

FRIEDRICH LUDWIG (†)
REPERTORIUM ORGANORUM RECENTIORIS
ET MOTETORUM VETUSTISSIMI STILI

BAND I, ABTEILUNG 2

HANDSCHRIFTEN IN MENSURALNOTATION

WISSENSCHAFTLICHE ABHANDLUNGEN
BAND XXVI

MUSICOLOGICAL STUDIES
VOL. XXVI

FRIEDRICH LUDWIG
REPERTORIUM ORGANORUM RECENTIORIS
ET MOTETORUM VETUSTISSIMI STILI

BAND I
CATALOGUE RAISONNÉ DER QUELLEN
ABTEILUNG II
HANDSCHRIFTEN IN MENSURAL-NOTATION

Übertragung der Handschrift *Ludwig* des IMM



© 1978 by Institute of Mediaeval Music Ltd.

Internationale Standard-Numerierung der Bücher Ausgabe Nr. 912024-37-2

Imprimé aux Pays-Bas par l'Imprimerie Van Gorcum, b.v., Assen

1978

THE INSTITUTE OF MEDIAEVAL MUSIC, LTD



GELEITWORT

Das Institut für mittelalterliche Musikforschung (Institute of Mediæval Music) erwarb das von Friedrich Ludwig für den Drucker vorbereitete Manuskript des zweiten Halbbandes – Handschriften in Mensuralnotation – des Repertoriums, dessen erster Teil 1910 erschien, 1964 von Heinrich Bessler. Wir sind dem Max Niemeyer Verlag in Tübingen zu herzlichem Dank verpflichtet, der uns freundlicherweise ein Exemplar der Aushängebogen der Seiten 345-456 zur Verfügung gestellt hat. Weiterhin sind wir Herrn Professor und Frau, Max und Sylvie Lütolf, zu grossem Dank verpflichtet, die Ludwigs Manuskript für den heutigen Drucker sehr sorgfältig transkribiert haben.

Das System der von Ludwig angewandten Abkürzungen und Handschriften-Sigel, sofern sie nicht im Text selber aufgeschlüsselt werden, wird im Geleitwort zu den Bänden I,1 und II dieser Veröffentlichung erklärt und näher beschrieben. Ergänzungen der von Ludwig unvollständig gelassenen Angaben geben wir stets zwischen eckigen Klammern. Um die Benutzung zu erleichtern, haben wir ein Inhaltsverzeichnis zusammengestellt.

L. D.

INHALTSVERZEICHNIS

B. Die Handschriften, welche das Repertoire der späteren Organa und der Motetten bis zum Ausgang des 13. Jahrhunderts in Mensural-Notation geschrieben überlieferten; ferner verwandte Texthandschriften, verschollene und verlorene Handschriften, kleinere Sammlungen des jüngeren Motetten-Repertoires in verschiedener Notation und deutsche Motettenhandschriften des 14. und 15. Jahrhunderts	345
I. Das „alte Corpus“ (Faszikel 1, 6, 5, 2, 4 und 3) der Handschrift Montpellier, Éc. de Méd. H 196 (Mo 1—6)	345
I. 1. Faszikel f. 1—22: 3st. Eröffungsgebet und 1 3st. Benedicamus in Conductusform, 2 4- und 1 3st. Hoquetus und 5 3st. liturgische Organa; Nr. 1—18	351
II. Faszikel 2—6 f. 23—269: Die 5 Motettenfaszikel des alten Corpus	354
a. 6. Faszikel f. 231—269: 75 2st. französische Motetten (darunter 4 ohne Noten); Nr. 178—252	355
b. 5. Faszikel f. 111—227: 1 3st. Hoquetus, 96 französische, 1 provenzalische, 1 französisch-provenzalische und 1 französisch-lateinische 3st. Dpm.; Nr. 73—176	364
c. 2. Faszikel f. 23—62: 16 4st. französische Motetten und 1 4st. lateinische Tripelmotette; Nr. 19—35	383
d. 4. Faszikel f. 87 bis 110 + ×: 22 lateinische Doppelmotetten; Nr. 51—72	391
e. 3. Faszikel f. 63—83: 11 Dpm. mit lateinischen Mot. und französischen Tr.; Nr. 36—46	398
f. Nachträge zum alten Corpus am Ende des 3. und 5. Faszikels f. 83'ff. und 227': Nr. 47—50 und Nr. 177	407
II. Der Motettenfaszikel der verschollenen Handschrift La Clayette; Nachrichten und Kopien daraus in Paris B.N. Coll. Moreau 1715 und 1719 und Paris Arsenal 6361 (C1)	408
III. Montpellier, Éc. de Méd. H 196, Faszikel 7 (Mo 7)	421
a. Der Hauptteil des Faszikels, zum ursprünglichen Hauptcorpus von Mo gehörig, f. 270—333': 39 3st. Dpm., geschrieben von Hand 10; Nr. 253—291	426
b. 1. Nachtrag f. 333'—345': 8 französische Dpm., geschrieben von Hand 11; Nr. 292—299	455
c. 2. Nachtrag f. 346—348: 1 3st. und 1 2st. lateinische Motette, geschrieben von Hand 12; Nr. 300—301	462
d. 3. Nachtrag f. 348—349': 1 3st. gemischtsprachige Dpm., geschrieben von Hand 13	463
IV. Die Adam de la Hale-Handschrift Paris, Bibl. Nat. frç. 25566 (Ha)	464

V. Bamberg, Kgl. Bibl. (Lit. 115) Ed IV 6 (Ba)	472
I. Die älteste bisher nachweisbare Form der Komposition ist ein N.D.- oder St. V-Mel.	477
II. Die älteste erhaltene Form der Komposition ist eine Motetten- (bezw. Conductus-) Form der Notre Dame-Handschriften	480
III. Die älteste erhaltene Form der Komposition ist die Form der Dpm. bezw. Tripelnetette im alten Corpus von Mo	482
IV. Zuerst in Mo 7 überlieferte Werke	486
V. Zuerst in Ba überlieferte Werke	488
VI. Den Motetten folgen f. 62'ff. 1 3st. Conductus und 7 3st. Hoqueti	489
VI. Das Verzeichnis einer verlorenen Sammlung von 57 lateinischen und französischen Motetten in Besançon 716 (Bes)	505
VII. Das Fragment Rom, Vat. Reg. 1543 (Reg)	514
VIII. Die Wimpfener Fragmente Darmstadt, Hofbibliothek 3317, 3471 und 3472 (früher in 717, 3094 u.a.) (Da)	518
IX. Die Motettensammlung wallonischer Provenienz in Turin, Reale Bibl. Manoscritti vari 42 (Tu)	533
X. Montpellier, Éc. de Méd. H 196, Faszikel 8 (Mo 8)	547
XI. Kleinere Sammlungen lateinischer und französischer Motetten in Handschriften französischer Provenienz	567
A. Kleinere Sammlungen, die überwiegend oder ausschliesslich Dpm. des Hauptrepertoires überliefern	569
1. Die Handschrift Rom, Vat. Reg. 1490 (V)	569
2. Die Sammlung von 7 Dpm., die in Paris lat. 11266 dem Traktat des Pseudo-Aristoteles folgt (P)	590
B. Kleinere Sammlungen, die Motetten des Hauptrepertoires in meist reduzierten Formen überliefern	594
3. Die musikalischen Einlagen des Gautier-Codex Paris Ars. 3517-3518 (Ars B)	594
4. 6 Motetten-Einträge von 1264 und 1265 in Boulogne s/M 148 (119) (Boul)	602
5. Die lateinischen Motetten in London, Brit. Mus. Egerton 274 (Lo B)	606
6. 12 lateinische und 2 französische 2st. Motetten in London, Brit. Mus. Add. 30091 (Lo C)	606
7. Die Motettensammlung am Schluss von Cambrai 410 (386) (Ca)	612
8. Die Sammlung von Motetten, Rondeaux und anderen Refrainformen in Paris, B.N. frç. 12786	616
9. 7 2st. und 1 3st. lateinische Dpm. in Paris, Arsenal 135 (Ars A)	618
C. Das singuläre Motetten-Repertoire der mensuralen Nachträge in Paris frç. 844 (R)	621
XII. Vereinzelt Motetten in Handschriften französischer (und unbekannter) Provenienz	627
1. Vereinzelt französische Motetten in Rom, Vat. Reg. 1490 (V)	627
2. Eine lateinische Motette in Paris, B.N. frç. 2193	627
3. Eine lateinische Motette in Paris, Bibl. Mazarine 307 (536)	627

4. Die Gesänge im Ludus super Anticlaudianum des Adam de la Bassée in Lille 397 (Lille)	628
5. Ein verschollenes Fragment Arras	633
6. Ein Motettentzitat in R. de Fournival's Commenz d'Amours in Dijon 526 (299)	634
7. Bologna, Liceo Musicale Q 11 (Bol)	637
8. 2 Nachträge 2st. lateinischer Motetten am Schluss von Bamberg, Kgl. Bibl. (Lit. 115) Ed IV 6 (Ba)	640
9. Die Dpm. am Schluss der „Messe von Tournai“ in Tournai, Bibl. der Kathedrale	641
10. Der Text einer gemischtsprachigen Dpm. in Dijon 526 (298)	645
11. Eine lateinische Dpm. des Eustacius von Lüttich in St. Paul, Stiftsbibliothek 27.2.25	646
XIII. Eine Organa-Sammlung und vereinzelt Organa und Motetten in Handschriften englischer Provenienz (meist in englischer Mensural-Notation)	648
1. Die Fragmente mittelalterlicher mehrstimmiger Musik in der Cathedral-Bibliothek von Worcester (Worc)	649
a. Ein Blatt aus Codex A (Fragment IX): mehrstimmige Alleluia-Tropen	652
b. Ein Doppelblatt aus Codex B (Fragment XVIII): 1 mehrstimmiger Grad-Tropus (?), ein 3st. All. mit eingeschalteter Motette und 1st. Melodien	654
c. Ein Blatt aus Codex C (Fragment XII): Motetten und ein mehrstimmiger Regnum-Tropus des 14. Jahrhunderts	656
d. 4 Doppelblätter aus Codex D (Fragmente X, XI und in F 34): mehrstimmige Kyrie-Tropen, Motetten und ein mehrstimmiger Tractus-Tropus	657
e. Ein Doppelblatt aus Codex E (Fragment XX): Motetten und Einstimmiges	660
f. 2 Doppelblätter aus Codex F (Fragmente XIIIa und b): 2-4st. Motetten und ein mehrstimmiger Sanctus-Tropus	661
g. 3 Doppelblätter aus Codex G (XIXa-c): 3st. Kompositionen in Conductus-Form (Conductus, ein Et in terra und ein Agnus-Tropus)	663
h. Fragmente aus Codex H im Codex F 43 f. 167-170: 2- und 3st. Conductus und Einstimmiges	665
i. Fragment aus Codex I im Codex F 109	665
k. Fragment aus Codex K, früher im Codex Q 31, jetzt im „portfolio“	665
l. Fragmente in den Codices F 125, F 36, F 120, Q 19 und Q 36	665
2. Der Musikfaszikel in London, Br. Mus. Harl. 978 (Lo Ha)	666
3. Ein französischer Motettentext in London, Lambeth Palace 522	670
4. Eine französische Dpm. in London, Br. M. Cott. Vesp. A XVIII	670
5. Eine französische Tripelnetette in Oxford, Bodl. Douce 139	671
6. Die Fragmente London, Br. M. Harl. 5958	672
a. Nr. 22 (früher 206): ein Pergamentblatt s. 13 oder 14 mit 2 3st. Motetten	673
b. Nr. 32 (früher 216) und 65 (früher 252): 2 Teile eines Pergamentblatts s. 13 oder 14 mit einem 4st. Organum und Motetten	674
7. Eine Motette in London, Br. M. Cott. Fragments XXIX f. 36	675
8. Oxford, Magdalen College 100	676
Anhang. London, Br. Mus. Add. 24198, ib. Sloane 1210, Bridport, London, Br. Mus. Arundel 505 und Add. 25031	677
XIV. Die musikalischen Einlagen des Roman de Fauvel in Paris, B.N. f. frç. 146 (Fauv)	679
XV. Die Fragmente einer Motettenhandschrift des 14. Jahrhunderts in Cambrai 1328 (1176), f. 11, 12, 17 und 19	698
XVI. Theoretiker-Zitate (fehlt)	700

XVII. Lateinische Motetten in italienischen Laude-Handschriften	700
1. Florenz, Bibl. Naz. II. I. 122 (Flor. 122)	701
2. Florenz, Bibl. Naz. II. I. 212 (Flor. 212)	705
3. Paris, Bibl. de l'Arsenal 8521 (Ars C)	708
XVIII. Spätere deutsche Motetten-Handschriften und vereinzelte Organa und Motetten in deutschen Handschriften	711
1. 1 2st. Werk z.T. in Motettenform und 15 weitere 2st. Kompositionen in Innsbruck, Univ.-Bibl. 457 (aus der Kartause Schnals) (Innsbr.)	715
2. 11 Motetten und 21 weitere mehrstimmige oder mehrstimmig angelegte Werke in Engelberg, Benediktinerstiftsbibl. 314 (Eng)	719
3. 17 Motettenstimmen (mit 5 T.) und 13 weitere mehrstimmige Werke in München, Staatsbibl. lat. 5539 (aus dem Augustinerkloster Diessen) (Mü C)	726
4. 29 Motetten und 50 weitere mehrstimmige Werke in London, Brit. Mus. Add. 27630 (aus einem bayerischen Augustinerkloster ?) (Lo D)	733
5. 1 Motette und 4 2st. Benedicamus-Tropen in der Seckauer Augustiner-Hand- schrift Graz, Un.-Bibl. II 756	746
6. 1 Motettenstimme in Wilhering, Zisterzienserstiftsbibl. IX 40	748
7. 6 Motettentexte im Camper Zisterzienser-Orationale von 1462, Darmstadt, Hofbibliothek 521 (Da 521)	749
8. 3 Motettenstimmen und 1 2st. Komposition in München, Staatsbibl. germ. 716 (aus dem Benediktinerkloster Tegernsee) (Mü germ. 716)	752
9. 1 Dpm., 1 2st. Motette und 9 weitere mehrstimmige Werke in Trier, Stadtbibl. 322 (aus dem Augustinerkloster Eberardsklause)	752
10. Eine ganz oder teilweise bisher aus 9 Handschriften bekannte Patrem-Motette im Engelberger Stil	754
a. Breslau, Kgl. und Univ.-Bibl. I 4° 466	754
b. Prag, Böhm. Mus. II C 7	755
c. Prag, Böhm. Mus. XII A 1	755
d. Prag, Böhm. Mus. XIII A 2	756
e. Wien, Hofbibl. 15501	756
f. Zwickau, Ratsschulbibliothek, Ms. CXIX	755
g. Prag, Böhm. Mus. XII A 23	757
h. Wien, Hofbibl. 15503	757
i. Leipzig, Univ.-Bibl. 1305	758

NACHTRÄGE ZU BAND I ABTEILUNG I

1. Ergänzungen zum Kapitel über den Pariser Kanzler Philippus - (Nachtrag zu S. 243ff.)	760
2. Die Fragmente München, Hof- und Staatsbibliothek mus. 4775 (früher gallo-rom. 42) und Berlin, Bibl. Wolf (Mü A) - (Nachtrag zu S. 279ff.)	760
a. 1. Faszikel: 2st. Magnus Liber	763
b. 2. Faszikel: Conductus	764
c. 3. Faszikel: 2st. französische und 2- und 3st. lateinische Motetten; ganz oder z.T. erhalten: 30 französische, 5 2st. und 1 3st. lateinische Motette	765
d. Ein weiteres französisches Motettenfragment in Berlin, Bibl. Wolf	771
3. Weitere Fragmente von Mü B, früher in München lat. 16443 (St. Zeno Nr. 43), jetzt München lat. 16444 - (Nachtrag zu S. 313ff.)	773
4. Paris, B. N. lat. 15131 - (Nachtrag zu S. 340)	783

B.

Die Handschriften, welche das Repertoire der späteren Organa und der Motetten bis zum Ausgang des 13. Jahrhunderts in Mensural-Notation geschrieben überliefern; ferner verwandte Texthandschriften, verschollene und verlorene Handschriften, kleinere Sammlungen des jüngeren Motetten-Repertoires in verschiedener Notation und deutsche Motettenhandschriften des 14. und 15. Jahrhunderts.

I. Das „alte Corpus“ (Faszikel 1, 6, 5, 2, 4 und 3) der Handschrift Montpellier, Éc. de Méd. H 196 (Mo 1—6).

An die Spitze der in Mensural-Notation aufgezeichneten Handschriften sind die 6 ersten Faszikel von Mo (Nr. 1—252; ich bezeichne sie kurz als „das alte Corpus von Mo“) zu stellen als das älteste und gleichzeitig auch als das vielseitigste Motetten-Repertoire desjenigen Stadiums der Motetten-Entwicklung, für das folgende Momente charakteristisch sind:

1) Die alten Hauptformen der lateinischen Motette, die alten 4- und 3st. Motetten mit nur einem Text in den Oberstimmen und die 2st. lateinischen Motetten, sind ganz aus der Praxis verschwunden. Für sie ist W, die letzte Handschrift, die sie überliefert. Im alten Corpus von Mo finden sich diese Kompositionen ganz oder teilweise nur in der Umgestaltung zu 2st. französischen Motetten, als Teile von Dpm. oder vereinzelt als lateinische Dpm. wieder.

2) Die beiden alten Hauptformen der französischen Motette, die 2st. Motetten und die 3st. französischen Dpm., dominieren numerisch sehr stark.

Der Umfang des 6. Faszikels, der 75 2st. französische Motetten enthält, zeigt, dass zunächst auch die alte 2st. französische Motette, für die dieser Faszikel die letzte Überlieferungsquelle ist, nichts von ihrer Anziehungskraft eingebüsst hat. Für sie hat zwischen W₂ und Mo der Codex Mü A ein wichtiges, leider zum allergrössten Teil verlorenes Zwischenglied gebildet. Wie unten ausgeführt wird, ist Grund zur

Annahme vorhanden, dass das Repertoire Mo dem älteren 2st. Repertoire, wie es neben W₂, R, N und den Fragmenten von Mü A verlorene Handschriften überlieferten, wenig oder fast gar nichts Neues zugefügt hat.

Durchaus original ist dagegen die Erweiterung des älteren französischen Dpm.-Repertoires des Codex W₂, der in seinem 3. Motettenfaszikel neben einer 4st. Tripelmotette 21 3st. mehrtextige Motetten (ferner fehlt zu W₂ 3, 16 das Tr. wohl nur versehentlich) überliefert, zu denen in R keine, in N nur eine neue Dpm. trat, auf den ausserordentlichen Umfang von 99 französischen Dpm. im 5. Faszikel von Mo. Doch ist mit dieser stattlichen Vermehrung des Repertoires noch keine wesentliche stilistische Weiterentwicklung verbunden. Wenn sich auch die Komponisten der neuen Werke, wenigstens soweit ich bisher den Sachverhalt übersehen kann, so gut wie ganz von der Benutzung alter Melismen als Grundlage der Motetten-Komposition emanzipieren, so ändert sich doch im Kompositionsstil selbst wenig. Sowohl bezüglich der T.-Verwendung wie der strengen modalen Deklamation von Mot. und Tr. bleibt bis auf ganz wenige Ausnahmen alles im wesentlichen beim alten.

3) Wie die der Dpm., so wird nun auch die Gattung der französischen Tripel-motette, für die bereits W₂, R und N das erste nicht übertriffene Beispiel gaben, in den 16 4st. französischen Werken des 2. Faszikels von Mo in grösserem Umfang ausgebildet. Freilich geschah dies in der Mehrzahl der Fälle einfach dadurch, dass alten französischen Dpm. in vielfach nur mangelhafter Weise vierte Stimmen zugefügt wurden. Neue Entwicklungs-Möglichkeiten der Motette ergaben sich nicht daraus und das Extrem des gleichzeitig gesungenen Terzetts mit Tenor wurde bald wieder verlassen. Die Quadrupla bleiben singulär; der 2. Faszikel von Mo und Cl sind die einzigen bisher bekannten Quellen, die abgesehen von der alten Tripelmotette in W₂, R und N derartige 4st. Motetten überliefern.

4) Der Weg zur Weiterentwicklung wurde, wie ich oben S. 316 ff. bei der Betrachtung des Fragments Mü B ausführte, durch die lateinische Doppelmotette gewiesen. Die 22 Werke des 4. Faszikels von Mo zeigen eine wichtige neue Station auf diesem Weg. Sie bilden ein im Vergleich zur Anzahl der französischen Motetten zunächst nicht sehr umfangreiches Repertoire, das aber im Gegensatz zu den französischen Werken stilistisch auf das Allermannigfaltigste zusammengesetzt ist und die verschiedensten Phasen der Entwicklung widerspiegelt von der Umbildung 3st. Melismen in Dpm. an bis zu Schöpfungen, die für die neue Phase so charakteristisch wie z. B. die den Faszikel eröffnende Dpm. „*Conditio nature*“ und „*O natio nephandi generis*“ und Tripla wie „*O Maria virgo davidica*“ und „*Ave virgo regia*“ sind.

Obgleich auch hier noch für alle Erscheinungen die ersten Anregungen zwar in entsprechenden Erscheinungen der älteren Entwicklungsphasen zu finden sind, so stellt doch angesichts der nur ganz fragmentarischen Überlieferung des Codex Mü B der interessante Ausbau, den die lateinische Dpm., nachdem ihre Ausbildung in F einen verheissungsvollen Anfang erlebt, in W₂ dann aber fast vollständig gestockt hatte, hier im 4. Faszikel von Mo findet, das wertvollste Neue dar, das das alte Corpus von Mo überhaupt bietet. Der Codex Ba zeigt dann auch eine bedeutende numerische Vergrösserung dieses Repertoires.

Die Steigerung auch der lateinischen Motette zur Tripelmotette, wie sie das Mors-Quadruplum am Ende des 2. Faszikels von Mo, vielleicht die originale Motettenform dieses aus dem 4st. Mors-Melisma entstandenen Werks, zeigt, bildet nur eine ganz vereinzelte Erscheinung.

5) Endlich ging Mo dann in der Triplum-Bildung noch einen Schritt weiter, indem hier zuerst der Versuch auftritt, auch ausgedehnte französische Tripla den neuen lateinischen nachzubilden. Merkwürdiger und bisher unerklärter Weise werden diese zunächst aber nicht in den Rahmen von französischen Dpm. gestellt, sondern als Tripla mit 2st. lateinischem Unterbau verbunden, so dass die durchaus unorganische exceptionelle Form einer Dpm. mit geistlichem lateinischem Mot. und weltlichem französischem Tr. entsteht, die im 3. Faszikel von Mo herrscht. Sie bildet historisch betrachtet nur eine Übergangerscheinung zur neuen Triplum-Faktur des 7. Faszikels von Mo, in dem zuerst eine neue organische Form der ganz französischen Dpm. erscheint, ist aber in allen bedeutenden in Mensural-Notation geschriebenen Motetten-Handschriften vertreten.

Mit diesen verschiedenartigen Motettenfaszikeln, die in Mo nach Stimmzahl und Textsprachen systematisch geordnet sind, verbindet das alte Corpus von Mo weiter eine kleine Auswahl von 3st. liturgischen Organa, 2 Mess- und 3 Officiumstücken, die es zusammen mit einigen anderen nicht der Motettenform angehörigen Kompositionen, darunter einer 4st. Erweiterung des alten, in der alten 3st. Form in Mo an der Spitze des 5. Faszikels überlieferten Hoquetus *In seculum* und dem neuen 3st. Hoquetus *Portare*, an den Anfang stellt. Auf diese wenigen Stücke ist hier das alte reiche Repertoire von Organa Tripla zusammengeschrumpft. Immerhin sind hier noch Reste von ihm vorhanden; in den späteren Mensural-Handschriften verschwindet es vollständig.

Alle diese Werke sind nun in Mo in der fortgeschrittenen Notation des 13. Jahrhunderts, in **Mensural-Notation**, aufgezeichnet. Da sie zum grossen Teil — in anbetracht der doch nur lückenhaft auf uns gekommenen Überlieferung der älteren Werke vielleicht sogar zum überwiegenden Teil — der älteren Epoche, der Epoche der Quadrat-Notation, entstammen, bietet Mo für einen erheblichen Teil seines alten Corpus nur eine Umschrift, und zwar die älteste erhaltene Umschrift aus der Quadrat- in die Mensural-Notation dar, ohne dass die letztere aber, wie die durchaus gute ältere Überlieferung zeigt, für diese Werke bereits eine Notwendigkeit ist. Auch für die hier neu hinzutretenden Werke, die uns nur in Mensural-Notation überliefert sind, speziell für die Werke des 4. und 3. Faszikels, würde die Quadrat-Notation ausreichen, da auch in ihnen durchgehends noch modaler Rhythmus herrscht, der die Voraussetzung zu einer im wesentlichen eindeutigen Aufzeichnung von Werken in Quadrat-Notation bildet.

Doch ist evident, dass namentlich in den Fällen, in denen die 3 Stimmen der Dpm. gleichzeitig in 3 verschiedenen Modi verliefen, der T. im 5., der Mot. z. B. im 1. oder 2. und das Tr. im 6. Modus, eine klare Kennzeichnung der verschiedenen Rhythmen auch durch die verschiedene Form der verschiedenen Werte bedeutenden

Noten eine grosse Erleichterung des Verständnisses sein musste. Und so scheint sich zuerst an diese Werke die folgenschwere Umwandlung der Notenschrift geknüpft zu haben, die aus der Quadrat-Notation die Mensural-Notation machte, deren Notationsprinzipien zum guten Teil bis heute in Übung und bewährt geblieben sind. Absolut notwendig wurde die Mensural-Notation indes erst, als die Emanzipation von der modalen Rhythmik, die zuerst die Dpm. des 7. Faszikels von Mo bringen, dazu zwang, die Quadrat-Notation aufzugeben und durch die Mensural-Notation zu ersetzen.

Wenn wir den Moment, in dem historisch die Umbildung der Notenschrift einsetzte, aus den bisher bekannten Quellen auch noch nicht klar erkennen können, so hat doch die Ansicht, dass dies im Zusammenhang mit der Entstehung der Werke des 4. und 3. Faszikels von Mo geschah, die grösste Wahrscheinlichkeit für sich. Das wichtigste Argument dafür ist die Art der Zusammensetzung der Handschrift Mo. Dadurch, dass einerseits die ersten 6 Faszikel und andererseits der 7. Faszikel getrennte Teile des Hauptcorpus des Codex Mo bilden, erhalten wir nicht bloss eine klare Anschauung der geschichtlichen Entwicklung der Motette vom älteren Typus zum neuen Typus des 7. Faszikels, sondern, was für die Geschichte der Notation besonders beachtenswert ist, auch die wertvollsten Fingerzeige für die Entwicklung der Mensural-Notation, da nur der 7. Faszikel in der definitiven Form der Mensural-Notation geschrieben ist, während die Motetten-Faszikel des alten Corpus in einer der definitiven Form vorausgegangenen Phase der Entwicklung der Mensural-Notation aufgezeichnet sind. Zum gleichen Resultat führt weiter auch das Studium der ältesten Theoretiker, die über Mensural-Notation schrieben, da von ihnen als Beispiele besonders Werke des 4. und 3. Faszikels von Mo citiert werden. Genügende Aufklärungen bieten diese Beobachtungen indes noch nicht.

Leider ist aus den übrigen Motetten-Handschriften über diese Frage nichts Positives zu entnehmen. Vom Codex La Clayette, dem einzigen Codex, dessen Inhalt sich lediglich auf das Repertoire des alten Corpus von Mo beschränkt, sind bisher nur die französischen Texte in Abschrift bekannt, während die Handschrift selbst verschollen ist, so dass die Art der Aufzeichnung der Motetten in dieser wichtigen, dem alten Corpus von Mo am nächsten stehenden Handschrift unbekannt ist. Codices wie Ba, Bes, Da und Tu vermischen die älteren Werke bereits mit den Werken der Epoche des 7. Faszikels von Mo und zeichnen alle in der gleichen Art auf, die, wenn sie auch nicht überall in allen Einzelheiten der franconischen Mensural-Notation entspricht, doch keinen Rückschluss mehr auf die Epoche der Anfänge der Einführung der Mensural-Notation erlaubt.

In der modernen wissenschaftlichen Literatur über die mehrstimmige Musik des 12. und 13. Jahrhunderts spielte der Codex Mo dank der umfangreichen Monographie, die ihm Coussemaker 1865 in seinem in irreführender Weise den allgemeinen Titel „L'art harmonique aux XII^e et XIII^e siècle“ tragenden Werk widmete, die bedeutendste Rolle.

Als ein Codex der Bibliothek des Präsidenten Bouhier († 1746; über die Schicksale dieser Bibliothek vgl. Delisle, *Cab. des Manusc.* 2, 266 ff.) war er bereits im 3. Viertel des 18. Jahrhunderts dem die französische Lyrik dieser Zeit eifrig durch-

forschenden St. Palaye bekannt, der in seinen Verzeichnissen französischer Chansons der Handschrift Mo die Sigle E gibt (P. Meyer, *Not. et Extr.* 33, 1, S. 7). Von Neuem wurde dann seit den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts die Aufmerksamkeit der französischen Forscher auf die inzwischen in den Besitz der École de Médecine in Montpellier übergegangene Handschrift gelenkt; vgl. die Literaturangaben bei Coussemaker l. c. S. 6 f. und Th. Nisard l. c. Coussemaker, der 1852 in seiner „Histoire de l'harmonie au moyen âge“ den Codex noch nicht erwähnte, setzte sich bald darauf in den Besitz „d'une copie fac-simile . . ., c'est-à-dire d'une copie faite page pour page, ligne pour ligne“ (ib. S. 6), auf Grund deren er dann 1865 das für die Forschung über die mittelalterliche Mehrstimmigkeit lange Richtung-gebende genannte Werk veröffentlichte, dem er ausser Zeitschriftennotizen 1864 einen Prospekt „Les Harmonistes des XII. et XIII. siècles“ (4^e, 12 Seiten) hatte vorangehen lassen. Der Verbleib dieser 1. vollständigen Copie des Codex ist z. Z. in der Öffentlichkeit nicht bekannt. Auch Th. Nisard hatte, wie er u. a. in seiner (töricht) Besprechung des Coussemaker'schen Werks in seiner *Revue de musique sacrée* 1866 (wieder abgedruckt in seiner *L'archéologie musicale* 1890, S. 397) mitteilt, in dieser Zeit „la plus grande partie du manuscrit“ copiert, jedoch ohne etwas Brauchbares darüber zu publizieren.

Coussemaker's Publikation von 50 vollständigen Werken der Handschrift Mo in Original-Notation und meist korrekter oder, wenn inkorrekt, so doch meist leicht korrigierbarer Übertragung und von weiteren kleineren Bruchstücken daraus blieb bis vor kurzem die einzige grosse Publikation mittelalterlicher mehrstimmiger Werke überhaupt und behält auch nach der Veröffentlichung der 100 Motetten und der sonstigen Werke der Handschrift Ba in Phototypie des Originals und in Übertragung durch P. Aubry 1908 den grössten Teil ihrer alten Bedeutung; die Hoffnung, von Seiten Aubry's auch die von ihm in Aussicht gestellte Publikation des Codex Mo in extenso zu erhalten, ist durch den frühzeitigen Tod des hochverdienten Forschers († 31. August 1910) leider vereitelt.

Die anderweitige Veröffentlichung von Werken aus Mo nach dieser Handschrift beschränkt sich bisher auf folgende wenige Stücke: das Tr. von 4, 60 durch F. Danjou in seiner *Rev. de la mus.* 2, 1846, S. 402, dem die hier von Danjou angekündigte Fortsetzung aber nicht folgte; die Publikation von 8, 339 nach Th. Nisard in *J. d'Ortigue, Dictionn. . . de Plain-chant* 1853, Sp. 189 ff., s. v. Canon; die völlig unbrauchbare Publikation von 6, 178; 6, 252 und 7, 258 im Anschluss an H. Lavoix, *La musique au siècle de St. Louis*, am Ende von Raynaud, *Recueil* 2, 1883; die Publikation von 5, 169 von A. Restori (*Riv. Mus. It.* 3, 1896, 238) in rhythmisch verfehlter Übertragung und von 7, 260 in *J. Stainer, Early Bodl. Music* 2, 1901, 19; endlich die wertvollen Publikationen P. Aubry's, der in verschiedenen Schriften, besonders im 3. Band seiner *Cent Motets* 1908 eine Anzahl bisher unedierter Stücke aus Mo oder Teile daraus edierte und *Cent Motets* 3 pl. 11 f. 218' und 219 der Handschrift Mo auch phototypisch herausgab. Verhältnismässig häufig sind dagegen besonders nach Coussemaker einzelne Werke ganz oder teilweise, teils wörtlich, teils mit mehr oder weniger gelungenen „Verbesserungen“ neu ediert; die wichtigeren derartigen Editionen sind unten an den entsprechenden Orten genannt.

