls nicht in Darmstadt 2663, der einzigen Handschrift, aus der Grocheo's Traktat bisher bekannt ist, bei Ego ein Schreibfehler für Virgo (Ba Nr. 103) vorliegt.

Auch späteren Traktaten, deren Verfasser bereits in einem Zeitalter sehr veränderter musikalischer Anschauungen schrieben, verdanken wir auch über die Motette des 13. Jahrhunderts noch mancherlei neue Nachrichten.

Unter ihnen ist zuerst das Speculum Musice des J o h a n n e s d e M u r i s ¹⁾ zu nennen, in dem Muris in seiner eigensinnigen Unduldsamkeit die zu seiner Zeit „moderne“ Kunst abzulehnen nicht müde wird, dafür die alte aber um so berebter preist, wenn er sich über manches auch schon so unbestimmt ausdrücken muß, wie z. B. über ein von ihm in Paris gehörtes Triplum „a magistro Francone, ut dicebatur, compositum“ (C. S. 2, 402). Zuverlässiger scheinen seine Angaben über Petrus de Cruce (vgl. oben S. 197) zu sein, „ille valens cantor Petrus de Crucè, qui tot pulchros et bonos cantus composuit mensurabiles et artem Franconis secutus est“ (ib. 401). Das Triplum S'amours eust, aus dem er (ib.) den Anfang und eine Stelle aus Vers 2 citiert, in dem Petrus „primo incepit ponere 4 semibreves pro tempore perfecto“, das den 7. Faszikel von Mo eröffnet (7, 253; auch in Tu Nr. 21 überliefert; dagegen nicht im Codex Ba, der diese sehr ausgebreiteten Tripla nicht aufnimmt), steht wohl nicht ohne Grund in Mo an dieser markanten Stelle. Das Triplum Aucun ont trouvé,

¹⁾ Obwohl dieses höchst voluminöse, wohl dem 2. Viertel des 14. Jahrhunderts angehörende Werk, das vollständig bisher nur aus der Handschrift Paris B. N. lat. 7207 bekannt ist (in ib. 7207 A fehlt Buch 6 und 7), schon M e r s e n n e ' s Aufmerksamkeit erregte (vgl. Ch. B u r n e y, Gen. hist. of music 2, 1782, 199) und bereits von J. J. R o u s s e a u nach seiner eigenen Angabe fast vollständig durchgelesen wurde (Dict. de mus. s. v. Musique; Oe. compl. 213, 1826, 79; vgl. G. S. 3, S. III), ist bisher bekanntlich nur Buch 6 und 7 ediert und über seine Abfassungszeit und das Leben und die anderen Schriften seines Verfassers, dessen Namen (freilich in Verbindung mit Schriften, die ganz andere musikalische Auffassungen als das Speculum Musice lehren) bis in das 16. Jahrhundert populär blieb (vgl. u. a. P. W a g n e r, Univ. u. Musikwiss. 1921, 17 f. und Archiv 3, S. 4), viel vermutet und kombiniert, ohne daß diese in der Tat weit ausgreifenden Fragen jedoch schon gründlich untersucht wären. Die von G. A l l i z (Merc. Mus. 4, 1908, 592) in Aussicht gestellte „étude d'ensemble sur J. de Muris“ usw. scheint noch nicht erschienen zu sein. Mit Recht sind in jüngster Zeit für die Biographie die mehrfachen Hinweise auf Lütticher Gebräuche in Buch 6 betont (R. S t e g l i c h, Die Quaestiones in Musica, Publ. der Z. M. G., Beihefte 2, 10, 1911, 187 und G. A l l i z, Trib. de St.-Gerv. 18, 1912, 205). Es scheint noch nicht bemerkt zu sein, daß der anonyme fragmentarische Traktat in Flor. Laur. pl. 29, 16 saec. 15., aus dem A. d e L a F a g e, Essais de diphthér. mus. 1862, 346 ff. die Kapitelüberschriften und einige Auszüge abdruckt („Anonymus II“ in der vorher erschienenen, nur neu eingeleiteten Sep.-Ausg. einiger Texte aus den Essais: Nic. Capuanpresb. comp. musicale . . . edidit, . . . inedita scriptorum anonymorum fragmenta subiunxit J. A. de La Fage 1853, 41 f.; statt „pl. 39“ S. 4 ist „29“ zu lesen), sich aus Fragmenten des Speculum Musice zusammensetzt (mit Verbesserungen zu La Fage nach der Handschrift: Buch 2, 73–Ende; 1, 22–29; 6, 16–21, 23–25, 31, 34, 62, 70–71; 7, 2–4; [doch z. T. nur Abschnitte aus diesen Kapiteln]; die abgedruckten Stellen entsprechen C. S. 2, 303 und 385 ff.).

in dem Petrus „amplavit se“ und die brevis auch in 5 bis 7 semibreves teilte, aus dem Muris den Anfang und 3 weitere Stellen anführt, folgt in Mo unmittelbar dem ersten (7, 254; Tu Nr. 11). Ein drittes, in dem „unus alius“ die Teilung der brevis auch in 8 und 9 semibreves anwandte, Mout ont chanté d'amours, aus dem Muris diesen Anfang und 2 weitere Stellen (S. 401 f.) angibt, ist leider noch nicht nachweisbar. Damit sind Muris' Motettenbeispiele freilich auch bereits erschöpft, die also alle 3 der Epoche von Mo 7 angehören. Für den Hoquetus citiert Muris (S. 417 ff.) eine merkwürdige 2stimmige Komposition, die im 1. und 3. Teil einen in einer verderbten romanischen Sprache aufgezeichneten (in der romanistischen Literatur meines Wissens noch nicht beachteten) Text: A l'entree d'aurillo und Plaignant plaignant con sospirando (so im Codex) in 2stimmiger Conductusform komponiert und als 2. und 4. den gleichen 2stimmigen Hoquetus, der nur die Bezeichnung He odelo trägt, folgen läßt¹⁾.

Robert de Handlo, der seine 1326 beendeten „Regule cum maximis magistris Franconis cum additionibus aliorum musicorum“ Franco, Petrus de Cruce, Petrus le Viser, Johannes de Garlandia, „Admetus de Aureliana“, „Jacobus de Navernia“ und sich selbst in den Mund legt (C. S. 1, 383 ff.), greift in seinen Beispielen noch einmal auch in das ältere Repertoire zurück. Als Beispiele für die 2 Formen des 1. Modus erscheinen wie früher (vgl. oben) In Bethleem und O Maria maris (im Druck ib. 401 ohne Text und irrig an In Bethleem angeschlossen statt auf Regula II folgend); die unbezeichnete Melodie des Beispiels für den 2. Modus konnte ich noch nicht identifizieren; ebenso waren die Beispiele zum 3. und 4. Modus: Quid miraris partum virgineum (ib.) und Rosula primula salve Jesse virgula (ib. 402)²⁾ bisher anderweitig noch nicht nachweisbar. Daneben werden 4 Tripla im Stil von Mo 7 angeführt: Petrus de Cruce citiert sein (hier irrig „Motetus“ bezeichnetes) Triplum Aucun ont trouvé (S. 389; vgl. oben) und „Franco“ 3 weitere (S. 402): Agmina fidelium, das auch Odington, Novum melos, das auch Doc. VI als Beispiel geben (vgl. oben), und das sonst unbekannte Regina regni glorie usw. — In Johannes Sanboys' dem 15. Jahrhundert angehörender Summa endlich treten (C. S. 1, 424) die beiden (hier wiederum irrig „Moteti“ bezeichneten) Tripla Aucun und Novum melos, dessen Melodie irrig mit der von Aucun verbunden ist, ein letztes Mal entgegen.

Über die Grenzen Frankreichs hinaus verbreiteten sich die Motetten des 13. Jahrhunderts, wie oben (S. 273 ff.) im Einzelnen verfolgt wurde, besonders nach England. Ebenso ist oben (S. 192 u. 204) schon die Anteilnahme Deutschlands am organischen Weiterbilden dieses Repertoires, über die freilich über Mut-

¹⁾ Teil 1 und 3 sind, wie bei den Conductus üblich, in Partitur geschrieben; im Hoquetus folgen die beiden Stimmen „Primus“ und „Secundus“ (vgl. Grocheo, Sammelb. I, 109) in der Aufzeichnung nach einander, was R. Hirschfeld, J. de Muris 1884, 65 zu dem seltsamen Mißverständnis verleitet, die „Primus“-Stimme sei einstimmig vom ersten und die „Secundus“-Stimme ebenso vom 2. Sänger vorzutragen, wobei zu fragen ist, wie dann der Hoquetus eigentlich zustande kommen soll.

²⁾ Rosula klingt wie ein Lai-Anfang; G. Berysac stellt es Rass. Greg. 7, 1908, 315 mit Stellen aus dem Conductus Natus est natus est im Neujahrsöffizium von Sens (ed. Biletard 152) in Parallele. — Vgl. Nachtrag S. 315.

maßungen bisher nicht hinauszukommen ist, berührt. An Nachrichten aus Spanien, die die älteste Motettenkunst betreffen, fehlt es leider ganz. Dagegen geben mehrere Handschriften des 14. und 15. Jahrhunderts davon Kunde, wie in Italien und Deutschland eine Anzahl der Motetten des französischen Repertoires des 13. Jahrhunderts noch lange weiter lebte, und zwar in beiden Ländern in Kreisen, die abseits des großen Stroms der lebendigen Weiterentwicklung der mehrstimmigen Musik ihre Kunst pflegten und dabei auch diesen den damaligen „modernen“ Musikern archaisch anmutenden Werken mehr oder weniger Platz gönnten.

In Italien gewann, wie es scheint, die ältere Motette nur wenig Boden (vgl. auch Rep. 1, 1, 247)¹⁾, wie auch das neue italienische mehrstimmige Madrigal des 14. Jahrhunderts nicht von der Motettenform mit ihrer Differenzierung einer „Cantus-“ und einer oder mehrerer instrumentaler Begleitstimmen

¹⁾ Die Nachrichten über Pflege der mehrstimmigen Musik in Italien im 12. und 13. Jahrhundert sind überhaupt sehr spärlich; vgl. Sammelb. 4, 51. — Die hier citierte Notiz aus den „Reiserechnungen Wolfer's von Ellenbrechtskirchen“ (her. von J. B. Zingerle 1877) über Wolfer's Geschenk an die päpstlichen Sänger in Rom Sonntag Cantate (23. Mai) 1204 spricht in der 1. Aufzeichnung der Ausgaben (S. 40) nur von „cantores“, in der späteren Zusammenstellung der Ausgaben aber (S. 27) von „discantores domini pape“, worin offenbar das Gedebten an einen besonderen, nicht alltäglichen Kunstgenuß, den diese Sänger durch den Vortrag mehrstimmiger Musik bereiteten, zum Ausdruck kommt (so spricht auch M. Weber, Die rationalen und soziolog. Grundlagen der Musik 1921, S. 68 mit Recht von dem hier „gerühmten Distantieren der päpstlichen Sänger in Rom“), nicht umgekehrt, wie A. Höfer, Beitr. z. Gesch. d. dtsh. Spr. u. Lit. 17, 1893, 500 f., dieses „Urteil über die Leistungen der päpstlichen Hauskapelle“ aufzufassen scheint, der, nach dem Zusammenhang seiner Ausführungen zu schließen, anscheinend besonders schlechte Sänger unter diesen „discantores“ versteht. — Ein Talent wie diesen gab am 9. Mai 1204 der freigebige Bischof auch „cuidam vetulo discantori et filiis ejus“ (S. 26 f.), der indes zu den zahlreichen „Francigenae“ gehören kann, die sich auch in Italien viel hören ließen. — Über Salimbene's Chronik, deren Ausgabe in den Mon. Germ. Script. 32 1913 abgeschlossen wurde, vgl. Rep. 1, 1, 247 ff. — Mancherlei in der musikgeschichtlichen Literatur bisher nicht beachtete musikalische Nachrichten bietet die von Dom. de Peccioli († 1408) verfaßte Chronik des Pisaner Dominikanerklosters von St. Katharina (ed. F. Bonaini, Arch. stor. it. 6, 2, 1845, 397 ff.), die viel über die musikalischen Befähigungen der Ordensbrüder — Peccioli gibt von 267 kurze Witen — von der Mitte des 13. Jahrhunderts an berichtet, ausführlicher freilich erst für das 14. Jahrhundert wird; J. B.: fr. Jac. de S. Laurentio (S. 516; Nr. 171; † 1343) „placide cantavit discantavitque“, fr. Hugolinus (S. 555; Nr. 230; 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts) ist ausgezeichnet „et in cantu et discantu et in organo“ usw. Das von Bonaini S. 516 citierte Testament des Pisaner Erzpriesters Ranieri Salinguerra von 1385 stiftet Benefizien für einen Priester, „qui sit cantor et discantor, si inveniri poterit“, der gleichzeitig zur Aufgabe erhält „docere gratis omnes beneficiatos in Pisana majori ecclesia cantum vel discantum“. — Vgl. ferner E u n s t e d e, Couss. Scr. 4, 258 u. 295 = 3, 338 u. 362.