Coussemaker's Beschreibung der Handschrift (S. 6 ff.) und seine Mitteilung

sämtlicher Textanfänge (S. 244 ff.) sind bereits durch die ausführliche neue Beschreibung der Handschrift und die vollständige diplomatische Edition ihrer Texte, die G. Jacobsthal in der Zeitschr. f. roman. Philol. 3, 526 ff. und 4, 35 ff. und 278 ff. 1879 und 1880 publiziert, veraltet. Auch Jacobsthal befindet sich „im Besitz einer vollständigen selbstangefertigten Copie“ des umfangreichen Codex. Im vorliegenden Werk ist für die Stücke der Handschrift Mo Jacobsthal's Zählung übernommen, da sie die einzig vollständige und die einzig zuverlässige ist; inkorrekte und unvollständige Angaben in Coussemaker's Verzeichnis werden im folgenden im allgemeinen übergangen und nur in wichtigeren Fällen erwähnt. G. Raynaud druckte 1881 im 1. Band seines *Recueil de Motets français*, der ganz dem „Chansonnier de Montpellier“ gewidmet ist, der Anlage seines Buchs entsprechend nur die französischen Motettentexte und deren Tenor-Bezeichnungen ab, gibt davon aber eine kritische Edition mit Heranziehung der ganzen ihm bekannten sonstigen Überlieferung der Texte und mit wichtigen literarischen Anmerkungen besonders über die Refrains, über die K. Bartsch, Zs. f. rom. Phil. 8, 1884, 456 ff., und neuerdings R. A. Meyer in Stimming's „Die altfranzösischen Motette der Bamberger Handschrift“ 1906, S. 141 ff. weitere Nachweise gaben. Für die Texte von Mo benutzte Raynaud eine Copie dieser Texte von P. Meyer; vgl. dessen Bemerkungen Romania 1, 1872, S. 404 und 9, 1880, S. 332.

Aus der späteren Literatur seien an dieser Stelle nur genannt: die Studie von O. Koller „Der Liedercodex von Montpellier“ (Vierteljahrsschr. für Musikwiss. 4, 1 ff.; 1888), die indessen nur auf dem gedruckten Material fussend leider auch dieses nur lückenhaft heranzieht, z. B. so wichtige Erscheinungen wie Jacobsthal's Publikation des vollständigen Textes übersieht, in ihren Untersuchungen viele wertvolle Einzelheiten und manche richtige Problemstellung bietet, einer eindringenden Kritik aber vielfach weder in den Detailbeobachtungen noch in den Schlüssen standhält, ferner mein Aufsatz über „Die 50 Beispiele Coussemaker's aus der Handschrift von Montpellier“ (Sammelb. 5, S. 177 ff.; 1904) und die systematisch alle lateinischen Tenores in Mo auf die Frage ihres Ursprungs hin behandelnde Studie von P. Aubry und A. Gastoué, „Recherches sur les Tenors' latins dans les motets du XIII. siècle d'après le Manuscrit de Montpellier“ (Trib. de St. Gervais 1907 und separat Paris 1907), die zuerst G. Beyssac „Motets et Tenors“ in der Rassegna Gregor. 7, 1908, 9—26 durch mehrere z. T. aus entlegenem Material stammende weitere Nachweise ergänzte, zu der dann hier im folgenden an den einzelnen Orten eine weitere Anzahl von Verbesserungen und Ergänzungen zugefügt werden.

Die Handschrift ist ein Pergament-Codex des 14. Jahrhunderts (19,2 : 13,6 cm), für dessen nähere Beschreibung ich auf Jacobsthal, l. c. S. 526 ff. verweise. Sie zerfällt in 3 grosse Abteilungen: f. 1—269, 270—349 und 350—397. Da diese auch historisch 3 verschiedenen Epochen der Motetten-Entwicklung entstammen, beschreibe ich sie in 3 verschiedenen Kapiteln, um der 1. und 2. Abteilung die nächst verwandten Handschriften unmittelbar folgen lassen zu können.

Die 1. Abteilung gliedert sich nach Kompositionsgattungen, Stimmenzahl und Textsprachen in 6 Faszikel. Der 1. enthält die 3st. Organa, denen ein 3st. Eröffnungsgebet in Conductus-Form, 2 4st. Fassungen des Hoquetus „In seculum“ und 2 weitere

3st. liturgische Kompositionen vorausgehen. Der 2. bis 6. enthält die Motetten, der 2. die Tripel-, der 3. bis 5. die Doppel- und der 6. die 2st. Motetten. Im 2. beginnen die 4st. französischen Motetten; den Schluss bildet eine 4st. lateinische. Die 3st. Dpm. sind so geordnet, dass im 3. Faszikel die gemischtsprachlichen mit französischem Tr. und lateinischem Mot. beginnen, im 4. die rein lateinischen und im 5. die rein französischen, eingeleitet durch den 3st. Hoquetus „In seculum“, folgen. Das Ende der letzten Lagen des 3. und 5. Faszikels bilden andersartige Nachträge; die Fortsetzung der letzten Lage des 4. Faszikels fehlt.

In der folgenden Beschreibung ist an Stelle dieser für die Motettenfaszikel nur äussere Momente berücksichtigenden Reihenfolge der Faszikel im Codex die der Entwicklungsgeschichte der Motette entsprechende Anordnung: Faszikel 1, 6, 5, 2, 4 und 3 gewählt.

Den Beginn des Codex bildet ein Binio, der ein in 2 Kolonnen geschriebenes Register enthält, in dem die Textanfänge der Oberstimmen der Stücke Nr. 1—291 in der Reihenfolge des Codex verzeichnet sind mit abwechselnd blauen und roten Initialen. Wie die älteste Follierung des Codex in römischen Ziffern, die bis f. 333 geht, reicht auch das Register in den von neuer Hand geschriebenen 7. Faszikel hinüber; Follierung und Register brechen dann aber an gleicher Stelle mitten im 7. Faszikel ab.

Nach Jacobsthal's sorgfältigen Untersuchungen ist der Hauptteil der Texte der 5 Motettenfaszikel des alten Corpus von einer Hand geschrieben; daneben glaubt Jacobsthal im alten Corpus 8 weitere Schreiberhände konstatieren zu können, 4 für den 1. Faszikel und 4 für die Nachträge am Ende der Faszikel 3 und 5; später traten noch Korrektoren in Tätigkeit. Von der schönen graphischen Ausstattung des Codex geben die als Titelbild von Coussemaker's *L'art* publizierte (und daraus auch anderen Orts später nachgedruckte) farbige Reproduktion der 1. Seite der Handschrift und die genannte phototypische Edition von f. 218' und 219 bei Aubry pl. 11 eine Vorstellung. Die verschiedenartige Stimmanordnung der verschiedenen Faszikel erhellt aus Coussemaker's Abdruck der sich auf alle 8 Faszikel verteilenden 50 Stücke in Original-Notation, in dem sie bewahrt ist.

Bei der Angabe der von Coussemaker aus Mo publizierten Stücke nenne ich im folgenden durchgehends diejenigen Stellen, bei denen, dadurch dass Coussemaker eine oder mehrere Stimmen irrig überträgt, ein falsches Bild des Zusammenklangs der Stimmen entsteht; die weiteren Fehler der Coussemaker'schen Übertragungen, unter denen besonders häufig sind: rhythmisch irrige Wiedergabe der kleinen Melismen, falsche Textunterlage und falsche Übertragung der Zeilenschlüsse im 2. Modus durch eine Note von $\frac{2}{3}$ und eine Pause von $\frac{1}{3}$ Takt statt umgekehrt, merke ich nur gelegentlich bei wichtigeren Stellen an.

I. 1. Faszikel f. 1—22: 3st. Eröffnungsgebet und 1 3st. Benedicamus in Conductusform, 2 4- und 1 3st. Hoquetus und 5 3st. liturgische Organa; Nr. 1—18.

Der 1. Faszikel besteht aus einem Ternio (f. 1—6) und 2 Quaternionen (f. 7—14 und 15—22). Die 4 von Jacobsthal beobachteten verschiedenen Schreiberhände ver-

teilen sich wie folgt: 1) Nr. 1—3; 2) Nr. 4, 6 und Anfang von 7; 3) Nr. 5, Schluss von Nr. 7 und Nr. 8—17; 4) Nr. 18. f. 1 und f. 4'—22' haben für die 3st. Stücke je 2 Accoladen zu 3 Systemen; f. 22' ist frei. f. 1'—4 haben für die 2 auf die entsprechenden Verso- und Recto-Seiten verteilten 4st. Stücke Nr. 2 und 3 je 8 Notensysteme, und zwar die Verso-Seiten für die Qua. Langzeilen, die Recto-Seiten für die nebeneinander geschriebenen Tr. und Du. Kolummenteilung von Sy. 1—7 und für den T. in Sy. 8 Langzeilen.

1. f. 1. 3st. Deus in adiutorium intende laborancium.

Der Text ist ein Tropus zu Ps. 69, 2, dem Eröffnungsvers der Officium-Gottesdienste und einer Messe (vgl. u. a. Toni Communes Officii et Missae, Ed. Solesm. 1895, S. 5 ff. und L. Gr. 323). In 3st. Conductus-Komposition eröffnet dies Gebet hier den ältesten Teil der grossen Handschrift. Die gleiche Komposition findet sich Ba f. 62', Da Nr. 1, Tu (als 2. Komposition dieses Textes) und Mü C f. 31', wo der Text allen 3 Stimmen untergelegt ist. Eine abweichende 3st. Komposition eröffnet den 8. Faszikel von Mo (8, 303) und kehrt in der 1. Komposition dieses Textes in Tu wieder. Über das 1st. Vorkommen der Melodie der untersten Stimme von Mo 1, 1 vgl. Villetard, Office de P. de Corbeil S. 87; die 1st. Melodie edierten aus Sens: Clément, Séq. S. 24 und Villetard ib. S. 131.

Die erste 3st. Komposition edierten Coussemaker als Nr. 3 und als Titelbild in farbigem Faksimile (vgl. oben) aus Mo und Aubry aus Ba (Nr. 101). Beide übertragen sie jedoch irrig im 2. statt im auftaktigen 1. Modus, in dem in altertümlicher Art die penultima jeder Zeile nicht als brevis, sondern mit Dehnung als longa geschrieben ist (am besten durch brevis-Wert mit Fermate zu übertragen; nur Zeile 3 ist in der Fassung Ba ganz regulär im 1. Modus). Im Abdruck bei Riemann, Handbuch 1, 2, S. 158 ist der auftaktige Rhythmus richtig erkannt (nur in Zeile 3 irrig verlassen), das Ganze aber im $\frac{1}{4}$ -Takt statt im $\frac{3}{4}$ -Takt wiedergegeben.

Die Miniatur in der grossen Initiale D (wiederholt bei Mo 8, 303) stellt 3 aus einem auf einem Leseständer liegenden Buch singende Mönche dar.

2. und 3. f. 1' und f. 2'. 2malige Aufzeichnung eines 4st. Hoquetus, in dem über den 3st. Hoquetus In seculum (aus M 13) das Qua. [211] „Ja n'amerai autre“ tritt.

In Nr. 2 steht der T. im 5., das Du. und Tr. im 3. und das Qua. im 2. Modus; Nr. 3 bringt eine rhythmische Verkürzung des Ganzen, in der der T. im 2. und der Oberbau im 6. Modus steht. Der T. von Nr. 2 ist 3 lo |, der von Nr. 3 3 li | mit den Kennzeichen des 2. Modus geschrieben. — Der 3st. Unterbau steht in Quadrat-Notation Ma f. 122' (ohne Text; T. 3 li ||; vgl. oben S. 133); ferner kehrt er in der Fassung von Nr. 2 (nur mit der T.-Ligierung 3 li | statt der moderneren unligierten Schreibung in Nr. 2) am Anfang von Mo 5 (5, 73), in beiden Fassungen Ba f. 63' (In seculum longum) und f. 64 (In seculum breve) wieder. Qua., Du. und T. (3 li |) bilden, indem das Du. den Text [212] „Sire diex li doz maus“ erhält, die 3st. Dpm. Mo 5, 137; Cl Nr. 68—69; Bes Nr. 52b. Vom Anon. IV (C. S. 1, 350) ist der Hoquetus In seculum in der Fassung mit dem 5. Modus im T. als ein Werk, das „quidam Hispanus fecerat“, und die „Reduktion“ auf den „2. Modus“ als eine Veränderung dieses Werks durch die

„Parisienses“ bezeichnet. Einzelne Stellen aus dem Hoquetus citieren ferner Franco (C. S. 1, 134), Odington (ib. 249), Doc. VI (Hist. 283) und Pseudo-Ar. (C. S. 1, 281); den Anfang von [211] citiert P. Pic. (ib. 137). — Die älteste Mensuralaufzeichnung ist die in Mo 5, die jüngste die in M 1; die in Ba steht in der Mitte.

Mk.: Coussemaker edierte Mo 1, 2 als Nr. 45 (vielfach fehlerhaft; zu emendieren sind Qua. T. 1—14, 24—33, 41—43, 51—53, 62—67, 73—75, 88—89; Tr. T. 11—13, 20—22, 30—32, 44, 49—50, 57—58, 61, 79—81, 86 bis zum Schluss; Du. T. 7—8, 48—55, 64, 67—68, 78—80, 87 bis zum Schluss); Ba f. 63' und 64 bei Aubry als Nr. 104 und 106 (vgl. unten bei Ba).

Warum die 2 4st. Hoquetus-Fassungen an diese Stelle der Handschrift gesetzt sind, ist nicht klar ersichtlich. Anscheinend wollte der Sammler nach dem Eröffnungsgebet mit den 4st., nicht der reinen Motetten-Gattung angehörigen Stücken beginnen, auf die er dann die 3st. nicht der Motettengattung angehörigen Werke folgen lässt, und die Einreihung des 3st. Hoquetus „In seculum“ in den 5. Faszikel ist vielleicht nur als Inkonsequenz aufzufassen (vgl. indes auch unten S. 364).

4. f. 4'. 3st. Benedicamus domino. T.: 2y.

Kurze Conductus-artige Komposition einer sonst nicht mehrstimmig komponierten Benedicamus-Melodie, die mir sonst nicht nachweisbar ist; vgl. Band II: Benedicamus domino, Anhang Nr. 5.

5. f. 5. 3st. Hoquetus Portare (aus M 22). T.: 3 lo |.

Ebenfalls in Mo singular. Während Ba „Deus in adiutorium“ und seine zahlreicheren Hoqueti an den Schluss stellt, beginnt Mo mit diesen Werken, unter denen der Hoquetus Nr. 5 und die 4st. Erweiterung des alten Hoquetus In seculum wohl zu den modernsten Stücken des alten Corpus von Mo gehören, während die folgenden 5 Organa Tripla, deren erste Initiale V f. 5' durch eine Madonnen-Miniatur geschmückt ist, oder sicher nachweisbar wenigstens die ersten 4 der Entstehung nach die ältesten Werke sind.

6.—8. (O 40*) f. 5'. (R) Virgo. (W) Sponsus amat. Gloria. = F f. 33'; W₂ f. 12'.

Teile: f. 7 Amat. = l. c.

9.—10. (M 38) f. 9. All. Nativitas. = W₁ f. 10; F f. 31; W₂ f. 16.

Als Komposition Perotin's durch Anon. IV (C. S. 1, 342) verbürgt; in W₁ ist als 2. Text: „Optimam partem“ untergelegt; in W₂ f. 17' und 19' ist sie auch mit den Texten Sanctissime Jacobe (M 60*) und Judicabunt (M 42) überliefert. — Teile: f. 10 Ex semine Nr. 1; T. 3 li | 2 lo |. = 3st. l. c.; 2st. F f. 129'; (vgl. oben S. 163). 3st. Mot.-Qu. Nr. 483—486, vgl. oben S. 34; Mo überliefert die Dpm. [483 f.] Mot. Ex semine Abrahe und Tr. Ex semine rosa Mo 4, 62 (vgl. unten). — Mk.: vgl. oben l. c.

11.—13. (O 27) f. 13. (R) Sancte Germane. (W) O sancte Germane. Gloria. = W₁ f. 9;

F f. 34'; W₂ f. 10.

14.—15. (M 51) f. 16'. All. Posui adiutorium. = F f. 36.

Dieses „Triplum magnum“ ist als Komposition Perotin's durch Anon. IV (C. S. 1, 342) verbürgt; einige Stellen citiert Garl. (C. S. 1, 101 und 180) und Anon. IV (ib. 347, 350, 354 und 361). — Mk.: Couss. Nr. 1—2 aus Mo als Beispiel einer Perotinischen

Komposition. — Teile (= l. c.): f. 19 Torium Nr. 1. f. 19' Potentem Nr. 1; T. 3 lo | f. 19' und 18 Et exaltavi Nr. 1; T. 3 lo |. — Die im Codex in richtiger Folge stehenden Blätter 17—20 sind irrig: 17, 19, 18, 20 foliiert.

16.—18. (O 41*) f. 20—22. (R) Abjecto (im Codex: Ab abjecto). (N) Rigat (im Codex: Ri Rigat) ora. Gloria.

f. 22' (2 Acc.) und f. 23 (ohne Liniierung) sind frei.

Dass unter diesen 5 Organa Tripla 2 nachweislich Perotinisches Kompositionen sind, Nr. 9—10 das einzige auch mit anderen Texten verbreitete Organum Triplum und Nr. 14—15 das einzige, aus dem in der theoretischen Literatur Stellen als Beispiele citiert werden, ist wohl kein Zufall. Dieser Faszikel ist die einzige bisher bekannte Quelle, die eine mensurale Umschrift von Organa bietet und zwar, wie schon Koller l. c. S. 32 richtig erkannte, in einer sehr fortgeschrittenen Form der Mensural-Notation aufgezeichnet ist. Ob bei dieser Umschrift der alten Fassungen die originale Rhythmik durchgehend gewahrt oder ob dabei an einzelnen Stellen auch der alte rhythmische Vortrag verändert wurde — z. B. ob in Perotin's All. Posui die im Du. vert- und clos-artig gebildete Partie des Du. und Tr. über der Silbe *Al*, die in Quadrat-Notation si 3 li 3 li u. s. f., also in der Ligierung des 3. Modus, in Mo dagegen im 6. Modus aufgezeichnet ist, in beiden Fassungen gleich oder verschieden zu singen ist —, ist noch näher zu untersuchen.

II. Faszikel 2—6 f. 23—269: Die 5 Motettenfaszikel des alten Corpus.

Nach Jacobsthal's Feststellung sind, wie erwähnt, in den 5 Motetten-Faszikeln des alten Corpus mit Ausnahme der Nachträge die Oberstimmen-Texte durchweg von der gleichen Hand geschrieben. Auch die Notation ist in ihnen die gleiche. Sie weicht von der Notation der übrigen Teile der Handschrift darin ab, dass sie besonders in den Ligaturen, in der Aufzeichnung der Zeilenschlüsse und in der T.-Schreibung noch eine Reihe von Formen der Quadrat-Notation unverändert beibehält, die nach den Regeln der ausgebildeten Mensural-Notation hätten verändert werden müssen. Irrig glaubt Koller (l. c. S. 32) einen Unterschied zwischen der Notation des 3., 4. und 6. Fasz. einerseits und des 2. und 5. andererseits feststellen zu können; sein Fehlschluss beruht auf seiner unzureichenden Kenntnis der Quadrat-Notation und auf dem Umstand, dass für Untersuchungen dieser Art der Umfang des von Coussemaker publizierten Materials nicht ausreicht. Freilich kommen Inkonsistenzen der Notation zahlreich vor. Hier ist besonders zu erwähnen, dass der alte T.-Modus 2 si | 3 li | in Faszikel 2—6 neben der alten Form 2 lo | 3 li | häufig in der Übergangsform dl lo | 3 li | geschrieben ist, während z. B. Ba ihn dann in der regulären späteren Mensuralform dl lo | 3 lo | schreibt. Da in Mo also die 1. Note nur unregelmässig, vielfach auch nur in einzelnen Gliedern der Tenores als duplex longa geschrieben und da ferner überhaupt vielfach nicht deutlich zu erkennen ist, ob der Schreiber lo oder dl meint, ist im folgenden dieser Modus stets als 2 lo | 3 li | bezeichnet.

Alle 5 Faszikel bestehen mit einer Ausnahme aus Quaternionen; jeder Faszikel beginnt mit einer neuen Lage. Der 2. Faszikel enthält 5 (f. 23—62), der 3. 3 (f. 63—86),

der 4. 3 (f. 87—110), auf die eine Lücke folgt (vgl. unten), und der 5. 15 (f. 111—230). Der 6. Faszikel (f. 231—269) besteht aus 4 f. 231, 246, 254 und 262 beginnenden Quaternionen und einer unregelmässigen Lage (f. 239—245) an 2. Stelle, in der dem letzten Blatt ein Falz vor f. 239 entspricht; es fehlt indes hier nichts (Nr. 192 beginnt auf f. 238' und schliesst auf f. 239). — Miniaturen finden sich in den Initialen und an den Rändern der 1. Stücke aller Faszikel, ferner bei der 1. Dpm. des 5. Faszikels (5, 74) und am Anfang der auf die unregelmässige Lage folgenden 3. Lage des 6. Faszikels (f. 246 bei 6, 207), ohne dass sich hier jedoch inhaltlich oder formell ein Einschnitt irgendwelcher Art feststellen liesse; vgl. die Beschreibungen der Miniaturen bei Coussemaker S. 7 f.; musikalische Aufschlüsse über den Vortrag dieser Werke sind aus keiner dieser Miniaturen zu gewinnen. — Die T.-Texte, die im alten Corpus z. T. von anderer Hand geschrieben sind, haben in der Regel verzierte Initialen; das Fehlen der Initiale ist im folgenden durch Minuskel-Anfang wiedergegeben.

a. 6. Faszikel f. 231—269: 75 2st. französische Motetten (darunter 4 ohne Noten); Nr. 178—252.

Die Schriftenordnung ist: 8 Langzeilen. Die Tenores stehen in Sy. 8 oder am Schluss der Moteti.

178. f. 231. [166] La bele m'ocit diex. T. In seculum (aus M 13): unregelmässig.

Der Mot. ist ein Refraincento; vgl. Bartsch. Zs. f. rom. Phil. 8, 459. Als auch musikalisch identisch sind bisher nachweisbar: 1) V. 11 f. und der Schluss des Mot. [788] (Mo 5, 117); 2) V. 13 und der Schluss des Mot. [333] (Mo 5, 114); 3) V. 17 f. und der Schluss des Tr. [182] (Mo 5, 118); 4) V. 19, der Schluss des Tr. [172] (u. a. Mo 5, 85) und Tr. [787] (Mo 5, 117) V. 16; 5) der Schluss (V. 20 f.) und, wie ich vorläufig nur vermuten kann, der Schluss des Mot. [185] (Mo 5, 120); 6) ferner steht der Schluss von V. 4 in musikalischen Beziehungen zum Tr. [375] (u. a. Mo 5, 83; ursprünglich Tr. der Motette F 1, 17) V. 2. — Mk.: entstellt am Ende von Raynaud, Recueil 2.

179. f. 231'. [826] D'amors nuit et jour. T. Hodie: 2 lo | 3 li |.
= Paris 845 f. 188' (nur Mot.), vgl. oben S. 306.

180. f. 232'. [241] A tort sui d'amours. T. Latus (aus M 14): 3 li | 2 lo |.

181. f. 233. [151] Bien doit avoir joie. T. in seculum (aus M 13): 3 li |.
= 2st. W₂ 4, 2.

182. f. 233'. [641] Tant grate chievre que. T. Tanquam (aus O 2) Nr. 11: 3 li |.
Qu. F Nr. 14. — = 2st. W₂ 4, 90.

183. f. 234. [271] En non diu diex c'est la rage. T. Ferens Pondera (aus M 22):
3 li | 3 li | 3 li | 2 lo |.
= 2st. W₂ 4, 32; D Nr. 30 (Text); 1st. als Chanson des Moines de St. Denis R f. 168 und N f. 61' (Ray. Bibl. Nr. 33).

184. f. 234'. [122] Hui main au doz mois-de mai. T. unbezeichnet; zu ergänzen ist
Hec dies (aus M 13): 2γ.
= 2st. W₂ 4, 49; R Nr. 11; N Nr. 34. — Ray. 1, 164 verteilt die 2 Worte

des T. von Nr. 183, bei denen ausnahmsweise auch das 2. im Codex mit einer Majuskel beginnt, irrig auf Nr. 183 und 184.

185. f. 235. [380] Ne sai que je die. T.-Bezeichnung Mulierum; lies Johanne (aus M 29) Nr. 3: 3 li |.

Qu. F Nr. 148. — = 2st. W₂ 4, 13; Lo C Nr. 5; mit Tr. [382] Quant vient Mo 7, 274; Ba Nr. 69; Bes Nr. 26. Identisch [379] Clamans 2st. F 2, 32; [381] Cecitas 2st. W₂ 2, 83; Fauv f. 13'; [383] Arida Franco (C.S. 1, 131). — Mk.: Fauv; Aubry pl. 13 aus Fauv; Ba.

186. f. 235. [239] Je chant qui plourer devroie. T. Latus (aus M 14): 3 li | 2 lo |.
= 2st. W₂ 4, 52.

187. f. 235'. [822] Face de moi son plaisir. T. Omnes: 3 li 2 li |.
= 2st. W₂ 4, 41 (T.-Bezeichnung „Do — no“); vgl. über den T., als dessen Quelle Aubry-Gastoué S. 13 irrig M 1 angeben, Band II.

188. f. 236'. [272] Douce dame sans pitie. T. GSustine (Initiale G und Majuskel S im Codex; aus M 22) Nr. 3: a. 3 lo |; b. 3 li |; c. 3 li ...

Qu. St. V Nr. 35 mit dem Mot.-Anfang in mg. — = 2st. W₂ 4, 35; R Nr. 19; N Nr. 42. T.-Bezeichnung in St. V, R und N: Portare; in W₂: Sustinere.

189. f. 237. [102] A la clarte qui tout enlumina. T. Et illuminare (aus M 9) Nr. 4: 2 lo | 3 li |.

Qu. F Nr. 61; W₂ f. 68'. — = 2st. W₂ 4, 1. Identisch [103] Remedium 2st. W₂ 2, 68. — Der Mot. steht im 6. Modus. Der Mot.-Anfang klingt an den T.-Text an.

190. f. 237'. [136] Du tans pascor meinent. T.-Bezeichnung Domine; lies Domino (aus M 13): lo.

191. f. 238. [794] Fines amouretes je voz cri. T. Fiat: 3 li 2 li | 3 li |.
= 2st. W₂ 4, 40 (T. 2 li 3 li | 3 li |).

192. f. 238'. [792] Merci de qui j'atendoie. T. Fiat Nr. 2: 3 li 2 li | 3 li |.

Qu. St. V Nr. 18 mit dem Mot.-Anfang in mg. — = 2st. W₂ 4, 57; N Nr. 81; D Nr. 20 (Text). Identisch [793] Unum deum 2st. W₂ 2, 73. — Mk.: Aubry Rythm. 19 Anfang aus Mo.

193. f. 239. [134] Li cler vis a devis. T.-Bezeichnung Domino; lies Domino quoni (aus M 13): 2 lo | 3 li |.

= 2st. W₂ 4, 11 (T.-Bezeichnung: Domino quoniam). — Bei Aubry-Gastoué S. 15 Nr. 30 ist der T. als „non identifié“ bezeichnet.

194. f. 239. [419] Li pluseur se plaignent. T.-Bezeichnung So; lies Go (aus M 32) Nr. 12: 3 li |.

Qu. F Nr. 156. — = 2st. W₂ 4, 53. Identisch [420] Mellea 2st. W₂ 2, 78. — Nisard, Arch. des Miss. scient. 2, 1851, 339 und Raynaud 1, 171 bezeichnen den T. irrig Domino. Nisard (l. c.) nimmt, da eine Chanson Blondel's (Ray. Bibl. Nr. 1495) ähnlich anfängt, mit Unrecht „Blondeau“ als Verfasser der Motette an.

195. f. 239'. [829] A vos (im Codex: Aues) douce debonaire. T. Omnes: 3 lo | 3 li 2 li |.

Der T.-Anfang ist citiert bei Aubry-Gastoué S. 6; der Schluss ib. S. 15 Nr. 24 unter der irrigem Bezeichnung Domine, vgl. bei Nr. 196. Ib. S. 13 Nr. 75 ist der T.

irrig mit Omnes aus M 1 identifiziert. Beyssac l. c. Sp. 12f. weist die Melodie des Schlusses als Schluss der Comm. Letabitur nach, deren Melodie nach Beyssac auch als R-Melodie Verwendung fand und sucht irrig vergeblich nach dem Text Domine dafür. Als R-Melodie steht sie z. B. zum R Letabitur im Liber Resp. S. 171, textlich und musikalisch der Comm. L. Gr [18] gleich, also auch am Schluss mit dem T.-Schluss identisch. Doch kann ich bis jetzt weder textlich die T.-Bezeichnung („omnes recti corde“ in diesem Text passt wegen der abweichenden Melodie nicht), noch musikalisch den Anfang der Melodie nachweisen. — Mit dem Mot.-Schluss ist der den Mot. [291] (Mo 5, 159) umschliessende Refrain und in etwas verzierterer Ausführung Tr. [884] (u. a. Mo 7, 291) V. 7f. auch musikalisch identisch.

196. f. 240. [814] Biaus douz amis or ne. T. Domine: 3 lo | mit Abweichungen.

Die T.-Bezeichnung steht im Codex am Anfang der letzten Zeile von f. 240; indes scheint diese Tonfolge der Schluss des T. von Nr. 195 zu sein, da der Mot. Nr. 195 auf f. 240 noch Sy. 1—6 in Anspruch nimmt. Die von Aubry-Gastoué S. 15 Nr. 24 als T.-Anfang des T. von Nr. 196 bezeichnete Tonfolge ist also wohl der Schluss des T. von Nr. 195, vgl. oben. Der T. Domine (anscheinend 60 Noten) beginnt anscheinend FaFEFGFDC.

197. f. 241. [167] J'ai (die Initiale fehlt im Codex) trove qui me veut. T. In (im Codex: Ijn) seculum (aus M 13): a. 3 li | 2 li 3 li |; b. 3 li |.
= D Nr. 52 (Text).

198. f. 241'. [268] D'une amour sui sospris. T. angelus (aus M 20). Ohne Noten. Über den Refrain am Mot.-Schluss vgl. oben S. 307 (Paris 845 Nr. 6).

199. f. 242. [160] Ma loial pensee tient mon cuer. T. in seculum (aus M 13). Ohne Noten.
= 2st. N Nr. 20 (T. a. 3 li |; b. 3 li 2 li |); vgl. oben S. 290.

200. f. 242'. [830] Quant je parti de m'amie. T. Tuo: 2 lo | 3 li |.

201. f. 243. [328] En une chambre cointe et grant. T. Et gaudebit (aus M 24) Nr. 3: 3 li | 3 li 2 li |.
Qu. F Nr. 131. — = 2st. W₂ 4, 45.

202. f. 243'. [1038] Quant plus mes fins cuers. T. unbezeichnet; Initiale C. Ohne Noten. Singulärer Text. — Über den Refrain am Mot.-Schluss vgl. oben S. 157.

203. f. 244. [238] Hier main jouer m'en alai. T.-Bezeichnung Falus; lies Latus (aus M 14): 3 li | 2 lo |.
= 2st. W₂ 4, 47.

204. f. 244'. [137] Quant florissent li buisson. T.-Bezeichnung Domino; lies Domino quoni (aus M 13): 2 lo | 3 li |.
= 1st. Paris n. a. frq. 1050 (Pb¹⁷) f. 190 (Var.: fueillissent) mit der Verfasserangabe: Robert de Rains (Ray. Bibl. Nr. 1852). — Mk.: Aubry Mon. pl. 14 Anfang aus Pb¹⁷. — Bei Aubry-Gastoué S. 15 Nr. 30 ist der T. als „non identifié“ bezeichnet.

205. f. 245. [138] L'autrier par un main joer m'en alai. T. Domino.

Ohne Noten; singulärer Text; die T.-Quelle ist daher nicht festzustellen. — Der T. ist bei Aubry-Gastoué irrig nicht genannt.

206. f. 245'. [242] La pire roe du char. T.-Bezeichnung: a; lies Latus (aus M 14): 3 li | 2 lo |.
Die Komposition endet mit dem Seiten- und Lagenschluss.
207. f. 246. [169] Ne m'a pas oublie cele. T. in seculum (aus M 13): 3 li |.
Singulär. Die Komposition beginnt mit dem Lagenanfang. Die Initiale N ist mit einer Miniatur ausgeschmückt (vgl. oben S. 355).
208. f. 246'. [475] Nus ne se doit repentir. T. audi filia (aus M 37): 2 li 2 li 4 li |.
= 2st. R Nr. 22; N Nr. 45. — Mk.: Aubry Rythm. 21 Anfang aus Mo (auch T. 8 ist im 2., nicht im 1. Modus zu übertragen).
209. f. 247. [819] Qui loiaument sert s'amie ne li (enté). T. Letabitur: 2 li 2 li 3 li |.
= 2st. W₂ 4, 10; R Nr. 2; N Nr. 2. T.-Bezeichnung in R und N: Letabimur.
210. f. 247'. [62] En mai quant neist la rousee. T. Domine (aus M 3) Nr. 7: 3 li 2 li |.
Qu. F Nr. 41. — = 2st. W₂ 4, 30; Mü A Nr. 11. Identisch [60] Prothomartir 2st. F 2, 36; [61] Sederunt inique 2st. W₂ 2, 69. — Der Mot.-Schluss ist mit dem Anfang des Cento [433], mit dem Schluss des Mot. [403] und mit Tr. [188] (u. a. Mo 5, 138) V. 2f. auch musikalisch identisch; vgl. oben S. 211.
211. f. 248. [111] Travellie du mau d'amer. T. Et confitebor (aus M 12) Nr. 3: 3 li |.
Qu. Et exaltavi Nr. 4 und 5: F f. 139'; W₂ f. 83'; Tebor Nr. 3: W₂ f. 71. — Identisch 2st. [110] Locus hic terribilis 2st. F 2, 24.
212. f. 249. [404] Amis vostre demoree me feit. T. Pro patribns (aus M 30): 3 li | 3 li | lo |.
Der Mot.-Schluss bildet auch den Refrain aller Strophen des Liedes Ray. Bibl. Nr. 796 von Moniot (V f. 44), dessen Melodie leider nicht erhalten ist.
213. f. 249'. [593] Li doz termines m'agree. T. Balaam (aus M 81*): 3 li |.
= 2st. R Nr. 7; N Nr. 9. — Mk.: Couss. Nr. 32 aus Mo (fehlerhaft: Mot. T. 11–12 und 49–50; ferner die Textunterlage einiger Stellen). — Anfang und Schluss des Mot. sind mit Anfang und Schluss der 1. Strophe der sehr verbreiteten Chanson Ray. Bibl. Nr. 490 von Moniot d'Arras (Mk.: Ars p. 133 und Le Chans. de St. Germ. f. 53) auch musikalisch identisch. Cousse-maker schreibt ohne genügenden Grund auch die Motette Moniot zu, S. 196 Moniot d'Arras mit dem Druckfehler: Nr. 31 statt 32, S. LXIII in Konsequenz dieses Druckfehlers ganz irrig Moniot de Paris.
214. f. 250. [476] M'ocires voz dous frans cuers. T. Audi filia (aus M 37): 3 li |, 2 lo | beginnend.
215. f. 250'. [56] Qui d'amours se plaint. T. Lux magna (aus M 2): 3 li |.
= 2st. Mü A Nr. 6.
216. f. 251. [385] Greve m'ont li mal d'amer. T. Johanne (aus M 29): 3 li |, mit 4 Gruppen 4 li | beginnend.
= 2st. W₂ 4, 7; R Nr. 6; N Nr. 6. Identisch [386] Virgo mater 2st. W₂ 2, 75. — Mk.: Aubry Rythm. 21 Anfang aus Mo (auch T. 6 ist im 2., nicht im 1. Modus zu übertragen).

217. f. 251'. [493] Envie a mout grant vertu. T.-Bezeichnung In veritate; lies In virtute (aus M 41): 2 li 3 li |.
218. f. 252'. [165] Lonc tens ai mon cuer assis. T. In seculum (aus M 13) Nr. 5: 2 lo | 3 li |.
Qu. F Nr. 94; W₂ f. 72. — Mk.: Couss. Nr. 31 aus Mo (fehlerhaft die letzten 5 Takte und der Wechsel des T. zwischen 2. und 1. Modus, während die ligierten Gruppen des T. stets in Übereinstimmung mit dem Mot.-Modus, also im 1. Modus zu übertragen sind). — Couss. schreibt die Motette ohne jeden Grund Moniot de Paris zu (S. 196 mit dem Druckfehler Nr. 32 statt 31; in Konsequenz dieses Druckfehlers ist S. LXII Moniot d'Arras als ihr Verfasser genannt); die Vadurie von Moniot de Paris: Lonc tans ai mon tans use (Ray. Bibl. Nr. 475 und Nachtrag II, S. 230; vgl. zur Lit.: [Ars]; Aubry Rythm. S. 31, wo Aubry's Übertragung den 2., nicht, wie er sagt, den 4. Modus aufweist; Beck Troub. S. 74), die Cousse-maker augenscheinlich dazu veranlasst, hat mit der Motette nichts zu tun.
219. f. 253. [567] La plus bele riens vivant. T. unbezeichnet: 2 li 3 li |, lo | beginnend.
Als T.-Bezeichnung ist zu ergänzen: Pacem (aus M 72*), Corde (aus Gr. Clamaverunt) oder Thronum (aus All. Deus qui sedes); vgl. Aubry-Gastoué S. 15 Nr. 98.
220. f. 253'. [144] Trop m'a amours assailli. T. in seculum (aus M 13) Nr. 15: a. 3 li |; b. 2 li 3 li |.
Qu. St. V Nr. 5 mit dem Mot.-Anfang in mg. — = 2st. W₂ 4, 79 (T. wechselnd b. 2 li 3 li | und 3 li 2 li |); N Nr. 85. Identisch [145] Peto linis 2st. W₂ 2, 66.
221. f. 254. [135] Quant froidure trait a fin. T.-Bezeichnung Domino; lies: Domino quoni (aus M 13): Teil 1: 3 li |; Teil 2: 2 lo | 3 li |.
= 2st. W₂ 4, 71 (T.-Bezeichnung Domino). — Bei Aubry-Gastoué S. 15 Nr. 30 ist der T. als „non identifié“ bezeichnet.
222. f. 254'. [491] Cil qui priseroit amour. T. Domine (aus M 41): 2 li 3 li |.
223. f. 255. [170] Quant yver la bise ameine. T. In seculum (aus M 13): 2 lo | 3 li |.
224. f. 255'. [477] Biaus cuers desirres et dous. T. Audi filia (aus M 37): 3 li 2 li | 4 li 3 li |, 2 lo | beginnend.
= D Nr. 21 (Text).
225. f. 256. [387] Sans orgueil et sans envie. T. Johanne (aus M 29): 2 lo | 4 li 3 li | 3 li 2 li |.
= 2st. W₂ 4, 75 mit abweichender (auffälliger) T.-Schreibung (vgl. oben S. 216).
226. f. 256'. [797] Bien cuidai avoir d'amors. T. Fiat: 3 li |.
= 1st. V f. 116' (mit Noten von „loiaument“ in V. 4 ab).
227. f. 257. [405] He ha que ferai bele. T. Pro patribus (aus M 30): 3 li |.
V. 7 ist in den ersten beiden Noten mit dem Anfang von Halle's Rondeau Nr. 1 identisch.
228. f. 257'. [114] Je gart le bois que nus. T. Et confitebor (aus M 12): 2 lo | 4 li |.
Motet enté. — Mk.: Aubry 3, 148; vgl. Aubry Rythm. 20. — Der den Mot. umschliessende Refrain ist mit gleicher Melodie in der Cour de paradis V. 414, Paris frq. 25 532 f. 334 citiert.

229. f. 258. [676] S'amour souspris m'a. T. Ejus (aus O 16): 2 lo | 3 li |.
Motet enté. — Der den Mot. umschliessende Refrain weist zum Schluss des Mot. [689] (Mo 5, 172), wenn auch keine volle textliche und musikalische Identität, so doch deutliche Beziehungen auf.
230. f. 258'. [171] Li maus amorous me tient si sai. T. In seculum (aus M 13): 3 lo | 3 li |.
Motet enté. — V. 1 ist mit dem Anfang des Tr. [284] (Mo 5, 96) auch musikalisch identisch. Der Schlussvers zeigt musikalische Beziehungen zum Schluss des Tr. [226] (Mo 5, 106) und zu V. 38 des Tr. [335] (u. a. Mo 2, 23). Vgl. ferner den den Mot. [1119] (D Nr. 43) umschliessenden Refrain.
231. f. 259. [671] Puis que bele dame m'eime. T. Flos filius ejus (aus O 16): 3 li 2 li |, unregelmässig beginnend.
Motet enté. — = 2st. R*; N Nr. 10. — Der den Mot. umschliessende Refrain ist mit den Schlüssen des Tr. bzw. Qua. [658] (u. a. Mo 2, 22) und des Qua. [798] (u. a. Mo 2, 30) auch musikalisch identisch.
232. f. 259'. [153] Tout ades mi troveres. T. in seculum (aus M 13): a. 3 li 2 li |; b. $\lambda\gamma$.
= 2st. W₂ 4, 19; V f. 74' (nur Mot. ohne Noten). — Der vorletzte Vers des Mot. ist mit V. 2 des Mot. [46] auch musikalisch identisch.
233. f. 260. [273] Hyer matin chevauchois de jouste un vergier. T. Portare (aus M 22): 2 lo | 3 li 2 li 2 li |.
= 2st. N Nr. 87. — Der Mot.-Schluss ist mit dem Schluss des Cento [433] auch musikalisch identisch.
234. f. 260. [355] J'ai un cuer qui me semont. T. Docebit (aus M 26): lo | 3 li | 2 li 2 li 3 li |, am Schluss unregelmässig.
235. f. 261. [568] Ja ne me souvendra. T. Ejus (vgl. M 73*): 3 li 2 li 2 li |.
236. f. 261'. [754] Ne m'oubliez mie bele et avenant. T. Domino (aus Benedicamus I) Nr. 12: 2 lo | 3 li |.
Qu. F f. 88'. — Der Mot.-Schluss ist mit dem Schluss des Mot. [393] (Qu. Johanne Nr. 5, St. V Nr. 21) auch musikalisch identisch.
237. f. 262. [489] Mout sui fous quant ne. T. Inquirentes (aus M 40): 3 li | 2 lo |.
238. f. 262'. [79] La voir me fait en folie. T. manere (aus M 5): 3 li |.
= 2st. Mü A Nr. 12 (Var.: Manoir). Anfangs-Var. im Register von Mo: Savoir.
239. f. 263'. [677] Pensis chief enclin ier. T. unbezeichnet; zu ergänzen ist Flos filius ejus (aus O 16): 3 li | 2 lo |, unregelmässig beginnend.
Die Wiederholung der ersten 12 T.-Gruppen ist am Ende der 12. Gruppe durch „it“ (iterum) bezeichnet; Raynaud 1, 200 und 320 fasst dies irrig als T.-Bezeichnung: *Itur* oder *Ite missa est* auf. — V. 1—4 sind mit dem textlich gleichen Anfang der Pastourelle Ernoul's Ray. Bibl. Nr. 1365 musikalisch nicht identisch. Der Mot.-Schluss ist mit dem Schluss des Mot. [566] und Abschnitt 8 des Cento [433] auch musikalisch identisch (mit Var.).
240. f. 263'. [243] Mout soloie chant et joie. T. latus (aus M 14): 3 li | 2 lo |.
Der Mot. steht im 6. Modus.

241. f. 264'. [250] Quant voi la fleur en l'arbroie. T. unbezeichnet; zu ergänzen ist Et tenuerunt (aus M 17) Nr. 3: 3 li | 2 lo |.
Qu. F Nr. 208. — = 2st. W₂ 4, 70; N Nr. 31. — Mk.: Aubry Chans. pop. S. 7 Schluss des Mot. aus Mo; vgl. oben S. 215. — Bei Aubry-Gastoué S. 17 Nr. 104 ist der T. als „non identifié“ bezeichnet.
242. f. 265. [352] Je m'estoie mis en voie. T. docebit (aus M 26): 3 li 2 li |.
Qu. St. V Nr. 8 (Ille vos docebit doce) mit dem Mot.-Anfang in mg. — = V f. 38' (nur Mot. ohne Noten). — Der Mot.-Schluss ist mit dem Schluss des Tr. [509] (Mo 5, 82) auch musikalisch identisch; vgl. auch oben S. 156.
243. f. 265'. [353] Pour quoi m'aves voz doune. T. docebit docebit (aus M 26) Nr. 7: 2 li 2 li 3 li | lo |.
Qu. St. V Nr. 9 (Cebit doce) mit dem Mot.-Anfang in mg. — = 3st. Dpm. mit Tr. [354] Je me doi Tu Nr. 22.
244. f. 266. [817] Chanter m'estuet sans delai. T. unbezeichnet: 3 li | 2 lo |.
= 2st. W₂ 4, 27 (T.-Bezeichnung In corde). Identisch [818] Canticum leticie 2st. W₂ 2, 79 (T.-Bezeichnung Mea). Bei Aubry-Gastoué ist der T. übersehen. — Raynaud 1, 204 gibt das 2. „docebit“ des T. von Nr. 243 irrig als T. von Nr. 244 an.
245. f. 266'. [368] A cele ou j'ai mon cuer. T.-Bezeichnung: amore; lies Amoris (benutzt ist nur der Abschnitt Amo; aus M 27) Nr. 2: 3 li |.
Qu. W₁ Nr. 67; F f. 119'.
246. f. 267. [492] Hiex (im Register: Hyer) main toz seu[s] (*s* ist wahrscheinlich durch die Randbeschnidung fortgefallen). T. domine (aus M 41): 2 lo | 3 li |.
V. 2 des den Mot.-Schluss bildenden Refrains ist mit dem Schlussvers des Mot. [508] (vgl. oben S. 293) und dem Schlussvers der 1. Strophe von Thibaut's Lied Ray. Bibl. Nr. 1596 (Mk.: Ars p. 12) auch musikalisch identisch (mit Var.); die vorletzten Verse sind überall verschieden.
247. f. 267'. [54] Ja pour longue demouree. T. dies (aus M 2): $\lambda\gamma$.
= 2st. Mü A Nr. 5 (T.-Bezeichnung Hodie, vgl. oben S. 282; Var.: desirree). — Über Refrainbeziehungen vgl. ib.
248. f. 268. [247] Endurez endurez les dous maus. T. alleluya (aus M 17): $\lambda\gamma$.
= 2st. W₂ 4, 39. — Mk.: Aubry Rythm. 23 Original und Übertragung (fehlerhaft im 4. Takt) aus Mo. — Aubry-Gastoué bezeichnen den T. zuerst S. 10 Nr. 2 richtig als dem All. Laudate oder Surrexit entnommen, dann S. 15 Nr. 1 irrig als „non identifié“; vgl. auch unten zu Mo 4, 58.
249. f. 268. [156] Cil bruns ne me meine. T. in seculum (aus M 13): a. 3 li | br |; b. 3 li |.
= 2st. W₂ 4, 26.
250. f. 268'. [1039] Onc voir par amours n'amai. Der T. fehlt; auch fehlt für ihn der Platz, da nur $\frac{1}{4}$ Zeile frei ist.
251. f. 269. [55] D'une fausse ypocrisie. T. lux magna (aus M 2) Nr. 5: 3 li |.
Qu. F Nr. 38. — = 2st. Mü A Nr. 7.

252. f. 269'. [823] He monnier pourrai je mou dre. T. unbezeichnet: 3 li |.

= 2st. W, 4, 42 (T.-Bezeichnung „Om — sus“). — Mk.: Original-Notation (fehlerhaft) und Übertragung (völlig falsch) aus Mo am Ende von Raynaud, Recueil 2. Der T. ist auch von Aubry-Gastoué S. 17 Nr. 105 gedruckt.

Nr. 252 schliesst f. 269' Sy. 4; Sy. 5—8 sind frei.

Aus der Konkordanz ergibt sich zur Geschichte der 75 Motetten dieses Faszikels, von denen jedoch 4 (Nr. 198, 199, 202 und 205), darunter 3 nur hier überlieferte (Nr. 198, 202 und 205), ohne Noten blieben, folgendes.

Notre Dame-Melismen als Quellen sind bisher für 12 Werke nachgewiesen (Nr. 182, 185, 189, 194, 201, 210, 211, 218, 236, 241, 245 und 251); aus St. V-Melismen stammen 5 (Nr. 188, 192, 220, 242 und 243). 10 dieser Werke gehören in französischer Motettengestalt bereits dem Repertoire von W₂ an (in ihm fehlen nur Nr. 211, 218, 236 und die letzten 4: Nr. 242, 243, 245 und 251), in dem sich ferner weitere 17 befinden, so dass ungefähr $\frac{1}{3}$ des Repertoires von Mo 6 bereits in W₂ steht: Nr. 181—189, 191—194, 201, 203, 209, 210, 216, 220, 221, 225, 232, 241, 244, 248, 249 und 252. Das Repertoire von N bzw. von R und N steuert 5 weitere Werke bei: Nr. 199 (ohne Noten in Mo), 208, 213, 231 und 233 (ausserdem finden sich hier auch Nr. 183, 184, 188, 192, 209, 216, 220 und 241 wieder), das von D 2: Nr. 197 und 224 (ausserdem enthält es Nr. 183 und 192), das von V ebenfalls 2: Nr. 242 (aus einem St. V-Melisma entstanden) und 226 (ferner enthält es Nr. 232), das von Paris 845: Nr. 179 und der Chansonnier Clairambault: Nr. 204. Damit sind durch diese Codices, da wohl auch die 5 zuletzt genannten Werke: Nr. 179, 197, 204, 224 und 242 als Motetten der älteren Epoche angesehen werden dürfen, 44 Kompositionen, darunter für 38 die gleichen französischen Motettentexte wie in Mo, als Schöpfungen einer älteren Periode nachgewiesen.

Das kleine Fragment der wichtigen Handschrift Mü A, aus der nur 16 2st. französische Motetten über T. aus O 1 und M 1—5 erhalten sind, vermehrt die eben genannte Motettenzahl von 38 um weitere 4: Nr. 215, 238, 247 und die aus einem Notre Dame-Melisma entstandene Motette Nr. 251 (ferner überliefert es Nr. 210; 3 weitere Motetten aus Mü A kehren in Mo 5, Mo 2 und im Anhang von M 3 wieder). Damit ist die Zahl der über T. aus O 1 und M 1—5 in Mo 6 erhaltenen Motetten erschöpft. In anbetracht

1) der, wie mir scheint, besonders beachtenswerten Erscheinung, dass die in Mo 6 erhaltenen 5 Motetten über T. aus M 2, M 3 und M 5 sämtlich in Mü A teils zuerst, teils wieder vorkommen,

2) des Umstands, dass trotz der engen Beziehungen zwischen Mo 6 und W₂ von diesen 5 Werken 4 bisher ausser aus Mo lediglich aus Mü A bekannt sind,

3) der breiten Anlage des Codex Mü A, die aus der grossen Zahl der jeweils den gleichen T. benutzenden Motetten hervorgeht,

und 4) der Stilgleichheit, die im wesentlichen zwischen den in Mo singulären und den nachweislich älteren Motetten dieses Faszikels (wenigstens, soweit ich das bisher übersehen kann) herrscht,

scheint mir die Vermutung naheliegend, dass auch von den bisher nur aus Mo bekannten Motetten über T. aus den übrigen liturgischen Gesängen, deren Motetten-Derivationen in Mü A verloren sind, eine stattliche Anzahl, vielleicht sogar in analoger Weise nahezu die volle Zahl, auf derartige ältere Quellen, wie es Mü A in unversehrtem Zustand aller Wahrscheinlichkeit nach war, zurückgeht (vgl. auch oben S. 284 f.) und dass somit nur die trümmerhafte Überlieferung von Handschriften von der Bedeutung des Codex Mü A Schuld daran ist, dass uns für die übrigen 25 mit Noten in Mo 6 überlieferten 2st. französischen Motetten (Nr. 178, 180, 190, 195, 196, 200, 206, 207, 212, 214, 217, 219, 222, 223, 227—230, 234, 235, 237, 239, 240, 246 und 250) eine ältere Quelle bisher noch nicht nachweisbar ist. Erstmalige Verwendung von Notre Dame-Clausule als Motettenquellen überhaupt findet sich in Mo 6 in Nr. 218, 236 und 245; eine solche als Quelle einer französischen Motette in Nr. 211.

In der weiteren Motettengeschichte spielen aus dem ganzen reichen Inhalt von Mo 6 nur 2 Werke (Nr. 185: 3st. Dpm. in Mo 7, Ba, Bes und bei Franco, 2st. in Lo C und Fauv; und Nr. 243: 3st. Dpm. in Tu) noch eine Rolle. Die Erklärung für diese Erscheinung scheint mir darin zu liegen, dass diejenigen Werke dieses Repertoires, die als Unterbau stimmreicherer Kompositionen weiter leben sollten, mit Ausnahme von Nr. 185 in der alten kleineren Form in Mo keine Aufnahme mehr fanden; vgl. auch die Schlussbemerkungen zum 5. und 2. Faszikel. So weist Mo 6 zu Cl und Da gar keine, zum sonstigen Repertoire von Mo, zu Ba, Bes, Tu und zu Theor.-Cit. nur je eine Beziehung auf.

Mit lateinischen Motettentexten sind in F: Nr. 185, 210 und 211, in W₂: Nr. 185, 189, 192, 194, 210, 216, 220 und 244, in späteren Codices: nur Nr. 185 überliefert.

Mit nicht mehr als 8 Ausnahmen entstammen die T. in Mo 6 dem alten dafür verwendeten liturgischen Repertoire. Da 4 dieser Ausnahmen durch Motetten gebildet werden, die bereits dem Repertoire von W₂ angehören (Nr. 187, 209, 244 und 252; die anderen 4 sind: Nr. 179, 195, 196 und 200. Die T. zu Nr. 244 und 252 sind unbezeichnet; die übrigen 6 tragen lateinische liturgische Worte als Kennworte), zeigt sich, dass bezüglich der T.-Verwendung kein Unterschied zwischen Mo 6 und den Motetten-Handschriften in Quadrat-Notation besteht.

Von Verfasseramen sind, wie schon Raynaud (Rec. I, Introd. S. 33) feststellte, der Moines de St. Denis für Nr. 183 und Robert de Rains für Nr. 204 bekannt. Musikalische Refrain-Beziehungen sind bei Nr. 178, 195, (198), (202), 210, (212), 213 (zu einer Chanson von Moniot d'Arras), 236, 239, 242, 246 und den 7 unmittelbar aufeinander folgenden Motetten Nr. 227—233 nachgewiesen. Dass gefällige Melodien zu refrain-artigen Texten weder gleichzeitig mit diesen Texten entstanden zu sein brauchen, noch „volkstümlichen“ Ursprung dieser Melodien beweisen, zeigen besonders die Schlüsse von Nr. 210, 236 (eine Melodiephrase, die in 2 verschiedenen Clausule über verschiedenen T. den Schluss bildet) und 241.

Leider ist bisher aus dem musikalischen Repertoire dieses Faszikels äusserst wenig publiziert. Coussemaker's für diesen Faszikel sich auf 2 Motetten beschränkende

Auswahl wird der historischen Bedeutung der Werke dieses Faszikels in keiner Weise gerecht; vgl. meine Ausführungen Sammelb. 5, 1904, S. 181 ff. und oben S. 159 f.

b. 5. Faszikel f. 111—227: 1 3st. Hoquetus, 96 französische, 1 provenzalische, 1 französisch-provenzalische und 1 französisch-lateinische 3st. Dpm.; Nr. 73—176.

Ohne Noten blieben Nr. 150, 152 und 167, die Tr. von Nr. 151 und 154, teilweise der Mot. von Nr. 154 und das Tr. von Nr. 155 und andere kürzere Partien. Der lateinische Mot. von Nr. 108 bildet sprachlich ein Unicum im alten Motettenbestand dieses Faszikels. Da Nr. 75 = 147, 77 = 144, 100 = 126 und 121 = 151 ist, reduziert sich die Zahl von 103 Dpm. (Nr. 74—176) auf 99; bezüglich der Zahl der Kompositionen tritt noch eine weitere Reduktion um 1 ein, da, wie schon Coussemaker beobachtete, Nr. 146 mit Nr. 75 und 147 musikalisch identisch ist. Dass 4 Motetten doppelt in diesem Faszikel vorkommen, ist kein Beweis für nicht-einheitliche Entstehung des Faszikels; es ist offenbar bei der Fülle der hier aufgezeichneten Werke lediglich durch Übersehen zu erklären.

Die Dpm.-Sammlung beginnt f. 111'. Die Tr. sind stets in Sy. 1—7 auf den Verso-Seiten, die Mot. ebenso auf den Recto-Seiten, die T. in den 8. Systemen beider Seiten aufgezeichnet. Die 3 Stimmen der letzten Motette des ursprünglichen Bestands dieses Faszikels schliessen f. 226' Sy. 4, f. 227' Sy. 4 und f. 226' Sy. 8; der Rest beider Seiten ist leer. Es folgt f. 227', 1—5 und 228, 1—6 ein Nachtrag (Nr. 177; vgl. unten am Schluss dieses Kap.); der Rest beider Seiten und f. 228'—230' sind leer.

Die erste Recto-Seite (f. 111) ist zur Aufnahme des 3st. Hoquetus *In seculum* (Nr. 73) benutzt, dessen Initiale ebenso wie die Initialen der Oberstimmen der 1. Dpm. mit einer Miniatur geschmückt ist. Als geistliches Einleitungsstück, wie Coussemaker S. 9 Nr. 7 annimmt, ist dieser Hoquetus wohl kaum aufzufassen. Wenn nicht nur Versäumnis oder der Wunsch, die leere Seite auszufüllen, den Hoquetus an diese Stelle des Codex verschlagen hat, ist eher gerade umgekehrt anzunehmen, dass die Verwendung dieses in der zeitgenössischen Literatur viel genannten Hoquetus auch in der weltlichen Instrumentalmusik, die aus der Überlieferung der 5 Hoqueti *In seculum* in Ba Nr. 104—108 hervorgeht, die Veranlassung war, den Hoquetus nicht dem anderen 3st. Hoquetus in Mo 1 (1, 5) folgen zu lassen, sondern ihn hier an die Spitze des Faszikels der fast ausschliesslich rein weltlichen Dpm. zu stellen.

73. f. 111. 3st. Hoquetus *In seculum*. T. (aus M 13): 3 li | (5. Modus).

Konkordanz, Lit. und Drucke vgl. oben bei Mo 1, 2—3 und unten bei 5, 137. Tr. Sy. 1—3; Du. Sy. 4—6; T. Sy. 7—8; alle 3 Stimmen (wie oben Mo 1, 2—3) mit Text.

74. f. 111'. Tr. [83] *L'autrier m'esbatoie* und Mot. [84] *Demenant grant joie*. T. Manere (aus M 5): 3 li |.

= 3st. Dpm. Cl Nr. 1—2; *Ÿ* Nr. 4; den Mot. cit. Pseudo-Ar. (C. S. 1, 280). — Mk.: Couss. Nr. 15 aus Mo (die Übertragung des 1. Teils ist vielfach fehlerhaft. 2 bzw. 3 Takte bei Couss. sind in 1 bzw. 2 zu verbessern: Mot. T. 4—5, 19—20; Tr. T. 28—30. Umgekehrt überträgt Couss. irrig 2 Takte als 1: Mot. T. 8 und 15; Tr. T. 11. Die dazwischen liegenden Partien sind entsprechend zu rücken. Mehrfach sind auch einzelne Noten irrig). — Die Initialen L und D dieser 1. Dpm. des Faszikels, die auch

in Cl die Reihe der französischen Dpm. eröffnet, sind mit Miniaturen geschmückt. — „E Emmelot“ (Mot. V. 36) ist der Stelle: „He Emmelot“ Tr. [85] V. 8 (u. a. Mo 5, 119) musikalisch ähnlich.

75. f. 112'. Tr. [716] *He Marotele alons au bois* und Mot. [717] *En la praerie Robins*. T. Aptatur (aus O 46*): 3 li |.

= 3st. Dpm. Mo 5, 147; Ba Nr. 34. Identisch [718f.] *He mere diu* und *La virge Marie* Mo 5, 146; Mot. 1st. Metz f. 165'. — Mk.: Couss. Nr. 26: Mo 5, 146; Ba. — Im Tr. sind V. 7 und 17 auch musikalisch identisch; auch daraus ergibt sich die Priorität der weltlichen Dpm.

76. f. 114'. Tr. [9] *Amourousement me tient* und Mot. [10] *He amours morrai je (enté)*. T. Omnes (aus M 1): 2 lo | 3 li |.

= 3st. Dpm. Ba Nr. 43; V f. 114 (Folge: [10] [9]; irrig T.-Bezeichnung *In veritate*); Mot. D Nr. 18 (Text). — Mk.: Ba. — Es sind auch musikalisch identisch: 1) der Tr.-Anfang, der den Mot. [1090] umschliessende Refrain und der Schluss der 1. Strophe des Lieds Ray. Bibl. Nr. 1148 von Perrin d'Angecourt (Mk.: Ars p. 155); 2) Tr. V. 4f. und der die Moteti [10] und [1078] umschliessende Refrain; 3) der Tr.-Schluss und Mot. V. 25f.

77. f. 115'. Tr. [569] *Que ferai biaux sire diex si mi* und Mot. [570] *Ne puet faillir a honour*. T. *Descendentibus* (aus M 74*): 8 lo |.

= 3st. Dpm. Mo 5, 144; Ba Nr. 70; Mot. D Nr. 23 (Text). — Mk.: Ba. — Im Tr. sind die 1. und vorletzte Zeile textlich verschieden, aber musikalisch gleich; beide finden sich textlich wie musikalisch auch in dem rondeauartig gebauten Mot. [189] (u. a. Mo 5, 138); die vorletzte Zeile kehrt mit gleichem Text und gleicher Melodie auch im Mot. [555] (Mo 5, 101) V. 19 wieder. Der textlich gleiche Abschluss dieses Refrains (*m'ocit*) ist in [569], [555] und [189] verschieden. Vgl. ferner oben S. 310.

78. f. 116'. Tr. [511] *Cele m'a tolu la vie* und Mot. [512] *Lonc tens a que ne*. T. *Et sperabit* (aus M 49): 3 li | br |.

= 3st. Dpm. Cl Nr. 14—15; Ba Nr. 57. Identisch Tr. [513] *Pulchra* und Mot. [512] 3st. Dpm. Tu Nr. 27; ferner wohl Bes Nr. 46, unbekannt mit welchem Tr. — Mk.: Ba.

79. f. 117'. Tr. [827] *Quant voi l'aloete* und Mot. [828] *Diex je ne m'en partirai*. T. [H]odie: 3 li | mit Abweichungen.

Mot. = Cl Nr. 84.

80. f. 118'. Tr. [11] *Je m'en vois ma douce* und Mot. [12] *Diex (so auch im Register) oder Tiex a mout le cuer*. T. Omnes (aus M 1): 3 li | 2 lo |.

= 3st. Dpm. Ba Nr. 90 (Mot.-Anfang: Tels). — Mk.: Ba. — Der Mot.-Schluss ist mit dem das Tr. [554] (Mo 5, 101) umschliessenden Refrain und mit Tr. [288] (u. a. Mo 5, 148) V. 5 und 7 auch musikalisch identisch.

81. f. 120'. Tr. [278] *Ja pour mal que puisse* und Mot. [279] *He desloiaus mesdisant*. T. *Portare* (aus M 22): 3 li 2 li |.

= 3st. Dpm. Cl Nr. 85—86. Identisch Mot. [280] *Nicholaus igitur* 3st. Dpm. mit Tr. II [281] *Pour celi* Ba Nr. 68. — Mk.: Ba.

82. f. 121'. Tr. [509] Ne sai ou confort trover und Mot. [510] Que por moi reconforter. T. Et sperabit (aus M 49) Nr. 5: 3 li 2 li |.

Qu. St. V Nr. 36 mit dem Mot.-Anfang in mg. — Der Tr.-Schluss ist mit dem Schluss des Mot. [352] (u. a. Mo 6, 242; Qu. St. V Nr. 8) auch musikalisch identisch; vgl. auch oben S. 156.

83. f. 122'. Tr. [375] Sovent me fait souspirer und Mot. [374] En grant effroi sui. T. Mulierum (aus M 29): 3 li |.

= 2st. W₂ 4, 5; R Nr. 14; N Nr. 37. Identisch 3st. [371] Prodit F 1, 17; [372] Prima 2st. W₂ 2, 65; [373] Mulierum hodie mit Tr. Prima 3st. Dpm. Ba Nr. 60; vgl. ferner [1179]. — Mk.: Ba; Aubry pl. 7 Schluss phot. aus R. — Tr. V. 2 klingt an Mot. [166] (Mo 6, 178) V. 4 Ende auch musikalisch an.

84. f. 123'. Tr. [604] Amors ne mi tendra und Mot. [605] Ades mi tient amors. T. Kyrieleyson (Nr. 1): 3 li | lo |.

Der Mot.-Schluss kehrt auch musikalisch identisch als Abschnitt 4 des T. von [880f.] (u. a. Mo 7, 280) und Ren. Nouv. V. 6856 (Ha f. 166) wieder; vgl. ferner den den Mot. [1122] (D Nr. 47) umschließenden Refrain.

85. f. 124'. Tr. [172] Trop sovent me dueil und Mot. [173] Brunete a qui j'ai. T. In seculum (aus M 13): 3 li |.

= 3st. Dpm. Ba Nr. 17; Bes Nr. 52a; V. f. 115' (Folge: [173] [172]; ohne Noten und ohne T.-Bezeichnung); Mot.-Text auch Paris frç. 12786 f. 76. Identisch [174f.] Salus virgini und Hodie natus Mü C f. 80' und 72 (der T. fehlt). — Mk.: Ba. — Der Tr.-Schluss ist mit Tr. [787] (Mo 5, 117) V. 16 und Mot. [166] (Mo 6, 178) V. 19 auch musikalisch identisch.

86. f. 124'. Tr. [362] Por vos amie criem und Mot. [361] He quant je remir. T. Amoris (aus M 27) Nr. 3: 3 li | mit Abweichungen.

Qu. F Nr. 141. — = 3st. Dpm. Cl Nr. 76—77; mit musikalisch späterem Tr. [363] Dame de valour Mo 7, 281; Ba Nr. 39; Tu Nr. 6; ferner Bes Nr. 38 unbekannt mit welchem Tr. Identisch [360] Veni salva 2st. F 2, 38; [365] Virgo dei Franco (C. S. 1, 130); [364] O quam sollempnis Lille f. 32 (als Contrafactum zu [361] bezeichnet). — Mk.: Carnel aus Lille; Ba.

87. f. 125'. Tr. [176] Diex de chanter maintenant und Mot. [177] Chant d'oisiaus et fueille et flor et tans joli. T. In seculum (aus M 13): 2 lo | 3 li |.

= 3st. Dpm. Cl Nr. 74—75. — Mot. V. 24 und 26 ist mit Mot. [64] V. 13 und Schluss von V. 14 auch musikalisch identisch. Die Anfänge von [177] und Ray. Bibl. Nr. 2035 sind musikalisch verschieden.