Auch G. De benedetti kann in seinem Kommentar zu seiner Ausgabe des in Benedikt Marc. lat. XII 97 erhaltenen anonymen Traktats über die dichterisch-musikalischen Gattungen des 14. Jahrhunderts (Studi medievali 2, 1906/07, 59 ff.; ohne den Kommentar wiederholt in Debenedetti's Il „Collazzo“ 1922, 181 ff.), der auch den „Motteti“ ein Kapitel widmet, wenig Belege für die „Motette“ in der ältesten italienischen Literatur anführen (l. c. 68 ff.). Die 49 „Mottetti“ in Franc. da Barberino's (1264—1348) Documenti d'Amore, 2. parte, 6. doc. (1313 vollendet; älteste Ausgabe von F. Ubalini, Rom 1640, S. 158 ff., die bereits im Register zu „Mottetto“ und „Motto“ 3 Nachweise aus den Novelle antiche, Lappo und G. Faibit bringt) sind nicht zur Komposition bestimmte kurze fünfprachartige Gedichte freier Form. F. Redi's (1626—1698) Angaben in den Erläuterungen zu seinem Dithyrambus Bacco in Toscana (Erstausgabe 1685; Neuausgaben u. a. 1712, Opere di F. R. 3; 1778, Opere di F. R. 4; 1859, Poesie di F. R.), in dem er auch Motetten singen läßt („Canterellandovi / Con rime sdrucciole / Mottetti, e Cobbole, / Sonetti, e Cantici“), in einer ihm gehörigen Handschrift (offenbar Florenz Naz. Pal. 418) seien 2 Gedichte „Enzio's“ und „Simbuono's“ (lies: Siribuono's; beide Verfasserangaben sind aber nicht authentisch) als Motetten bezeichnet, trifft nach Debenedetti S. 69 f. nicht zu. Guido Cavalcanti's (um 1255—1300) Antwort auf ein Sonett Gianni Alfani's, die Codex Rom Chig.

ausgeht (während sich gerade aus ihr in Frankreich im 14. Jahrhundert die instrumentale begleitete Liedform *Machauts* und seiner Schule entwickelt, die dann später auch Italien übernahm), sondern von der *Conductus*-form mit dem gleichzeitigen oder nahezu gleichzeitigen Textvortrag in allen Stimmen und die Motettenform (außer der geringen Pflege der Form der *Doppelmotette* im italienischen Trecento) zunächst nur der (wie es im Charakter dieser Gattung liegt, nicht eben häufigen, auch [vgl. oben S. 283] von Frankreich angeregten?) italienischen *Caccia* das Aufbaugerüst abgibt, das dann freilich hier durch den vokalen Canon der 2 Oberstimmen eigenartig anziehend erweitert wird¹⁾.

Die einzigen nachweisbaren Spuren von Motetten des älteren Repertoires in Italien finden sich in 3 *Laudi*-Handschriften, in der die bürgerlichen *Laudi*-Sänger neben ihren zu 1stimmigem Vortrag bestimmten italienischen *Laudi* eine Reihe lateinischer zu 1- und mehrstimmigem Vortrag bestimmter Gesänge aufnahmen und unter diesen mit Sequenzen und anderen Formen auch eine Anzahl von Motetten vereinigten.

Die beiden diesen lateinischen Teil ihres Repertoires mit der Musik überliefernden Handschriften Flor. Naz. II 1 122 (Flor 122) und II 1 212 (Flor 212), die aus Florentiner Kreisen stammen, charakterisierte ich bereits *Sammelb.* 4, 1902/3, S. 32. Flor 122 erscheint in ihm notenschriftlich archaisch, Flor 212 umgekehrt in der Notation inkonsequent modernisiert; beide verraten durchaus den Mangel an wirklicher innerer Vertrautheit mit diesen Werken.

L. VIII 305 f. 61 (Propugn. 10, 2, 1877, 342), „mottetto“ nennt: Gianni, quel Guido salute (P. Ercole, G. C. e le sue rime 1885, 342), weist wohl in seinem in der italienischen Literatur durchaus ungewöhnlichen, ganz unregelmäßigen Aufbau die formale Eigentümlichkeit der lateinischen und französischen Motette auf, ist wiederum aber nicht zur Komposition bestimmt. Endlich Lapo Farinata's († nach 1311) Bezeichnung „Mottetto“ (schon von Ubal dini angeführt; vgl. oben), die er Cavalcanti's Ballade „In un boschetto trova 'n pastorella“ gibt (Ercole 392; Lapo's Antwortsonett ib. 396), bedeutet offenbar überhaupt keine Formbezeichnung, sondern, wie Debenedetti S. 70 mit Recht betont, ebenso wie z. B. „Mottetto“ in Sacchetti's Novellen 228 und 254, „motto arguto“, „piacevolezza“.

¹⁾ Als älteste literarisch nachweisbare, wenn auch verlorene italienische Trecento-Komposition pflegt seit Burney, *Gen. hist. of Music* 2, 1782, 322, der in Rom auch die Handschrift Vat. 3214 sah, außer der von Dante im *Purgatorio* 2, 112 gepriesenen Komposition Casella's zu seiner *Canzone Amor che nella mente mi ragiona* Casella's Komposition zu Lemmo's *Canzone Lontana dimoranza dogla* citiert zu werden, die in Vat. 3214 f. 149 die Überschrift trägt: „Lemmo da Pistoja. Et Casella diede il suono“, ebenso wie hier f. 151 zur *Canzone Gentil mia donna la virtu d'amore* bemerkt ist: „Questo fece Lupo (!) degl'Uberti di Firenze. E Mino d'Arezzo diede la nota“. Da diese eine Sammlung italienischer Novellen und Gedichte enthaltende, einst *V. Bembo* gehörige Texthandschrift indes erst dem Anfang des 16. Jahrhunderts entstammt (vgl. *L. Manzoni*, *Riv. di fil. rom.* 1, 1872, 71 ff. und *M. DeLaeg*, *Rime ant. it. sec. la lez. del cod. vat. 3214* usw., *Coll. di op. inedite o rare* [73], 1895) und in älteren Quellen diese Angaben sich nicht finden, muß der Umstand, daß von den 201 Dichtungen dieses Codex nur 2 diese auch durch den Wechsel von suono und nota auffallenden Überschriften tragen und daß als Komponisten nicht die in den Musikhandschriften des Trecento vertretenen Meister (wie z. B. in der Sacchetti-Handschrift Flor. Laur. Ashb. 574 in den 33 Angaben, vor zu Sexten Sacchetti's „sonum dedit“), sondern gerade die 2 aus der literarischen Überlieferung, aus Dante (vgl. oben) und Boccaccio (*Decameron* 10, 7), bekannten Musiker des Trecento genannt sind, den starken Verdacht erregen, in diesen Zusätzen eine Humanitätsfälschung zu sehen. Irrig spricht *U. Unterkirchner*, *Storia della Mus.* 1910, 79 (die 4. Auflage 1915 ist mir nicht zugänglich): „In due codici (!) vat. trovasi allato delle poesie (!) di Lemmo Orlandi l'osservazione: „et Casella diede il suono“ . . . e sotto una poesia di Lapo degli Uberti: „secondo la melodia di Mino d'Arezzo“ (!)“ von 2 Codices statt 1, von „poesie“ statt einer (beide Fehler finden sich auch bei *U. Bonaventura*, Dante e la musica 1904, 11), gibt für die 2. Überschrift einen frei erfundenen Wortlaut und hält das Ganze für historisch.

In Flor 122 sind 10 lateinische Gesänge erhalten (f. 136—151' mit einer Lücke zwischen f. 143 u. 144); I. 1stimmig: 1) der Pfingsthymnus *Veni creator*; 2) die Ostersequenz *Victime*; 3) *O dulcis fons leticie* („Ch.“¹⁾); 4) die Mariensequenz *Verbum bonum* (Schluß fehlt); II. mehrstimmig: 5) Schluß eines unbekanntes Motetus („in partu nove prolis“) mit „Tenor“; 6) die *Doppelmotette Mo 7, 283*; 7) eine sonst unbekanntes *Doppelmotette Ortorum und Virga Yesse* mit „Tenor“; 8) *Dulcis Jesu* (mit anderweitig nicht bekannter Melodie) mit „Tenor“; 9) der gleiche Text mit „Tenor“ in gleicher Komposition wie im Nachtrag von Ba (vgl. oben S. 220); 10) *Ave Maria gratia plena mater* mit „Tenor“²⁾.

¹⁾ Die in *Chevalier's Rep.* (und ebenso in *Anal. hy.* 54 und 55) fehlenden Sequenztexte sind im Folgenden mit „Ch.“ bezeichnet.

²⁾ Flor 122 (Codex Nr. 17 in *A. Sennoronis* *Inizii di ant. poesie it. rel. e morali* 1909) überliefert auch die bisher noch so gut wie gänzlich ununtersuchten 1stimmigen Melodien zu 89 italienischen *Laudi* (vgl. die Anfänge der Texte bei *U. Bartoli*, *I mss. it. d. B. Naz. di Fir.* 1, 1, 1, 1879, 139 ff. und *G. Mazzanti*, *Inv. dei Mss. d. Bibl. d'It.* 8, 1898, 46 ff.).

Die dritte Laude dieses Codex: *Alta trinita beata* ist zwar seit Burney's *Gen. hist. of mus.* 2, 1782, in der sie der große Anreger Burney S. 328 aus ihm abdruckte (allerdings in sehr fehlerhafter Wiedergabe der Melodie, unrichtiger Übertragung mit Zusatz einer Begleitung und der falschen Lesart *Alla* statt *Alta*), oft herausgegeben — fast überall freilich nach Burney's entstellter Ausgabe (so selbst in *E. Levi's* *Lir. It. ant.* 1905, S. [1a]; mehrfach im 19. Jahrhundert dabei für Chorsatz bearbeitet); ihre Facsimile-Ausgaben von *R. Gandolfi* (*III. di alc. cimeli* 1892, S. 5 und 5^{bis} und *R. Ist. Mus. di Fir.*, *Accad. stor. di mus. tosc.* 1893, S. [1—2]) blieben weniger beachtet (auch die Übertragung nach diesem Facsimile von *E. Veronelli*, *Choralnotenschrift* 1898, *Notenbeil.* S. 1 ff., ist nicht überall korrekt und verkennt überdies die dichterische Form, indem sie der Strophe 2 die Melodien von B. 1, 2, 5 und 6 und der Strophe 3 die von B. 1, 4, 5 und 6 unterlegt, obwohl stets die von B. 3—6 zu wiederholen sind, da Vers 1 und 2 einen Refrain mit eigener Melodie bilden) —; außer ihr veröffentlichte *E. Levi* (l. c., nach S. 40) in Facsimile (mit Übertragung) die Laude vom Tod: *Chi vuol lo mondo disprezare, sempre la morte de pensare* (deren Miniatur, *Matarius* mit den 3 Reitern an den 3 offenen Särgen, in der kunstgeschichtlichen Literatur seit ihrer Publikation bei *Bartoli l. c.* viel Beachtung fand) und *B. Wiese* (*B. W. und E. Percopo*, *Gesch. d. ital. Lit.* 1899, an S. 49) das farbige Facsimile eines Teils von f. 22' (die Kreuzigungsminiatur am Anfang von *Piange Maria*; doch scheinen die Notenformen hier nicht überall ganz exakt zu sein).

Trotzdem ist die musikalische Überlieferung dieses sehr anziehenden und originellen geistlichen italienischen Repertoires aus der Frühzeit der *Laudi*, das ein durchaus eigenartiges Gegenstück zur 1stimmigen geistlichen Lyrik in den anderen Nationalsprachen des Mittelalters bildet (der provenzalischen und deutschen mit ihren häufigen Umdichtungen lateinischer Texte mit Verwendung der alten Melodien, der französischen mit ihren sehr zahlreichen *Contrafacta* zu weltlichen *Chansons* und der originellen spanischen in den *Cantigas Alfonso's* des Weissen), so wenig bekannt, daß noch *R. Meyer*, *Archiv f. M. W.* 3, 1921, 400 diese Form der Laude als „das frankitanische Loblied, gesprochen (!) italienischer, strophischer Text nach der Form des Sonnenhymnus“ charakterisiert. — Vgl. jetzt auch die Göttinger *Diff.* von *F. Stichtenoth*, *Die Melodien der Laudenhff.* Cortona, *Libr. pubbl.* 91 und Florenz, *Magl.* II 1 122, 1923.

Leider ist allerdings die musikalische Überlieferung für die *Laudi* recht spärlich. Die Melodie des *Sonnenengesangs* des h. Franziskus selbst ist leider nicht erhalten, obwohl im Codex *Uffizi* 338 (wohl s. 14.) f. 33 Raum für den Eintrag der Melodie freigelassen ist (vgl. das Facsimile bei *E. Monaci*, *Arch. paleogr. it.* 1, [1895] 1897, S. 77 oder z. B. bei *G. Schürer*, *F. von Uffizi* 1905, 115). Melodien der *Laudi* der ältesten Epoche sind in größerer Zahl außer aus Flor 122 bisher nur aus Codex Cortona 91 bekannt, der 46 Melodien überliefert, dabei unter den Melodien zu den 19 mit Flor 122 gemeinsamen und in beiden Handschriften mit Melodien überlieferten Texten nur 6 völlig gleiche oder geringer variierende, während 7 Melodien in beiden Codices ganz, 1 nur im Refrain und 1 nur in der Strophe verschieden ist und die übrigen 4 ganz oder teilweise stärker variieren (die Texte edierte *G. Mazzoni*, *Laude Cortonesi del sec. 13. in: Il Propugnatore*, N. S., 2, 2, 205 ff. und 3, 1, 5 ff., 1889 f.). Ein kleines auch in der philologischen Literatur anscheinend noch nicht beachtetes Fragment einer 3. beiden Codices nah verwandten Musikhandschrift besitzt das Fitzwilliam Museum in Cambridge in Nr. 194 *Fragm. IV* (*M. Rh. James*, *A deser. cat. of the Mss. in the F. M.* 1895, S. 19 und S. 401 f.), dessen Melodieanfang zu *Colla madre* (nicht *matorc.* wie S. 402 gelesen ist) del be- . . . mit der Melodie dieser Laude

Flor 212 (Tenneroni Nr. 28; vgl. Bartoli l. c. 172 ff. und Mazzatinti l. c. 8, 66 ff.), wie Flor 122 prachtvoll mit Miniaturen ausgestattet, die für Flor 212 P. Soldini († 1386) zugeschrieben werden, verbindet mit der hier nur als Texthandschrift angelegten Laudi-Sammlung eine ein wenig größere, ebenfalls nur fragmentarisch erhaltene, nach der liturgischen Folge geordnete Auswahl lateinischer Gesänge, von denen 14 1stimmig, 2 2stimmig und 1 3stimmig erscheint (f. 71–98): 1) die Weihnachtssequenz *Letabundus exultet*; 2) den (hier irrig Sequenz bezeichneten) weihnachtlichen *Benedicamus domino*-Tropus *Verbum patris* mit „Tenor“ (doch *conductus*-artig komponiert; her. von J. Wolf, *Hb. d. Not.-R.* 1, 267¹⁾); 3) die als Weihnachts-„cantus“ bezeichnete Doppel-motette Mo 7, 284; 4) die Ostersequenz *Victime*; 5) den Pfingsthymnus *Veni creator*; 6) und 7) die Pfingstsequenzen *Sancti spiritus* und *Veni sancte spiritus* (*Veni* mit einer ungebräuchlichen mensural aufgezeichneten Melodie, deren Anfang merkwürdigerweise dem der Motette Eng Nr. 19 und Lo D Nr. 59 gleich ist; wie weit die Übereinstimmung sich erstreckt [die Schlüsse beider Melodien sind verschieden], konnte ich leider noch nicht feststellen); 8) die Frohnleichnamsequenz *Lauda Sion*; 9) eine hier singuläre Komposition des hier als „Sequenz zu Ehren Jesu“ bezeichneten Gebets *Ave Jesu Christe* mit „Tenor“ (vgl. *Rep.* 1, 1, 226); 10) die Trinitätssequenz *Profiteus*; 11–15) Mariensequenzen: 11) *Ave Maria.. virgo serena*; 12) *Ave gloriosa virginum regina* (Schluß fehlt; vgl. *Rep.* 1, 1, 258); 13) *Verbum bonum*; 14) *Letabundus totus mundus* (° Ch.); 15) *Vernans rosa* (Schluß fehlt; ° Ch.); 16) eine puerpera *Alleluja* schließende Sequenz, deren Anfang fehlt (das Erhaltene beginnt: *et per ipsum clauditur*); 17) die Paulussequenz *Letabundus Paulus laudat* (Schluß fehlt; ° Ch.).

Treten in Flor 122 und 212 die Motetten gegenüber den Sequenzen sehr zurück, so überwiegen sie weitaus in einer verwandten, in der musikgeschichtlichen Literatur bisher nicht genannten 3. Handschrift, die leider aber durchweg nur die Texte überliefert²⁾, in Paris Ars. 8521 (*Ars C*; Cat. 6, 472; G. Mazzatinti in: *Indici e Cat.* 5, 3, 1888, 129 und 195–417), in deren lateinischem Repertoire von 17 Texten (f. 177–180) anscheinend nur 4 für lediglich 1stimmigen Vortrag bestimmt waren und 3 sonst unbekannte Motettentexte er-

in Flor 122 genau übereinstimmt, nur daß die Verwendung lediglich strichloser Ligaturformen und die Zerlegung 3- und 4-töniger Ligaturen hier graphisch weniger befriedigend ist. Sind diese ältesten Laudi-Melodien ursprünglich für diese geistlichen Texte geschaffen, so begegnen bekanntlich bald auch in den Laudi zahlreiche Contrafacturen, bei denen die Texthandschriften oft angeben, nach welcher ursprünglich weltlichen Melodie der geistliche Text zu singen ist: „Cantasi come...“. (In größtem Umfang geschieht dies in der etwa 700 Texte überliefernden Texthandschrift Rom Chig. L VII 26^o [seit 1922 der Vaticana gehörig] saec. 15.; Tenneroni Nr. 127; vgl. u. a. [E. Alfisi], *Canzonette antiche*, in: *Coll. di operette inedite o rare* 10, 1884; S. Springer, *Sammelb.* 11, 1909/10, 30 usw. Andere Handschriften mit ähnlichen Angaben sind z. B. Flor. Magl. 7, 30, 36/, 686 und 690; vgl. G. Mazzatinti, l. c. 13, 1905/6, S. 12 f., 72 f., 143 f. und 145 ff.). Indes fehlen hierüber musikalische Untersuchungen noch völlig.

¹⁾ Der verbreitete Text (Chev. Nr. 21373–4) ist aus anderen Handschriften mit abweichenden Melodien ediert von F. Clément, *Choix des princ. seq.* 1861, 17; Le Grad. de l'Egl. Cath. de Rouen 2, 1907, f. 14; S. Billeard, *Office de P. de Corbeil* 1907, 178 und ib. *Ann.*; und G. R. Woodward, *Songs of Syon* 1910, 191.

²⁾ Schon G. Molini, *Doc. di st. it.* 1, 1836, LXI erwähnte zwar in seiner Beschreibung des Codex, daß über den Anfangsteilen der italienischen Texte Raum für die Zufügung der Notation gelassen ist; indes reicht dieser dafür keineswegs aus und es war sinnlos, wie oft geschah, in ihm 2 Linien eines Notensystems zu ziehen. — Tenneroni Nr. 106.

scheinen: 1) *Motetus* von Mo 7, 264; 2) *Presul* im (so im Codex) *presulibus*; 3) *Motetus* von Mo 3, 46; 4) und 5) *Ave Jesu* (Text 4 = Flor 212 Nr. 9; Text 5 = Lo D Nr. 57; vgl. *Rep.* 1, 1, 226); 6) *Motetus* von Mo 7, 284; 7) *Salve decus virginum*; 8) und 9) *Nato nobis* und *Verbum patris* (vgl. Flor 212 Nr. 2; die vorangehende 2. Strophe bildet hier einen selbständigen Text); 10) *Ave verbum caro*; 11) die Pfingstsequenz *Veni sancte*; 12) *O crux fructex* (Chev. Nr. 12849–51); 13) *O Maria mater pia o benigna* (Chev. Nr. 13203); 14) und 15) *Motetus* und *Triplum* von Mo 4, 60; 16) *Motetus* von Mo 3, 40; 17) die Passionssequenz *Reminiscens*.

Den Abschluß der Geschichte der hier betrachteten Motetten bildet endlich ihr Weiterleben in Deutschland, das bis tief in das 15. Jahrhundert hinein währt und sie, ebenso wie eine große Reihe anderer älterer geistlicher mehrstimmiger Kompositionen, noch Zeitgenossen der Kunst Okeghem's werden läßt. Ihre Aufzeichnung hier ist sehr verschiedenartig, von linienloser nicht diastematischer Neumation, wie sie in Graz 756 noch im 14. Jahrhundert erscheint, bis zur (freilich nur selten ganz exakten) Mensuralaufzeichnung in kürzesten Notewerten (wie in Wilhering 40 und Trier 322). Oft ist auch für sie die für die Aufzeichnung der 1stimmigen Melodien in Deutschland übliche Notation der gotischen oder deutschen Neumen verwendet, die für die rhythmische Aufzeichnung dem Standpunkt der Quadrat-Notation entspricht und deutlich zeigt, wie fremd die Mensural-Notation manchen Kreisen in Deutschland auch noch im 14. und 15. Jahrhundert¹⁾ geblieben war.

Die Handschriften dieser Gruppe, die von der Forschung bisher nur ganz vereinzelt einmal beachtet und im Folgenden, wie ich nicht zweifeln, noch keineswegs erschöpfend genannt sind, sind sämtlich geistlichen Inhalts. Mit mehrstimmigen Werken, unter denen die Motetten meist nur eine Gattung des mehrstimmigen Repertoires bilden neben vielen anderen, primitiven liturgischen Organa, mehrstimmigen Ordinarium Missae-Stücken, Lektionen und besonders Tropen, verbinden sie fast alle eine Fülle von 1stimmigen Melodien, wie sie für die deutsche Kunst in der dieser dann die bedeutsamsten Zukunftsaufgaben harrten, im ausgehenden Mittelalter besonders charakteristisch sind. Sie entstammen fast alle oberdeutschen und rheinischen Chorherrenstiften und Klöstern verschiedenster Orden, in denen in diesen alten und den ihnen nachgeahmten mehrstimmigen Werken das ältere Mittelalter am längsten nachlingt: Graz 756, 1345 beendet, entstand im Augustinerstift Seckau in Steiermark, Wilhering 40 in diesem oberösterreichischen Cisterzienserkloster, Innsbruck 457 in der Karthause von Schnals in Tirol, die größte Handschrift dieser Gruppe, Lo D, jetzt in London, in einem bayerischen Augustinerstift, anscheinend in Sinderdorf an der Glon, Mü C vielleicht im bayerischen Augustinerstift Dießen, Engelberg 314 um 1372 in diesem Schweizer Benediktinerkloster, Trier 322 vielleicht im Augustinerstift Eberardsklaußen bei Trier und die Texthandschrift Darmstadt 521, größtenteils 1462 geschrieben, im Cisterzienserkloster Camp am Rhein²⁾.

¹⁾ Ebenso noch da und dort im 16. Jahrhundert; vgl. z. B. W. Krabbe, *Archiv f. M. W.* 4, 1922, 72.

²⁾ Berlin lat. 8^o 225 stammt aus dem Cisterzienserkloster Himmerod bei Trier. Die Provenienz des früher dem Benediktinerkloster Tegernsee gehörigen Codex München germ.

Codex Innsbruck 457 (Innsbr), in deutschen Neumen geschrieben, vereinigt in seiner ursprünglichen Sammlung von 15 2stimmigen Kompositionen (f. 72—83)¹⁾

716 (Mü D) ist leider noch nicht festgestellt. Eine weitere Motette älteren deutschen Stils ist unten durch eine Reihe von Handschriften schlesischer, böhmischer und oberösterreichischer Provenienz verfolgt: Breslau, An.-B. I 4^o 466, geschrieben um 1417 vom Franziskaner Nikolaus von Kofel; Prag Böhm. Mus. II C 7, aus Zistebnice, XII A 1, ein herrliches Prager Gradual, dessen späterer Teil 1473 beendet ist, XII A 23, ein Prachtgraduale saec. 16., und XIII A 2 von 1512; Wien 15501, ein überaus prächtiges Graduale saec. 15., und 15503 saec. 16., ebenfalls von tschechischen Miniatoren reich ausgestattet; und Zwickau 96, vom Zwickauer Stephan Roth am Anfang des 16. Jahrhunderts geschrieben.

Ganz zahlreich sind weiter die Codices, die zwar keine Motetten, aber andere mehrstimmige geistliche Werke älteren und ältesten Stils aufweisen, von denen mir aus deutscher Provenienz und aus den durch Deutschland beeinflussten slavischen Nachbargebieten folgende bekannt sind (nach der alphabetischen Folge der Bibliotheken geordnet): Berlin germ. 8^o 190 (Provenienz unbekannt), Göttingen theol. 220 g (vgl. unten), Götweig 307 (aus diesem niederösterreichischen Benediktinerkloster), Hohenfurt 42 (aus diesem böhmischen Cisterzienserkloster), Karlsruhe St. Blas. 77 (ein deutscher Codex saec. 15., der daneben u. a. f. 311 f. 5 Melodien zu deutschen Liedern enthält, für die z. B. von F. S. Mone, Anzeiger für Kunde d. deutschen Vorzeit 4, 1835, 453 ff. und F. M. Böhme, Altdeutsches Liederbuch 1877, 106 und 158 irrig St. Georg. 74 als Quelle angegeben ist; vgl. u. a. Mone, l. c. 6, 1837, S. 2 und A. W. Ambros, Gesch. d. Mus. 23, 1891, XXV und 305), ib. St. Peter perg. 16 (aus dem Dominikanerinnenkloster in Erfurt) und 29 a (Provenienz unbekannt) und U 1 (ein Cisterziensergraduale, vielleicht aus Wonnenthal), (enthält auch London Br. M. Add. 16950, ein Graduale eines deutschen Nonnenklosters, mehrstimmige Werke?), Magere Lu (Cisterzienserinnenkloster bei Freiburg im Aichtland; Graduale des Cisterzienserklosters Altenryh), Marienberg (Benediktinerkloster in Tirol; am Einband der Antunabel XVIII 2^o 28), Mülhausen im Elsaß (Antiphonar ohne Signatur), München St.-B. lat. 5511 (aus Dießen), 6034 (aus dem Benediktinerkloster Ebersberg), 11764 (aus dem Augustinerstift Pölling) und 23286, ib. An.-B. 156 (Graduale des Collegiatstifts Moosburg), ein Hymnar saec. 16. früher im Besitz von S. Böhler in München, Prag An.-B. V H 11, VI B 24, VI C 20 a, VII G 16 und XIII A 5 c, ib. Böhm. Mus. XII A 25, ib. Wjshegrad (Graduale ohne Signatur), Pürglitz I e 10 (Fürstlich Fürstenbergische Bibl. in Böhmen), Roermond (früher Cisterzienserinnenkloster; Bibl. des Redemptoristenklosters; angebunden an Officium sepeliendi 1589), Rom Vat. Pal. 488 (aus Mainz; vgl. oben S. 201), St. Gallen 546, Erier 516 (724, 1595) und 1120 (280, Schrant 128; das Theophilus Spiel) und Zara (Benediktinerinnenkloster; ohne Signatur); ferner London Br. M. Add. 28598, ein Codex englischer Provenienz, der eine den deutschen Lektionen nah verwandte 2stimmige Lektion überliefert; (dagegen enthalten Berlin lat. theol. 4^o 11 [aus Minden] und Karlsruhe St. Peter perg. 15 [aus Erfurt] nur 1stimmige Melodien, nicht, wie P. Wagner, Einf. in die Greg. Mel. 2^o, 1912, 209 und Gesch. der Messe 1, 1913, 27 angibt, auch mehrstimmige Kompositionen). In seinem (bisher ungedruckten, mir unbekanntem) Beitrag zur M. Friedländer-Festschrift 1922 (vgl. Jb. Peters 28, 2, 1922, S. 7) behandelte F. Wolbach „Die ältesten Beispiele 2stimm. Gesänge in deutschen Handschriften des 14. Jahrhunderts“.