88. f. 126'. Tr. [117] Lonc tans ai mise m'entente und Mot. [118] Au comencement d'este. T. Hec dies (aus M 13): a. lo | 3 li |; b. 2γ.

= 3st. Dpm. W₂ 3, 5; Cl Nr. 16—17; 2st. R Nr. 15; N Nr. 38. Identisch [119] Hec 2st. W₂ 2, 59; [120f.] Salve und Sicut 3st. Dpm. Ba Nr. 87. — Mk.: Ba; Aubry pl. 7 phot. aus R. — Der Mot.-Schluss ist mit Abschnitt 3 des Cento [433] auch musikalisch identisch.

89. f. 127'. Tr. [396] Se j'ai servi longuement und Mot. [397] Trop longuement m'a failli. T. Pro patribus (aus M 30) Nr. 3: 3 li |.

Qu. F Nr. 150. — = 3st. Dpm. W₂ 3, 6 (Mot.-Var.: Trop m'avez); Cl Nr. 20—21; ♯ Nr. 5; Ba Nr. 89; 2st. R Nr. 4; N Nr. 4; D Nr. 2 (Mot.-Text). Identisch [398] Regis 2st. W₂ 2, 46; [399f.] Fons und In celesti 3st. Dpm. Mo 4, 59; Da Nr. 5. — Mk.: vgl. oben S. 199.

90. f. 128'. Tr. [71] Dame de valor regart und Mot. [72] Dame vostre doz regart. T. Manere (aus M 5): 3 li |.

= 3st. Dpm. W₂ 3, 17; Cl Nr. 44—45; 2st. Mü A Nr. 13. Identisch [73] Jhesu 2st. W₂ 2, 61. — Bei Raynaud (1, 67 und 305) fehlt die Angabe, dass die letzten 4 Worte des Mot. im Codex unterpungiert sind.

91. f. 129'. Tr. [282] Ja de boine amor mes und Mot. [283] Ne sai tant amors servir. T. Portare (aus M 22): der 3³/₄ mal erklingende T. ist 3 li 2 li | 3 li | 3 li 2 li 2 li | 3 li 2 li | disponiert.

= 3st. Dpm. Cl Nr. 23—22; Ba Nr. 51 (ebenfalls in der Folge: [283] [282]); Bes Nr. 54 (Mot. [283]). — Mk.: Ba. — Der Tr.-Schluss ist mit dem den Mot. [1091] umschließenden Refrain ebenso wie im 1. wohl auch im 2. Vers auch musikalisch identisch (vgl. oben S. 307).

92. f. 130'. Tr. [708] He diex de si haut und Mot. [707] Mau batus longuement. T.-Bezeichnung: Cumque (der T. ist der ♯ von O 31): 2γ.

= 3st. Dpm. Cl Nr. 52—53; Ba Nr. 63; Bes Nr. 37; Tu Nr. 31; 2st. W₂ 4, 12. Identisch [709] Hac in die [= 707] und [710] Spes vite [= 708] 3st. Dpm. Mü B Nr. 4; [709] 2st. Lo C Nr. 11. — Mk.: Ba.

93. f. 132'. Tr. [520] A ce qu'on dit und Mot. [519] Bele sans orguel. T. et (ergänze: Et exaltavi; aus M 51) Nr. 8: 3 li 2 li | 2 lo |.

Qu. St. V Nr. 38 (Et exaltavi) mit dem Mot.-Anfang in mg. — = 3st. Dpm. Cl Nr. 56—57; Ba Nr. 15 (T.-Bezeichnung Confitebor); 2st. W₂ 4, 25; Paris frç. 12581 f. 87' (Mot.-Text). — Mk.: Ba. — Der Mot.-Schluss ist mit Abschnitt 5 des Cento [433] auch musikalisch identisch. — Mit Rücksicht auf die T.-Bezeichnung in der musikalischen Quelle ziehe ich die angegebene Ergänzung der von Aubry-Gastoué S. 11 Nr. 36 vorgeschlagenen Ergänzung: Et confitebor (aus M 12) vor; doch sind die Melodien beider Abschnitte identisch.

94. f. 132'. Tr. [678] Bele Aelis par matin und Mot. [679] Haro haro je la voi (enté). T. Flos filius ejus (aus O 16): 3 li | 2 lo | mit Abweichungen.

= 3st. Dpm. Ba Nr. 42; Bes Nr. 40; Tu Nr. 4; V f. 115' (ohne Noten und ohne T.-Bezeichnung). Identisch [680f.] Salve virgo parens und O Maria mater 3st. Dpm. Da Nr. 6; [681] cit. Franco (C. S. 1, 127 und 2st. ib. 131). — Mk.: Ba.

95. f. 134'. Tr. [496] Encontre le tans de pascour und Mot. [497] Qu[a]nt fuellent aubespain. T. In odorem (aus M 45) Nr. 2: 3 li | (mit mehreren Gruppen 3 lo | beginnend).

3st. Qu. W₁ f. 91; F f. 45. — = 3st. Dpm. W₂ 3, 1. Identisch Mot. [495] Mens

fidem 2st. F 2, 1; Ma f. 130' (Mot.); W₂ 2, 11 (mit dem Anfang [497] in mg.); mit Tr. [496] 3st. Dpm. Cl Nr. 58; Ba Nr. 62; unbekannt mit welchem Tr. Bes Nr. 15. — Mk.: Ba.

96. f. 136'. Tr. [284] Li maus amorous me tient lonc tans und Mot. [285] Diex por quoi la regardai (enté). T. Portare (aus M 22): 1) — 3) 3 li 2 li 2 li | 3 li 2 li | 3 li 2 li 2 li |; 4) nur die ersten 10 Töne: 3 li 2 li 2 li 2 li lo |.

Auch musikalisch identisch sind: 1) der Tr.-Anfang und der Anfang des Mot. [171] (Mo 6, 230); 2) der Tr.-Schluss, der Schluss des Mot. [80] und der den Mot. [29] (u. a. Mo 2, 24) und die Dpm. [51—50] (u. a. Mo 5, 104) umschliessende Refrain (vgl. ferner Tr. [286] V. 10); 3) der den Mot. [285] (und [1112]) umschliessende Refrain und Tr. [787] (Mo 5, 117) V. 27 f.

97. f. 137'. Tr. [548] Renvoisement irai a la und Mot. [547] D'amours sunt en. T. Et super (aus M 66*): 3 li |.

Qu. St. V Nr. 24 (T.-Bezeichnung Et in fines) mit dem Mot.-Anfang in mg. — = 2st. W₂ 4, 34; N Nr. 86. — Mk.: Couss., Hist. pl. 27, 2 und Aubry pl. 4 aus St. V. — Der Mot.-Schluss ist mit Tr. [288] (u. a. Mo 5, 148) V. 9 auch musikalisch identisch; der Tr.-Schluss [190] (Mo 5, 162) weicht dagegen musikalisch ab (vgl. unten).

98. f. 138'. Tr. [124] Vilene gent ja ne lairons und Mot. [125] Honte et dolor et ennui. T. Hec dies (aus M 13): 2 lo | 3 li |.

Tr. V. 1 und Mot. V. 2 Ende sind textlich und musikalisch gleich; ebenso sind andere textlich verschiedene Stellen musikalisch gleich, was vielleicht nach der Intention des Komponisten ebenfalls bedeutungsvoll ist. Der Mot.-Schluss ist mit dem Refrain in G. de Coincy's: D'une amour (Ray. Bibl. Nr. 1212) auch musikalisch identisch.

99. f. 139'. Tr. [13] Qui bien aime il ne doit mie und Mot. [14] Cuer qui dort il n'aime pas. T. Omnes (aus M 1): wechselnd 3 lo | und dl lo |.
= 3st. Dpm. Ba Nr. 23. — Mk.: Ba.

100. f. 140'. Tr. [425] Onques ne se parti und Mot. [424] En tel lieu s'est entremis. T. Virgo (aus M 32) Nr. 16: 2 li 3 li | 3 lo |.

Qu. St. V Nr. 31 (Go) mit dem Mot.-Anfang in mg. — = 3st. Dpm. Mo 5, 126; 2st. R Nr. 24; N Nr. 47. — Mk.: Aubry Rythm. 13 Schluss phot. aus R. — Der Mot.-Schluss ist mit dem Schluss des Mot. [388] (u. a. Mo 2, 20) auch musikalisch identisch.

101. f. 141'. Tr. [554] Diex je n'i os aler (enté) und Mot. [555] Amors qui m'aprist. T. Et super (aus M 66*): 3 li |.

Auch musikalisch identisch sind: 1) der das Tr. umschliessende Refrain, der Schluss des Mot. [12] (u. a. Mo 5, 80) und Tr. [288] (u. a. Mo 5, 148) V. 5 und 7; 2) Mot. V. 19, Tr. [569] (u. a. Mo 5, 77) vorletzte Zeile und Mot. [189] (u. a. Mo 5, 138) 2. und vorletzte Zeile.

102. f. 142'. Tr. [178] Lies et jolis sui und Mot. [179] Je n'ai joie ne nule. T. In seculum (aus M 13): 3 li |.

103. f. 143'. Tr. [15] Aimi las vivrai je und Mot. [16] Doucement me tient amours. T. Omnes (aus M 1): λγ.

In Nr. 102 und 103 sind die Anfangsbuchstaben der T. nicht in der gewöhnlichen Initialen-Schreibung, sondern nur als Majuskeln geschrieben.

104. f. 145'. Tr. [51] En non diu que que nus und Mot. [50] Quant voi la rose espanie. T. ejus in oriente (aus M 10): 3 li |.

= 3st. Dpm. Ba Nr. 80 (T.-Bezeichnung Nobis, aus M 2). Identisch [49] Viam vident 2st. W₂ 2, 80 (T.-Bezeichnung Ejus). — Mk.: Ba. — Die Ansicht E. Stengel's (Zeitschr. für franz. Spr. u. Lit. 32, 2, S. 30 f., 1908), dass dem Tr.- und Mot.-Text ein Virelay zugrunde liege, und sein Rekonstruktionsversuch dieses Virelays sind wohl abzulehnen. Sowohl textlich wie musikalisch bestehen zwischen beiden Stimmen aber andersartige enge interessante Beziehungen. Mot. T. 1—8 und Tr. T. 41—48, ebenso Tr. T. 1—4 und Mot. T. 41—44 sind textlich und musikalisch gleich, Tr. T. 5—8 und Mot. T. 45—48 textlich verschieden, aber musikalisch gleich, so dass der Anfang und Schluss in beiden Oberstimmen trotz des verschiedenen T. und des teilweise verschiedenen Textes musikalisch identisch mit Stimmtausch ist. Weiter ist Mot. T. 9—15 und Tr. T. 10—16 textlich und musikalisch gleich, ein Beispiel genauer Nachahmung im Abstand eines Taktes; dagegen ist Tr. T. 6—9 und Mot. T. 5—8 nur textlich, aber nicht musikalisch gleich. Der ungeschickt nachgebildete Reim *dâtis* (nicht *dâtis*) im lateinischen Mot. T. 43—44, der dem hier elidierenden weiblichen Reim im französischen Mot. (*nûs die* mit Elision der Schlussilbe, *da au cuer* folgt) entspricht, beweist die Priorität der französischen Motette. Die Überlieferung des lateinischen Mot. in W₂ beweist das hohe Alter des französischen Mot. Dessen enge musikalische Beziehungen zum Tr. beweisen wohl, dass die Dpm.-Form die Originalgestalt des Werks ist, das somit — eine besonders im Hinblick auf die höchst kunstvolle musikalische Technik bedeutungsvolle Feststellung — wahrscheinlich zu dem ältesten Repertoire französischer Dpm. gehört. (In Raynaud's Druck 1, 83 fehlt irrig im Mot. V. 3, der mit V. 3 des Tr. textlich gleich ist). Der Tr.-Anfang und der Mot.-Schluss sind ausserdem mit dem den Mot. [29] (u. a. Mo 2, 24) umschliessenden Refrain, mit dem Schluss des Mot. [80] und mit dem des Tr. [284] (Mo 5, 96) auch musikalisch identisch; vgl. ferner Tr. [286] (Mo 5, 142) V. 10.

105. f. 146'. Tr. [561] Riens ne puet ma grant und Mot. [560] Riens ne puet plus doumagier. T. aperis (aus M 69*): 3 li 2 li 2 li |.

= 2st. W₂ 4, 17 (T.-Bezeichnung Aperis tu).

106. f. 147'. Tr. [226] Quant la froidor trait und Mot. [227] L'autrier chevauchie deles un vergier. T. nostrum (aus M 14): 3 li | lo |.

Der Tr.-Schluss ist mit Tr. [335] (u. a. Mo 2, 23) V. 37 f. auch musikalisch identisch; der Schluss des Motet enté [171] (Mo 6, 230) weist musikalische Beziehungen zu ihm auf; vgl. ferner [1119] (D Nr. 43).

107. f. 148'. Tr. [180] He tres douces amouretes (enté) und Mot. [181] D'amors esloignies. T. unbezeichnet; zu ergänzen ist In seculum (aus M 13): 3 li |.

108. f. 148'. Tr. [538] Joliete et biaute et valour und Mot. [539] Vetus vaticinium patrum. T. unbezeichnet; zu ergänzen ist Agmina (aus M 65*): 2 lo | 3 li |.

[540] De penetratoribus Bes Nr. 18 und 2st. cit. von Odingt. (C. S. 1, 246; vgl. unten) war wohl mit Mo 5, 108 musikalisch identisch. — Der Mot. ist der einzige lateinische Mot. im alten Dpm.-Bestand des 5. Faszikels.

109. f. 151'. Tr. [675] Onques n'ama loiaument und Mot. [674] Mout m'abelist. T. Flos filius ejus (aus O 16): lo 3 li |, dl lo | beginnend.
= 3st. Dpm. Cl Nr. 5—6; 2st. N Nr. 12. — Mk.: vgl. oben S. 289. — V. 1 des provenzalischen Mot. citiert V. 1 eines Liedes von Folquet von Marseille auch musikalisch; vgl. ib.
110. f. 152'. Tr. [549] Nonne sans amour n'avra und Mot. [550] Moine qui a cuer. T. Et super (aus M 66*): 3 li |.
= 3st. Dpm. W₂ 3, 14; Cl Nr. 18—19. Identisch [551] Novellement 2st. R*; N Nr. 14; [552f.] Celi domina und Ave virgo 3st. Dpm. Ba Nr. 4; Da Nr. 7; 2st. Ars B Nr. 2. — Mk.: Ba.
111. f. 153'. Tr. [664] Amours mi font souffrir und Mot. [663] En mai quant rose est florie. T. Flos filius ejus (aus O 16) Nr. 8: lo | 3 li 2 li |.
Qu. F Nr. 163. — = 3st. Dpm. Cl Nr. 70—71; 2st. W₂ 4, 29; Lo C Nr. 3. Identisch [665] Flos ascendit 2st. W₂ 2, 31.
112. f. 154'. Tr. [779] Pour escouter le chant und Mot. [780] L'autrier joer m'en alai en un vergier. T. Seculorum amen: 3 lo |.
Mot. auch Cl Nr. 89; Tr. auch Paris frç. 12786 f. 76 (Text).
113. f. 155'. Tr. [459] Navres sui au cuer si und Mot. [460] Navres sui pres du cuer sans plaie d'un doz (enté). T. Veritatem (aus M 37): a. 3 lo 3 li |; b. 3 lo |.
= 3st. Dpm. Ba Nr. 73. — Mk.: Ba. — Der den Mot. umschliessende Refrain umschliesst auch den Mot. [1092] (D Nr. 3).
114. f. 156'. Tr. [332] Amours en qui j'ai fiance und Mot. [333] Art d'amours ne decevance. T. Et gaudebit (aus M 24): 3 li |.
Der Mot.-Schluss ist mit Mot. [166] (Mo 6, 178) V. 13 auch musikalisch identisch.
115. f. 157'. Tr. [17] Tant me fait a vos (im Codex: nos) und Mot. [18] Tout li cuers me rit. T. Omnes (aus M 1): unregelmässig wechselnd 3 li | und 2 lo |, lo | beginnend.
= 3st. Dpm. Ba Nr. 91. — Mk.: Ba. — Der Tr.-Schluss ist mit dem Schluss des Mot. [34] (von Halle; u. a. Mo 7, 279) auch musikalisch identisch und wird in Halle's „Jus de la fuellie“ citiert (Couss., Halle S. 333; nach Stengel, Zs. f. frz. Spr. u. Lit. 31, 2, S. 18, gehört dieses einzige musikalische Citat des Spiels einer eingeschobenen Partie an); vgl. ferner den den Mot. [1121] (D Nr. 46) umschliessenden Refrain.
116. f. 158'. Tr. [326] De jolif cuer doit venir und Mot. [327] Je me quidai bien tenir. T. Et gaudebit (aus M 24) Nr. 6: a. 2 lo | 3 li |; b. 3 li pl 2 li | 3 li 2 li 2 li |.
Qu. St. V Nr. 14 mit dem Mot.-Anfang in mg. — = 3st. Dpm. W₂ 3, 7. — Mk.: Couss. Nr. 29 aus Mo (Irrig überträgt Couss. die Anfangstakte der ligierten Gruppen im T. stets im 2. statt im 1. Modus. Statt der 3 Schlusstakte lies 2 Takte. Dass der Mot.-Schluss von *si ne fais* ab in Mo in falscher Tonhöhe steht, bemerkte Couss., ohne jedoch zu emendieren; er ist einen Ton höher zu lesen). — Couss. (vgl. L'art S. 195) schreibt wegen der Tr.-Stelle „Por ce voel je maintenir de signeur Gilon Ferrant ce treble pour esjoir“ mit Unrecht das ganze Werk Gilon Ferrant zu.

117. f. 160'. Tr. [787] Grant solaz me fet und Mot. [788] Pleust diu qu'ele seust. T. Neuma (3. toni): 3 li |.
Das Tr. ist reich an Refrains; als auch musikalisch identisch nachweisbar sind bisher: 1) V. 16, Mot. [166] (Mo 6, 178) V. 19 und der Schluss des Tr. [172] (u. a. Mo 5, 85); 2) V. 27 f. und der den Mot. [285] (Mo 5, 96) umschliessende Refrain, vgl. ferner [1112]. Ferner ist der Mot.-Schluss mit Mot. [166] V. 11 f. auch musikalisch identisch.
118. f. 162'. Tr. [182] L'autrier trovai une plesant und Mot. [183] L'autrier les une espinete. T. unbezeichnet; zu ergänzen ist In seculum (aus M 13): lo, nur nach der 8. longa eine Pause.
Der Tr.-Schluss ist mit Mot. [166] (Mo 6, 178) V. 17 f. auch musikalisch identisch. — Raynaud's Annahme (1, 310), der durch „et disoit en sa musete ce sonet novel“ eingeleitete Mot.-Schluss entstamme einem „sonet“, scheint mir nicht zwingend.
119. f. 163'. Tr. [85] Au douz tans que chantent und Mot. [86] Bian dous amis m'aves. T. „M“; zu ergänzen ist Manere (aus M 5): 3 li |.
= 3st. Dpm. Ba Nr. 18; Tu Nr. 7. — Mk.: Ba. — Tr. V. 8 steht auch in musikalischen Beziehungen zu Mot. [84] (u. a. Mo 5, 74) V. 36.
120. f. 165'. Tr. [184] En son service amoureux und Mot. [185] Tant est plesaint bien. T. unbezeichnet; zu ergänzen ist In seculum (aus M 13): 3 li |.
Der Mot.-Schluss ist mit dem Schluss des Mot. [166] (Mo 6, 178) wohl auch musikalisch identisch. — Im T.-Verzeichnis bei Aubry-Gastoué stehen die T. von Nr. 119 und 120 irrig S. 12 in Gruppe A statt S. 14 in Gruppe B.
121. f. 167'. Tr. [236] En mai quant rose est florie und Mot. [235] Quant voi le douz tans. T. Latus (aus M 14) Nr. 10: 3 li | 2 lo |.
Qu. F Nr. 106. — = 3st. Dpm. Mo 5, 151 (Folge: [235] [236]; Cl Nr. 30 und 47; 2st. W₂ 4, 72; 1st. als Chanson des Robert de Rains: Paris Ars. 5198 p. 190; frç. 845 f. 91; frç. 847 f. 72' und n. a. frç. 1050 f. 135 (Ray. Bibl. Nr. 1485). — Mk.: [Ars]. — Der Tr.-Schluss ist mit dem Schluss des Mot. [813] auch musikalisch identisch (mit Var.).
122. f. 167'. Tr. [682] Las por qu'acointai und Mot. [683] Dones sui sans repentir. T. Ejus (aus O 16): 3 li | 2 lo |.
123. f. 168'. Tr. [311] Li noviaus tens et la flor und Mot. [312] Onques ne fui repentanz. T. Tatem (im Codex irrig: Catem; aus M 23): 2 lo | 3 li |.
Der T. ist bei Aubry-Gastoué S. 16 Nr. 101 „non identifié“ und irrig unter die im Codex unbezeichneten T. gestellt.
124. f. 170'. Tr. [545] Desconfortes ai este und Mot. [544] Amors qui tant m'a greve. T. Et super (aus M 66*) Nr. 2: a. 3 lo |; b. 3 li |; c. 3 li . . .
Qu. St. V Nr. 25 ohne Angabe in mg. — = 2st. W₂ 4, 23; D Nr. 19 (Mot.-Text). Identisch [546] Verbum pater 2st. W₂ 2, 72. T.-Bezeichnung in St. V und W₂ 2: Et in fines. — Mk.: Aubry pl. 4 aus St. V.
125. f. 171'. Tr. [461] Je ne puis ne si voeil und Mot. [462] Amors me tienent jolis car ades (enté). T. Veritatem (aus M 37): 3 li | 3 lo | 3 lo | mit Abweichungen.

126. f. 172'. Tr. [425] Onques ne se repenti und Mot. [424] En tel liu s'est entremis. T. Virgo (aus M 32) Nr. 16: 2 li 3 li | 3 lo |.
Wiederholung von Mo 5, 100; vgl. weiteres oben S. 368.
127. f. 173'. Tr. [661] Quant define la verdour und Mot. [662] Quant repaire la dolcor. T. Flos filius ejus (aus O 16): a. 3 li 2 li |, dl lo | beginnend; b. unregelmässig, u. a. 2 lo | 3 li |.
= 3st. Dpm. W₂ 3, 22; Cl Nr. 7—8. — Da Tr. und Mot. Note gegen Note komponiert sind, entsprechen den zahlreichen textlichen Übereinstimmungen nirgends musikalische.
128. f. 174'. Tr. [264] J'ai si bien mon cuer assiz und Mot. [263] Aucun m'ont par leur envie. Der T. (Angelus bis revolvit) ist bezeichnet Angelus (aus M 20): 3 li |.
= 2st. W₂ 4, 89; N Nr. 15; mit Tr. II [265] Povre Cl Nr. 87—88. Identisch [266] Gaude chorus: mit Tr. [265] Mo 3, 39; Ba Nr. 36; mit Tr. II [267] Gaude Doc. VI (Hist. 282); unbekannt mit welchem Tr. Bes Nr. 4; 2st. Ars B Nr. 9. 4 Theor.-Cit. von [265] und [266]. — Mk.: vgl. oben S. 221.
129. f. 176'. Tr. [684] Joie et solas ne mi vaut und Mot. [685] Jonete sui brune et clere. T. Ejus Ejus (aus O 16): 3 li | 2 lo |.
= 3st. Dpm. Cl Nr. 66—67; Ba Nr. 48. — Mk.: Ba.
130. f. 177'. Tr. [377] Mout sovent m'ont demande und Mot. [378] Mout ai este en dolour. T. Mulierum (aus M 29): 3 li | 3 li 2 li |.
= 3st. Dpm. Cl Nr. 50—51.
131. f. 179'. Tr. [356] Quant se depart la verdure und Mot. [357] Onques ne soi amer (enté). T. Docebit (aus M 26): a. 2 lo | 3 li |; b. 3 li 2 li |.
Mk.: Couss. Nr. 30. (Irrig überträgt Couss. die Anfangstakte der ligierten Gruppen des T. fast stets im 2. statt im 1. Modus. Auch im Mot. ist der Modus nicht überall richtig erkannt; es ist in T. 2 und 3 die letzte Halbe in den folgenden Takt und in T. 11, 26, 27, 37, 46 und 54 die 1. Note in den vorhergehenden Takt zu rücken. Im Tr. emendiere ich nach *aportai* T. 20 eine brevis-Pause und statt der folgenden binaria cum proprietate eine binaria cum opposita proprietate [die Lesart des Codex ist mir nicht bekannt]. Statt der 3 Schlusstakte lies 2 Takte.) — Couss. schreibt die Motette S. 195f. ohne Grund Jehan de la Fontaine zu; die Tr.-Stelle „je les aportai de mon pais, ce est drois de Tornoi“ berechtigt dazu nicht. — Der den Mot. umschliessende Refrain ist mit Mot. [46] V. 11f. textlich gleich; musikalisch sind die 1. Verse ganz verschieden, die 2. nur ähnlich, nicht gleich.
132. f. 180'. Tr. [158] Trop fu li regart amer und Mot. [157] J'ai si mal n'i puis. T. In seculum (aus M 13): 2 lo | 3 li |.
= 2st. W₂ 4, 50; Mot. Metz f. 170.
133. f. 181'. Tr. [154] A une ajornee s'est Margot und Mot. [155] Doce dame en qui dangier. T. In seculum (aus M 13): 3 li |.
= W₂ 4, 20 (Tr. und T.) und 4, 36 (Mot. und T.). — Der Mot.-Schluss ist mit dem Schluss des Tr. [265] (u. a. Mo 3, 39) auch musikalisch identisch.

134. f. 182'. Tr. [186] La biaute ma dame le cuer und Mot. [187] On doit fin amor anourer. T. In seculum (aus M 13): a. 3 li |; b. br | 3 li |.
= 3st. Dpm. Cl Nr. 73—72 (Folge [187] [186]).
135. f. 183'. Tr. [323] Quant florist la violete und Mot. [324] El mois de mai que florissent. T. Et gaudebit (aus M 24) Nr. 5: 2 lo | 3 li |.
Qu. F Nr. 246. — Identisch [322] Non orphanum 2st. F 2, 20; W₂ 2, 43; 3st. Dpm. mit Tr. [323] Mo 3, 42; Ba Nr. 67; Bes Nr. 20. — Mk.: Ba.
136. f. 185'. Tr. [557] Bien me doi desconforter quant fine und Mot. [558] Cum li plus desesperes. T. In corde (aus M 68*): lo | 2 li 3 li |.
= 3st. Dpm. W₂ 3, 9 (T. meist: si | 3 li 2 li |). Identisch [559] De gravi Ma f. 2' (Tr. und Mot.); 2st. W₂ 2, 25 (T. meist: si | 2 li 3 li |).
137. f. 187'. Tr. [211] Ja n'amerai autre und Mot. [212] Sire diex li doz maus. T. In seculum (aus M 13): 3 li |.
= 3st. Dpm. Cl Nr. 68—69; Bes Nr. 52b; identisch mit Qua., Mot. und T. von Mo 1, 2; vgl. dort (S. 352) über die anderen Formen dieses Hoquetus: Ma f. 122'; Mo 5, 73; Ba Nr. 104 und 106; Mo 1, 3 und Theor.-Cit. Das Tr. [211] cit. Petr. Pic. (C. S. 1, 137). — Mk.: vgl. oben S. 353.
138. f. 188'. Tr. [188] J'ai les biens d'amours und Mot. [189] Que ferai biau sire diex. T. In seculum (aus M 13): unregelmässig.
= 3st. Dpm. Cl Nr. 64—65. — Tr. V. 2f. ist mit dem Schluss des Mot. [62] (u. a. Mo 6, 210; Qu. Ne Nr. 7 aus M 3), dem Anfang des Cento [433] und dem Schluss des rondeauartigen Mot. [403] auch musikalisch identisch. — Der Mot. ist rondeauartig gebaut: a a a b a β (V. 3 und 4 in Raynaud's Druck 1, 123 sind in je 2 Zeilen zu zerlegen). Dem Textbau entspricht gleicher musikalischer Bau; nur weisen die Anfänge von V. 1 und 3 der Melodie von V. 2 und 5 gegenüber eine kleine Variante auf. Die 1. Zeile der 2zeiligen Melodie, aus der der ganze Mot. gebildet ist, ist mit Mot. [555] (Mo 5, 101) V. 19 und Tr. [569] (u. a. Mo 5, 77) 1. und vorletzte Zeile auch musikalisch identisch. — Bezüglich der Refrain-Verwendung ist diese kurze Dpm. einer der kompliziertesten Fälle, indem sich auf der einmal erklingenden T.-Melodie In seculum ein rondeau-artiger Mot. erhebt, dessen Refrain auch in Motetten über den T. Descendentibus und Et super wiederkehrt, und damit ein Tr. verbunden ist, in dem ein grosser Teil (9 Takte von 20) durch einen aus einem Notre Dame-Melisma über dem T. Ne entnommenen Refrain gebildet wird, der auch eine Refrain-Cento-Motette über dem T. Alleluia Hodie eröffnet und 2 musikalische Hauptglieder einer rondeau-artigen Motette über dem T. Pro patribus bildet. Verallgemeinernde Schlüsse sind indes aus dem Aufbau von Werken wie dieser Dpm. nicht zu ziehen, namentlich keine solchen, die die von manchen Seiten noch heute angenommene durchaus irrige Ansicht stützen könnten, eine Stileigenart der Motette sei die Vereinigung mehrerer vorher unabhängig von einander existierender Melodien. Erstens handelt es sich auch hier in den Oberstimmen nicht um die Benutzung selbstständig existierender voller Melodien, sondern nur um eine solche von refrainartigen Melodie-Abschnitten. Und zweitens zeigt auch das nur ganz vereinzelte Vorkommen so gebauter Werke, dass

auch die Vereinigung von 3 derartigen ganz verschiedenartigen musikalischen Gebilden zu einer Dpm., ein Parodestück musikalischer Kombinationskunst, durchaus nur eine Ausnahme bildet.