Näheres über diese Handschriftengruppe muß einem anderen Orte vorbehalten bleiben. Nur über Göttingen theol. 220 g folge hier einiges Weitere. Unter dieser Signatur sind jetzt einige musikgeschichtlich interessante Fragmente vereinigt, die ich beim Durchmüßern der sehr zahlreichen Fragmente der Göttinger Universitätsbibliothek 1920 fand. Fragmente von Codices mit älteren mehrstimmigen Werken sind:

1. 2 fragmentarische Pergament-Blätter unbekannter Provenienz, enthaltend: 1) „agant infera . . .“ und Fragment einer nach alter Tenor-Art im Modus: 3 ligatae mit Pause geschriebenen Unterstimme; aus: O mores perditos (den Text edierte u. a. F. Werner, Nachr. v. d. Rgl. Ges. der Wiss. zu Göttingen, Phil.-hist. Kl. 1908, 464 f. aus Basel D IV 4, Paris B. N. lat. 3549 und Ox. Add. A 44; seine Bemerkung S. 465: „eine Melodie ist nicht überliefert“ trifft jetzt nur mehr zum Teil zu); 2) einen kurzen 3stimm. Satz im 1. Modus; in der Oberstimme mit dem Text Senator regis curie; die beiden anderen Stimmen „ll“ und (wie mehrfach in der englischen Mehrstimmigkeit des 13. und 14. Jahrhunderts; vgl. oben S. 274) „pes“ bezeichnet, sind ligiert geschrieben, die Mittelstimme mit eigener unregelmäßiger Periodenbildung (war sie etwa ursprünglich der Motetus einer Doppelnotette?), die Unterstimme im Modus: 3 ligatae mit Pause; 3) Schluß einer Stimme: „no funere“ (nur diese 4 Silben); 4) eine Stimme: A superna paranimphus patria (anscheinend sonst unbekannt); 5) den längeren Schluß einer Stimme: batio, o gravis confusio.

¹⁾ f. 86^r folgt von anderer Hand geschrieben inmitten 1stimmiger Melodien als 16, 2stimmig Salve proles Davidis, eine sehr verbreitete Sequenz (vgl. Anal. hp. 54, 356), deren Komposition hier aber nicht sequenzenmäßig gebaut, sondern durchkomponiert ist.

das Responsorium Judea (mit dem Versus Constantes; letzteren edierte nach dieser Handschrift J. Wolf, Sb. d. Not.-R. 1, 214), die 3 Weihnachtslektionen Jes. 9, 1 (Primo tempore), 40, 1 (Consolamini) und 52, 1 (Consurge), eine Marienlektion Jube . . . Maria candens lylum, das Evangelium Joh. 1, 1 (In principio) und die Kirchweihlektion Jes. Sir. 51, 1 (Confitebor), den 2stimmig schließenden Epistel-Tropus Laudem Deo (vgl. Anal. hy. 49, 169)¹⁾, die Tritonus-Tropen Flos de spina (Strophe 1 her. von J. Wolf, l. c. 163; vgl. Anal. hy. 49, 46) und Salva Christe te querentes (bei Chevalier und in den Anal. hy. fehlend), die Kyrie-Tropen Fons bonitatis und Magne Deus, die Benedicamus-Tropen Procedentem und Chorus nove Jerusalem und eine hier singuläre Motette allerältesten Stils (f. 79): Vidit rex omnipotens und Notum fecit Deus mit den ganzen solistischen Abschnitten des Weihnachts-Graduals Viderunt und seines Versus Notum als Tenor. Die Aufzeichnung der Motette ist sehr ungewöhnlich: sie ist in Partitur geschrieben; die einzelnen Töne des im Graduale organal behandelten Tenors sind in lange unisono wie „Wellenlinien“ (J. Wolf, l. c. 163) aussehende Punktketten zerlegt; der Motettentext ist im Graduale der Unter- statt der Oberstimme und die Tenorworte, die tropisch in den Motettentext verwoben sind (vgl. Rep. 1, 1, 100 und 105), der Oberstimme untergelegt; im 2. Teil ist die hier unbezeichnet gebliebene liturgische Melodie (Notum) als Oberstimme geschrieben. Der Motettentext geht zum Schluß (dominus salutare usw.) in den liturgischen Text aus (ähnlich wie Deus meus usw. in Adesse festina; vgl. Rep. 1, 1, 129). Die Motette war zum Vortrag in der Liturgie der Weihnachtmesse bestimmt; beide Teile bedürfen (wie die Organa) des Abschlusses durch die (hier nicht aufgezeichnete) 1stimmige Chorfortsetzung. Der Codex gehört dem 14. Jahrhundert an.

Das mehrstimmige Repertoire der ebenfalls in deutschen Neumen geschriebenen Handschrift Engelberg 314 (Eng) behandelte ich bereits 1908 im Kirchen-

endend: quo me vertam nescio (vgl. zu diesem Textschluß Anal. hy. 21, 143; Rep. 1, 1, 263, die alte Melodie dieser Worte ist aber nicht benutzt), und den „[]pem“ bezeichneten Schluß der Unterstimme, die erst im Modus: simplex mit Pause und 3 ligatae mit Pause, dann im Modus: 3 ligatae mit Pause verläuft. Die Notation ist teils Quadrat, teils Mensural-Notation. Die Art der Verwendung der semibreves in den Oberstimmen von Nr. 1 und 5 scheint mir stilistisch auf das 14. Jahrhundert zu deuten.

II. 2 Papierblätter saec. 15., abgelöst aus dem Einband des wohl aus Hildesheim stammenden Psalterium theol. 218, enthaltend Fragmente der verbreiteten 2stimmigen Komposition Procedentem (vgl. oben S. 202) und einer sonst bisher nicht bekannten 2stimmigen Komposition der oft mehrstimmig erhaltenen Weihnachtslektionen Primo tempore und Consolamini; diese Blätter bilden eine besonders willkommene Bereicherung unserer Kenntnis der bisher nur erst sehr spärlich bekannten mittelalterlichen mehrstimmigen Kompositionen aus niederösterreichischer Provenienz (andere sind z. B. in Göttingen Lueb. 78, aus dem Benediktinerkloster St. Michael in Lüneburg, und in Berlin lat. 4^o 46, aus Osnabrück, mit mehrstimmigen Kompositionen auf Hannover bezüglicher Texte erhalten; interessante niederdeutsche geistliche einstimmige Kompositionen liegen u. a. vor in den Fragmenten einer Marienklage in Braunschweig Stadtbibl., Bruchstücke niederdeutscher Sprachdenkm. 33 [aus Handschrift 103] [vgl. E. Henrici in: Zentralbl. f. Bibl.-W. 27, 1910, 360], und eines Jakob- und Etau-Spiels in Göttingen, Diplom. Apparat, Mappe 16 Nr. 30 [mit der Melodie her. von Karl Meyer in: Zf. f. dtsch. Alt. 39, N. F. 27, 1895, 423]).

Nach allen diesen Quellen ist das gewöhnlich gezeichnete Bild von der Musikpflege der deutschen Klöster des Mittelalters, das in der Regel die Pflege der mehrstimmigen Musik gar nicht berücksichtigt, in manchen Zügen zu ändern.

¹⁾ Die gleiche 2stimmige Komposition des Tropuschlusses findet sich auch in Götweig 307 f. [133^r] (mit Varianten) und München lat. 23286 f. 32^r (mit stärkeren Varianten).

mus. Jahrb. 21, 48 ff. Es besteht aus dem Kirchweih- und einem Marien-Evangelium (Ev. Luc. 19, 1—10 und 11, 27—28) mit 3stimmigen Zeilenschlüssen¹⁾, der 3stimmigen Lektion Jes. 9, 1 und 29 2stimmigen oder 2stimmig angelegten Werken: den Lektionstropen Gaudens, Hodie und Universi, den Responsorium-Versus In principio (2mal ohne Noten) und Constantes, den Kyrie-Tropen Magne und Fons²⁾, den Sanctus-Tropen Pos und Pater, dem Agnus-Tropus Mortis (vgl. Rep. 1, 1, 11), 2 Benedicamus, den Benedicamus-Tropen Proce-dentem (zweimal) und Congaudeat, den (hier „Conductus“ genannten) Conductus Ortus dignis und Hec est turris (mit der gleichen Komposition), Unicornis und Ovans; und endlich 11 „Motetus“ genannten Motetten, alle mit je einer Text-strophe als Tenor (vgl. l. c. 55), mit den Motetustexten: 14) Illibata, 15) Hec est domus, 16) Inter natos, 17) Voce cordis, 18) Gamautare, 19) Veni sancte spiritus (vgl. oben S. 300), 20) Apparuerunt, 21) Salve pater, 22) Ad regnum, 23) O primarium und 24) Salve virgo... Margaretha (diese ohne Noten).

Diese Motetten, die sämtlich hier zum ersten Mal erscheinen (mit Ausnahme höchstens von Nr. 19), zum Teil dann in Lo D und Mü D wiederkehren und im späteren deutschen Repertoire mannigfache Nachahmung fanden, zeigen einen besonderen (deutschen) sich auch im 14. und 15. Jahrhundert noch mit der Zwei-stimmigkeit begnügenden Motettentypus, der, wie ich schon l. c. 56 ff. ausführte, mit dem neuen Motettentypus des 14. Jahrhunderts nichts gemein hat, sondern offensichtlich vom französischen Motettenbau des 13. Jahrhunderts ausgeht, sich von diesem in der Anlage nur in 2, freilich wesentlichen Dingen unterscheidet: in der Ausstattung des Tenors mit einem längeren, neu gedichteten, in sich geschlossenen Text (ähnlich der Fassung des Brumas-Tenors in Da, der auch gewisse musikalische Parallelen bietet; vgl. oben S. 204) und in dem melodisch mehr oder weniger gleichen Bau aller Abschnitte der Moteti.

Zum französischen Repertoire selbst führt uns weiter Codex München St.-B. lat. 5539 (Mü C; s. 14./15.) zurück, der, teils in Quadratnotation, bei den Motetten und einigen weiteren mehrstimmigen Werken sogar in freilich sehr entstellter Mensural-Notation, teils in deutschen Reimen aufgezeichnet, 17 Motettenstimmen (allerdings nur mit 5 Tenores) und eine Gruppe von 13 weiteren mehrstimmigen Werken überliefert.

Letztere (f. 28—39'; 2stimmig, soweit nichts Anderes bemerkt) besteht aus: einem fast ganz ausradierten Benedicamus-Tropus (endend: tripudio laudes sine termino benedicamus domino; vielleicht ist ein weiteres 2stimmiges Werk vorher ganz ausradiert; auf der Rasur ist u. a. der deutsche Kyrie-Tropus In

¹⁾ Weitere Beispiele dieser eigenartigen Kompositionsweise (vgl. Kirchenmus. Jb. 21, 53 f.) finden sich in Breslau U.-B. I 40 466 (vgl. unten S. 313), Prag Böhm. Mus. XII A 1 (vgl. unten S. 314) und München lat. 11761 f. 248' (das Kirchweih-Evangelium mit ton-reicheren Schlüssen als in Eng); vgl. ferner oben S. 221 3. 4 v. u. Eine Passion in Weibingen II Lat. 2 206 (vgl. R. Schicht, Gesch. d. Kirchenmusik 1871, 72 u. 258) setzt die Turba-Worte 3stimmig und alles übrige einstimmig, gehört aber erst dem 16. Jahrhundert an (nicht dem 14./15., wie D. Kade, Ältere Passionskomp. 1893, 115 annimmt).