139. f. 189'. Tr. [781] *Encontre le mois d'avril* und Mot. [782] *Amours tant voz ai servi*. T. Neuma (1. toni): 4 lo |.
140. f. 190'. Tr. [342] *Quant voi yver repairier* und Mot. [343] *Au douz tans pleasant*. T. *Hodie perlustravit* (aus M 25): 3 li | 2 lo | oder 2 lo | 3 li |.
Zum Schluss des Mot. fehlen Text und Noten; zum T.-Anfang fehlen die Noten.
141. f. 191'. Tr. [711] *Douce dame par amour* und Mot. [712] *Quant voi l'erbe reverdir*. T.-Bezeichnung *Cumque* (der T. ist der \forall von O 31): 2 lo | 3 li |.
Identisch sind die 3st. Fassungen: 1) Tr. [711] und Mot. [713] *Salve virgo* Ba Nr. 83; Da Nr. 10; 2) Tr. mit Text [712] und Mot. [713] Mo 3, 43; Tr. [711] ferner V f. 127' (ohne Noten). Der Text *Quant* dient also in Mo 5, 141 der Mot., in Mo 3, 43 der Tr.-Melodie als Text. — Mk.: Ba.
142. f. 192'. Tr. [286] *Nus ne set les biens* und Mot. [287] *Ja diex ne me doinst*. T. *Portare* (aus M 22): 2 lo | 3 li | mit Abweichungen.
Mot.-Anfang und -Schluss sind mit Tr. [335] (u. a. Mo 2, 23) V. 32 f. und V. 26 f. auch musikalisch identisch. Tr. V. 10 klingt nur anfangs an die Hauptmelodie dieses Refrains (vgl. [29], u. a. Mo 2, 24; [50 f.], u. a. Mo 5, 104; [80] und [284], Mo 5, 96) an.
143. f. 193'. Tr. [755] *Pucelete bele et avenant* und Mot. [756] *Je langui* (*ui* fehlt im Codex) des maus. T. *Domino* (aus *Benedicamus I*): 27.
144. f. 194'. Tr. [569] *Que ferai biau sire diex* und Mot. [570] *Ne puet faillir a hounor*. T. *Descendentibus* (aus M 74*): 8 lo |.
Wiederholung von Mo 5, 77; vgl. weiteres oben S. 365.
145. f. 195'. Tr. [658] *Par un matinet l'autrier* und Mot. [657] *He bergier si grant envie*. T. *Ejus* (aus O 16) Nr. 10: 2 lo | 3 li |.
Qu. St. V Nr. 28 mit dem Mot.-Anfang in mg. — = W_2 3, 16 (2st.; aber wohl 3st. beabsichtigt); 3st. Dpm. Ba Nr. 41; 4st. mit Qua. [658], Tr. [659] *He sire* und Mot. [657] Mo 2, 22; Cl Nr. 81—83; [657] D f. 219 (Text); [659] 2st. W_2 4, 31. Identisch [660] O vere 2st. W_2 2, 45. — Mk.: Aubry pl. 4 aus St. V; Aubry 3, 35: Mo 2, 22; Ba. — Der Schluss von [658] ist mit dem den Mot. [671] (u. a. Mo 6, 231) umschliessenden Refrain und dem Schluss des Qua. [798] (u. a. Mo 2, 30) auch musikalisch identisch.
146. f. 196'. Tr. [718] *He mere diu regardez* und Mot. [719] *La virge Marie loial est amie*. T. *Aptatur* (aus O 46*): 3 li |.
Mot. auch Metz f. 165'. Identisch [716 f.] *He Marotele* und *En la* 3st. Dpm. Mo 5, 75; 5, 147; Ba Nr. 34. — Mk.: Couss. Nr. 26: Mo 5, 146 (Tr. T. 58 lies Takt-pause); Ba.
147. f. 198'. Tr. [716] *He Marotele alons au bois* und Mot. [717] *En la praerie Robin et s'amie*. T. *Aptatur* (aus O 46*): 3 li |.
Wiederholung von Mo 5, 75; vgl. oben S. 365 und die identische Dpm. 5, 146

148. f. 199'. Tr. [288] *Si come aloie jouer* und Mot. [289] *Deduisant com fins*. T. *Portare* (aus M 22): die volle T.-Durchführung umfasst 2 mal die Folge: lo | 4 li | 3 li | 2 lo |.
= Bes Nr. 39. — Im Mot. fehlen für V. 31—35 (*nos bis chascu*) die Noten. — Das Tr. citiert mehrere Refrains; auch musikalisch identisch sind bisher nachweisbar: 1) V. 5 und 7, der Schluss des Mot. [12] (u. a. Mo 5, 80) und der das Tr. [554] (Mo 5, 101) umschliessende Refrain; 2) V. 9 und der Schluss des Mot. [547] (u. a. Mo 5, 97); vgl. ferner unten bei 5, 162; 3) V. 12 f. und der Schluss des Mot. dieser Dpm., soweit im Mot. die Noten erhalten sind.
149. f. 200'. Tr. [213] *Se valors vient d'estre* und Mot. [214] *Bien me sui aperceu*. T. unbezeichnet; zu ergänzen ist: *Hic factus est* (aus M 13a*): 2 li 3 li |, lo | beginnend.
= 3st. Dpm. W_2 3, 8; N Nr. 79—80; Ba Nr. 16. Der T.-Modus ist in W_2 wechselnd 3 li 2 li | und 2 li 3 li |, in N 3 li 2 li | und in Ba 2 li 3 li |. — Mk.: Couss. Nr. 33 aus Mo (fehlerhaft: Mot. T. 25—26; Tr. T. 1—2; Tr. T. 8, der irrig als 1 statt 2 Takte, und T. 15—18, die irrig als 4 statt 3 Takte übertragen sind; entsprechend sind T. 9 ff. um einen Takt zu rücken); Ba; vgl. ferner Aubry 3, 52. — Der Umstand, dass der Mot. mit Ray. Bibl. Nr. 2125 (Mk.: [Ars]), einer Chanson von Th. Erier, gleich beginnt, veranlasst Couss. ohne Grund, die Dpm. Erier zuzuschreiben; doch differieren die Texte bereits von V. 2 ab und die Melodien sind auch in V. 1 nicht identisch. Auch Nisard (Arch. des miss. sc. 2, 1851, 339) hatte offenbar diese Motette im Auge, wenn er Erier in Mo vertreten nennt. — Über eine Refrainbeziehung des Tr.-Schlusses vgl. oben S. 200.
150. f. 201'. Tr. [1040] *Au noviau tens que j'oi ces oisiaus* und Mot. [1041] *Bele plesanz don quidoit* (Raynaud emendiert in: *dont quide*). T. unbezeichnet.
Ganz ohne Noten und singular; daher ist auch der T. nicht zu bestimmen. — Nisard (l. c. S. 339) und Couss. (*L'art* S. 197) schreiben das Werk dem Prince de la Moree zu; doch berechtigt dazu die geringe Übereinstimmung von Ray. Bibl. Nr. 231 „*Au novel tans quant je voi la nuance*“ mit dem Tr.-Anfang in keiner Weise.
151. f. 203'. Tr. [235] *Quant voi le doz tens venir* und Mot. [236] *En mai quant rose*. Vom T. fehlt der Anfang (f. 203') und die Bezeichnung; zu ergänzen ist *Latus* (aus M 14): . . . | 2 lo | 3 li |, 2 lo | 3 lo | 2 lo | schliessend.
Das Tr. ist ganz, der T. anfangs ohne Noten. — Wiederholung von Mo 5, 121; vgl. weiteres oben. — Aubry und Gastoué; die S. 17 Nr. 102 den f. 204 erhaltenen Schluss des T. abdrucken, halten dies irrig für den ganzen T. der Motette und bezeichnen es als „non identifié“.
152. f. 204'. Tr. [1042] *Mout m'a fait crueus* und Mot. [1043] *He diex tant sui de joie*. T. unbezeichnet.
Ganz ohne Noten und auch sonst mit der Komposition nicht bekannt; daher ist auch der T. vorläufig nicht zu bestimmen. — = Cl Nr. 79—80.
153. f. 205'. Tr. [1044] *Zo frigandes zo* und Mot. [1045] *C'est a paskes en avril que chantent*. T. unbezeichnet und ohne Noten.
Mk.: Aubry Chans. pop. S. 7 Anfang des Tr. — Auch musikalisch identisch

sind: 1) Tr.-Anfang und Mot.-Schluss; 2) der Tr.-Schluss und Ray. Bibl. Nr. 560 (in Pb¹¹ Jehan d'Esquiri zugeschrieben) V. 1—2 (Mk.: [Ars p. 338]).

154. f. 206'. Tr. [1046] Virge pucele henoree und Mot. [1047] De cuer gai chanterai. T. unbezeichnet und ohne Noten.

Tr. und T. sind ganz, der Mot. am Schluss von *ma pensee* an ohne Noten. Die hier fehlende Melodie des Mot.-Schlusses war wohl mit dem den Mot. [1132] (D Nr. 60) umschliessenden Refrain und Ren. Nouv. V. 6848 (Ha f. 166) auch musikalisch identisch.

155. f. 206'. Tr. [463] J'ai done tout mon cuer und Mot. [464] Au cuer ai le mal joli. T. veritatem (aus M 37): 3 li |, 3 lo | beginnend.

Das Tr. ist anfangs ohne Noten. Die T.-Bezeichnung steht im Codex zu weit nach links, bezieht sich aber wohl nicht auf den 2. Teil des ohne Noten gebliebenen T. von Nr. 154, sondern auf den T. Nr. 155, der die Melodie Veritatem hat.

156. f. 207'. Tr. [465] Je sui jonete et jolie und Mot. [466] He diex je n'ai pas mari. T. Veritatem (aus M 37): 3 li |.

157. f. 209'. Tr. [87] Dex je n'i porrai durer und Mot. [88] Se je voz pert biau. T. Manere (aus M 5): 3 li |.

158. f. 209'. Tr. [811] Mal d'amors prenes und Mot. [812] Dame je me clamerai. T. Domino: 2 lo | 3 li | 3 lo |.

Den gleichen T. benutzt die sehr verbreitete Dpm. [807 ff.] (u. a. Mo 3, 40).

159. f. 210'. Tr. [290] Emi emi Marotele n'ocies (enté) und Mot. [291] Emi emi Marotele sage (enté). T. Hportare (so im Codex; aus M 22): 2 lo | 3 li |.

Tr. und Mot. sind textlich vom gleichen Refrain umschlossen; die Melodie dieses Refrains im Mot. ist mit dem Schluss des Mot. [829] (Mo 6, 195) und in verzierterer Ausführung mit Tr. [884] (u. a. Mo 7, 291) V. 7 f. auch musikalisch identisch.

160. f. 211'. Tr. [686] Mon fin cuer n'est pas und Mot. [687] Flor ne verdor oisiaus. T. Eejus (so im Codex; aus O 16): 3 li | 2 lo |.

161. f. 212'. Tr. [19] Ci mi tient li maus und Mot. [20] Haro je n'i puis durer. T. Omnes (aus M 1): 3 li | 2 lo |.

Der Mot. ist balletenartig gebaut. Textlich und musikalisch sind gleich: 1) Mot. V. 2 = 8 und (eine Quart höher) Tr. V. 1; 2) Mot. V. 1 = 7. Textlich verschieden, aber musikalisch gleich sind: 1) Tr. V. 2 und 3 (in den ersten 4 Silben musikalisch mit Tr. V. 1 identisch); 2) Mot. V. 3 und die letzten 6 Silben von V. 5. Textlich gleich, aber musikalisch verschieden sind: 1) Tr. V. 2 und Mot. V. 1 = 7; 2) V. 3 in Tr. und Mot.

162. f. 212'. Tr. [190] Se gries m'est au cors und Mot. [191] A qui dirai les max. T. A In seculum (Initiale A und Majuskel I im Codex; aus M 13): 3 li |.

Über den Tr.-Schluss vgl. oben bei Mo 5, 97 und 148; identisch sind nur die beiden Schlussilben mit einer auf der penultima melismatischen Cadenz in [190] und [288] (Mo 5, 148) V. 9.

163. f. 213'. Tr. [192] Qu'ai je forfait und Mot. [193] Bons amis je vos tendrai (korrekt im Register: rendrai). T. In seculum (aus M 13): 2 li 2 li 3 li |.

164. f. 214'. Tr. [855] Flor de lis rose espanie und Mot. [856] Je ne puis amie les max. T. V douce dame que j'ai tant: 6 br lo |.

= 3 st. Dpm. Ba Nr. 35 mit Umstellung von Tr. und Mot. und einem anderen „Proh dolor“ bezeichneten T. — Aubry, Ten. frç. S. 23 ff. wies als T.-Quelle Ray. Bibl. Nr. 356 (Codex D Ballete 20): „Douce dame cui j'ai tant“ nach, deren Versbau dem Bau der T.-Abschnitte in Mo entspricht, deren Melodie leider nicht erhalten ist. Obwohl Mo den T. durchweg nicht ligiert, ist nur V. 1 des Textes angegeben. Die Motette ist besonders bemerkenswert, da sie die älteste bisher bekannte ist, die auf einem aus der weltlichen französischen Musik stammenden T. aufgebaut wurde; da [856] nicht mehr modal deklamiert ist; da ganz ausnahmsweise einmal nicht die 3zeitige longa perfecta die Takteinheit bildet; und da ihr originaler T. in ihrer späteren Überlieferung durch einen anderen T. ersetzt wurde. Dass der T. des Codex Mo der ursprüngliche ist, beweist sein regelmässiger Bau evident; der T. in Ba ist eine völlig unmodale und ohne Wiederholung der Tonfolge verlaufende neu hinzugesetzte Unterstimme. Die Melodie [856], die in Ba wohl korrekter als Tr. erscheint, ist rhythmisch das modernste Stück in Faszikel 5. — Mk.: Aubry l. c. aus Mo; Ba.

165. f. 214'. Tr. [21] Il n'a en toi sens und Mot. [22] Robin li mauves ovrier. T. Omnes (aus M 1): 3 li |.

= 3 st. Dpm. Ba Nr. 82. — Mk.: Ba. — Der T. ist Aubry-Gastoué S. 7 genannt, S. 13 unter Nr. 75 ausgelassen.

166. f. 215'. Tr. [194] E non diu diu que que nus die trop a celi und Mot. [195] E non diu que que nus die l'amor n'est pas. T. In seculum (aus M 13): 3 li 2 li 2 li |.

Die Melodie des das Tr. und den Mot. beginnenden Refrains ist in beiden Stimmen anscheinend original.

167. f. 216'. Tr. [1048] Amors qui m'a si surpris und Mot. [1049] Quant ces amors me faudront. T. unbezeichnet.

Ganz ohne Noten und singulär; daher ist auch der T. nicht zu bestimmen.

168. f. 217'. Tr. [831] Blanchete comme fleur und Mot. [832] Quant je pens a ma douce. T. Valare Valare (so im Codex): λy .

Aubry und Gastoué, die den T. S. 16 Nr. 88 abdrucken, nennen ihn wie Raynaud 1, 150: Valore und halten ihn für nicht-liturgischen Ursprungs.

169. f. 218'. Tr. [467] Li jaloux par tout und Mot. [468] Tuit cil qui sunt enamourat. T. Veritatem (aus M 37): unregelmässig.

Identisch [469 f.] Post partum und Ave regina 3 st. Dpm. Mo 4, 64. — Mo 5, 169 ist die einzige bisher bekannte provenzalische Dpm.; vgl. P. Meyer, Romania 1, 404; A. Restori, Riv. mus. it. 3, 238 ff.; Beck, Troub. Nr. 250. — Mk.: Restori l. c. (in einer trotz Pothier's Revision rhythmisch durchaus falschen und auch sonst im einzelnen vielfach fehlerhaften Übertragung); Aubry, Chans. pop. S. 6 Anfang des Mot. [468]; Aubry 3, 27 mit unter einander untergelegtem provenzalischem und lateinischem Text; Aubry pl. 11 phot. Mo f. 218—219. — Textlich bestehen Mot. und Tr. aus je 8 Achsilbern, die im Mot. ein regulär gebautes Rondeau $\alpha \beta a \alpha a b \alpha \beta$ und im Tr. eine

daraus abgeleitete Form mit gleichen Reimen und der analogen Reimstellung a b a a b a b und mit der mehr oder weniger wörtlichen Aufnahme der 3 nicht dem Refrain angehörigen Mot.-Zeilen 3, 5 und 6 in Z. 4, 1 und 5 bilden. Die musikalische Form des Mot. folgt der dichterischen Form nicht genau, da die musikalischen Refrainmotive a und b (bezw. Var. b₁), als vert und clos gebaut, nicht in der Rondeau-Form, sondern a b x (wie a beginnend und wie b₁ schliessend) b a b₁ a b₁ folgen und somit Z. 3 abweicht und die Wiederholung der 1. Refrainzeile in Z. 4 nicht mit dem zu ihr gehörigen musikalischen Motiv a, sondern mit b gesungen wird. Das Tr. dagegen weist in Z. 1—2 und 4—8 den musikalischen Rondeaubau auf, während Z. 3 ein eigenes, (analog Mot. Z. 3) in das Tr.-Motiv b mündendes Motiv erhält. — Die Mot.-Melodie mit gleichem Refraintext ist in der Cour de paradis V. 400, Paris frq. 25532 f. 334 citiert.

170. f. 218'. Tr. [23] Mout est fous qui s'entremet und Mot. [24] Morrai je en attendant. T. Omnes (aus M 1): 3 li |.

= 3st. Dpm. Ba Nr. 65. — Mk.: Ba; Aubry pl. 11 phot. Anfang aus Mo.

171. f. 219'. Tr. [471] Mesdisant par leur envie und Mot. [472] Biau cors qui a tot. T. Veritatem (aus M 37): 3 li |.

172. f. 220'. Tr. [688] Dame je ne pens fors und Mot. [689] Soufert a en esperance. T. Ejus (aus O 16): 2 lo | 3 li |.

Der Mot.-Schluss weist musikalische Beziehungen zu dem den Mot. [676] (Mo 6, 229) umschliessenden Refrain auf.

173. f. 221'. Tr. [562] D'amer ne me faig je und Mot. [563] Onques d'amer ne fui. T. Aperis (aus M 69*): 3 li 2 li | 3 lo |.

= 3st. Dpm. Ba Nr. 78. — Mk.: Ba. — Tr. V. 3 und Anfang von V. 4 und Mot. V. 1 und Anfang von V. 2 sind auch musikalisch identisch.

174. f. 223'. Tr. [596] Nus hom ne porroit savoir und Mot. [597] Cil s'entremet de folie. T. unbezeichnet; zu ergänzen ist Victime u. s. f. (aus M 82*): 3 li |.

= 3st. Dpm. Ba Nr. 72 (Folge: [597] [596]). — Mk.: Ba.

175. f. 224'. Tr. [917] Ma (korrekt im Index: La) jolivete ma dame de pris und Mot. [918] Douce amiete au cuer. T. „V“ (Quelle unbekannt): 3 li |.

Der T. ist Aubry-Gastoué S. 17 Nr. 103 gedruckt.

176. f. 225'. Tr. [25] Ma loiaute m'a nusi vers amors und Mot. [26] A la bele Yzabelet voil aler. T. „O“; zu ergänzen ist Omnes (aus M 1): 3 li |.

Das Tr. ist textlich von ähnlichen Refrains umschlossen wie der Mot. [147] (u. a. Mo 2, 28), ohne dass aber damit musikalische Beziehungen Hand in Hand gehen.

Dieses stattliche, stilistisch im wesentlichen homogene französische Dpm.-Repertoire ist die umfangreichste Sammlung von französischen Dpm. im älteren Stil, die uns erhalten ist.

In wie ausserordentlich engem musikalischem Zusammenhang eine grosse Zahl dieser Dpm. unter einander und mit anderen Motetten steht und in wie reicher Zahl auch in der 1stimmig komponierten Lyrik und in den lyrischen Einlagen epischer Dichtungen aus diesen Motetten entnommene oder in sie hineinverwebte Refrains sich

finden, zeigt bereits der oben für nicht weniger als 39 Werke geführte Nachweis musikalischer Refrainbeziehungen; vgl. bei Nr. 74, 76, 77, 80, 82—85, 87, 88, 91, 93, 96—98, 100, 101, 104, 106, 109, (113), 114, 115, 117—121, 131, 133, 138, 142, 145, 148, 149, 153, (154), 159, 162, 169 und 172. Zweifellos wird die fortschreitende Forschung, namentlich durch den Nachweis musikalischer Parallelen zwischen Motetten und den noch fast ganz undurchforschten 1st. Melodien besonders des 13. Jahrhunderts, die in umfassenderer Weise, soweit sie ungedruckt sind, heranzuziehen mir für die vorliegenden Untersuchungen noch nicht möglich war, diese Zahl, die mir nichtsdestoweniger für einen ersten Versuch auf diesem Gebiet bereits ganz stattlich zu sein scheint, erheblich vermehren.

In weiteren zahlreichen Fällen werden wir angesichts der Lückenhaftigkeit der musikalischen Überlieferung besonders der 1st. Lyrik — Codices, die so reich an refrain-verwendenden Liederformen sind wie Bern 389 und Oxf. Douce 308, sind leider gänzlich ohne Noten; der dem Codex Bern verwandte „Chansonnier de St. Germain“ überliefert die Musik nur zur kleineren Hälfte seiner Texte; bei den in diesem Zusammenhang besonders wichtigen Liedern mit Refrainwechsel an den Schlüssen der verschiedenen Strophen ist meist (wie z. B. in Ars und in St. Germ., soweit hier überhaupt die Musik eingetragen ist) nur der Refrain der 1. Strophe, selten (wie es z. B. bisweilen in R und für Ray. Bibl. Nr. 520, „Ja pour iver“ von G. de Coincy, in Paris frq. 25532 der Fall ist) auch die musikalisch selbstständigen Refrains der folgenden Strophen mit Melodie überliefert — stets nur auf Analogieschlüsse angewiesen bleiben; ich nahm oben, wie schon S. 147 und 157 betont, von der Anführung derartiger Fälle bis auf wenige Ausnahmen vorläufig Abstand.

Die Tenores sind fast ausschliesslich dem alten T.-Repertoire entnommen. Die wenigen Ausnahmen davon bilden: Aptatur (Nr. 75 = 147, identisch Nr. 146), ein T., dessen Melodie mit diesem Text bisher nur im R „Cum in hora“ auf S. Winnoc nachgewiesen wurde und der von nun an in der weiteren Motettenentwicklung häufige Verwendung findet, Kyrieleyson (Nr. 84), Seculorum amen (Nr. 112), 2 Melodien „Neuma“ (Nr. 117 und 139), der T. mit der unverständlichen Bezeichnung Valare (Nr. 168), die aus bisher unbekanntem Quellen stammenden T. Hodie (Nr. 79), Domino (Nr. 158) und V (Nr. 175) und eine französische Ballette, die als T. zu Nr. 164 dient. Der früher nicht verwendete T. Victime (Nr. 174) vermehrt die kleine Zahl der aus Sequenzen stammenden T. um einen weiteren. Ohne Noten und aus anderen Codices nicht zu bestimmen blieben die T. Nr. 150, 152—154 und 167.

Die T.-Rhythmik ist mit ganz geringen Ausnahmen die altgewohnte. Nur die T.-Rhythmen in Nr. 91, 96 und 148 sind wohl als Übergangsformen zu neuen rhythmischen Bildungen, wie sie dann in Mo 7 voll ausgebildet und häufiger entgegenzutreten, aufzufassen; es ist bemerkenswert, dass in allen 3 Fällen „Portare“ als T. benutzt ist.

Die modale Deklamation der Oberstimmen ist durchweg die Norm. Selten tritt eine modale Differenzierung zwischen Mot. und Tr. ein. Ich konnte eine derartige modernere, aber auch der älteren Motettenperiode nicht ganz fremde Rhythmik

bisher nur bei Nr. 77, 84, 102, 103, 118, 123, 124, 131 und 143 feststellen, womit indessen die Zahl dieser Werke vielleicht noch nicht erschöpft ist. Das Tr. Nr. 124 (und auch das zu Nr. 77?) ist zu einer alten 2st. Motette hinzugefügt. In Nr. 129 (T. Ejus) sind beide Oberstimmen im 6. Modus gebaut, wozu z. B. eine Partie in der aus St. V Nr. 14 abgeleiteten alten Dpm. Nr. 116 ein Vorbild abgab. Nr. 164 (T. Douce dame), 168 (T. Valare) und 175 (T. „V“) emanzipieren sich vom alten Moduszwang am weitesten; es ist kein Zufall, dass 2 dieser Motetten sonst unbekannte T. benutzen und die 3. die erstmalige Verwendung eines französischen Lieds als T. zeigt.

Melismatische Quellen sind mir bisher nur für 13 Werke nachweisbar. Ein bereits in W_1 überliefertes 3st. Notre Dame-Melisma bildet die Quelle der in verschiedenen Formen verbreiteten, schon in W_2 als französische Dpm. überlieferten Dpm. Nr. 95. Im Melismenfaszikel von F liegen die Quellen von Nr. 86, 89, 111, 121 = 151 und 135 vor. Nr. 89 ist schon in W_2 eine französische Dpm.; bei den andern 4 sind die Tr. in Mo neu und die Clausule in der älteren Epoche nur zu 2st. Motetten benutzt, Nr. 121 = 151 zu einer französischen, Nr. 86 und 135 zu lateinischen Motetten und Nr. 111 zu beiden Formen. Für die weitere Motettengeschichte sind von diesen besonders die verschiedenen Formen von Nr. 86, 89 und 135 von Wichtigkeit. Aus St. V-Melismen stammen 7 Werke: Nr. 116, schon in W_2 eine Dpm.; Nr. 145, schon in W_2 als Dpm. angelegt; Nr. 93, 97, 100 = 126 und 124, aus 2st. Motetten der älteren Quellen (W_2 für Nr. 93, 97 und 124; R und N für Nr. 100 = 126; N für Nr. 97) hier zu Dpm. erweitert; und Nr. 82, hier als Motette neu.

Auch die Zahl der sonstigen aus älteren Quellen bekannten Motetten ist verhältnismässig niedrig. Aus W_2 3 kehren ausser den genannten 4 Werken (Nr. 89, 95, 116 und 145) weitere 7 wieder: Nr. 88, 90, 110, 127, 136 und 149. Aus 2st. Motetten von W_2 4 zu Dpm. erweitert erscheinen ausser Nr. 93, 97, 111, 121 = 151 und 124 weitere 5: Nr. 83, 92, 105, 128 und 132; 2 derartige Motetten sind hier zu einer Dpm. verbunden: Nr. 133. Die Überlieferung des Mot. Nr. 104 mit offenbar sekundärem lateinischem Text in W_2 2 zeigt, dass auch die französische Dpm. Nr. 104 der ältesten Zeit entstammt. Einschliesslich Nr. 135, das W_2 nur in 2st. lateinischer Form überliefert, beträgt die Gesamtzahl der bereits dem Repertoire von W_2 angehörenden Werke 24. Aus anderen Quellen treten weiter hinzu nur: Nr. 137, musikalisch teilweise dem schon in Ma überlieferten Hoquetus In seculum entnommen; Nr. 109, aus einer 2st. Motette in N erweitert — die übrigen auch in N bzw. in R und N überlieferten Werke: Nr. 83, 88, 89, 97, 100 = 126, 110, 128 und 149 sind schon genannt, ebenso wie Nr. 90: 2st. auch in Mü A, Nr. 93: Text auch in Paris 12581, und Nr. 121 = 151: 1st. auch in 4 Chansonniers —; und vielleicht die beiden Werke Nr. 76 und 77 = 144, deren Moteti ebenso wie die Mot. von Nr. 89, 124 und 145 zum Repertoire von D gehören. Die Originalform von Nr. 83 ist die 3st. Motette F 1, 17.

Es ist somit noch nicht ein Drittel dieses Dpm.-Repertoires (29—31 von 98 bzw. 99), das musikalisch ganz oder teilweise in die ältere Motettenepoche nachweisbar zurückreicht. Das letzte Viertel des Faszikels (Nr. 152—176) enthält kein einziges derartiges Werk.

Von den übrigen 68—70 (bezw., da Nr. 75 = 147 musikalisch mit Nr. 146 identisch ist, 67—69) Werken scheiden vorläufig die 3 ohne T.-Bezeichnung überlieferten und ganz ohne Noten gebliebenen Nr. 150, 152 und 167 aus der Betrachtung aus, da ihre Kompositionen unbekannt sind. Nicht weniger als 38 von den übrig bleibenden sind bisher allein aus Mo bekannt, unter ihnen das provenzalische Nr. 169 auch mit lateinischen Texten zur gleichen Komposition; es sind: Nr. 84, 96, 98, 101—103, 106, 107, 114, 117, 118, 120, 122, 123, 125, 131, 139, 140, 142, 143, 153—163, 166, 168, 169, 171, 172, 175 und 176. Da die Zahl der in (Cl und) Ba neu hinzutretenden französischen Dpm. älteren Stils ganz verschwindend klein ist, ist für unsere Kenntnis dieser Motettenform Mo 5 von einzigartiger Bedeutung. Wie Mo 5 und Mo 2 fast das gesamte in W_2 , R und N erhaltene ältere französische Dpm.-Repertoire aufnehmen, so enthalten diese beiden Faszikel von Mo auch die weiter vor allem in Cl und Ba überlieferten französischen Dpm. dieses Stils fast vollständig.

Mindestens 27 Werke kehren in Cl wieder (die dem in Mo neuen Repertoire angehörig sind mit * bezeichnet): Nr. *74, *78, *81, 86, *87, 88—90, *91, 92, 93, 109—111, 127, *129, *130, *134, 137, *138 und *152 haben in Cl die gleiche Dpm.-Form mit gleichen Texten; Nr. 128 hat in Cl ein anderes Tr.; Tr. und Mot. von Nr. 121 = 151 sind in Cl getrennt; Nr. 145 steht in Cl in einer auch in Mo überlieferten 4st. Form; von Nr. *79 und *112 überliefert die Kopie der Texte von Cl auffälligerweise nur die Moteti; von Nr. 95 überliefert sie nur das Tr., zu dem ein auch sonst oft überlieferter lateinischer Mot.-Text zu ergänzen ist.

Die Zahl der in Ba wiederkehrenden Motetten ist noch um 6 bzw., wenn man Nr. 137 wegen seiner Beziehungen zum Hoquetus Ba Nr. 104 dazu rechnet, um 7 grösser (mit * sind die dem in Mo neuen Repertoire angehörigen Werke, mit ? Nr. 76 und 77, vgl. oben, mit † die auch in Cl überlieferten bezeichnet). Französische Dpm. mit gleichen Texten wie in Mo sind in Ba 24 Werke: Nr. *75 = 147, ?76, ?77 = 144, *78, *80, *85, †89, **91, †92, †93, *94, *99, 104, *113, *115, *119, *129, †145, 149, *164, *165, *170, *173 und *174. Die gleichen Kompositionen mit ganz oder z. T. abweichenden Texten kehren abgesehen von Nr. *146 von Nr. 83, 88 und †110 (als lateinische Dpm.) und von Nr. †95, 135 und *141 (mit lateinischen Mot. und den gleichen französischen Tr. wie in Mo) wieder. Musikalisch neue Tr. sind in Ba mit Nr. **81 und †128, in beiden Fällen zu lateinischen Mot., und mit Nr. †86 verbunden.

Für die in Cl und Ba durchaus verschiedenartige Zusammensetzung des französischen Dpm.-Repertoires erscheint beachtenswert:

1) dass die Verhältniszahl der nachweislich älteren Motetten unter der aus Mo 5 mit gleichem Mot.- und Tr.-Text übernommenen Gesamtzahl in Cl und Ba eine sehr verschiedene ist; in Cl sind es 13 unter 23, in Ba nur 6—8 unter 24 Werken;

2) dass anscheinend im Zusammenhang mit dieser Erscheinung die in Ba wiederkehrenden Motetten sich ziemlich gleichmässig über den ganzen Faszikel verteilen, während die Verteilung der in Cl weiter überlieferten Werke innerhalb des Faszikels sehr ungleich ist: die letzten 24 Werke (Nr. 153—176) sind in Cl gar nicht, die ersten 22 (Nr. 74—95) umgekehrt mit fast der Hälfte der Gesamtsumme der in Cl überhaupt wiederkehrenden Werke (13 von 27) vertreten; von den übrigen 14

folgen 4 in Mo unmittelbar (Nr. 109—112) und weitere 7 stehen in Mo sehr benachbart innerhalb der 12 Werke Nr. 127—138.

Die Beziehungen von Mo 5 zu den übrigen bisher bekannten späteren Motettenhandschriften und anderen späteren Codices bieten zu weiteren Bemerkungen hier keinen Anlass; die beiden einzigen in der folgenden Aufzählung zu den bisher genannten neu hinzutretenden Werke sind Nr. 108 und 148. Es kehren ganz oder teilweise in musikalisch gleicher oder nur teilweise gleicher Gestalt mit gleichen oder anderen Texten wieder: in *W* Nr. 74 und 89; in Bes 12 Werke: Nr. 78, 85, 86, 91, 92, 94, 95, 108, 128, 135, 137 und 148; in Da Nr. 89, 94, 110 und 141; in Tu Nr. 78, 86, 92, 94 und 119; in V Nr. 76, 85, 94 und 141; in Ars B Nr. 110 und 128; in Lo C Nr. 92 und 111; in Paris 12786 Nr. 85 und 112; in Metz Nr. 132 und 146; in Lille Nr. 86; in Mü C Nr. 85; in Theor.-Cit. Nr. 94, 128 und verlorene Fassungen von Nr. 86 (Franco), 108 (Odington) und 128 (Doc. VI). Auch in anderen Faszikeln von Mo selbst finden sich mehrere Werke wieder: in Mo 1 Nr. 137 in originaler 4st. Form; in Mo 2 Nr. 145 in erweiterter 4st. Form; in musikalisch gleicher und nur textlich teilweise (Mo 3) oder ganz (Mo 4) verschiedener Form Nr. 135 und 141 in Mo 3 und Nr. 89 und 169 in Mo 4; und in auch musikalisch teilweise neuer Form Nr. 128 in Mo 3 und Nr. 86 in Mo 7.

Endlich ist noch das Verhältnis der Dpm. von Mo 5 zu lateinischen oder anderen französischen, die gleiche Komposition benutzenden Texten zu betrachten. Auch in dem Umstand, dass die hierfür sich ergebende Zahl von 25 derartigen Werken — Nr. 75 = 147, 78, 81, 83, 85, 86, 88, 89, *90, 92, 94, 95, *104, 110, *111, *124, 128, 135—137, 141, *145, 146 und 169; ferner gehört auch die einzige Dpm. dieses Faszikels mit lateinischem Mot., Nr. 108, wohl in diese Gruppe; die 5 als lateinische Motetten nur in *W*₂ überlieferten Werke (vgl. oben S. 196) sind mit * bezeichnet — im Vergleich mit den im 3. und 4. Faszikel herrschenden Verhältnissen nur eine geringe ist, zeigt sich die ausserordentliche Originalität des Repertoires des 5. Faszikels.

Zurück bis auf Motetten in F führt nur die Geschichte von Nr. 83, 86, 95 und 135. Mit lateinischen Texten stehen in Ma Nr. 95 und (in einem Nachtrag in Ma) Nr. 136, vgl. ferner Nr. 137; in *W*₂ (die hier singulären Texte sind mit * bezeichnet) Nr. 83, *88, *89, *90, 95, *104, *111, *124, 135, 136 und *145; und als lateinische Dpm. in Mü B Nr. 92. Die in Cl, Ba und Mo selbst in anderer Form erscheinenden Werke sind schon oben zusammengestellt (Nr. 81, 83, 86, 88, 89, 95, 110, 128, 135, 137, 141, 169; 146 und 75 = 147); ebenso die Werke dieser Art in den anderen späteren Handschriften und Citaten, durch die diese Zahl nur um weitere 4 (Nr. 78, 85, 94 und 108) und um neue Texte zu Nr. 86 und 128 vermehrt wird.

Der Verfassername ist mit Sicherheit bisher nur für den Text [235] (Nr. 121 = 151): R. de Rains bekannt. Es sei hier nur kurz apgemerkt, dass Coussemaker durchaus ohne genügenden Grund (lediglich wegen einiger textlicher Anklänge) L'art S. 201 Nr. 75 und 106 dem Guillebert de Berneville, S. 202 Nr. 135 dem Jocelin de Bruges, S. 203 Nr. 121(!), 123, 127 und 140 dem Jaque de Cysoing zuschreibt und

S. 204 weitere 14 Trouvères (vgl. die Namen dort) durch einzelne, von ihm nicht näher bezeichnete Werke „avec beaucoup de vraisemblance“ in Mo vertreten glaubt.

In den „Monuments“ in Coussemaker's L'art ist der 5. Faszikel wie der 6. nur in sehr ungenügender Weise vertreten (nur mit 5 Werken); doch bietet hier die Publikation des Codex Ba, dessen Motetten-Repertoire lediglich aus Dpm. besteht und ungefähr ein Drittel des Repertoires von Mo 5 weiter überliefert, reicheren Ersatz.

c. 2. Faszikel f. 23—62: 16 4st. französische Motetten und 1 4st. lateinische Tripelmotette; Nr. 19—35.

Die Qua. und Tr. stehen auf den Verso-, die Mot. und T. auf den Recto-Seiten in je 2 Kolonnen zu 8 Zeilen neben einander. Entsprechend dieser Anordnung der Aufzeichnung ist die 1. Recto-Seite im 2. ebenso wie im 3. und 4. Faszikel leer; f. 23 blieb auch ohne Notensysteme. Die letzte Komposition endet f. 60'—61 Sy. 5; der Rest beider Seiten und f. 61'—62' sind leer. — Umgekehrt zur Anordnung der Folge des 4. und 5. Faszikels beginnen hier die 4st. französischen Motetten, während eine lateinische Tripelmotette, die einzige überhaupt erhaltene, am Schluss folgt.

19. f. 23'. Qua. [220] Qui la vaudroit lonc tans, Tr. [218] Qui d'amors velt bien und Mot. [219] Qui longuement porroit. T. NNostrum (Initiale N und Majuskel N im Codex; aus M 14) Nr. 6: 3 li | 2 lo |.

Qu. F Nr. 98. — = 4st. Cl Nr. 34—36; 3st. Dpm. *W*₂ 3, 11; Tu Nr. 19. Identisch [221 f.] Salve salus und O radians 3st. Dpm. *W*₂ 2, 70; [223 f.] Tu decus und O Maria beata 3st. Dpm. Ba Nr. 76; Da Nr. 9; 4 Theor.-Cit.; [225] O Maria decus 2st. Lo C Nr. 1; Boul Nr. 3. — Mk.: Ba. — Die 4 Initialen f. 23' und 24 sind mit Miniaturen geschmückt.

20. f. 24'. Qua. [390] Celui (im Codex falsche Initiale D) de qui je me fi, Tr. [389] La bele estoile de mer und Mot. [388] La bele en qui je me fi. T. Johanne (aus M 29): λγ.

= 2st. *W*₂ 4, 54; 3st. Dpm. Ba Nr. 55; Mo 8, 345. Identisch [391] Ave plena 2st. *W*₂ 2, 50; 2st. cit. von Franco (C. S. 1, 132); 3st. Dpm. mit Tr. [392] Psallat Mü B Nr. 7. — Mk.: Ba. — Der Mot.-Schluss ist mit dem Schluss des Mot. [424] (u. a. Mo 5, 100; Quelle Go Nr. 16, St. V Nr. 31, vgl. oben S. 156) auch musikalisch identisch.

21. f. 26'. Qua. [652] Plus bele que flor, Tr. [650] Quant revient et fuelle und Mot. [651] L'autrier joer m'en alai par un destor. T.-Bezeichnung Flos (aus O 16) Nr. 3: 3 li 2 li |, abweichend beginnend und schliessend.

3st. Qu. F f. 11 (Flos filius e). — = 4st. Cl Nr. 31—33; 3st. Dpm. *W*₂ 3, 13; R Nr. 12—13; N Nr. 35—36; D Nr. 4 (Mot.-Text). Identisch [647 f.] Stirps und Virga 3st. Dpm. F 2, 33—34; [649] Candida 2st. *W*₂ 2, 3 (mit dem Anfang [651] in mg.); Lo C Nr. 2; [653 f.] Castrum und Virgo 3st. Dpm. Ba Nr. 97; Mot. Bol f. 8; 2 Theor.-Cit.; 2st. Ca Nr. 12 mit den Texten [651] und (darüber in kleinerer Schrift) [654]. — Mk.: Couss. Nr. 51 aus Mo (fast ganz korrekt; rhythmisch falsch ist Tr. T. 3—4;

in Tr. T. 7 ist der Text falsch untergelegt; ferner lies T. 35—36 in allen Stimmen als 1 Takt); Ba. — Über die Verwendung des Mot.-Schlusses bei Gu. d'Amiens vgl. oben S. 201.

22. f. 27'. Qua. [658] Par un matinet l'autrier, Tr. [659] He sire que voz vantes und Mot. [657] He berchier si grant envie. T. Ejus (aus O 16) Nr. 10: 2 lo | 3 li | (anfangs in Mo falsch ligiert?).

Qu. St. V Nr. 28 mit dem Mot.-Anfang in mg. — = 4st. Cl Nr. 81—83; wohl 3st. beabsichtigt W₂ 3, 16 (Tr. fehlt); 3st. Dpm. mit [658] als Tr. Mo 5, 145; Ba Nr. 41; 2st. [659] W₂ 4, 31; [657] D f. 219 (Text). Identisch [660] O vere 2st. W₂ 2, 45. — Mk.: Aubry 3, 35; Mo 2, 22; Ba; Aubry pl. 4 aus St. V. — Der Qua.-Schluss ist mit dem den Mot. [671] (u. a. Mo 6, 231) umschliessenden Refrain und dem Schluss des Qua. [798] (u. a. Mo 2, 30) auch musikalisch identisch.

23. f. 29'. Qua. [334] Dame qui j'aime et desir, Tr. [335] Amors vaint tot fors cuer und Mot. [336] Au tans d'este que cil oisel. T. Et gaudebit (aus M 24): 3 li | 2 lo |.

= 3st. Dpm. Ba Nr. 10; Bes Nr. 47; Lond. Vesp. A XVIII f. 164'. — Mk.: Ba. — Das Tr. geht in 3 Refrainpaare aus (vgl. R. A. Meyer bei Stimming S. 144 f.), die bis auf den Schluss des 2. Paares textlich auch sonst nachgewiesen sind; auch der sprichwörtliche Tr.-Anfang zeigt ähnlichen Charakter (vgl. Stengel, Zs. f. frz. Spr. u. Lit. 32, 2, S. 32). Mit gleicher Melodie sind mir bisher nur die je ersten Glieder der 3 Paare (im 1. Paar ohne die Anrede V. 25 bzw. 72) auch sonst bekannt: V. 26 f. (in Stimming's Druck S. 3; = V. 73 f. bei Raynaud 1, 10) ist mit dem Schluss des Mot. [287] (Mo 5, 142); V. 32 f. (bzw. V. 79 f.) mit dem Anfang des Mot. [287]; V. 37 f. (bzw. 84 f.) mit dem Schluss des Tr. [226] (Mo 5, 106) auch musikalisch identisch; V. 38 weist ferner zum Schluss des Mot. [171] (Mo 6, 230) musikalische Beziehungen auf; zu V. 37 f. vgl. auch [1119] (D Nr. 43). Der Tr.-Schluss, mit dessen letztem Vers auch der Mot.-Ausgang textlich übereinstimmt, scheint ebenso wie der Mot.-Schluss musikalisch selbstständig.

24. f. 36'. Qua. [27] A diu commant cele qui, Tr. [28] Por moi deduire et por moi deporter und Mot. [29] E non diu que que nus die je ne la puis (enté). T. Omnes (aus M 1): 3 li | 2 lo |.

Sonst ist bisher nur das Tr. in Cl Nr. 38 (mit der Anfangs-Var. Pour renvoisier) und der Anfang eines lateinischen Contrafactums: [30] Mulier omnis (Anfang des Mot. und T. cit. von Franco, C. S. 1, 131) nachzuweisen. — Der den Mot. umschliessende Refrain ist mit dem Schluss des Mot. [80], dem die Dpm. [51—50] (u. a. Mo 5, 104) umschliessenden Refrain und dem Schluss des Tr. [284] (Mo 5, 96) auch musikalisch identisch; musikalische Beziehungen dazu weist ferner Tr. [286] V. 10 auf.

25. f. 39'. Qua. [455] Chanconnete va t'en tost, Tr. [456] Ainc voir d'amors und Mot. [453] A la cheminee el froit. T. mit vollem Text: Par verite veuil esprover u. s. f. (Parodie auf Veritatem mit der Melodie dieses T. aus M 37).

= 3st. Dpm. W₂ 3, 20 bestehend aus Tr. [453], Mot. [454] (musikalisch = [456]) Mout sont und T. mit dem gleichen, nur 2 starke Var. aufweisenden französischen

Text; Ba Nr. 11 bestehend aus Tr. [455], Mot. [453] und T. mit der Bezeichnung Veritatem. Vgl. ferner oben S. 202. — Mk.: Couss. Nr. 49 aus Mo (bis auf die 2 Schlusstakte korrekt); Ba; Aubry 3, 66 aus W₂. — Da hier ausnahmsweise auch der T. eine textlich gleichberechtigte Stimme ist, ist das Werk eine Quadrupel-motette. Couss. übersieht (S. 291) merkwürdigerweise die musikalische Identität dieses T. mit dem oft als Motetten-T. verwendeten Abschnitt Veritatem.

26. f. 40'. Qua. [5] Viderunt Par pou le cuer, Tr. [6] Viderunt Por peu li cuers und Mot. [7] Viderunt Por peu ne sui. T. Viderunt omnes (aus M 1): λγ.

Aus der alten 2st. Motette [5] Par pou li cuers und T. Omnes (W₂ 4, 88 und Mü A Nr. 3), deren musikalische Beziehungen zur Clausula Omnes Nr. 4 (W, Nr. 3; F Nr. 19) keine zufälligen zu sein scheinen, ist hier durch Hinzufügung von 2 textlich ähnlichen Stimmen als Tr. und Mot. und durch den gleichmässigen Anfang aller 4 Stimmen mit Viderunt, gleich als sollte Perotin's Weihnachts-Quadrupel Viderunt angestimmt werden, eine wohl als Parodie aufzufassende Quadrupel-Motette geworden (vgl. Sammelb. 5, 197). Coussemaker's Annahme (S. 288), dieses Werk sei mit dem vom Anon. IV genannten Perotinischen Quadrupel Viderunt identisch, ist irrtümlich. — Mk.: Couss. Nr. 42 aus Mo (die Ligaturen Mot. T. 2, Qua., Tr. und Mot. T. 3 sind wohl im 1. Modus aufzulösen, da die Fortsetzung im 1. Modus steht; die in Couss.'s Wiedergabe der Original-Notation fehlende Taktpause Tenor T. 9, an deren Stelle W₂ und Mü A den Ton c haben, Mü A mit Pause nach diesem c, W₂ mit Pause nach dem folgenden c, ist auffällig; ich lasse die Emendation offen; T. 14—15 lies 1 statt 2 Takte).

27. f. 40'. Qua. [919], Tr. [920] und Mot. [921]: Trois serors sor rive mer chantent cler; Fortsetzung Qua.: l'aisnee, Tr. la moiene, Mot.: la jonete. T. unbezeichnet: 3 li |, Anfang und Schluss unregelmässig.

= 4st. Cl Nr. 43. — Mk.: Couss. Nr. 50 aus Mo (In der Wiedergabe der Original-Notation steht im T. nach der 2. Ligatur ein Pausenstrich, der im Codex, in dem hier nur Zeilenwechsel eintritt, fehlt. Die Überlieferung scheint verderbt. Couss.'s Fehler betr. der Tonhöhe einer Anzahl von Noten übergehe ich hier. Rhythmisch falsch ist Tr. T. 9—11; ist auch im Codex, wie in Couss.'s Druck, die Silbe *pe* Tr. T. 9 ohne Musik, so ist wohl der Ton *b* zu ergänzen). — Raynaud 1, 17 bezeichnet den T. irrig In seculum, wie der T. zu 2, 28 lautet. Aubry-Gastoué S. 14 bringen den T. irrig mit dem T. Flos filius ejus, an den einige Tonfolgen besonders am Anfang und am Schluss erinnern, in Verbindung. Seine Quelle ist bisher unbekannt. Die auffällige T.-Disposition der Einleitung (T. 1—6), in der alle 3 Oberstimmen den gleichen Text conductus-artig singen und der T. die Perioden-Disposition der Oberstimmen genau mitmacht, lässt die Ansicht nicht ausgeschlossen erscheinen, dass der T. hier kein cantus prius factus, sondern eine frei dazu komponierte Begleitstimme ist. Auch die dichterische Form der 3 Texte der Oberstimmen ist unregelmässig; vgl. Gröber, Grundriss 2, 1, S. 666. Der Stimmlage nach ist das Qua. die tiefste und der Mot. die höchste der 3 Oberstimmen. Die refrain-ähnlich klingenden Schlüsse der 3 Oberstimmen sind mir sonst nicht nachweisbar. Vgl. über dieses oft citierte Schwestern-Terzett auch Sammelb. 5, 199.

28. f. 41'. Qua. [146] Li doz maus m'ocit, Tr. [148] Trop ai lonc tens en folie und Mot. [147] Ma loiautes m'a nuisi vers amours par un regart. T. In seculum (aus M 13): 3 li | 2 lo |.

= 4st. Cl Nr. 59—61; 3st. Dpm. mit Tr. [146] W₂ 3, 10; Ba Nr. 64; Bes Nr. 41; 2st. N Nr. 22. — Mk.: Ba. — In Mo verwechselte beim Seitenwechsel von f. 42 zu f. 42' der Textschreiber die Fortsetzungen vom Tr. und Mot., indem er die Mot.-Fortsetzung (V. 30 ff.) irrig auf f. 42' Kol. b und die des Tr. (V. 47 ff.) irrig auf f. 43 Kol. a schrieb und f. 43' und 44 so fortfuhr. Raynaud erkannte dieses Versehen nicht und druckte (1, 18) Tr. und Mot. in falscher Zusammensetzung, die irrig auch noch Stimming S. 54 für authentisch hält; in der Tat soll auch in Mo V. 30—40 den Schluss des Mot. und V. 47—52 den Schluss des Tr. bilden. — Den textlichen Beziehungen zwischen 1) Qua.-Anfang und Anfang des Mot. [212] (u. a. Mo 5, 137); 2) Mot.-Anfang und -Schluss und Anfang und Schluss des Tr. [25] (Mo 5, 176) entsprechen keine musikalischen Beziehungen.

29. f. 44'. Qua. [481] Diex mout me fet sovent, Tr. [479] Diex je fui ja pres und Mot. [480] Diex je n'i puis la nuit (enté). T.-Bezeichnung Et videbit (aus M 37): 3 li |, Anfang und Schluss unregelmässig.

3st. Qu. St. V Nr. 1 mit dem Mot.-Anfang in mg. des Du. — = 3st. Dpm. W₂ 3, 15; Ba Nr. 28; D Nr. 14 (Mot.-Text). Über die nur in St. V korrekte, in W₂, Mo und Ba inkorrekte T.-Bezeichnung (Et vide u. s. f.) vgl. oben S. 148. — Mk.: Couss., Hist. pl. 27, 3 aus St. V; Couss. Nr. 48 aus Mo (Qua. T. 16—17 ist irrig als 2 statt 1 Takt übertragen und T. 18—27 sind entsprechend um 1 Takt zu rücken; vgl. die richtige Fassung des Qua. bei Couss. S. 290; der Text Qua. S. 25 ff. ist fehlerhaft; der Text Tr. T. 25—27 ist irrig untergelegt; T. 27—28 lies in Tr., Mot. und T. 1 Takt statt 2); Ba. Koller l. c. S. 50 ff. setzt die Fassungen Mo und St. V unter einander (die groben Fehler Couss.'s sind bei Koller verbessert; doch bringt Koller durch irriige inkonsequente, gegen die 1. Hauptregel der Kunst dieser Epoche, gegen die modale Deklamation, verstossende Änderung von 3 von Couss. richtig übertragenen *ternarie cum proprietate* in solche *cum opposita proprietate*, Qua. T. 22, Mot. T. 12 und 27, während, wenn man diese aus der alten Quadrat-Notation unverändert übernommenen Formen in Analogie zu der franconisch-mensuralen Aufzeichnung anderer rhythmisch gleicher Stellen dieses Werks emendieren will, aus *ligature cum perfectione* solche *sine perfectione* werden müssten, neue Fehler hinein).

30. f. 45'. Qua. [798] Cest quadruple sans reison, Tr. [799] Voz n'i dormires jamais und Mot. [800] Biaux cuers renvoisies et douz. T. Fiat: 2 lo | 3 li |.

= 4st. Cl Nr. 9—11; das Tr. cit. Doc. VI (Hist. 275). Identisch [801 f.] Ave virgo regia dei und Ave plena graciae prolis 3st. Dpm. Ba Nr. 3; die Mot.-Melodie cit. Franco (C. S. 1, 120) mit dem Textanfang: Ave virgo regia bzw. Ave virgo regia proles. — Mk.: Couss. Nr. 46 aus Mo; Ba. (Couss.'s Übertragung ist sehr fehlerhaft, wofür zur Entschuldigung freilich dienen kann, dass die Überlieferung mindestens am Schluss verderbt ist. Auch in Ba ist der Schluss nicht korrekt; Aubry versucht zu emendieren, bezeichnet aber selbst 3, 59 das Resultat seiner Konjekturen mit Recht als „peu satisfaisant“. Meines Erachtens ist Aubry's Übertragung von T. 27 an

falsch; mir scheinen folgende Emendationen geboten: im Mot. T. 28 ist die 2. brevis *a* als longa zu lesen; dadurch bleibt der Mot. im Hauptrhythmus; das folgende ist um einen halben Takt zu rücken; T. 31 ist von Aubry irrig mit 1 Takt = 2 perfectiones statt durch eine perfectio mit Dehnung übertragen; im Tr. scheint mir die Folge brevis longa zu *propi* in longa brevis zu emendieren zu sein; dann bildet *fugi* T. 27, *um sis no* T. 28, obwohl die kurze Pause hinter *um* im Tr. singulär, aber nicht unmöglich ist, wie sie auch in Ba im Mot. T. 12 vorkommt, *bis propici* T. 29, *a* mit pausa longa T. 30, *virgo Mari* T. 31 mit der gleichen Dehnung der vorletzten perfectio des Tr. wie im Mot. Analog ist der Schluss bei Couss. von T. 55 an — Couss. schreibt als Takt eine perfectio, Aubry mit Recht 2 perfectiones — zu ändern; lies also Mot. T. 55 als 2 Takte $\overset{\circ}{\circ} \overset{\circ}{\circ}$ statt eines Takts und T. 59 ff. analog Ba; Tr. T. 57—58 mit anderer Notenverteilung, nämlich das 1. *c* als longa statt brevis, und T. 59 ff. analog Ba. Ausserdem sind bei Couss. im Mot. T. 49—50 und im Tr. T. 42—44 fehlerhaft; vgl. Ba. Das Qua. stimmt in Couss.'s Übertragung zu den übrigen Stimmen nur in T. 1—6 und T. 11—28; der gesamte übrige Verlauf ist zu verbessern; und zwar sind T. 7—8 als 1 statt 2, T. 10 als 2 statt 1, T. 29 f. als 1 statt 2, T. 37 f. als 1 statt 2, T. 58—60 als 2 statt 3 und T. 61—62 als 1 statt 2 Takte zu lesen; T. 41—48 bleiben zweifelhaft; entweder ist hier eine Lücke anzunehmen oder in T. 41, 42, 43 und 46 sind die je 1. Noten in longae zu emendieren; entsprechend sind die Takte dazwischen um 1 oder 2 Takte nach vorn oder hinten zu rücken; ferner ist die Notenverteilung T. 51—52 unrichtig). — Die Unstimmigkeiten am Schluss der Komposition erklären sich anscheinend daraus, dass der Komponist des Qua. an dessen Schluss den mit dem Mot. [671] (u. a. Mo 6, 231) umschliessenden Refrain und dem Schluss des Qua. [658] (u. a. Mo 2, 22) auch musikalisch identischen Refrain nicht im Modus der Motette, sondern in seinem originalen 1. Modus einfügte. Während Tr. und Mot. im ganzen Verlauf und das Qua. bis zum Eintritt des Refrains die Hauptform oder die durch Auflösung der longa in 2 breves entstehende Nebenform des 3. Modus festhalten, tritt mit dem Eintritt des Refrains im Qua. im 1. Modus hier ein gegensätzlicher Rhythmus ein, der die Verwirrung in der Aufzeichnung des Tr. und Mot. zur Folge hatte. Und diese Verwirrung wirkt auch noch auf die Aufzeichnung der Motette im Codex Ba nach, wo die Motette musikalisch in der offenbar originalen Dpm.-Form, textlich aber in einer augenscheinlich späteren lateinischen Form überliefert ist.

31. f. 46'. Qua. [639] Qui voudroit femme esprover, Tr. [638] Deboinerement atendrai und Mot. [637] Quant naist la flour. T. Tanquam (aus O 2) Nr. 1: 3 li | 2 li 3 li |.

Qu. F f. 10' (2st., aber 3st. angelegt). — Identisch: 3st. Dpm. Tr. [636] Tanquam suscipit und Mot. [637] W₂ 3, 12; Tr. [640] Tanquam agnus und Mot. [636] Mü B Nr. 2; Ba Nr. 88; 2st. W₂ 2, 17 (mit dem Anfang [637] in mg.); ferner ? 4st. Cl Nr. 12—13 bestehend aus [639], ?[636] und [637]. Musikalisch gleich sind 1) das Melisma-Du., [636] und [638] (doch fehlen zu V. 20—23 des metrisch hier abweichenden, in Mo singulären Textes [638] die Noten); 2) [637] und [640]. — Mk.: Ba. — Über den zwischen dem 1. und 2. Modus wechselnden T.-Modus vgl. oben S. 61 und 200.

32. f. 49'. Qua. [521] Le premier jor de mai, Tr. [522] Par un matin me leva[i] und

Mot. [523] Je ne puis plus durer. Der T. (Justus *bis flore*) ist bezeichnet: Justus (aus M 53): 3 li |, Anfang unregelmässig.

= 4st. W₂ 3, 18; N Nr. 16—18; Cl Nr. 39—41; [522] 1st. W₂ 4, 62. — Mk.: Couss. Nr. 47 aus Mo (Irrig Tenor T. 35, von Couss. selbst S. 290 verbessert; Mot. T. 7—9 und 30—34; Textunterlage T. 34—35; ferner sind zu emendieren: Tr. T. 50 f. durch Einfügung der in W₂ und N überlieferten Note *b* als 2. brevis und Zufügung einer Textsilbe, wie in W₂: *de cuer verai* oder in N: *cui jou aim*; Qua. T. 45—47 aus 3 in 4 Takte rhythmisch analog T. 31—34; und Qua. T. 48—51 aus 4 in 3 Takte durch Emendation der 1. longa in brevis).

33. f. 51'. Qua. [89] Ce que je tieng pour deduit, Tr. [90] Certes mout est bone vie und Mot. [91] Bone compaignie quant ele est. T. Manere (aus M 5): 3 lo |, Anfang und Schluss abweichend.

= Bes Nr. 53 (wohl als Dpm. einst hier überliefert); D Nr. 6 (Mot.-Text); [91] cit. vom Anon. VII (C. S. 1, 379). Identisch [92f.] Ave in und Ave gloriosa vivencium 3st. Dpm. Ba Nr. 2; [94] Virgne glorieuse (1265 gedichtet) 2st. Boul Nr. 4. — Mk.: Couss. Nr. 43 aus Mo; Aubry Mon. pl. 7 phot. Boul (ohne Übertragung; die danach von H. Riemann, Musikal. Wochenblatt 1905, S. 799 f. versuchte Übertragung ist sowohl in der seiner irrigen Theorie entsprechenden Wahl des $\frac{1}{4}$ - statt des $\frac{3}{4}$ -Taktes wie in zahlreichen Details fehlerhaft; weder Aubry noch Riemann bemerken die musikalische Identität mit Couss. Nr. 43; Aubry bezieht das Datum 1265 irrig auf die Entstehung der Komposition statt auf die des neuen Textes; vgl. auch Sammlb. 7, 524 f.); Ba. (Sowohl Couss.'s wie Aubry's Übertragungen des Schlusses sind von T. 83 an falsch; bei Couss. ist zu lesen: Mot. T. 83 als 2 statt 1, Tr. T. 84—87 als 5 statt 4, Qua. T. 85 als 2 statt 1; bei Aubry 2, 7 Tr. und Mot. T. 87 als 2 statt 1; dann bei beiden T. 93—94 in allen 3 bzw. 2 Oberstimmen als 1 statt 2 Takte). — Der Mot.-Schluss ist mit dem Schluss von Fauv (1st. f. 45) auch musikalisch identisch.

34. f. 55'. Qua. [720] Joliment en douce desirree, Tr. [721] Quant voi la florete und Mot. [722] Je sui joliete sadete. T. Aptatur (aus O 46*): 2 lo | lo 3 li | 3 lo |.

= 3st. Dpm. \mathcal{P} Nr. 2; Ba Nr. 49; D Nr. 1 (Mot.-Text). — Mk.: Couss. Nr. 44 aus Mo (Fehlerhaft: Mot. T. 104—105; Tr. T. 15—16, 49—50 und 105—106; Textunterlage u. a. im Mot. T. 17—23, 30—31, 41—44 und Tr. T. 9—11); Ba. — Mehrere Refrains des Tr. und Mot. sind an anderen Orten textlich, aber noch nicht musikalisch gleich nachgewiesen; vgl. Raynaud 1, 300; Bartsch, Zs. f. rom. Ph. 8, 463 f.; R. A. Meyer l. c. S. 155; und über den Mot.-Schluss Beck, Troub. S. 184 f., wo in der Emendation von Couss.'s Übertragung an vorletzter Stelle  statt  zu lesen ist (die Melodie von Ray. Bibl. Nr. 1156 ist leider nicht erhalten). Bemerkenswert ist ferner die Melodiegleichheit, die zwischen den textlich verschiedenen, in den Codices textlich variierenden Refrains Tr. V. 32 und dem Mot.-Anfang (Mot. T. 1—7 = Tr. T. 33—39) und zwischen Qua. V. 10 und V. 11 (*ja vilein part n'i avra : nostra sunt sollempnia*; musikalisch Qua. T. 46—49 = 50—53) besteht.

35. f. 57'. Qua. [256] Mors a primi patris, Tr. [254] Mors que stimulo nos und Mot. [255] Mors morsu nata venenato. T. Mors (in Mo irrig mit dem Mot.-

Anfang „Mors morsu“ bezeichnet, vgl. auch Ma f. 104'; aus M 18) Nr. 1: a. lo | 3 li |; b. lo | 3 li | | |.

4st. Qu. W₁ f. 6'; F f. 7'; Ma f. 21; W₂ f. 5. — = 3st. Dpm. F 2, 5—6; W₂ 2, 38 (Folge [255] [254]); Ba Nr. 61; Bes Nr. 10; 2st. Ma f. 104'. Identisch [257] Mors vite 2st. W₂ 2, 37. — Mk.: Ba. — Es ist vorläufig noch nicht mit Sicherheit zu entscheiden, ob diese einzige erhaltene lateinische Tripelnetette des 13. Jahrhunderts, die in allen Stimmen mit dem 4st. Melisma Mors musikalisch übereinstimmt, durch die spätere Hinzufügung eines auf die Qua.-Stimme des Melismas zurückgehenden Qua. zu der in F und W₂ überlieferten Dpm. entstand, oder ob ihre originale Motettenform bereits ihre 4st. Gestalt ist. Mir scheint das letztere wahrscheinlicher, da mir kein anderer Fall bekannt ist, in dem eine spätere Stimmen-Erweiterung einer älteren auf eine melismatische Quelle zurückgehenden Motette durch Zurückgehen auf eine bisher unbenutzte Stimme des gleichen Melismas vorgenommen wurde. So glaube ich, dass nur eine lückenhafte Überlieferung die Schuld daran trägt, dass wir diese Motette in 4st. Form nicht schon im Urbestand der Motetten nachweisen können, und dass wir daher die Dpm.-Form in F und W₂ bereits als reduzierte Motettenform anzusehen haben. Die Ansicht Aubry's über die Geschichte dieser Motette (3, 92): die 2st. Form Ma stelle „sans doute“ die älteste Motettenform dar und F bedeute demgegenüber „la seconde étape“, ist sicher irrig; vgl. auch unten bei Ba. — Wie die 4st. Organa keine Erweiterung des kleinen 1. Repertoires von 3 Werken erfuhren, wie die 4st. lateinischen Conductus nur in der ganz geringen Zahl von 3 Stücken und mit Noten nur in der einen Handschrift F vorkommen und wie die bisher nachweisbare Zahl von 4st. lateinischen Motetten ältesten Stils mit nur einem Text im Oberbau nur 4 aus den Organa Quadrupla abgeleitete und 2 weitere aus der Motettenpraxis sich bald verlierende Werke ([69] und [228]) beträgt, so bleibt auch das Schaffen 4st. lateinischer Tripelnetetten ein sehr beschränktes; die Mors-Motette ist bisher die einzige Vertreterin dieser Gattung im 13. Jahrhundert.

Ebenso wie sie reicht auch der grössere Teil der 16 4st. französischen Motetten in die älteste Motetten-Periode zurück. Anscheinend bereits in dieser Form konzipiert ist Nr. 32, die einzige französische Tripelnetette des Repertoires von W₂ und N; obwohl sie das älteste Werk dieser komplizierten Motetten-Gattung ist, nimmt sie unter den französischen Motetten des 2. Faszikels als Tripelnetette musikalisch den höchsten Rang ein (vgl. Sammlb. 5, 197 f.), ein neues Beispiel für die in der Motetten-Geschichte mehrfach zu beobachtende Erscheinung, dass schon das älteste Werk auch einer komplizierten neuen Gattung ein sehr gelungenes sein und das gelungenste bleiben kann.

Auf ein 3st. Melisma in F geht Nr. 21 zurück, auf ein 3st. angelegtes in F Nr. 31, 2 Werke, deren älteste Motetten-Formen lateinische oder sprachlich gemischte Dpm. sind. Ein 3st. Melisma in St. V hat Nr. 29 zur Quelle, ein Werk, das hier aus einer alten französischen Dpm. zur Tripelnetette erweitert ist. Je ein 2st. Melisma in F und St. V bildet die Quelle von Nr. 19 und 22, 2 Werken, deren originale Motettenformen ebenfalls französische Dpm. sind. (Die musikalischen Beziehungen zwischen einem Notre Dame-Melisma und dem Qua. in Nr. 26 scheinen mir nicht genügend, um

mit voller Sicherheit hier einen Zusammenhang annehmen zu können). So ist von den 16 französischen Werken des Faszikels die verhältnismässig stattliche Zahl von 5 bis auf melismatische Quellen zurückzuverfolgen.

Ausser diesen 5 Stücken und der ältesten originalen französischen Tripel-motette Nr. 32, die sämtlich bereits im Repertoire von W_2 vorkommen, gehören diesem weitere 5 Werke an, Nr. 25 und 28 W_2 3, Nr. 20 und 26 W_2 4 (und Nr. 35 W_2 2). So bleiben nur 6 als neu gegenüber dem Repertoire von W_2 übrig (Nr. 23, 24, 27, 30, 33 und 34). Von ihnen haben Nr. 33 und 34 Moteti, die auch D überliefert; die originale Gestalt ist jedoch für sie wie für Nr. 30 die Form der Dpm., in der sie später verbreitet sind. Nr. 23 und 24 fallen durch die bedeutende Rolle auf, die in ihnen musikalische Refrainbenutzung spielt, in Nr. 23 bei der cento-artigen Bildung der 2. Hälfte des Tr. und in Nr. 24 bei der Motet enté-Bildung des Mot.; sie mögen daher in einem 2. Stadium der französischen Dpm.-Entwicklung entstanden sein. Das Schwesternterzett Nr. 27 stellt auch stilistisch einen eigenen Typus dar (vgl. oben).

Die Erweiterung dieser älteren oder jüngeren, aber stilistisch im wesentlichen gleich komponierten originalen Dpm. zu Tripel-motetten ist in Mo durchaus nicht in allen Fällen gelungen. Vielleicht trug auch dieser Umstand dazu bei, dass diese 4st. Formen wieder bald aus der Praxis verschwanden. Jedenfalls können wir bisher in der ziemlich grossen Reihe von Motetten-Handschriften der Mensural-Periode nur eine einzige weitere Handschrift nachweisen, die diese Werke in gleicher Gestalt wie Mo überlieferte, nämlich den Codex Cl, in dem Nr. 19, 21, 22, 27, 28, 30 und 32 sicher in gleicher Form, Nr. 31 wahrscheinlich in gleicher musikalischer Form und Nr. 24 in einer aus der z. Z. allein bekannten Kopie der französischen Texte nicht klar erkennbaren musikalischen Form, also mindestens 9 von 16 Werken sich finden bezw. fanden.

In den übrigen späteren Handschriften kehren die Werke des 2. Faszikels nur in der Form von Dpm. oder gelegentlich auch einfachen Motetten, vielfach mit anderen Texten, wieder; als solche aber sehr zahlreich: in Ba Nr. 19—23, 25, 28—31, 33 und 34, ferner Nr. 35 (vollzählig bis auf die 2 4st. originalen französischen Tripel-motetten Nr. 27 und 32, die in Ba keinen Platz fanden, ebenso wenig wie Nr. 26, und die 2 Stücke Nr. 24 und 26); in Bes Nr. 23, 28 und 33, ferner Nr. 35; in Da Nr. 19; in Tu Nr. 19; in Ψ Nr. 34; in Boul Nr. 19 und 33; in Lo C Nr. 19 und 21; in London Vesp Nr. 23; in Ca Nr. 21; in Bol Nr. 21; in Mo selbst kehren Nr. 20 und 22 in anderen Faszikeln wieder; von Theoretikern werden Stimmen aus Nr. 19, 20, 21, 24, 30 und 33 citiert. Ebenso lebhaft war die Verbreitung einer grösseren Anzahl von Werken auch in der älteren Zeit: die zahlreichen Beziehungen zu W_2 sind schon vollständig aufgezählt; in N finden sich Nr. 21, 28 und 32; in R Nr. 21; in Mü A Nr. 26; in Mü B Nr. 20 und 31; in D Nr. 21, 29, 33 und 34; ferner auch in Motettenform in F Nr. 21; endlich Nr. 35 in F und Ma. Nicht weniger als die Hälfte (8 von 16) der französischen Motetten des 2. Faszikels wurden auch mit lateinischen oder geistlichen französischen Texten gesungen, einige mit mehrfach verschiedenen lateinischen Texten (Nr. 19—22, 24, 30, 31 und 33). Aus allen diesen Feststellungen geht hervor, dass es zum grossen Teil ausserordentlich beliebte Kompositionen waren, denen hier, allerdings ohne dauernden Erfolg, die Form der französischen Tripel-motette gegeben wurde.