²⁾ Es würde hier zu weit führen, auch bei all diesen Tropen, Lektionen, Organa usw., die in mehreren Handschriften mehrstimmig auftreten, im einzelnen anzugeben, wie weit die Kompositionen übereinstimmen. Oft kehren, wie z. B. bei Proce-dentem, die gleichen Kompo-sitionen immer wieder; vielfach erscheinen die gleichen Texte aber auch sehr verschiedenartig komponiert.

gotes namen mit einstimmiger Melodie eingetragen), den Sanctus-Tropen Quem pium und Maria mater (mit gleicher Komposition, die trotz anfänglicher Über-einstimmung weder mit W₁ f. 212' identisch noch aus W₁ f. 92' entnommen ist; demgemäß ist Rep. 1, 1, 11 und 39 zu berichtigen), dem Agnus-Tropus Mortis (vgl. ib. 11), dem 3stimmigen Deus in adiutorium (auch aus Mo 1, 1, Ba f. 62', Da Nr. 1 und Tu bekannt; vgl. oben S. 205), dem Lektionstropus Gaudens (auch in Eng), dem hier die Lektion Jes. 9, 1 unmittelbar folgt (f. 146' noch einmal in gleicher Komposition wiederholt), den 2 Unterstimmen der in F f. 240 und 226 3stimmigen Conductus Ave virgo virginum verbi und Procura-rans odium, dem (hier vereinzelt bleibenden) weltlichen Conductus Exiit diluculo (f. 35; = Carm. bur. Nr. 63), 2 hier singulären Weihnachts-Conductus Sonent laudes pueri und Gratulentur parvuli (vgl. Mone, Hymnen 1, 73 f. und Anal. hy. 20, 102 und 70) und einem 2stimmigen untropierten Kyrie, das oft in gleicher Komposition mit dem Tropus Magne Deus überliefert ist.

Die Motetten dieser Sammlung finden sich in einem späteren Teil des Codex (f. 72—81'), mit der bemerkenswerten, wenn auch nicht ganz zutreffenden Über-schrift „Incipiunt tropi“ eingeleitet. Es sind: 14) Hodie natus, ein textlich hier singuläres Contrafactum zum Motetus Mo 5, 85, dessen Triplum erst als Nr. 29 folgt; 15) Resurrexit hodie mit unbezeichnetem Tenor [In seculum] (sonst nur aus dem Citat im Mailänder Franco-Codex bekannt, vgl. oben S. 287; Textdruck: Anal. hy. 49, 232); 16) Mellis stilla mit unbezeichnetem Tenor (Mo 3, 40); 17) Ave gloriosa mater mit unbezeichnetem Tenor (Mo 4, 53); 18) und 19) Salve mater salutifera (Ba Nr. 85) und (melodisch gleich) Pro defectu (hier singulärer Text dieses Motetus) mit unbezeichnetem Tenor, während das Triplum dieser Doppelmotette als Nr. 28 folgt; 20) Flos de spina (Mo 3, 44); 21) und 22) Quomodo fiet (Textdruck: Anal. hy. 49, 311) und O stupor (Triplum und Motetus einer anscheinend hier singulären Doppelmotette, deren Tenor leider fehlt); 23) und 24) Salve virgo virginum und In Gedeonis (Mo 7, 268 mit französischem Motetus, dessen lateinisches Contra-factum hier singulär ist; Mü C läßt irrig die 2. Seile der Stimmen als neue eigene Werke, beide „alius“ [scil. tropus] bezeichnet, folgen: 25) und 26) Speciosa und Hec in adjecto); 27) Salve virgo nobilis (Triplum von Mo 7, 284); 28) O miranda, Triplum zu Nr. 18; 29) Salus virgini, hier textlich singuläres Triplum zu Nr. 14; und 30) Rosula fructu mit Tenor Flos virginum usw., die einzige Motette dieses Codex im Stil der Engelberger Motetten, die in Mü D f. 125 anscheinend mit einem abweichenden Tenor Audi nos und in Lo D Nr. 64 mit längerem Motetustext und wiederum abweichendem Tenor Virginitibus usw. wiederkehrt. So besteht diese Sammlung fast ganz aus (vielfach nur einzeln überlieferten) Stimmen des alten französischen Motetten-Repertoires.

Die an mehrstimmigen Werken reichste Handschrift dieser Gruppe ist M. Gerbert's „Codex San-Blasianus 400 circiter annorum“¹⁾, der glücklicher-

¹⁾ Diese in Gerbert's De cantu 1774 gebrauchte Altersbezeichnung stilisierte bereits 1782 Burney, Gen. hist. of music 2, 213 in „about the year 1374“ um, so daß seither die berüchtigten „biscantus“-Beispiele dieses Codex als Proben für die mehrstimmige Musik der Zeit „um 1374“ citiert zu werden pflegen, wobei dann fast überall noch übersehen wird, daß sie nicht die Kunst der großen Meister dieser Zeit charakterisieren, sondern nur eine Weiter-

weise nicht, wie man bisher anzunehmen pflegte, bei dem Klosterbrand von St. Blasien 1768 unterging, sondern, wie ich 1909 sah, im 19. Jahrhundert in englischen Privatbesitz (Rev. John C. Jackson) kam und aus diesem 1867 in das British Museum gelangte, der Codex London Br. M. Add. 27630 (Lo D). Sein mehrstimmiger Inhalt ist infolgedessen bereits in seiner Beschreibung in U. Hughes-Hughes' Cat. of Ms. Music in the Br. M. 1, 1906, 256 ff. aufgeführt¹⁾. Als seine wahrscheinliche Provenienz stellte Hughes-Hughes ein bayrisches Augustinerstift, „?Unterdorf on the Glon“ (wofür offenbar Inndersdorf zu lesen ist)²⁾, und als weiteren alten Besitzer ein Benediktinerkloster (eben St. Blasien, was ihm aber entging) fest. Die Notation des Codex ist in den Motetten eine sehr verwahrloste Mensural-Notation, im übrigen eine graphisch schlechte, inkonsequente, sehr unbequem zu lesende Quadrat-Notation (vgl. auch oben S. 204 U. 2); einige Nachträge sind in deutschen Neumen geschrieben. Ich zähle in ihm 29 Motetten und 50 andere mehrstimmige Werke, sämtlich in älterem, primitivem Stil (die in Gerbert's De cantu et musica sacra edierten sind im Folgenden mit * bezeichnet).

Die Gruppe der Organa und Tropen (f. 2'—50; sämtlich in 2stimmiger Komposition [mehrfach „cum biscantu“ oder „per biscantum“ bezeichnet] oder, wie bei bestimmten liturgischen Gattungen überall üblich, 2stimmig und 1stimmig alternierend) besteht aus einer kleineren Zahl von primitiven Organa: den Alleluja Dies sanctificatus, Surrexit und Veni sancte spiritus (Nr. 50, 52 und 53), dem Gradual-Versus Surge (Nr. 50a), den Responsorium-Versus Constantes und Vidit Jacob (Nr. 38 und 39), 3 *Benedicamus domino (Nr. 19a, 19b und *75) und den Lectionen *Vidi civitatem (Off. Joh. 21, 2; Nr. 24) und *In omnibus (Jes. Sir. 24, 11; in 2 Kompositionen; Nr. *25 und 26) und einer großen Zahl von Tropen: den Introitus-Tropen Flos de spina, Maria degenti und *Salva Christe (Nr. 1, 2 und 3 = *23), den Offertorium-Tropen *Salutemus, *Ab hac familia und O vera (Nr. 32, 35 und 36; vgl. Anal. hy. 49, 283, 321 und 322; die 2 Stimmen von O vera sind Tenor und Duplum des 3stimmigen Conductus F f. 242'), dem Responsorium-Tropus *Quem ethera (Nr. 37), den Kyrie-Tropen *Magne und Fons (Nr. 27 f. und 29 f.), den Agnus-Tropen Qui de carne und *Summe Deus (Nr. 33 und 34), den mir auch textlich sonst bisher noch nicht nachweisbaren „Versus“ Audi virgo, Gaude virgo, O virgo mitis und Tu norma (Nr. 5, 6, 8 und 9) und „Versus super a“ (mit Angabe der Tonart) Salve virgo, Ad laudem, Fulcite, Candor lucis, Virgo tronus, Hec est rosa (Nr. 7 und 15—19), den Salve regina-Versus Ostende nobis, Virgo mater und Ave fulgens (Nr. 11—13),

überlieferung primitiverer älterer Kunst oder ein künstlerisch sehr bescheidenes archaisches Nachschaffen bedeuten; vgl. auch Kirchenmus. Jahrb. 21, 1908, 53. Nach übereinstimmendem Urteil der neueren Forscher, die die Handschrift benutzten, von denen übrigens niemand (auch Hughes-Hughes und Cl. Blume nicht, so nahe es z. B. für Blume Anal. hy. 47, 388 gelegen hätte) die Identität mit dem „San-Blasianus“ bemerkte, stammt sie aus dem 15. Jahrhundert.

¹⁾ Da Hughes-Hughes' Zählung der Werke nur einiger weniger Berichtigungen und Ergänzungen bedarf, behalte ich sie bei.

²⁾ S. Davey, Monatsb. f. M. G. 34, 1902, 31 gibt als Ursprung irrig an: „aus der Schweiz“.

dem Ave regina-Versus Ave speculum (Nr. 14) und den Benedicamus-Tropen Ad laudes, Letare en, Nos respectu, Chorus nove, Patris ingeniti, Psallat Augustino, Flos ut rosa, Ad cantus leticie, Hec festiva, Hec est sancta und Ecclesiam de regum (Nr. 10 = 47a, 20—22, 40, 42, 44, 45 und 47—49), ferner den hier auch textlich singulären Werken ohne Überschrift: Ave decus und In nympa (Nr. 4 und 31)¹⁾.

Ihnen folgen, ebenfalls nur selten von 1stimmigen Melodien und einmal von einem 2stimmigen Benedicamus (Nr. 75) unterbrochen, zunächst 27 (in Lo D wie in Eng „muteti“ bezeichnete) Motetten (f. 50'—70), und zwar in bunter Folge Werke des alten Repertoires, von denen nur die 1. (Nr. 53a) hier die volle Doppelmotettenform behalten hat, während bei der 2. außer Motetus und Tenor (Nr. 53b) auch das Triplum mit dem Tenor als eine eigene 2stimmige Motette erscheint (Nr. 55) und alle übrigen nur 2stimmig sind²⁾, und solche des deutschen Stils der Engelberger Motetten. Es sind: *53a) Jam nube[s] dis[s]olvitur, Jam novum sidus und „Solem justicie“ (Mo 7, 275; 3stimmig u. a. auch in Erier 322; Triplum und Motetus sind hier irrig „Mutetus“ und „Tenor“ bezeichnet; Gerbert übersteht in seinem Abdruck De cantu 2, 129 irrig den Tenor Solem); 53b) Salve mater salutifera mit Tenor Kyrieleison (Ba Nr. 85 und Mü C Nr. 18 usw.; vgl. ferner unten Nr. 55); 54) Angelus apparuit; 55) „Mutetus“ Dum crumena mit Tenor Kyrieleison (satirisches Contrafactum zum Triplum O miranda mit einer musikalischen Erweiterung; Ba Nr. 85; vgl. oben Nr. 53b); 56) O nacio (Mo 4, 51); 57) Ave Jesu Christe mit Tenor O premium usw. (vgl. Rep. 1, 1, 226); 58) Veste vili mit Tenor Christum regem usw.; 59) Veni sancte spiritus mit Tenor Veni pater usw. (Eng Nr. 19; vgl. ferner oben S. 300); *60) Descendi mit Tenor Alma (Mo 7, 282; vgl. Gerbert l. c. 1, 558); 61) Rex omnium mit Tenor Fidus servus usw. (die Tenores Nr. 61, 74 und Eng Nr. 22 sind musikalisch völlig und auch die Moteti teilweise gleich; vgl. auch Kirchenm. Jb. 21, 58 und oben S. 204); 62) Salve Maria regia (1stimmig Mü D f. 133' und 20; ferner in Hofenfurt LXV?); 63) Dat superis (W₂ 2, 55; vgl. Rep. 1, 1, 193); 64) Rosula fructu mit Tenor Virginibus usw. (z. T. abweichend in Mü C Nr. 30 und Mü D f. 125; vgl. oben S. 305); 65) Salve pater luminum mit Tenor Exaudi usw. (Eng Nr. 21, im 2. Teil des Tenortextes abweichend, und 1stimmig in Mü D f. 126'); 66) Mulierum hodie mit Tenor Inter natos usw. (neue Komposition des alten Motetustextes — vgl. Rep. 1, 1, 105 —, aus der nur der Anfang musikalisch citiert ist, und des liturgischen Tenortextes ohne Benutzung der liturgischen Melodie); 67) Anima mea mit Tenor Alma (eigene Motetus-Komposition ohne Benutzung der Triplum-Melodie von Mo 7, 282, aber zum liturgischen Tenor Alma); *68) Alleluia Jhesu nos livore mi Tenor Tripudio usw. (vgl. Gerbert l. c. 2, 131); 69) Ave tronus; 70) C inestimabile triclinium mit Tenor [Flos filius e] (1stimmig Mü D f. 131) 70a) Marie preconio (Mo 7, 283); 71) Consolare virgo mit Tenor Dignare

¹⁾ Hughes-Hughes Nr. 41, 43, 46 und *51 sind nur einstimmig; ebenso Nr. 73.

²⁾ Die unbezeichneten oder mit dem Anfang des Motetustextes bezeichneten Tenore sind im Folgenden nicht besonders genannt.

usw. (Mü D f. 145); *72) Tota pulchra (vgl. Gerbert l. c. 2, 133); *74) Hec est domus mit Tenor Benedicat usw. (vgl. oben bei Nr. 61 und Gerbert l. c. 2, 134); 76) Adam cum viragine mit Tenor O Maria celi usw.; 77) O primarium mit Tenor Hec est domus (Eng Nr. 23, aber mit Abweichungen); 77 b) K (lies O?) Katerina Costi; 77 d) Prefulcito mit Tenor Laudes demus usw. 2 weitere Motetten folgen später unter den Nachträgen: Nr. 78 (f. 106') Jam candor mit Tenor und Nr. 79—80 (f. 108—108') *Pater noster mit Tenor *Ave Maria, der mit dem Text: Non est fides in Bohemo quando dicit bodysemo ein zweites Mal folgt (vgl. Gerbert l. c. 1, 516; Pater und Ave sind frei komponiert; S u g h e s - S u g h e s l. c. faßt Non irrig als Motetus und das folgende „Alleluia“, das aber der Anfang des 1stimmigen Alleluia O baptista ist, als Tenor dazu auf; der 2. Tenortext zeigt für diesen Nachtrag auch für Lo D die bei mehreren deutschen Handschriften dieser Zeit entgegenstehenden Beziehungen zu Böhmen).

Endlich überliefert ein größeres Motetten-Repertoire auch die gelegentlich oft benutzte¹⁾, als Ganzes noch ununtersuchte Handschrift München St.-B. germ. 716 (Mü D) saec. 15., in deutschen Neumen geschrieben (nur in wenigen Stücken eine bisweilen nur durch Raudierung von Neumenpunkten gebildete primitive Mensural-Notation aufweisend), die als mehrstimmig ohne Weiteres erkennbare Komposition nur einen 2stimmigen Satz des Pfingsthymnus Veni creator (f. 154; vgl. Anm. 1) enthält, aber unter ihre zahlreichen 1stimmigen Melodien zu lateinischen und deutschen Texten (ich zähle 246)²⁾ auch eine große

¹⁾ Vgl. u. a. F. J. Mone, Lat. Hymnen 1853—55, passim; S. v. Fallersleben, Gesch. d. dtsh. Kirchenliedes 1861, 188 (und die umfangreiche Literatur über „Christ ist erstanden“: F. M. Böhme, Altdtsch. Liederb. 1877, 658; W. Bäumler, Das kath. dtsh. Kirchenlied 1, 1886, 506 usw.); Ph. Wadernagel, Das dtsh. Kirchenlied 2, 1867; Anal. hy. passim (so in Bb. 1, 9, 10, 20, 21, 30, 34, 42, 47, 49, 50 und 54, ohne daß damit der in den Rahmen der Anal. hy. fallende Inhalt von Mü D erschöpft wäre [die Motettentexte fehlen z. B. noch fast alle]; G. M. Dreves hält 1, 1886, 22 f. die Entfaltung der Handschrift, deren ältester bekannter Besitzer das Kloster Tegernsee ist, in einer böhmisch-deutschen Grenzgegend für möglich; vgl. auch S. Nejedlý, Počátky husitského zpěvu 1907, 250); E. Bernoulli, Choralnotenschrift 1898 (S. 242 mit der Provenienztangabe: „aus Regensburg“); vgl. u. a. S. 42, 46, 159 ff., 163 ff. u. 188 ff., die Facsimiles von f. 170' und 171' auf S. 14 und von f. 2', 153' und 154 [2 ff. Veni creator] und Notenbeilagen S. 5, 8, 16, 45 ff. und 75 ff.) und in: G. Holz, F. Saran und E. B., Die Zenaer Liederh. 2, 1901, 157. Melodien aus der Handschrift sind außer „Christ ist erstanden“ u. a. ediert von G. M. Dreves, Anal. hy. 1, 187; Bernoulli l. c.; Nejedlý l. c. 473; Bäumler l. c. 4, 1911, 511 und A. Hammerich, Mediaeval Musical Relics of Denmark 1912, 71 ff. (mit Facsimiles von f. 35—36'). — Auch die Beziehungen von Mü D zum böhmischen Repertoire sind noch nicht genauer untersucht; so blieb z. B. auch von Nejedlý noch unbeachtet, daß Mü D f. 16 O Maria mater Christi virgo pia (mit einem nachgetragenen Alleluja als Anfang) überliefert, ein Werk, das (mit abweichender Alleluja-, aber gleicher Versus-Melodie) zu den wenigen als Kompositionen Závise's überlieferten Werken gehört (in Wyšehrad V Č. c. n. f. 182 als „Zawissy Alleluia“ bezeichnet und daraus von Nejedlý, Dej. predhus. zp. 1904, 300 und Sammelb. 7, 1905/6, 85 ediert). — Vgl. ferner G. Kuhl in: Jb. d. V. f. nbd. Sprachf. 24 (1898) 1899, Beil. S. 5.

²⁾ Der alte Index auf der Rückseite des vorderen Deckels nennt zuerst 4 größere Gruppen summarisch: 91 Marianantiphonen, 26 Antiphonen „ex canticis canticorum“, 31 (lies: 34) Alleluja (diese beiden Gattungen sind besonders für die deutschen Handschriften des ausgehenden Mittelalters typisch) und 38 Sequenzen; dann zählt er eine große Zahl verschiedenartiger einzelner Marienlieder und die nicht auf Maria bezüglichen Stücke auf, die er bisweilen mit anderen Gattungsbezeichnungen verieht als der Codex selbst; jedoch ist auch hier weder den Motetti noch den Tenores die richtige Bezeichnung beigelegt. Die weitaus meisten Werke tragen im Codex wie im Index die hier offenbar ohne prägnante Bedeutung gemeinte Bezeichnung: Antiphona.

Zahl nicht als solcher bezeichneter Motettenoberstimmen aufnahm, denen mehrfach auch die dazu gehörigen Tenores, ebenfalls meist irrig „Antiphona“ genannt und im Codex irrig als selbständige Melodien aufgefaßt, folgen.

Dem Repertoire von Eng, Mü C und Lo D gehören an: f. 125 Rosula fructu, auf das f. 125' Audi nos folgt (ein 3. Tenor dieser Motette? vgl. oben S. 305; Mü C Nr. 30; Lo D Nr. 64), f. 126' Salve pater luminum (Eng Nr. 21; Lo D Nr. 65; Anal. hy. 21, 15 ist „cgm . . . 715“ in „716“ zu emendieren), f. 131' O inestimabile triclimum (Lo D Nr. 70), f. 133' (und auf f. 20, einem ursprünglich auf f. 133 folgenden Blatt, wo es wegen Versehen in der Aufzeichnung wieder getilgt ist) Salve Maria regia (Lo D Nr. 62; auch in Hohenfurt LXV?), f. 134 und 134' Illibata virgo und [Tenor] Egregia virgo (Eng Nr. 14), f. 142 und 143 Gamautare und [Tenor] O felix (Eng Nr. 18) und f. 145 und 146 Consolare virgo und [Tenor] Dignare (Lo D Nr. 71).

Unter den bisher nur aus Mü D bekannten Werken glaube ich als Motetten mit ihren Tenores erkennen zu können: f. 132 und 132' Grata prodigalitas und Eya (emendiert in Adesto) dulcis, f. 141 und 141' O celi porta und Gemencium, f. 143' Vitis propagines und Regina poli, f. 144' und 145 Stirps regalis und Gloriosa domine, f. 163' und 164 *Lumen sancti spiritus und *Lumen pium, f. 165 und 166 O Syon pisticum und Resonemus altitonanti, f. 166 und 167 Hic est ille und O Johannes und f. 167 und 168 O celi basis und Christi dilecte. Bei 2 weiteren Textpaaren: f. 133 O beata genitrix und Ave virgo und f. 155' und 156 *Spiritus o presta und *Jam laudemus, die ebenfalls den Anschein von 2stimmigen Motetten erwecken, scheinen indessen die beiden Stimmen musikalisch sich nicht mit einander vereinen zu lassen. Das f. 141' auf Gemencium folgende Salve feta scheint auch ein Tenor zu sein¹⁾. Wieviel Motetten sich unter den hier nur 1stimmig überlieferten Werken befinden mögen, muß weiterer Untersuchung vorbehalten bleiben.

An diese Motetten in größeren deutschen Sammlungen mehrstimmiger Werke ist endlich auch aus deutschen Handschriften des 14. und 15. Jahrhunderts eine Reihe vereinzelt überlieferter Motetten anzuschließen.

In primitivster Weise, in linienloser nicht-diafematischer Neumenschrift, findet sich im 1345 beendeten Seckauer Augustiner-Gesangbuch Graz Un.-B. II 756 f. 185 zwischen 2 Tropen zum 2. Weihnachts- und Epiphania-gradual, als „Tropus in die b. Stephani prothomartiris“ bezeichnet, De Stephani roseo mit 1stimmiger Melodie, die ursprünglich das Duplum des Abschnitts Sederunt in Perotin's 4stimmiger Komposition des Stephanus-Graduals bildete (vgl. Rep. 1, 1, 188 zur gleichen 1stimmigen Überlieferung dieser Motette in W₂ f. 168' und ib. 128 f. zu ihrer 4stimmigen Überlieferung in Ma f. 5). Da der Codex, obwohl der Motetten-Tenor Sederunt hier fehlt (seine 3 Silben klingen freilich tropisch im Motetustext an), „princi-“ mit den Neumen dazu folgen läßt, ist ersichtlich, daß auch hier noch diese in der Tat der alten tropischen Motetten-Gattung angehörende Motette im Rahmen des Graduals (Sederunt principes usw.) zum Vortrag

¹⁾ Außer den 4 mit * bezeichneten Texten sind alle diese Texte bisher ungedruckt und mit weiterer Ausnahme von O celi auch in A. Chevalier's Rep. Hymn. nicht erwähnt.

kam, wobei freilich offen bleiben darf, ob die Seckauer Sänger den Tenor Sederunt rhythmisch richtig ergänzen konnten¹⁾.

Mit der Überschrift „Mutetum de b. Virgine“ ist der Motetus Inperatrix supernorum (in Mo 7, 272 fragmentarisch erhalten; Triplum und Tenor des vollständigen Werks haben französische Texte) in sehr ungewandter Notation (mit breves und semibreves als Formen der Einzelnoten) auf die ursprünglich frei gebliebene 1. Seite der im 12. Jahrhundert geschriebenen Handschrift Wilhering IX 40 (Sermones super Cantica Canticorum des h. Bernhard) wohl im 14. Jahrhundert nachgetragen (vgl. D. Grilinger in Xenia Bernardina 2, 2, 1891, S. 18 mit der Altersangabe „saec. 13.“ und der falschen Lesung „Mucetum“; Chev. Nr. 27 961; Anal. hy. 45b, 62). In einer Handschrift ähnlichen Inhalts, Berlin St.-B. lat. 8^o 225 (Görres 28; Rat. 14, 22 f.; aus Himmerod; saec. 13.; Super Cantica Canticorum des Saimo u. a.) trug eine Hand des (13. oder) 14. Jahrhunderts auf der Versoseite des letzten Blattes den sehr verbreiteten Text Ave gloriosa mater salvatoris (in schlechter Überlieferung; Mo 4, 53) ein.

Wie in Graz in eine sehr umfangreiche geistliche Textsammlung eingeordnet erscheinen mindestens 8 Motettentexte, darunter mindestens 2 zu einer Komposition Perotins, alle irrig als „prosa“ oder „sequencia“ bezeichnet, in Darmstadt 521 (Da 521), einem im Zisterzienserkloster Camp am Rhein grostenteils 1462 geschriebenen „Orationale magnum de tempore et de sanctis“. In den Ostertexten finden sich als „de mane prosa“ für den 2., 3. und 3. (lies: 4.) Tag der Osterwoche f. 58 und 58': In serena (Rep. 1, 1, 187), In modulo (ib. 115, wo nachzutragen ist, daß Mo 6, 240 ein Contrafactum dazu ist) und Immolata paschali (ib. 116). Am Mittwoch nach Trinitatis (f. 73) ist als „de mane sequencia“ Firmissime, das Triplum der Doppelmotette Fauv f. 43, vorgeschrieben, hier nur mit der Angabe des Anfangs und dem Verweis auf den vollständigen Text im Sequentiar, in dem er f. 228 (nach moderner Follierung, f. 138 nach der alten Follierung dieses Teils des Codex) folgt (vgl. auch Anal. hy. 34, 45). Das Gleiche ist f. 110' der Fall bei der „sequencia“ Vide prophetic für den 11. Januar, deren vollständiger Text f. 220' (bezw. alt f. 130') als Epiphania-„prosa“, und zwar an Vide unmittelbar anschließend Homo cum mandato, folgt; vgl. über diese beiden zu Perotins Quadruplum Viderunt geschaffenen Motetten Rep. 1, 1, 187 f. Im Sequentiar finden sich ferner f. 235 (alt f. 145) als „de s. Lodowico de ordine minorum prosa“ Flos ortus und ib. verso als „alia brevis“ bezeichnet Celsa cedrus, Triplum- und Motetustext der Doppelmotette Iv f. 9' und Ca B f. 17A'. So treten hier neben einem Text aus dem Roman de Fauvel und 2

¹⁾ An sonstigen mehrstimmigen Werken finden sich hier nur f. 218' und 219 4 2stimmige Benedicamus-Tropen: Procedentem (vgl. oben S. 202), Rege psallens, Hec est dies domini und Nova laude. D. Drinkwelder's Aufsatz über diesen Codex: Seckauer Kirchengesang im 14. Jh., Mus. div. 3, 1915, 269 ff., erwähnt weder die Motette noch Procedentem und Rege. Er nennt zwar S. 270 die 2stimmigen Kompositionen von Hec und Nova, gibt aber die richtige Gattungsbezeichnung der Texte nicht an. Er sieht weiter mehrstimmige Werke, wahrscheinlich „Gefange mit Instrumentalbegleitung“ (S. 270), in den im Codex „Conductus“ genannten Gefangen, von denen er wiederum nur 2 nennt (Virgo parit filium und Nunc angelorum [Nunc nicht zu „Mariä“, sondern zu Christi Geburt]) und einen 3. (Jam missum; f. 203) übersehen; durchaus mit Unrecht, da doch auch sonst zahlreiche 1stimmige Conductus, „Conductus simplices“ des Non. IV (Couff. Scr. 1, 342 usw.), aus verschiedenartigsten Quellen bekannt sind.

des späteren 14. Jahrhunderts 5 wenig verbreitete alleralteste Motettentexte noch einmal in spätester deutscher Überlieferung entgegen¹⁾.