Musikalische Refrain-Beziehungen sind oben beim Mot. Nr. 20, Mot. Nr. 21, Qua. Nr. 22, Tr. Nr. 23, Mot. Nr. 24, Qua. Nr. 30 und Mot. Nr. 33 nachgewiesen.

Cousse-maker mass der Entdeckung, dass der Codex Mo ein derart stattliches Repertoire 4st. Motetten überliefert, so grossen Wert bei, dass er in die Zahl seiner 50 Beispiele aus Mo nicht weniger als 9 Werke des 2. Faszikels aufnahm, so dass dieser Faszikel hier ganz unverhältnismässig stark mit mehr als der Hälfte seiner Werke vertreten ist (Nr. 21, 25—27, 29, 30 und 32—34). Da ein 10. Werk in 4st. Gestalt aus Mo von Aubry gedruckt wurde (Nr. 22) und von den übrigen bis auf das ganz unedierte Nr. 24 wenigstens 3 Stimmen in der musikalischen Fassung Ba publiziert sind, so ist der musikalische Inhalt des 2. Faszikels in einem ausnahmsweise grossen Umfang bereits veröffentlicht.

d. 4. Faszikel f. 87 bis 110 + x: 22 lateinische Doppel-motetten; Nr. 51—72.

f. 87 r ist wie die ersten Recto-Seiten des 2. und 3. Faszikels frei und blieb auch ohne Notensysteme. Die Stimmanordnung in Mo 4 ist der Schreibung der Dpm. in Mo 5 und 3 analog (8 Langzeilen; Tr. auf der Verso-, Mot. auf der Recto-Seite, die T. durchlaufend auf den untersten Zeilen); nur sind die T.-Schlüsse zu Nr. 53 und 69 f. 93 Sy. 2 Ende und f. 107 Sy. 7 Ende aufgezeichnet. Über den Schluss des Faszikels vgl. unten. — τ zeigt die Publikation eines oder beider lateinischen Texte auch aus anderen Quellen an.

51. f. 87'. Tr. [598] *Conditio nature deficit* und Mot. [599] *O natio nephandi generis*.

T. unbezeichnet; zu ergänzen ist *Mane prima sabbati u. s. f.* (aus M 83*):
lo 3 li 3 li | und unregelmässig grössere Ordines des gleichen Modus.

= 3st. Dpm. Ba Nr. 77; Bes Nr. 5; Da Nr. 22; Fauv f. 11'; 2st. Lo D f. 52'; den Mot. citiert Disc. pos. (C. S. 1, 97). — Text: der Mot.-Text ist aus Mo bereits 1847 von É. du Ménil, *Poés. pop. lat. du moyen âge* S. 222 als „*Chanson contre les juifs*“ gedruckt; τ . — Mk.: Couss. Nr. 5 aus Mo (fehlerhaft Mot. T. 25—27; ferner viele Details, besonders in der Ligaturen-Übertragung und Textunterlage, vgl. Ba); Fauv; Ba. Niemann's „Versuch einer fehlerfreien Übertragung“ (Ligaturen, 1902, S. 126ff.), dem lediglich Couss.'s Abdruck zu grunde liegt, ist durchaus misslungen; viele Veränderungen der Übertragung Couss.'s sind irrig und Niemann's „kritische Bemerkungen“ ein wirrer Knäuel von richtigen, falschen und schiefen Behauptungen, die im einzelnen richtig zu stellen hier zu weit führen würde. — Wie die Konkordanz zeigt, wie die Wahl und die musikalische Bildung des T. vermuten lassen und wie eine genaue stilkritische Untersuchung des Aufbaus der ganzen Komposition zu bestätigen scheint (vgl. Sammelb. 5, S. 189f. und 218), gehört diese den kleinen, aber höchst wichtigen Faszikel der lateinischen Dpm. in Mo eröffnende Motette nicht zum ältesten lateinischen Motetten-Repertoire. Durchaus irrig spricht Niemann, der die T.-Bezeichnung und die musikalische T.-Quelle nicht kennt und den T. ganz willkürlich und falsch einteilt, l. c. S. 138 gerade dieser Motette ein „verhältnismässig hohes Alter“ mit „Überresten“ „2teiliger Mensur“ zu und sieht anscheinend gerade in ihr ein aus melismatischer Quelle entstandenes Werk, da er ihre Oberstimmtexte

als „einem bereits fertigen Tonsatze untergelegt“ auffasst (S. 137). In der Tat stammt aber, soweit bisher bekannt, keine einzige über Sequenzen-Abschnitten als T. aufgebaute Motette aus einer melismatischen Quelle. Dass die originale Form des Werks die Form als Dpm. ist, zeigt die musikalische Struktur des Ganzen evident. — Für den T. sind die beiden ersten Melodieabschnitte der Sequenz benutzt. Der 1. liegt T. 1—17, 18—36 und 86—103, der 2. ganz T. 43—59, 66—85 und 104—123, sein Anfang T. 60—65 zu grunde. Ungewöhnlich ist, dass Tenor T. 37—42 und 124—126 freie Cadenzsätze des Motetten-Komponisten bilden und dass die T.-Wiederholungen nicht immer ganz wörtlich sind; z. B. bringen T. 24 und 26 je eine Note aus Melismen der liturgischen Melodie mehr, während diese Melismen sonst durch eine einfache Note ersetzt sind; ähnliche Varianten bieten T. 76, 80—83 und 120—123, andersartige T. 68, 115, ferner T. 18 in Lesart Ba (Schreibfehler im Codex) und 119 in Lesart Da. — Die Initialen C und O sind mit Miniaturen geschmückt.

52. f. 88'. Tr. [449] O Maria virgo davitica und Mot. [448] O Maria maris stella. T. Veritatem (aus M 37): 3 li |.

= 3st. Dpm. Ba Nr. 75; Bes Nr. 19; Da Nr. 2; 2st. Ca Nr. 4; Ars A Nr. 2; Ars B Nr. 3; 3st. mit älterem Tr. F 1, 25; W₂ 1, 3; damit identisch [450] Glorieuse deu amie 3st. W₂ 1, 14. Der Mot. ist ein oft citiertes Beispiel für den 1. Modus: ihn cit. Disc. pos., Petr. Pic., Anon. III, Handlo (C. S. 1, S. 96, 139, 324 und 401) und Doc. V (Hist. 273); das Tr. cit. Franco und Pseudo-Ar. (C. S. 1, 127 und 280). — τ. — Mk.: Couss. Nr. 8 aus Mo (lies T. 62—63 als 1 statt 2 Takte; irrig Tr. T. 61—63); ohne Emendation von Koller l. c. S. 60 ff. nach Couss. abgedruckt; Ba.

53. f. 89'. Tr. [805] Ave virgo regia mater und Mot. [804] Ave gloriosa mater salvatoris. T. Domino: Teil 1 3 li |; Teil 2 3 li 2 li |.

= 3st. Dpm. Ba Nr. 1; Bes Nr. 14; 2st. Mü C f. 74; Paris Maz. 307; Ars B Nr. 7; ferner Da Nr. 13 in entstellter 2st. conductus-artiger Gestalt (vgl. unten). Das Original ist ein 2st. Conductus W₂ f. 140 (vgl. oben S. 180), dessen Oberstimme in W₂ singulär ist und dessen Unterstimme Mot. der Motette wird. Die Bezeichnung der T.-artig neu dazu komponierten Unterstimme (48 + 80 Töne in fortlaufender Tonfolge ohne Wiederholungen, die bei einem derartigen T.-Umfang bei einem liturgischen T. nicht fehlen könnten) mit *Domino* ist willkürlich; den Anlass dazu gab offenbar ihr an den Anfang von *Domino* in *Benedicamus I* erinnernder Anfang. Der Irrtum bei Aubry-Gastoué S. 11 Nr. 27, beide T. als identisch anzusehen, ist von Aubry bereits Cent Motets 3, 57 rektifiziert. Über die 3st. Mischform Lo Ha f. 9' mit [804] und [806] „Duce creature“ als Text vgl. oben S. 180 und unten bei Lo Ha. — τ. — Mk.: Couss. Nr. 17 aus Mo (Irrig Tenor T. 73; Mot. T. 21—22. Eine wörtliche Übertragung der Musik zur dritt- und vorletzten Silbe im Tr. und Mot. ist weder bei Mo noch bei Ba möglich; der Modus verlangt im T. die Auffassung der vorletzten longa als gedehnte brevis; ihr entsprechen im Mot. die beiden binarie, die Aubry, Cent Motets 2, S. 4, irrig auf 2 Takte verteilt, und im Tr. die quaternaria; ich glaube daher, dass die brevis zur Silbe *fi* im Tr. in eine longa zu emendieren ist); Wooldridge, Early Engl. Harm. pl. 20f. aus Lo Ha; Ba. — Die Angabe Couss.'s (S. 156), Franco citiere das Tr., ist irrig, da sich Franco's Citat: Ave virgo regia *bezw.* Ave virgo regia proles

(C. S. 1, 120) auf [801], nicht auf [805] bezieht. — Das im 6. Modus verlaufende Tr. verwendet textlich (wie viele lateinische, namentlich Marien-texte dieser Epoche) eine Reihe auch in anderen Motettentexten vorkommender Textphrasen: T. 36 ff. „*ágmina milicié celestís omniá*“ (textlich gleich dem Anfang des Mot. [532] im 1. Modus; von J. B. Beck, Riemann-Festschrift S. 181 irrig als Beispiel „verschiedener Rhythmisierung“ einer „Melodie“ an verschiedenen Orten citiert; vgl. auch oben S. 56 Anm.), T. 26 ff. „*castrum pudicié*“ (textlich gleich dem Anfang des Tr. [653] im 1. Modus) u. a.; musikalische Beziehungen finden sich jedoch zwischen derartigen Stellen nirgends.

54. f. 92'. Tr. [785] Veni virgo beatissima und Mot. [786] Veni sancte spiritus veni lux gratie. T. Neuma (2. toni): 2 lo | 3 li |.

= 3st. Dpm. Ba Nr. 99. — Mk.: Couss. Nr. 14 aus Mo (korrekt bis auf Mot. T. 60); Ba. — Nach Couss. druckten Koller (l. c. S. 64 ff.) und Wooldridge (Oxf. Hist. 1, 378 ff.) die Dpm. ganz ab, da mehrfach grössere Wiederholungen von Melodieabschnitten vorkommen; doch sind die Bemerkungen Koller's S. 67 und die Klammern Wooldridge's nicht erschöpfend. Am weitesten geht die genaue Übereinstimmung zwischen Mot. T. 17—30 und 33—46, 2 Abschnitten, deren T. gleich ist; und der Mot.-Gleichheit entspricht im Tr. T. 17—22 = 33—38 und 25—29 = 41—45. Die im Mot. mit *d* beginnende 2. Hälfte dieser Partien (T. 25 ff. und 41 ff.) ist weiter gleich Mot. und Tr. T. 1 ff. (mit Ausfüllung der Pause im Tr.) und T. 55 ff. Die mit *e* beginnenden Anfänge der 1. Hälften des Mot. (T. 17 ff. und 33 ff.) und der mit *c* beginnende Anfang des 2. Mot.-Abschnitts T. 9 ff. verwenden die gleiche Melodie, nur entsprechend dem T. eine Stufe höher oder eine Stufe tiefer. Endlich stimmen mit den ersten 5 Noten aller 7 Mot.-Abschnitte die mit *e* beginnenden Tonfolgen im Tr. T. 3—5, 27—29, 43—45 und 57—59, ferner T. 47—49 und die mit *d* beginnende Tr. T. 31—33 teils genau, teils ohne Rücksicht auf die Tonhöhe überein; die 4 erstgenannten folgen den analogen mit *d* beginnenden Mot.-Anfängen im Abstand von 2 longae, wie überhaupt das Tr. niemals gleichzeitig mit dem Mot. pausiert. So herrscht trotz des geschickt durchgeführten Wechselspiels beider Oberstimmen in melodischer und, soweit sich damit auch gleicher T. verbindet, auch in harmonischer Beziehung eine sehr erfindungsarme Monotonie im ganzen Mot. und in grossen Partien des Tr., die sonst — wie mir scheint, glücklicherweise — in der Motettenkunst nicht vorkommt. Ich stimme daher Koller's Auffassung (S. 67), der darin „ein merkwürdiges Farbenspiel von Imitationen auch zwischen Tr. und Discantus“ sieht und annimmt, dass sich aus solchen „unbewussten Imitationen“ die absichtlichen Imitationen des 8. Faszikels entwickelten, nicht bei, sondern sehe darin nur eine melodische und harmonische Sterilität des Komponisten. Auch in der unmotivierten Verbindung eines Marien-textes im Tr. mit einem H. Geist-Text im Mot. unterscheidet sich diese Dpm. wesentlich von den übrigen Werken des 4. Faszikels. — Ein Zusammenhang des Werks mit dem „Conductus“ Lo Ha 3, 10 ist wohl nicht anzunehmen. — Couss.'s Angabe (S. 154), das Citat des Pseudo-Ar.: Veni sancte spiritus (C. S. 1, 279) beziehe sich auf dieses Werk, ist irrig.

55. f. 93'. Tr. [394] Ave beatissima civitas und Mot. [395] Ave Maria gratia plena. T. Johanne (aus M 29): 3 li |.

Mot. und Tr. sind bekannte Texte mit hier singulären Melodien. — Der Mot.

setzt dem liturgischen Text einen frei gedichteten Schluss zu. Ob er mit der Motette Lo Ha 7, 17 in Zusammenhang steht, ist unbekannt. — Das Tr. beschränkt sich auf den 1. Teil der verbreiteten Fassung dieses Textes, ein Abecedar aus 24 mit a bis z anfangenden Worten, doch ohne Benutzung der originalen Melodie, die mir aus Lübeck Musik-Codex 17 s. 14. f. 38' und Mü C f. 61' bekannt ist, nach freundlicher Auskunft des Herrn P. Gabriel Meier in Einsiedeln auch im Codex Einsiedeln 615 s. 14. f. 64 (vgl. Morel, Hymnen S. 132) zu diesem Text steht und zu ihm wohl auch im Codex Admont 638 s. 13., aus dem Mone (Hymnen 2, 439) den Text druckte, überliefert ist („mit Neumen“ nach Mone l. c.). Der ebenfalls akrostichische Schluss (statt „adjuva“ in Mone's Druck lies: *adjutrix veni iuua*) ist für die Motette auch textlich nicht benutzt. (Über den Inhalt des Lübecker Codex vgl. Anal. hy. 20, 24f.).

56. f. 93'. Tr. [783] *Salve virgo rubens rosa* und Mot. [784] *Ave lux luminum ave splendor*. T. Neuma (1. toni): 3 li |.
= 3st. Dpm. Ba Nr. 84; Bes Nr. 11b; Da Nr. 8; Ars B Nr. 4 und 10; 2st. Ars A Nr. 3; Ca Nr. 3; Bol. f. 7' mit *conductus*-artig untergelegtem T. Abweichend von Mo bildet überall sonst [783] den Mot. und [784] das Tr. — Mk.: Ba; Aubry pl. 5 [783] phot. aus Ars B.

57. f. 94'. Tr. [452] *In salvatoris nomine* und Mot. [451] *In veritate comperi*. T. *Veritatem* (aus M 37): 3 li |.
= 3st. Dpm. Ba Nr. 45; Lo B Nr. 25—26 (mit 2 maliger irrigem T.-Bezeichnung *In seculum*); mit älterem Tr. 3st. F 1, 26; 2st. W₂ 2, 9. — Nach einem Münchener Fragment stammt der [Text des] Mot. von Bischof Wilhelm von Paris (vgl. oben S. 253). — τ. — Mk.: Ba; Aubry pl. 9 Anfang [451] phot. aus Lo B.

58. f. 96'. Tr. [582] *Res nova mirabilis* und Mot. [583] *Virgo decus castitatis*. T. *Alleluja*: 3 li | 3 li 2 li 2 li |.
= 3st. Dpm. Ba Nr. 95; Ars B Nr. 1 und 11; 2st. Lo C Nr. 9; Boul Nr. 6; den Mot. cit. Disc. pos. (C. S. 1, 96). — τ. — Mk.: Couss. Nr. 6 aus Mo (die Übertragung ist bis auf die Textunterlage Mot. T. 47ff. und 55ff. korrekt); Ba; Aubry pl. 5 phot. Ars B Nr. 11. — Ebenso wenig wie 4, 51 gehört diese verbreitete bereits von der Disc. pos. citierte Marien-Motette der ältesten Motettenphase an. Ungewöhnlich ist der T., die melismatischen Schlüsse der beiden vorletzten Mot.-Zeilen und vor allem die wie in 4, 54 auffällig grossen wörtlichen melodischen Übereinstimmungen im Mot. in den auf gleichem T. gebauten beiden Hälften des Werks. Ohne dass gleicher Versbau oder irgend welche inneren Gründe oder Beziehungen die Wiederholung der Mot.-Melodie im 2. Teil veranlassen oder motivieren, sind die Konsonanzen oder der volle melodische Verlauf im Mot. in T. 3—8, 9'—13', 15'—17', 19—28, 29'—30 und T. 33—38, 39'—43', 45'—47', 49—58, 59'—60 gleich (mit ' ist der schlechte Takteil des 1. Modus bezeichnet), eine Erscheinung, die dem ältesten Motettenstil durchaus fremd ist und mit Sicherheit auf die Entstehung dieses Werks in einem schon vorge-rückteren Entwicklungsstadium schliessen lässt. In der Ausprägung, in der sie hier auftritt, ist sie noch weniger als die ähnliche Erscheinung in 4, 54 ein Zeichen eines musikalischen Fortschritts, sondern zeugt von Erfindungsarmut. Anscheinend ist sie die Hauptveranlassung, dass Wooldridge (Oxf. Hist. 1, 376 ff.; vgl. ib. S. 371 unten)

diese Motette aus Coussemaker abdruckt; indes ist seine Bezeichnung der musikalisch identischen Stellen im Mot. nicht erschöpfend. Wenn er auch Tr. T. 3—6 und 33—36 als ebenso musikalisch gleich bezeichnet, kann ich dem nicht beistimmen, da sowohl die Übereinstimmung nicht wörtlich genug ist als auch das nur vereinzelte Vorkommen einer derartigen Erscheinung im Tr. zeigt, dass es anders zu beurteilen ist als die melodischen Übereinstimmungen im Mot. — In Aubry-Gastoué's T.-Verzeichnis fehlt der T., doch anscheinend nur durch einen Druckfehler; statt f. 268 auf S. 15 (Nr. 1) ist wohl f. 97 zu lesen, da der T. *Alleluja* f. 268 (6, 248) bereits S. 10 (Nr. 2) richtig als aus M 17 stammend bezeichnet ist.

59. f. 98'. Tr. [399] *Fons misericordie salve* und Mot. [400] *In celesti curia recolunt*. T. *Pro patribus* (aus M 30) Nr. 3: 3 li |.

Qu. F Nr. 150. — = 3st. Dpm. Da Nr. 5. Identisch [396f.] *Se j'ai* und Trop 3st. Dpm. W₂ 3, 6; Mo 5, 89; Cl Nr. 20—21; Ψ Nr. 5; Ba Nr. 89; 2st. R Nr. 4; N Nr. 4; D Nr. 2 (Mot.-Text); [398] *Regis* 2st. W₂ 2, 46. — τ. — Mk.: vgl. oben S. 199.

60. f. 98'. Tr. [723] *Psallat chorus in novo* und Mot. [724] *Eximie pater et regie*. T. *Aptatur* (aus O 46*): 3 li |.

= 3st. Dpm. Ba Nr. 30; Da Nr. 4; Ars C Nr. 14—15 (nur Texte); den Mot. cit. Franco (C. S. 1, 120). — τ. — Mk.: Tr. aus Mo Danjou in seiner Revue 2, 1846, 402; Couss. Nr. 18 aus Mo (korrekt bis auf Tr. T. 5—6, 29—30 und 58—62); Ba. — Im Text des Mot.-Anfangs in Mo: „*Eximie pater et regie egregie rector*“ ist versehentlich *regie* statt des richtig ohne Noten gebliebenen *egregie*, das erst das Schlusswort von V. 2 bildet, unterpungiert; irrig las Couss. den Anfang: *Eximie pater egregie*.

61. f. 99'. Tr. [76] *In mari miserie maris* und Mot. [77] *Gemma pudicie*. T. *Manere* (aus M 5) Nr. 3: unregelmässig.

3st. Qu. St. V Nr. 2 mit den Anfängen [74] und [75] in mg. — [76] 2st. Fauv f. 2'. Identisch [74f.] *De la vile* und *A la vile* 3st. Dpm. W₂ 3, 19; R Nr. 17—18; N Nr. 40—41. Über den korrekten T.-Modus vgl. oben S. 148. — Mk.: Fauv; Aubry pl. 7 [74] und Anfang [75] phot. aus R. — Die Prosodie des sekundären lateinischen Tr.-Textes ist ungewöhnlich schlecht. Der volle lateinische Mot.-Text ist nicht bekannt; Mo überliefert nur die ersten 14 Silben (f. 100, Sy. 6); für die Fortsetzung ist Platz gelassen (f. 100, Sy. 7 und f. 101, Sy. 1—2), doch fehlen Text und Musik.

62. f. 100'. Tr. [484] *Ex semine rosa prodit* und Mot. [483] *Ex semine Abrahe divino*. T. *Eximine* (so im Codex; aus M 38) Nr. 1: 3 li | 2 lo |.

3st. Qu. W₁ f. 11; F f. 32; W₂ f. 16' u. s. f.; Mo f. 10; 2st. F f. 129'. Komponist: Perotin. — = 3st. Dpm. Ba Nr. 29; 3st. mit Text [483] auch im Tr. Worc; 2st. F 2, 14; W₂ 2, 5 (mit Anfang [485] in mg). Identisch [485] *Se j'ai ame* 3st. W₂ 1, 15; 2st. W₂ 4, 77; [486] *Hyer mein* 2st. W₂ 4, 46. — τ. — Mk.: vgl. oben S. 113.

63. f. 101'. Tr. [229] *Radix venie vena gratie* und Mot. [230] *Ave Maria fons leticie*. T. *Immolatus* (aus M 14) Nr. 1: 3 li | 2 lo |.

3st. Qu. W₁ f. 88; F f. 24; W₂ f. 23; 2st. F f. 109'; W₂ f. 72'. — Identisch 3st. [229] F 1, 10; [230] Ma f. 105 (nur Mot.); 2st. W₂ 2, 21. Die 3 Tr.-Versionen variieren stark; vgl. oben S. 104. — τ. — Mk.: vgl. ib.

64. f. 102'. Tr. [469] Post partum virgo mansisti und Mot. [470] Ave regina glorie et angelorum. T. Veritatem (aus M 37): unregelmässig.

Identisch [467 f.] Li jalous und Tuit cil 3st. Dpm. Mo 5, 169. — Mk.: Aubry 3, 27 mit Unterlegung beider Texte. — Zahlreiche weitere Lit. über Mo 5, 169 vgl. oben S. 377. Die textlichen Refrainbeziehungen der provenzalischen Texte sind in den lateinischen nicht nachgeahmt.

65. f. 102'. Tr. [143] Si vere vis adherere uti vere und Mot. [142] Si vere vis adherere vitis palmes. T. In seculum In seculum (aus M 13): 3 li |.
= 2st. W₂ 2, 16; Boul Nr. 1. — τ.

66. f. 103'. Tr. [690] Mater dei plena gratia und Mot. [691] Mater virgo pia omnium. T. Ejus (aus O 16): 3 li | 2 lo |.
Coussemaker druckt S. 87 den Anfang der Mot.-Melodie ab.

67. f. 104'. Tr. [692] Nobili precinitur vaticinio und Mot. [693] Flos de virga nascitur sol de radio. T. Ejus (aus O 16): 2 li 3 li |.
= Bes Nr. 17 mit [692] als Mot. (vgl. die analoge Stimmenumstellung bei 4, 56).

68. f. 105'. Tr. [47] Super te Jerusalem de matre und Mot. [48] Sed fulsit virginitas de sancto. T. Domino (aus M 1): 3 li |.
Ist das Tr. mit Lo Ha 5, 2 identisch?

69. f. 105'. Tr. [585] Ave parens prolis eximie und Mot. [586] Ad gratie matris obsequia. T. Ave Maria (aus M 79*): λγ.
Tr. und Mot. schliessen *Maria*. — Ist der Mot. mit Lo Ha 7, 40 identisch?

70. f. 107'. Tr. [500] In odorem flagrans dulcedinis und Mot. [501] In odoris miro suavio. T. In odorem (aus M 45): λγ.

71. f. 108'. Tr. [473] Benigna celi regina beata und Mot. [474] Beata est Maria de ceteris. T.-Bezeichnung Verita (aus M 37): 3 li |.
= 3st. Dpm. Ba Nr. 14. — Mk.: Ba.

72. f. 109'. Tr. [694] Salve mater misericordie summi patris und Mot. [695] Salve regina misericordie vita dulcedo. T. Flos filius (aus O 16): 3 li | mit Abweichungen.

Den Mot.-Text bildet die bekannte Marien-Antiphon ohne Benutzung der liturgischen Melodie; der Tr.-Text, der am Anfang, am Schluss (o dulcis Maria) und an einigen weiteren Stellen einige Worte der Antiphon wörtlich aufnimmt, ist eine Art Tropus dazu. Ähnliche Benutzung der Marien-Antiphon-Texte als Motettentexte zeigen [770 f.]: Tr. Ave regina und Mot. Alma redemptoris zum T. Alma und [775 f.]: Tr. Regina celi und Mot. Ave regina zum T. Ave.

Das Tr. ist f. 109' Sy. 2—7 und 110' Sy. 1—4 ganz erhalten; der T. ist f. 109'—110' Sy. 8 anscheinend ebenfalls vollständig. Vom Mot. ist nur der Anfang f. 110 Sy. 2—7 erhalten; die Fortsetzung fehlt mit dem auf f. 110 ursprünglich folgenden Blatt, das aber schon vor der alten Folierung verloren war. Da mit f. 110 ein Quaternio endet und mit f. 111 ein neuer beginnt, könnte hier ein ganzer Quaternio fehlen; dem scheint mir aber der Umstand zu widersprechen, dass f. 110' Sy. 5—7 frei ist, dass also allem Anschein nach 4, 72 stets die letzte Komposition des Faszikels

war. So fehlt wohl nur ein einzelnes Blatt mit dem Mot.-Schluss; höchstens könnte man annehmen, dass hier weiteres unbeschriebenes Pergament verloren ist.

Die ersten Spuren eines umfangreicheren Repertoires lateinischer Dpm. schienen mir nach dem vereinzelt Auftreten von Vertretern dieser in der weiteren Motettengeschichte zu ausserordentlich grosser Bedeutung gelangenden Kompositionsgattung in F, Ma und W₂ die Fragmente Mü B zu bieten (vgl. oben S. 316 ff.). Ein wichtiges neues Stadium dieser Entwicklung zeigen die 22 lateinischen Dpm. von Mo 4 und die bereits besprochene lateinische Tripelmotette Mo 2, 35. Rein quantitativ betrachtet ist ihre Zahl gegenüber der ganz wesentlich grösseren Menge der französischen Motetten nur eine geringe; bezüglich ihrer inneren Bedeutung nehmen sie jedoch zum grossen Teil einen hohen Rang ein. Fast alle sind organisch aufgebaut; in der vielseitigsten Weise treten in ihnen ältere Anregungen und neue Versuche zu tage; mehrere gehören zu den allerverbreitetsten Motetten überhaupt.

In ihrer ganzen musikalischen Substanz gehen auf Organa-Abschnitte und daraus gewonnene ältere 3st. Motetten zurück Nr. 62 und 63, von denen Nr. 62 der alten Tr.-Melodie einen neuen Text unterlegt, während Nr. 63 2 zu dieser Komposition in den älteren Quellen unabhängig von einander überlieferte Texte jetzt als Dpm. vereinigt. Ein 3st. St. V-Melisma ist die Quelle der Dpm. Nr. 61, die in Mo nur fragmentarisch überliefert als lateinische Dpm. jedoch wenig gelungen scheint. Ein 2st. Notre Dame-Melisma, das bereits in W₂ zu einer französischen Dpm. ausgestaltet war, liegt Nr. 59 zu grunde. Nr. 52 und 57 ersetzen die alten Tr. dieser beiden berühmten alten Motetten durch neue; das Tr. von Nr. 52 darf als Typus für den Tr.-Bau im 6. Modus gelten, wie diese Marien-Motette überhaupt ein Musterbeispiel für die gelungene Verbindung vom 5. Modus im T., 1. Modus im Mot. und 6. Modus im Tr. bildet. Nr. 65 erweitert eine alte 2st. lateinische Motette durch ein neues Tr. zu einer Dpm. Nr. 53 macht eine solche aus einer andersartigen älteren Komposition.

Die übrigen 14 Motetten gehören, da die Beziehungen von Nr. 55, 68 und 69 zu dem verlorenen Repertoire Lo Ha ebenso wie die musikalische Beschaffenheit dieser verlorenen Werke problematisch bleiben, soweit bisher bekannt, erst der Periode der Mensural-Handschriften an. Bei einigen, z. B. Nr. 51, 54 und 58, lässt auch ihre stilkritische Untersuchung ihre Entstehung in einer vorgerückteren Epoche als höchstwahrscheinlich oder sicher annehmen, wenn auch in allen Oberstimmen die alten Regeln der modalen Deklamation noch durchweg gewahrt bleiben. Darin, dass gerade 2 dieser Werke (Nr. 51 und 58) als Beispiele von der Discantus positio citiert werden, liegt kein Widerspruch, da auch diese älteste von der Motettenkunst sprechende Theoretikerschrift erst einer verhältnismässig späten Epoche angehört und in diesen Werken Schöpfungen ihrer Zeit, nicht solche der ältesten Motettenkunst citiert.

Mehrere dieser neuen Werke sind in Mo singular. Es ist vielleicht kein Zufall, dass dazu fast das ganze Schlussdrittel des Faszikels gehört, dessen spärliche sonstige Verbreitung auffällig von der teilweise überaus weiten Verbreitung der Werke der ersten beiden Drittel des Faszikels absticht. Nr. 64 ist lediglich eine in ihrer lateinischen Gestalt wenig motivierte Wiederholung von 5, 169 mit lateinischen Texten. Ebenso sind Nr. 66, 68—70 und 72 nur aus Mo bekannt. Nr. 67 ist sonst nur noch aus

Bes nachzuweisen. Nr. 71 ist ebenso wie Nr. 54 ausser in Mo nur in Ba erhalten. Weit verbreitet wie eine Anzahl älterer, besonders auf Maria bezüglicher Werke dieses Faszikels sind von den hier neu auftretenden: Nr. 51 in 6, die Marien-Motette Nr. 58 in 5, die Nikolaus-Motette Nr. 60 in 4 und die Marien-Motette Nr. 56 sogar in 8 Codices nachweisbar, ungerechnet die Citate bei Theoretikern. Beachtenswert ist, dass in 3 Fällen als Texte der hier neuen Motetten liturgische Texte (Mot. Nr. 55, vgl. oben, und 72) und ein sehr verbreiteter geistlicher Text anderer Art (Tr. Nr. 55) ohne Benutzung der originalen Melodien dieser Texte dienen.

Die Gesamtübersicht über das sonstige Vorkommen der Werke des 4. Faszikels in gleicher oder teilweise gleicher Form zeigt folgendes Bild. (Mit * ist die Überlieferung der gleichen Komposition mit französischen Texten, mit † die mit einem anderen lateinischen Contrafactum bezeichnet). Es kehren wieder: in Ba Nr. 51—54, 56—58, *59, 60, 62 und 71 (11 von 22 Werken); — auch Codex Cl, in dem z. Z. nur Nr. *59 nachweisbar ist, enthielt bezw. enthält eine Anzahl lateinischer Dpm., deren Anfänge jedoch nicht bekannt sind —; in Bes Nr. 51—53, 56 und 67; in Da Nr. 51—53, 56, 59 und 60; in *ψ* Nr. *59; in Lo B Nr. 57; in Boul Nr. 58 und 65; in Ca Nr. 52 und 56; in Ars A Nr. 52 und 56; in Ars B Nr. 52, 53, 56 und 58; in Lo C Nr. 58; in Paris Maz. 307 Nr. 53; in Bol Nr. 56; in Lo Ha Nr. 53; in Ars C Nr. 60; in Fauv Nr. 51 und 61; in Mü C Nr. 53; in Lo D Nr. 51; im Verzeichnis verlorener Motetten in Lo Ha eventuell Nr. 55, 68 und 69; in Theor.-Cit. Nr. 51, 52, 58 und 60; vgl. ferner zu Nr. 57. Es stehen bereits: in F Nr. 52, 57, 62 und 63; in Ma Nr. 63; in W₁ Nr. 52, *52, 53, 57, *59, †59, *61, 62, *62, 63 und 65; in R und N Nr. *59 und *61; in D Nr. *59; in Worc Nr. 62; in anderen Faszikeln von Mo Nr. *59 und *64. — Die Umbildung französischer Motetten in lateinische beschränkt sich (anders als in Mü B, vgl. oben S. 316) in Mo 4 auf 3 Werke: Nr. 59 und die wenig gelungenen Nr. 61 und 64. In Nr. 52, 53 und 62 sind die zu diesen Kompositionen in Lo Ha und W₂ neben den lateinischen überlieferten französischen Texte sekundär.