In dem dem 14. Jahrhundert entstammenden Zisterziensier-Missale Hohenfurt LXV, das ich nur aus dem Handschriftenkatalog dieses Stifts (von N. Pavel in: Xenia Bernardina 2, 2, 1891, 189) kenne, findet sich als Nachtrag der „Hymnus de Beata: Salve Maria regia, que deum genuisti“ „ganz in Gesangsnoten saec. 15.“, anscheinend die auch aus Lo D Nr. 62 und Mü D f. 133' (und 20) bekannte Motette.

Die letzte bisher bekannte Überlieferung einer alten Motette begegnet in Trier Stadtbibl. 322 (426, 1994), einer aus Eberardsklauen stammenden²⁾ Papierhandschrift des 15. Jahrhunderts, die auf Predigten und Manus' De planctu nature ein kleines musikalisches Repertoire folgen läst (vgl. auch M. Renffer, Beschr. Verz. 3, 1894, 139 ff.). In diese aus 28 Werken bestehende in Mensuralnotation (mit vielen Fehlern) geschriebene Sammlung geistlicher ein- und mehrstimmiger Kompositionen zu lateinischen und deutschen Texten (f. 207–215; im Beschr. Verz. l. c. nur ganz unzureichend beschrieben) ist als Nr. 14 (f. 210) die Motette Ave Jesu Christe mit dem Tenor O premium usw. (Lo D Nr. 57) und als Nr. 28 (f. 214' und 215) die Doppelmotette Jam novum sidus (Motetus) und Jam nubes (Triplum) mit dem Tenor Ave Maria usw. aufgenommen. Diese zuerst im Repertoire von Mo 7 (7, 275) vorkommende, außer in Mo und Tu auch in Lo D (Nr. 53a) überlieferte Marien-Doppelmotette behielt auch hier (wie in Lo D, wo sie den einzigen derartigen Fall bildet) ihre volle originale Form, da infolge der sehr engen musikalischen Beziehungen zwischen den Oberstimmen das Triplum nicht fortbleiben kann (Dreves, Anal. hy. 45b, 45 fat irrig Motetus- und Triplumtext in einen Text zusammen). Nach deutscher Art ist dem alten Tenor Solem ein voller Text: Ave Maria usw. untergelegt, für den die nötige Notenzahl durch Auflösung der älteren längeren Noten in Unisono gewonnen ist (vgl. oben S. 276). Während noch Lo D die alte musikalische Form des Werks bewahrt und besonders auch seine alte modale Rhythmik unverändert läst, ist in Trier der Tripeltakt in geraden Takt umgewandelt, das Werk diminuiert aufgezeichnet, die Textunterlage sehr entstellt und beide Oberstimmen stark in der Art des 15. Jahrhunderts koloriert³⁾.

¹⁾ Auch ein Conductustext des Notre Dame-Repertoires kehrt hier noch einmal wieder: f. 246 O Maria o felix puerpera (F f. 439; vgl. Anal. hy. 42, 107 und 45b, 52).

²⁾ Ob die Handschrift hier auch entstand, muß vorläufig offen bleiben. Ihre deutschen Texte weisen, wie P. Bohn, Monatsb. f. M. G. 29, 1897, 38, feststellte, „ein Gemisch von niederländischem und Moselaner Dialekt“ auf. G. M. Dreves, Anal. hy. 45b, 1904, 5 betont mit Recht den Zusammenhang mit Böhmen, den eine ganze Reihe von Texten zeigen (außer den von Dreves genannten anscheinend auch Nr. 9 und 20; vgl. Anm. 3).

³⁾ Die weiteren mehrstimmigen Werke dieses ganz mannigfaltig zusammengestellten kleinen Repertoires sind: Nr. 24 die 3ft. Lectio Iube domine . . . Consolamini (Jes. 40, 1) in hier singulärer Komposition (ed. Bohn l. c. 39) mit anschließendem Tropus Universi in 3ft. Satz, der die (nur geringfügig veränderte) 2ft. Komposition Eng; Nr. 4 (vgl. Kirchenmus. Jb. 21, 50) um den Orgelpunkt a herum erklingen läst; Nr. 19 ein 2ft. Patrem (vgl. den Anfang bei Bohn l. c. 41; wohl dem ebenso beginnenden 2ft. Patrem in Wien 5094 saec. 15. f. 162' und 163' und Zwickau 96 saec. 16. f. 78 gleich); Nr. 9 und 20 Ex linguis (im Codex. ligwis) multifariis und Veni sancte spiritus da nobis (in 2 Stimmen mit Da gaudiorum in der 3. Stimme), 2 3ft. Kompositionen, die wohl mit den 3stimmigen Kompositionen dieser Texte in Prag Böhm. Mus. XIII A 2 f. 367' und 368' gleich sind; Nr. 21 2ft. Paraclitus egrediens, in Nu bidde wy den heyligen gest auslaufend (s. E. ebirt von Bohn l. c. 41); Nr.

Endlich die letzte und verbreitetste Motette im Stil der Engelberger Motetten (als zu dieser Gruppe gehörig von mir Kirchenmus. Jb. 21, 1908, 58 f. erkannt) ist eine 2stimmige Credo-Komposition des ausgehenden 14. oder beginnenden 15. Jahrhunderts, die als Motetustext den liturgischen Text von Patrem an benutzt (wie üblich, blieb die Intonation 1stimmig) und diese neu komponierte Patrem-Stimme über einem Tenor erklingen läßt, der nach Art der Engelberger Motetten mit vollem inhaltlich entsprechendem Text ausgestattet ist: Credo in unum Deum oder Wir glauben (all) in einen got. Diese berühmte Tenor-Melodie entnahm der Komponist, wie mir scheint, wohl nicht aus dem einstimmigen Melodien-Repertoire, sondern schuf sie, wie bei den Motetten dieses Stils üblich, für diesen mehrstimmigen Zusammenhang neu¹⁾.

Dem Stil dieser Motetten entsprechend wiederholt der Motetus die gleiche oder nur geringfügig veränderte Melodie 5mal (und zwar zu Patrem, Deum verum, Crucifixus, Cujus regni und Et apostolicam; die Ausdehnung der einzelnen Abschnitte ist also rein äußerlich abgeteilt); dem entsprechend ist auch der Tenor 5mal zu singen. Eigenartig in der Überlieferung dieses Werks ist nun sowohl, daß der Tenor außer mit lateinischem auch mit deutschem (und tschechischem) Text erscheint, wie daß mehrfach auch dem Tenor mehrere Text-

18, 22, 26 und 27 Jesus Christus nostra salus (Text von Hus), Adest dies celebris (ein böhmisches Liederlied), Omnium sanctorum und Katherina coronata, 2st. Werke im Conductusstil (vgl. die Anfänge von Nr. 18, 26 und 27 bei Böhn l. c. 40 ff.); Nr. 11, eine 2st. Komposition mit den Texten Physica armonia und Veni sancte spiritus, qui es pater pauperum, deren Unterstimme wie bei Nr. 28 aus einer Melodie in längeren Noten durch Unisoni-Auflösungen für diesen Text passend gemacht ist; unter den 1stimmigen Melodien erwecken mindestens Nr. 5 Surgens mortis und Nr. 13 Tu sine principio den Eindruck von Tenores, ohne daß sie sich mit benachbarten Stimmen zu einem mehrstimmigen Ganzen vereinigen. Die den Schluß von Nr. 23 Sonat agmen bildende fertlose Tonfolge ist anscheinend die Melodie des clausum des 1. Teils und die des 2. Teils, nicht eine Unterstimme. Über die deutschen Lieder des Codex vgl. auch W. Bäumker, Das kath. dtsh. Kirchenlied 4, 1911, 498 ff. und 511.

¹ Eine Stelle wie z. B. der Periodenschluß:

macht durchaus den Eindruck des 2stimmig Conzipierten, nicht den der Benutzung einer ursprünglich 1stimmig selbständigen Tenormelodie und ihrer Kontrapunktierung. Die Melodie des Schlußes wird daher auch in Luthers Neufassung der Melodie eingreifender geändert und sie variiert in der späteren Überlieferung am meisten (vgl. J. Zahn, Die Mel. d. dtsh. ev. Kirchenlieder 4, 1891, 627 f. und Bäumker l. c. 1, 685 ff.; vgl. auch Monatschrift für Gottesdienst und kirchl. Kunst 16, 1911, 320). Ebenso deutet wohl auch die lateinische Textgestaltung mehr auf die Entstehung dieses Textes als Tenor als auf eine selbständige Dichtung. Zur Annahme, daß Nikolaus von Rosel, der Hauptschreiber der Breslauer Handschrift, an der Erfindung der Tenormelodie irgend welchen Anteil habe, liegt keinerlei bestimmter Grund vor. Was den Entstehungsort dieses später besonders im tschechischen Repertoire verbreiteten Werks angeht, so zeigt wohl schon die alte Verbindung des Tenors mit deutschem Text die deutsche Entstehung an.

strophen untergelegt oder beigefügt sind¹⁾. Die Melodie und der deutsche und lateinische Text des Tenors sind oft abgedruckt, seitdem H. v. Fallersleben 1829 in seiner Monatschrift von und für Schlesien (1829, 738 ff.) die Handschrift Breslau An.-B. I 4^o 466, die älteste Quelle, die das Werk überliefert, beschrieb und darauf hinwies, daß die Melodie des Wir glauben den Urtypus der Melodie zu Luthers deutschem Credo und dessen Nachahmungen bildet (vgl. Kirchenmus. Jb. 21, 58).

Codex Breslau (eine Sammelhandschrift, meist theologischen Inhalts, die der 1414—1421 im Franziskanerkloster Czaslau lebende Nikolaus von Rosel größtenteils 1417 [vgl. f. 48 und 83] schrieb, mit lateinischen, deutschen und tschechischen Texten) f. 25', für dieses Werk gute Mensural-Notation verwendend²⁾, zeichnet alle 5 Motetus-Perioden auf, schreibt die Tenor-Melodie, wie üblich, nur einmal, legt dem lateinischen Tenortext Credo den deutschen Wir glauben in eynen got teils unter, teils über und läßt eine 2. lateinische Textstrophe, die am Anfang an den Anfang der 2. Motetus-Periode anklängt, folgen: Deum verum unum colimus (vgl. auch S. Meister, Kath. dtsh. Kirchenlied 1, 1862, 451 und Facs. 6 u. W. Bäumker, Kath. dtsh. Kirchenlied 1, 1886, 683).

Codex Zwickau 96 (ein Antiphonar, geschrieben von Stephan Roth, der 1492—1546 lebte) f. 79' zeichnet das Ganze diminuiert auf und beschränkt sich im Motetus auf die beiden ersten Perioden. Der 1. folgt der Tenor mit den Texten Deum verum colimus und Wyr glauben all in eynen got³⁾; ebenso folgt auch der 2., obwohl neben ihrem Anfang am Rand „Wir glauben ut supra“ mit dem Anfang der Tenor-Melodie angegeben ist, auf einem eingestrichelten Blatt eine neue Aufzeichnung des gleichen Tenors mit der Überschrift „2^a pars super Deum verum de Deo vero“ und dem hier singulären Text Wir soln uns alle freuen (vgl. Bäumker l. c. S. 684).

Der deutsche Text Wir globen in eynen got ohne Melodie findet sich auch auf dem letzten Blatt von Leipzig An.-B. 1305 saec. 15. (f. 116'; vgl. Ph. Wackernagel, Dtsch. Kirchenlied 2, 1867, 509).

Es war bisher unbekannt, daß die gleiche 2stimmige Komposition wie in Breslau und Zwickau auch in mehreren tschechischen Handschriften des 15. und 16. Jahrhunderts⁴⁾ wiederkehrt. Ich fand sie 1914 in folgenden:

¹⁾ Daß bisweilen nicht alle 5 Perioden des Motetus ausgeschrieben sind, beruht nur auf einer Unsitte dieser Zeit, die in der Textschreibung oft sehr nachlässig war. Der Schreiber ersparte sich die Wiederholung der wesentlich gleichen Melodie zu neuen — hier freilich in Silbenzahl und Wortaccenten nicht genau übereinstimmenden — Textabschnitten, die aber beim Vortrag nicht fehlen durften. Die richtige Auffassung des neuen Textes an die Melodie mit den dazu nötigen kleinen rhythmischen und bisweilen auch melodischen Änderungen blieb dann dem Sänger oder Dirigenten überlassen.

²⁾ Die übrigen musikalischen Teile des Codex, darunter mehrstimmig nur f. 24 das Evangelium Dominus vobiscum . . . In illo tempore intravit Ihesus (Luc. 10, 28—42) mit 3stimmigen Zeilenschlüssen (vgl. Kirchenmus. Jb. 21, 54), verwenden deutsche Neumen. C. Bäumker (bei W. Bäumker l. c. 687) hält es für möglich, daß das Credo von anderer Hand geschrieben ist; doch ist der Schriftcharakter des Nikolaus nicht einseitlich.

³⁾ Daß diese Fassung des deutschen Textes Luthers deutschem Credo näher steht als die Breslauer, zeigte F. Spitta, „Ein feste Burg . . .“, Die Lieder Luthers 1905, 181 ff.

⁴⁾ Zur Lit. über die böhmischen Handschriften vgl. u. a. G. M. Dreves, Cantiones Bohemicae 1886 (Anal. hy. 1); R. Barta, Studien z. Gesch. d. Musik in Böhmen 1, 1901 (= Mitt. d. Vereines f. Gesch. d. Dtsch. in Böhmen 39, 1901, 171 u. 275) und 2, 1904 (vgl. ib. 42, 1904, 253 u. 492; ferner ib. 45, 1907, 508; 46, 1908, 122 u. 48, 1910, 144) und Gesch.

Prag Böhm. Mus. II C 7 (einem oft benutzten tschechischen Messgesangbuch aus Jistebnicz; Dreves Codex D), wo p. 240 der Motetus, „superior“ bezeichnet, (nur die 2 ersten Perioden?) und der Tenor mit dem Text Deum Deum verum unum colimus und der Schlußbemerkung Resumendo vice versa in Mensural-Notation (rhythmisch wie in Breslau) aufgenommen sind;

ib. XII A 1 (einem ebenfalls oft benutzten lateinischen Prager Graduale mit 3 mehrstimmigen Kompositionen¹⁾ und einigen 1stimmigen lateinischen und tschechischen Liedern), wo f. 223' rhythmisch diminuiert die 1., 2. und 5. Periode des Motetus und der Tenor mit dem Text Deum unum verum überliefert sind;

ib. XIII A 2 (einem 2 liturgische Abteilungen und 3 umfangreiche Liedersammlungen²⁾ enthaltenden Codex), wo sich f. 19' rhythmisch diminuiert die ersten 3 Perioden des Motetus (die 3. *cujus regni non erit finis Amen* endend) und eine 3malige Aufzeichnung des Tenors mit den Texten Credo, Deum verum unum und Credamus patrem omnipotentem finden;

Wien 15501 (einem lateinischen Rutenberger Graduale saec. 15.; vgl. Tab. codd. 9, 1897, S. 1; in der musikgeschichtlichen Literatur noch unbenutzt), wo f. 58' die 2 ersten Perioden des Motetus und eine 2malige Aufzeichnung des Tenors mit den Texten Credamus patrem und Deum verum unum stehen;

Prag Böhm. Mus. XII A 23³⁾, wo auf der Versoseite des letzten Blattes (f. 351') der Anfang des Motetus erhalten ist (1., 2. und der Anfang der 5. Periode), rhythmisch diminuiert, dem zweifellos einst auch der Tenor folgte; und Wien 15503 (einem tschechischen Easlawer Gradual saec. 16.; vgl. Tab. codd. ib.; in der musikgeschichtlichen Literatur ebenfalls noch unbenutzt; auch die tschechischen Texte sind bisher von Nejedlý noch nicht erwähnt), wo in einer Gruppe von Patrem-Melodien mit tschechischen Bezeichnungen f. 443 der Motetten-Tenor (rhythmisch diminuiert geschrieben) die letzte bildet, mit der Überschrift Gini Obecnj und dem Text My wssickni⁴⁾.

b. Musik in Böhmen 1, 1906; J. Nejedlý, Dějiny předhusitského zpěvu 1904 (359 S.), Počátky husitského zpěvu 1907 (531 S.) und Dějiny hus. zpěvu za válek husitských 1913 (952 S.); alle 3 Werke mit zahlreichen Notenbeispielen); D. Dreves, Kirchenmus. Jb. 23, 1910, 59 ff.
¹⁾ Außer der Patrem-Motette sind es ein oft 2stimmig überliefertes Patrem (f. 220'; 2stimmig ferner in Prag U.-B. XIII A 5 c f. 363; ib. Böhm. Mus. XII A 23 f. 1; XII F 14 f. 186'; XIII A 2 f. 15'; ib. Wschehrad V Č. č. n. f. 37'; Wien 15501 f. 53'; Oberstimme anscheinend auch in Prag U.-B. VI B 24 f. 39') und eine nur die Zeilenschlüsse 3stimmig lesende Komposition des Liber generationis (Ev. Matth. 1, 1—16; f. 93'; vgl. oben S. 304).

²⁾ Zwei 3stimmige Kompositionen aus der 3. sind oben S. 311 bei Frier 322 citiert; Parallelhandschriften zu diesem Repertoire sind z. B. der umfangreiche 1914 für Königgrätz erworbene „Mensuralcodex Specialnik“, das Französisch-Rational von 1505 im Museum von Königgrätz (D. Dreves' Untersuchungen über diese Hff., Wiener Diss. von 1914 und in Buchform Prag 1920, waren mir noch nicht zugänglich; vgl. Bull. de la Soc. „Union Musicolog.“ 1, 1921, 53 und 2, 2, 1922, 100) und eine Reihe von Fragmenten saec. 15. in meinem Besitz.

³⁾ Der Codex gehört mit XII A 20—22 und 25 zu einer Gruppe von 5 im Museum ausgestellten Messgesangbüchern und Antiphonarien saec. 15. und 16. in folio maximo. Mehrstimmige Werke (bisher in der Literatur noch nicht genannt) befinden sich, soweit ich sah, nur in XII A 23. Außer einem später auf dem hinteren Deckel aufgeklebten, in weißer Notation geschriebenen 4stimmigen Juste judex und der Patrem-Motette sind es nur das oft überlieferte 2stimmige Patrem (f. I—III), dessen Anfang fehlt (vgl. oben Anm. 1), und f. 68' ein verbreitetes 2stimmiges Sanctus deutscher Entstehung (außerdem aus Karlsbrunne U 1 f. 257' [vgl. Kirchenmus. Jb. 21, 52], Prag U.-B. VI C 20 a f. 57' und St. Gallen 546 [ed. O. Mayer, Zur spätma. Choralgesch. St. Gallens 1908, 212] bekannt).

⁴⁾ Mehrstimmig sind im Codex nur f. 11' die zur Zweistimmigkeit übergehenden letzten 3 Silben eines Abschnitts des Christe im tschechischen Kyrie Fons bonitatis (Gezu Kryste smilug senadnami).

Durch Luther's Choral: „Wir glauben all an einen Gott“, dem Luther die alte Tenormelodie mit nur wenigen Änderungen als Melodie gab¹⁾, blieb die Melodie des letzten Tenors einer Motette „vetustissimi stili“ durch die Jahrhunderte hindurch bis in unsere Zeit lebendig.

Verzeichnis der Handschriften-Siglen.

Ars A, B und C = Paris Arf. 135, 3517—18 und 8521 (vgl. oben S. 212, 209 und 300); Ba = Bamberg Ed IV 6 (S. 198 u. 220); Bes = Besancon 716 (S. 200); Bol = Bologna Pic. Mus. Q 11 (S. 219); Boul. = Boulogne s/M 148 (119) (S. 209); Ca = Cambrai 410 (386) (S. 211); Ca B = ib. 1328 (1176) (S. 283); Carm. bur. = München lat. 4660 (Carmina burana; S. 190); Cl = Paris Arf. 6361 usw. (Copie der Hf. La Clayette; S. 196); D = Dfg. Bobl. Douce 308 (S. 190); Da = Darmstadt 3317, 3471 und 3472 (S. 203); Da 521 = ib. 521 (S. 310); Eng = Engelberg 314 (S. 303); F = Florenz Laur. pl. 29, 1 (S. 187); Fauv = Paris B. N. fr. 146 (Roman de Fauvel; S. 278); [Flac. = Flacius' Schriften; vgl. Rep. 1, 1, 222 ff.]; Flor 122 u. 212 = Florenz B. N. II 1 122 und 212 (S. 299 u. 300); Ha = Paris B. N. fr. 25566 (A. de la Halle; S. 197); Innsbr = Innsbruck 457 (S. 302); Iv = Vinea B. Cap. (ohne Sign.; S. 281); Lo A, B, C und D = London Br. M. Eg. 2615, 274, 274, 30091 u. 27630 (S. 190, 190, 210 u. 305); Lo Ha = ib. Harl. 978 (S. 191 u. 275); Lille = Lille 397 (S. 214); Ma = Madrid B. N. Hh 167 (S. 187); Mo = Montpellier Ec. de Méd. H 196 (S. 193, 196 u. 206); Mü A = Fragmente München St.-B. mus. 4775 u. im Besitz von Prof. J. Wolf (S. 187); Mü B, C und D = München lat. 16444, lat. 5539 und germ. 716 (S. 193, 304 u. 308); N = Paris B. N. fr. 12615 (Chans. de Noailles; S. 190); Oxf. Add u. Rawl = Dfg. Bobl. 27630 (A. 44 und Rawl. C 510 (S. 190); P = Paris B. N. lat. 11266 (Pseudo-Aristoteles; S. 209); R = ib. fr. 844 (Chans. du Roi; S. 190 u. 213); Reg = Rom Vat. Reg. 1543 (S. 201); [St. Gall = St. Gallen 383 (Rep. 1, 1, 325 f.); St. V = Paris B. N. lat. 15139 (ol. St. Victor 813; S. 190); Stuttgart = Stuttgart H. 1. 1. 95 (S. 190); Tort = Tortosa Kap.-Bibl. (S. 190); Tu = Turin Reale Bibl. Mff. Vari 42 (S. 205); V = Rom Vat. Reg. 1490 (S. 208); W₁ u. W₂ = Wolfenbüttel Helmst. 628 u. 1099 (S. 187); [Wi Tr = Cambridge Corpus Christi Coll. 473 (Winchester Troper)]; Worc A bis F = Worcester, verschiedene Fragmente (S. 192 u. 274 f.).

Nachträge und Berichtigungen.

§. 189. Bei Mü A Nr. 21 ist „oder +“ zu streichen, da Cabo W₁ f. 38 nicht die Motettenquelle ist. — S. 202 A. 1 und 218 S. 12—5 v. u.: vgl. jetzt F. Gennrich, Der musikal. Vortrag der altfranz. Chansons de geste, e. literarhist.-musikwiss. Studie 1923, S. 15 f., 18 f. und 22. — S. 210 im Absatz über Lo B lies: „in unregelmäßig auch englische breves-Formen verwendender Quadrat-Notation“. — S. 213 A. 1. Wie A. Gastoué folgen in jüngst erschienenen (unter sich sehr verschiedenartigen) Übertragungen provenzalischer, spanischer, französischer und deutscher Melodien des 12. und 13. Jahrhunderts — meines Erachtens mit Unrecht — weder der Riemannschen noch der modalen Übertragungsart auch A. Keftori (in seiner Ausgabe der 4 Lieder des Troubadours Rigaut de Barbezieux in: Rev. des langues romanes 60, 1920), A. Ursprung (in den 3 älteren Liedern in seinem „Der Minne Orden und Regel“ [1922 oder 1923]) und J. Ribera (in dem umfangreichen, kürzlich hier von J. Wolf S. 268 ff. besprochenen 3. Band der Cantigas de Santa Maria [de Don Alfonso el Sabio] 1922 und in den 130 französischen und provenzalischen Liedern des 1. Hefts seiner La Música andaluza medieval en las canciones de Trovadores, Troveros y Minnesinger 1, 1923. — S. 218 S. 15 v. u. lies: [1862—1881]. — S. 286 zu Ca B f. 19 A: Die Motette Colla jugo bildete auch den Anfang einer verlorenen Motettenhandschrift der Bibliothek Philipps des Guten; vgl. G. Dautrepoint, Inv. de la „Librairie“ de Ph. le Bon 1420, 1906, S. 28 Nr. 64. — S. 293. Der vom Anon. IV (Couss. Scr. 1, 344) genannte englische Magister Johannes filius Dei findet im Visitationsprotokoll der Bibliothek von St. Paul in London 1295 (W. Dugdale, The Hist. of St. Paul's Cath. in London 1658, 220), das auch 4 „Libri Organorum“ aufzählt, bei einem „Troperium bonum, quod ligavit (lies: legavit?) Johannes filius Dei“ eine ehrende Erwähnung. — S. 296 A. 1. Natus est ist außer im Neujahrsoffizium von Sens (l. c.) auch in Lo A f. 49 (dem Neujahrsoffizium von Beauvais), in Madrid B. N. C 153 (289) f. 144' (Beysfac l. c. Sp. 313; vgl. auch Sammelb. 13, 1912, 511) und (in der musikgeschichtlichen Literatur bisher unbeachtet) in Cambridge Trin. Coll. B 1. 16 f. 172' (s. 12.; Photographie in W. Meyer's Nachlaß auf der An.-B. Göttingen; in Buchstaben-Notation a bis p, mit z für h) überliefert. Alle 4 Melodien variieren die gleiche Grundmelodie stark; besonders auffällig unter den Varianten ist die reiche Melismatik in Cambridge zu Quando flos iste nascitur, diabolus confunditur.

¹⁾ „Die Melodie eine wahre liturgische Feuerzunge“ W. Reile, Gesch. d. dtsh. ev. Kirchenliedes 1904, 31.