Das T.-Repertoire unterscheidet sich in manchen Einzelheiten vom alten: Nr. 53 hat ganz exceptionell einen frei gebildeten und nur irreführend Domino bezeichneten T.; Nr. 54 und 56 verwenden wie Mo 5, 117 und 139 Neuma-Melodien als T.; Nr. 51 benutzt als T. den Anfang einer Sequenz, Nr. 69 den eines Offertorium und Nr. 58 ein aus bisher unbekannter Quelle stammendes Alleluja. Aber eine fortschrittliche Emanzipation von den alten T.-Regeln zeigt nur Nr. 51.

e. 3. Faszikel f. 63—83: 11 Dpm. mit lateinischen Mot. und französischen Tr.;
Nr. 36—46.

f. 63r weist 8 Notensysteme auf, ist aber wie die 1. Recto-Seiten des 2. und 4. Faszikels unbeschrieben. Die Stimmanordnung ist im allgemeinen die gleiche wie im 4. und 5. Faszikel (Tr. auf den Verso-, Mot. auf den Recto-Seiten, T. durchlaufend auf den untersten Zeilen); nur nehmen die vielfach sehr ausgedehnten Tripla mehrfach die ganzen Verso-Seiten in Anspruch, so dass die T. mehrfach nur unten auf den Recto-Seiten, und zwar bisweilen auf den beiden untersten Zeilen der Recto-Seiten stehen. Das letzte Stück des alten Corpus (Nr. 46) schliesst f. 82' Sy. 4 (Tr.), 83 Sy. 4

(Mot.) und 82' Sy. 8 (T.); f. 82' Sy. 5—7 und 83 Sy. 5—8 sind frei; f. 83' beginnt ein Nachtrag, vgl. unten S. 407. — Über die Abkürzung: τ vgl. oben S. 391.

36. f. 63'. Tr. [318] El mois d'avril qu'iver und Mot. [317] O quam sancta quam benigna. T. et gaudebit (aus M 24) Nr. 2: 2 lo | 3 li |.

Qu. F Nr. 130; St. V Nr. 15 mit dem Mot.-Anfang [319] in mg. — = 3 st. Dpm. Cl Nr. 42. Identisch 3 st. Dpm. mit Tr. [316] Ypocrite Ma f. 132; Ba Nr. 74; unbekannt mit welchem Tr. Bes Nr. 9; 2 st. Lo C Nr. 7; Ars B Nr. 8; Paris frç. 2193 (ohne Noten); den Mot. cit. Pseudo-Ar. und Anon. VII (C. S. 1, 278 und 379); identisch ferner Mot. [315] Velut stelle 3 st. Dpm. mit Tr. [316] F 2, 40—41; Mot. [319] Al cor mit Tr. [318] W₁ 3, 2; [321] Virgo virginum 2 st. W₂ 2, 74 a; [320] Memor 2 st. W₂ 2, 74 b. — τ . — Mk.: Ba. — Der Faszikel wird somit durch die verbreitetste Motette eröffnet, die überhaupt bekannt ist. — Die Initialen E und O sind mit Miniaturen geschmückt.

37. f. 66'. Tr. [196] Mout me fu gries und Mot. [197] In omni fratre tuo non habeas.

T. In seculum In seculum (aus M 13): 3 li | mit einigen Abweichungen.

= 3 st. Dpm. Cl Nr. 27; Ba Nr. 47; Bes Nr. 13b; 2 st. Lo B Nr. 27; Lo C Nr. 8; Boul Nr. 5. Den Mot. cit. Disc. pos. (C. S. 1, 96). Über die Benutzung des Tr. im Tr. [297] (u. a. Mo 7, 265) vgl. unten. — τ . — Mk.: Couss. edierte Mo 3, 37 als Nr. 7 und Mo 7, 265 als Nr. 28 (fehlerhaft in Nr. 7: Tenor T. 1 und 3; Mot. T. 88—89; die Textunterlage Mot. T. 1f. und 7f.; im Tenor T. 113 lies *a* statt *b*; vielleicht ist ferner wie in Ba durchweg am Ende jeder T.-Durchführung, also T. 23, 48, 71 und 94 die Schlusslonga und Pause als longa perfecta und Taktpause zu übertragen); Ba. — Die Konkordanz gestattet die Annahme einer verhältnismässig späten Entstehung dieser Motette; ihre stilkritische Untersuchung scheint diese Annahme zu bestätigen. Ich weise hier nur auf die eigenartige T.-Behandlung hin. Der T. wird 5 mal durchgeführt; das 1. und 4. Mal bildet nur die über die 11 ternarie-Gruppen der T.-Melodie überschüssende Schlussnote einen Takt für sich (die Ausdehnung des Ganzen beträgt hier 23 bezw. 24 Takte); das 2. und 3. Mal tritt eine Dehnung um 1 Takt ein, indem die 4 letzten Noten 4 Taktnoten bilden; das 5. Mal erweitert sich die Periode wiederum um 1 Takt, der jetzt aber nicht durch eine Schlussdehnung, sondern durch Dehnung 2 er mittlerer Glieder (T. 107—112 in Couss.'s Übertragung) gewonnen wird. Ba nimmt an dieser allerdings ungewöhnlichen, aber, wie der musikalische Zusammenhang zeigt, einzig korrekten T.-Bildung Anstoss und ändert diese Stelle so, dass der 2. Modus auch in der 5. T.-Durchführung nicht unterbrochen und, um die so entstehende Lücke von 2 Takten auszufüllen, eine durchaus unorganische Wiederholung der 9. ternaria-Gruppe des T. eingeschoben wird, womit dann weitere kleine Änderungen der Oberstimmen Hand in Hand gehen. Lo B, Lo C und Boul schreiben den T. nur einmal aus. — Koller bezweifelt S. 33 zu Unrecht die Identität dieser Motette mit dem Citat der Disc. pos., da der als Beispiel des im Mot. und T. übereinstimmend herrschenden 2. Modus citierte Mot.-Anfang im Citat „In omni fratre tuo sum“ lautet und der T. nicht im 2., sondern im 4. Modus stehe. Indessen ist „sum“ in Coussemaker's Druck zweifellos nur ein Druck- oder Lesefehler oder ein Versehen im Codex; und Koller's Auffassung des T.-Modus als 4. Modus ist einer der vielen Irrtümer Koller's, der lediglich durch Couss.'s sich an die Schreibart in Mo eng anschliessende Schreibung

der Periodenschlüsse des 2. Modus: \circ statt der korrekten Schreibung: ρ , wie sie die späteren Mensural-Handschriften zeigen, verursacht ist.

38. f. 68'. Tr. [541] Doz rossignoles jolis und Mot. [542] Virgo gloriosa forma virginalis. T. Letabitur (aus M 66*): 2 lo | 3 li |.

= 3st. Dpm. Cl Nr. 26; Tu Nr. 25; mit identischem Tr. [543] Virgo Maria Ba Nr. 94; unbekannt mit welchem Tr. Bes Nr. 1; 2st. Ars A Nr. 7; [541] 1st. V f. 115. Über die beiden Tr.-Texte vgl. unten S. 405. — τ . — Mk.: Ba.

39. f. 71'. Tr. [265] Povre secors ai encore recovre und Mot. [266] Gaude chorus omnium. Bezeichnung des T. (Angelus bis revolvit): Angelus (aus M 20): 3 li |.

= 3st. Dpm. Ba Nr. 36; 2st. Ars B Nr. 9; mit identischem Tr. [267] „Gaude chorus de nostra leticia“, das in Doc. VI (Hist. 282) citiert ist, verloren; unbekannt mit welchem Tr. Bes Nr. 4. Identisch Mot. [263] Aucun m'ont 2st. W₂ 4, 89; N Nr. 15; mit älterem Tr. [264] J'ai 3st. Dpm. Mo 5, 128; mit Tr. [265] 3st. Dpm. Cl Nr. 87—88. Der Mot. [266] ist ein oft citiertes Beispiel für den 2. Modus; ihn cit. Disc. pos., Petr. Pic. und Anon. II (C. S. 1, S. 96, 137 und 307); aus dem Tr. [265] cit. Franco (C. S. 1, 127) den Anfang und eine Hoquetus-Stelle (vgl. unten). Über das Altersverhältnis der einzelnen Texte zu einander vgl. unten S. 404. Der Schluss des Tr. ist mit dem Schluss des Mot. [155] (u. a. Mo 5, 133) auch musikalisch identisch. — τ . — Mk.: Couss. edierte Mo 3, 39 als Nr. 9 (Der T. ist durchweg im 2. statt im 1. Modus zu lesen. Tr. T. 31—34 ist entweder in Mo oder in Couss.'s Wiedergabe der Original-Notation verderbt und von ihm nicht richtig übertragen; Ba zeigt die richtige Lesart, die durch das mit Ba genau übereinstimmende Citat dieser Stelle bei Franco l. c. bestätigt wird. Ferner ist Couss.'s Übertragung vielfach im Detail fehlerhaft sowohl bezüglich der Tonhöhe einzelner Töne, z. T. von Couss. selbst S. 277 verbessert, als bezüglich der Übertragung der Konjunkturen); Ba; Aubry pl. 5 phot. Schluss Ars B. — Niemann's „Versuch einer fehlerfreien Übertragung“ dieses Stücks lediglich unter Zugrundelegung der Ausgabe Couss.'s (Ligaturen, 1902, S. 144 ff.) ist noch misslungener als der von 4, 51; nicht einmal Couss.'s T.-Übertragung ist von Niemann, der bei der irrigen Auffassung des T. als 1. Modus bleibt, richtig emendiert; den Mot. hält Niemann S. 154 für 3. Modus, obwohl er mit seiner fast regelmässigen Auflösung der unbetonten longa in kleinere Werte eines der vorzüglichsten Beispiele des 2. Modus ist, das in der Literatur existiert; die genannte Tr.-Stelle ist ohne Heranziehung Franco's völlig verkehrt emendiert; u. s. f.; doch ist es unnötig, hier noch weiter auf Niemann's zahlreiche Irrtümer einzugehen. Der Abdruck von Wooldridge, Oxf. Hist. 1, 1901, S. 373 ff., liest den T. richtig im 2. Modus, bleibt aber in der Übertragung der Konjunkturen und an mehreren Tr.-Stellen fehlerhaft. Aubry's Übertragung aus Ba (2, 71 ff.) ist korrekt. Auch den T. dieses Werks hält Koller S. 33 irrig für 4. statt für 2. Modus.

Als Citat Franco's ist der Tr.-Anfang zuerst 1784 in Gerbert's 3. Band der Scriptoros (S. 9) mit der von Gerbert falsch gelesenen Textfassung *Doure secors ay encore retrovey* ediert. Da man in dieser „kleinen Melodie auf einen altfranzösischen Text“ „eine Seltenheit“ sah, wurde dieser Tr.-Anfang bald ein Lieblingsbeispiel der Musikhistoriker; schon Forkel (Allg. Gesch. der Musik 2, 1801, S. 408) spricht von den „so häufigen“ Anführungen dieser Melodie bei „musikalischen Schriftstellern“.

Ähnlich beliebt blieb er durch das ganze 19. Jahrhundert. Zwei Beispiele für viele: Kiesewetter sah in ihm ein Beispiel für den mittelalterlichen „einfachen weltlichen Gesang, als Cantilene, ohne harmonische Begleitung erdacht“ und publizierte das „Fragment“ „Doure secors“ als 1. Beispiel für „das eigentliche Volkslied, mutmasslich im 11. Jahrhundert gebräuchlich“ in den Musikbeilagen seiner „Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges“ 1841, wobei er der Terz und Sext dieses mit *G* beginnenden und mit *d* schliessenden Melodie-Abschnitts \flat über der Zeile zusetzte und die Melodie damit in eine Mollmelodie verwandelte (dass indes die 3. Stufe als *h* gemeint ist, zeigt der T. *E* dazu deutlich). Es scheint fast nicht möglich, diese im 13. Jahrhundert als Anfang eines Tr. zu einem längst bestehenden 2st. Unterbau komponierte Melodie verkehrter aufzufassen; doch überboten seine Nachfolger auch noch diesen Rattenkönig von Irrtümern. K. E. Schneider z. B. (Das musikalische Lied in geschichtl. Entwicklung 1, 1863, S. 172) fasst die \flat als authentisch auf und äussert folgende Ansicht darüber: „Die ältesten unter diesen vereinzelt vorkommenden Volksweisen, die vielleicht schon im 11. Jahrhundert gebräuchlich waren, finden sich nach Kiesewetter's Versicherung . . . in den theoretischen Werken Franco's . . . : kurze, rhythmische Sätzchen von 3 oder 4 Takten im $\frac{3}{4}$ -Zeitmass und meist in einer Molltonart; . . . der Text ist französisch.“ Obwohl dann durch Coussemaker's Neu-Ausgabe Franco's (im 1. Band seiner Scriptoros 1864) und seine Edition der Doppelmotette (1865) die richtige Lesart und das Material für die richtige Beurteilung publiziert wurde, spukt doch in manchen der mit unbelehrbarer Beharrlichkeit aus Kiesewetter und seinen Abschreibern ihr Material entnehmenden „Musikgeschichten“ auch in neuester Zeit noch das alte „Volkslied“ „Doure secors“ weiter fort.

40. f. 72'. Tr. [807] Par une matinee el mois joli und Mot. [808] Mellis (im Codex: Melli) stilla maris stella. T.-Bezeichnung Domine: 2 lo | 3 li | 3 lo |.

= 3st. Dpm. Cl Nr. 24; mit identischem Tr. [809] O Maria mater Ψ Nr. 7; [810] Virginis preconio Ba Nr. 58; unbekannt mit welchem Tr. Bes Nr. 2; 2st. Ca Nr. 2; Ars A Nr. 1; Ars B Nr. 5; Mü C f. 73; 1st. Boul Nr. 2; Ars C Nr. 16 (Mot.-Text); den Mot. cit. Doc. VI (Hist. 277) und Anon. II (C. S. 1, 307). Über die 3 Tr.-Texte vgl. unten S. 405. Der T., den auch die in Mo singuläre Dpm. [811 f.] (5, 158) benutzt, ist Mo 5, 158 und in der gesamten sonstigen Überlieferung von 3, 40, soweit er bezeichnet ist, „Domino“ bezeichnet. — Mk.: Ba (über 2 von Aubry falsch übertragene Stellen vgl. unten S. 406).

41. f. 74'. Tr. [275] Au doz mois de mai en un vergier und Mot. [274] Crux forma penitentie. T. GSustinere (Initiale G und Majuskel S im Codex; aus M 22): a. 3 li |; b. 3 li | 2 lo |.

= 3st. Dpm. Cl Nr. 25; mit identischem Tr. [276] Arbor Mü B Nr. 5; [277] Cruci domini Ba Nr. 19; unbekannt mit welchem Tr. Bes Nr. 13a; 2st. [277] Lo C Nr. 13; [277] cit. in Doc. VI (Hist. 276). Über die 3 Tr.-Texte vgl. unten S. 404. — Mk.: Ba.

42. f. 75'. Tr. [323] Quant florist la violete und Mot. [322] Non orphanum te deseram. T. Et gaudebit (aus M 24) Nr. 5: 2 lo | 3 li |.

Qu. F Nr. 246. — = 3st. Dpm. Ba Nr. 67; Bes Nr. 20; 2st. F 2, 20; W₂ 2, 43;

identisch Mot. [324] El mois de mai mit Tr. [323] 3st. Dpm. Mo 5, 135. Vgl. auch unten S. 404. — *τ.* — Mk.: Ba.

43. f. 77'. Tr. [712] Quant voi l'erbe reverdir und Mot. [713] Salve virgo virginum dei plena. T.-Bezeichnung C; lies Cumque u. s. w. (der T. ist der Ψ von O 31): 2 lo | 3 li |.

Identisch 3st. Dpm. Mo 5, 141 mit Tr. [711] Douce dame und Mot. mit dem Text [712]; Ba Nr. 83 und Da Nr. 10 mit Mot. [713] und Tr. [711]; [711] V f. 127' ohne Noten. Über die 3 Texte vgl. unten S. 406. — Mk.: Ba. — Aubry-Gastoué bezeichnen den T. S. 16 Nr. 100 als „non identifié“.

44. f. 78'. Tr. [438] Quant repaire la verdor und Mot. [437] Flos de spina rumpitur. T. Regnat (aus M 34) Nr. 2—3: 2 lo | 3 li |.

Qu. W₁ Nr. 75—76; F f. 126. — = 3st. Dpm. Bes Nr. 21; 3st. mit älterem Tr. F 1, 19; Ma f. 126' (Mot.); 2st. W₂ 2, 6 und 56; Mü C f. 75' (nur Mot.). — *τ.* — Mk.: Couss. Nr. 37 aus Mo (bis auf die Textunterlage Tr. T. 26—28 und 56—57 korrekt); vgl. ferner oben S. 106. — Obwohl Koller in der schönen und fliessenden Tr.-Melodie S. 71 mit Recht „nicht ein Produkt origineller [gemeint ist: vom mehrstimmigen Ganzen unabhängiger] Erfindung, sondern nur das Resultat einer allerdings sehr glücklichen Diskantlegung“ sieht, kann er der Versuchung doch nicht widerstehen, S. 69 ff. eine „rekonstruierte Melodie des Tr.“ aufzustellen, d. h. doch die Ansicht zu verfolgen, dem Tr. liege eine ursprünglich von dem Motetten-Zusammenhang unabhängige Melodie zu grunde, eine auf falscher Auffassung der Motettenkunst beruhende falsche Ansicht, die sich auch sonst mehrfach ausgesprochen findet, u. a. von Jul. Tiersot, Hist. de la Chans. pop. 1889, S. 64.

45. f. 80'. Tr. [126] Quant voi revenir d'este und Mot. [127] Virgo virginum lumen luminum restauratrix. T. Hec dies (aus M 13): lo | 3 li |.

= 3st. Dpm. Cl Nr. 78; mit identischem Tr. [128] O mitissima Ba Nr. 96. Über die 2 Tr.-Texte vgl. unten S. 405. — Mk.: Ba.

46. f. 81'. Tr. [587] L'estat du monde et la vie und Mot. [588] Beata viscera Marie virginis tan (so im Codex) salutifera. T.-Bezeichnung Beata viscera (M 80*): unregelmässig; im 1. Teil meist 3 li |; im 2. Teil mehrfach lo 3 li |.

= 3st. Dpm. mit identischem Tr. [589] Partus fuit Ba Nr. 13; unbekannt mit welchem Tr. Bes Nr. 16; 2st. Ars A Nr. 6; Ars C Nr. 3 (Mot.-Text). — Mk.: Couss. Nr. 4 aus Mo (bis auf die Konjunkturen-Übertragung korrekt); Ba. — Coussemaker identifiziert diese Motette (vgl. L'art S. 66) irrig mit Perotin's „simplex conductus“: Beata viscera, den Anon. IV (C. S. 1, 342) citiert. Dieser Conductus ist jedoch das oft überlieferte: Beata viscera Marie virginis cujus ad ubera (Bd. II Nr. 955; vgl. oben S. 124). — Den T. bildet die ganze Communio: Beata viscera, im T. nur mit dem Textanfang bezeichnet, deren voller Text aber in den Mot. verwebt ist; hier wird er mit je 2 Silben im Doppeltakt deklamiert, während die tropischen Zusätze im Mot. im regelmässigen 3. Modus komponiert sind. Das Original des Tr. ist evident die französische Heuchlerverspottung in Mo; der neue lateinische Tr.-Text in Ba, der inhaltlich Mot. und T. angepasst ist, passt in seiner mittleren Partie (T. 15—24) unge-

wöhnlich schlecht zur Musik, da die Pausen Tr. T. 16 und 20 mitten in Zeilen einschneiden, durch dieses Auseinanderreissen der Zeilen diese völlig entstellt werden und u. a. die Reimworte dieser 3 Zeilen: *anxius, paravit* und *impius* alle 3 falsche Betonung erhalten. Vgl. ferner Zeitschr. der I. M. G. 11 (1910) S. 379.

Alle 11 Motetten von Mo 3 spielen in der Motettengeschichte des 13. Jahrhunderts eine bedeutsame Rolle. Zur Erklärung der höchst auffälligen Zusammensetzung dieser Werke kann ich nichts neues beibringen; ich kann dafür nur meine zuerst 1904 ausgesprochene Ansicht wiederholen (Sammelb. 5, 187), dass der Historiker sich mit diesen Werken vom Standpunkt der geschichtlichen Entwicklung aus abfinden muss. Dieser Standpunkt lehrt ihn, dass die Ausbildung des französischen Tr. zu grösserem Umfang und zu grösserer Selbstständigkeit, als die Tr. des 5. Faszikels zeigen, dieser Durchgangerscheinung der Dpm.-Form des 3. Faszikels bedurfte, in der der Komponist den alten 2st. Unterbau auch textlich unangetastet und seine künstlerische Erfindung frei und selbstständig nur im Tr. walten liess. Der 7. Faszikel zeigt dann in seinen grossen organischen französischen Dpm. mit teilweis sehr umfangreichen und sehr selbstständigen Tripla evident, was die Komponisten an diesen Übergangswerken des 3. Faszikels gelernt haben.

Und Übergangswerke sind es, wenn ihre Verbreitung auch in dieser Form teilweise auch gross ist; denn vor ihnen existieren die durchaus organischen Formen der weltlichen rein französischen und der geistlichen rein lateinischen Dpm., wie sie zuerst in W₂ und F überliefert sind; und ihnen folgt die neue ebenfalls durchaus organische Form der weltlichen rein französischen Dpm. des 7. Faszikels mit dem später zu besprechenden eigentümlichen fortgeschrittenen Tr.-Bau. Der Zahl nach ist dieses knappe Dutzend von Werken des 3. Faszikels von Mo, zu dem aus anderweitiger Überlieferung (W₂, Mo Faszikel 5, 7 und 8, Cl, Ba, Tu und event. auch in Bes) nur ganz wenige weitere Werke treten, ja nur eine ganz verschwindend kleine Gruppe unorganischer Dpm. gegenüber der ungeheuren Fülle organischer Dpm. der verschiedensten Art. Es ist also völlig verkehrt, wenn in der modernen Literatur vielfach diese Werke immer wieder als typisch für den Motettenstil des 13. Jahrhunderts in den Vordergrund gestellt werden und sie zum Beweis für die angebliche Unnatur nicht bloss der Motette, sondern auch der mehrstimmigen Musik dieser Zeit überhaupt dienen sollen.

Dass sie auch damals nicht unangefochten sich verbreiteten, scheinen mir mehrere Momente der Überlieferung deutlich zu zeigen. Vielleicht ist so der Verlust des stattlichen Dpm.-Repertoires zu erklären, dessen Register Besançon 716 überliefert. Vor allem scheint von diesem Gesichtspunkt aus sehr bemerkenswert, dass nur die Kompositionen von Nr. 37 und 44 3st. lediglich in der Mischform wie in Mo erhalten sind, während von allen anderen auch organische Dpm.-Formen existierten, und dass wie die älteren, so auch die jüngeren Codices überwiegend die organischen Dpm.-Formen überliefern und auch in dieser Hinsicht nur Codex Cl dieselbe Entwicklungsstufe wie das alte Corpus von Mo durch eine grössere Anzahl von Werken repräsentiert. Diese organischen Dpm.-Formen sind entweder rein lateinisch, wobei an Stelle des französischen Tr. in Mo ein lateinisches Tr. steht (* zeigt an, dass in verschiedenen

Handschriften textlich verschiedene lateinische Tr. zur gleichen Komposition erhalten sind): Nr. 36, 38, 39, *40, *41, 45 und 46; oder rein französisch, wobei an Stelle des lateinischen Mot. in Mo ein französischer Mot. steht: Nr. 36, 39 und 42 — ferner ist Nr. 43 auch hierher zu ziehen —; oder textlich in beiden Stimmen von Mo 3 verschieden, rein lateinisch: Nr. 36 oder rein französisch mit Benutzung des Tr.-Textes in Mo 3 für den Mot.: Nr. 43.

Die Geschichte, speziell die Entstehung der einzelnen Werke ist dabei sehr verschieden. Es weisen auch nicht alle die oben charakterisierten Übergangserscheinungen auf: es sind nicht alle Tr. neu; es sind nicht alle lateinischen Mot. die ursprünglichen Texte dieser Stimmen; es zeigen nicht alle Tr. den fortschrittlichen Bau im 6. Modus. Doch scheinen mir dies besondere Einzelfälle zu sein, wie die lebendige Praxis sie mit sich brachte, die der oben ausgesprochenen entwicklungsgeschichtlichen Tendenz dieses Faszikels im allgemeinen nicht widersprechen.

Das Tr. der an die Spitze gestellten Motette Nr. 36 ist das einzige, das bereits mit seinem französischen Text, der aber nicht original, sondern nur ein späterer Ersatz eines älteren lateinischen Textes ist, aus dem älteren Repertoire stammt (mit französischem Text überliefert es bereits W_2); so zeigen sich auch in diesem modernsten Faszikel des alten Corpus von Mo zunächst deutlich die Anregungen, die er der an Anregungen so überaus fruchtbaren Zeit Perotin's verdankt. — Wie es bei dieser Motette der Fall ist, so gehen auch die Moteti von Nr. 42 und 44 auf Notre Dame-Melismen als musikalische Quellen zurück. Von der alten 3st. Motettenform der *Regnat*-Motette Nr. 44 liess man das alte Tr. fallen und komponierte statt dessen das ausserordentlich gelungene neue Tr. *Quant repaire*. Das Tr. Nr. 42, das auch im 5. Faszikel von Mo mit französischem an Stelle des alten lateinischen Mot. überliefert ist und mit diesem französischen Mot. eine organische französische Dpm. bildet, ist vielleicht zum französischen, nicht zum lateinischen Mot. geschaffen, da es wesentlich im 1. Modus verläuft.

In Nr. 41 zeigt sich das französische Tr. durch seine genaue metrische Übereinstimmung mit dem (mehrfach wechselnden) Rhythmus der Melodie als der originale Text und die beiden verschiedenen lateinischen Tr.-Texte in Mü B und Ba, die beide inhaltlich zum Mot. und T. passen und beide (Mü B sogar melismatisch) in das T.-Wort ausgehen, als (metrisch stellenweis anstössige) *Contrafacta*.

In Nr. 39 ist die Mot.-Stimme alt, hatte aber, wenn in der Überlieferung hier keine Lücke ist, ursprünglich französischen Text. Das französische Tr. im gleichen 2. Modus, das sich damit in Mo 5 verband, ist hier entfernt, durch ein interessantes neues Tr. (*Povre secors*; vgl. oben) ersetzt und als Mot.-Fassung eine Fassung mit lateinischem in Simeon's textlich nur wenig umgestaltetes und erweitertes „Nunc dimittis“ ausgehendem Text gewählt. Stellen im lateinischen Mot., wie z. B. gegen Ende das isolierte *in pace*, das dem mit seiner isolierten Deklamation im französischen Text besser motivierten *d'Amelot* entspricht, scheinen mir darauf hinzudeuten, dass der französische Mot.-Text der ursprüngliche ist. Dass dem französischen Tr. *Povre* gegenüber das von einem Theoretiker citierte musikalisch gleich beginnende lateinische Tr. zu dieser Motette das sekundäre ist, zeigen die gut motivierten Hoquetus-Stellen und die musikalische Refrainbenutzung am Schluss evident.

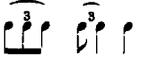
Die übrigen 6 Motetten gehören erst dem Repertoire der Mensural-Handschriften an. Dass mindestens Nr. 37 und 46 auch erst in dieser späteren Zeit entstanden sind, ist für Nr. 37 aus dem oben besprochenen moderneren T.-Bau und für Nr. 46 aus der ungewöhnlichen Wahl einer ganzen *Communio* als T. zu schliessen. Die Entstehungszeit der übrigen 4 bleibt vorläufig eine offene Frage. Unter ihnen weist Nr. 40 einen in der älteren Zeit nicht benutzten T. auf.

Das Tr. Nr. 37 ist, wie erwähnt, neben Nr. 44 das einzige, das nur mit französischem Text in Verbindung mit einem lateinischen Mot. erhalten ist; es ist ein vortreffliches Beispiel des neuen Tr.-Stils und geschichtlich von Wichtigkeit, da einzelne Abschnitte daraus einem späteren Tr. als Quelle dienten. — Dass das französische Tr. Nr. 46, der einzige nicht-lyrische französische Text des 3. Faszikels, dem lateinischen Text dieser Tr.-Melodie gegenüber der originale ist, ist oben gezeigt.

Das Tr. Nr. 45 ist ein bis auf T. 16 und 21 regelmässig im 1. Modus deklamiertes, stets gemeinsam mit dem Mot. pausierendes Tr., dessen lateinischer Text der Melodie sich gut anschmiegt, dessen französischer Text in Mo in T. 13—17 in Unordnung geraten ist, die für V. 4 auch durch die Variante Cl (Raynaud 1, 302) nicht ganz behoben wird, aber leicht zu emendieren ist. Nimmt man diese Stelle als nur versehentlich in Mo verderbt an, was sehr wohl möglich ist, so ist die Entscheidung der Priorität schwer zu treffen; doch spricht dann die grössere Wahrscheinlichkeit für den französischen Text als originalen. Im anderen Fall ist der lateinische als original anzusehen und die französische Nachbildung nicht ganz gelungen. Da das Tr. mit dem Mot. gleichen Modus hat, ist die Prioritätsfrage hier von geringerer Bedeutung.

Bei Nr. 38 vermag ich trotz der sehr grossen Ausdehnung des Tr. und der ganz modernen Tr.-Deklamation in den beiden Hauptformen des 6. Modus: $\uparrow \uparrow \uparrow$ und $\uparrow \uparrow \uparrow \uparrow$ aus inneren Gründen vorläufig nicht zu entscheiden, ob der mehrfach überlieferte französische Tr.-Text oder der in Ba singuläre lateinische Tr.-Text der ursprüngliche ist; so vollkommen befriedigend passen beide durchweg zur Melodie. Nur die Beobachtung, dass die neuen Tr.-Texte in Ba in der Regel sekundärer Art sind, macht es wahrscheinlich, auch hier im französischen Text das Original zu sehen.

Evident ist dies bei Nr. 40 der Fall, einem Tr., das Ψ und Ba sogar mit 2 verschiedenen singulären lateinischen Tr.-Texten überliefern, von denen aber das Tr. in Ψ nur unvollständig erhalten ist (der Schluss von T. 49 an fehlt). Das Tr. ist fortschrittlichste Werk des 3. Faszikels. Hier ist die belebtere mit 2 semibreves beginnende Form des 6. Modus: $\uparrow \uparrow \uparrow \uparrow$ die Regel. Zum 1. Mal kommt dann hier weiter häufige Dreiteilung der brevis zu 3 Textsilben und die unmittelbare Folge von semibrevis-Auflösungen zweier breves vor, die ohne die später hierbei nötig und üblich werdenden Trennungspunkte geschrieben mehrfach nicht sicher zu übertragen ist, da die Folge von 5 semibreves = 2 breves sowohl 2 + 3 wie 3 + 2 semibreves bedeuten kann. Ob die 2 malige Folge von 4 semibreves und 2 breves in T. 36 und 37, die in Ba beidemale als 5 semibreves und 1 brevis geschrieben sind (Ψ hat an dieser Stelle einfacheren Rhythmus in Melodie und Text), $\uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow$, also mit Annahme einer

bereits hier vorkommenden Vierteilung der brevis, oder  zu übertragen ist, lasse ich offen; die von Aubry 2, 125 für Ba gewählte Übertragung dieser Stelle:  ist angesichts ihrer Schreibung in Mo jedenfalls unrichtig. (Auch die Übertragung des dritt- und vorletzten Taktes ist bei Aubry, der die semibrevis zur Silbe *mi* im Tr. grundlos in eine brevis ändert, falsch und so zu verbessern: die 5 semibreves in Mo zu *vont et je m'en part*, in Ba zu *presentis fami* bilden als 2 + 3 oder 3 + 2 übertragen die beiden ersten Takteile des vorletzten Takts; die Ligatur zur folgenden Silbe, eine binaria in Mo, eine quaternaria in Ba, ist als gedehnte penultima der gedehnte 3. Takteil dieses Taktes; entsprechend sind die 2 Takte Mot. und T. in Aubry's Übertragung in einen Takt zusammenzuziehen).

Dass diese sehr behende und durchgehends reizvolle Deklamation ursprünglich für den französischen Text erfunden ist, zeigen die vielen gezwungen wirkenden Stellen in den beiden Versuchen lateinischer Nachbildungen evident. Dass man auch auf dieses eminent weltliche Werk im geistlichen Repertoire nicht verzichten wollte, ist angesichts des hohen musikalischen Reizes des Tr. leicht verständlich. Dazu kam, dass auch der 2st. Unterbau zu den beliebtesten und verbreitetsten Marien-Motetten gehörte, was er wohl seiner fließenden Melodik, die wie in 4, 54 und 4, 58 im 2. Teil über dem gleichen T. viele melodische Wendungen des 1. Teils wiederholt, seinem durchsichtigen Aufbau (Mot. und T. pausieren stets gemeinsam) und seiner aparten 7taktigen Periodenbildung verdankt.

Das Tr. Nr. 43 endlich gehört zu den nicht nur im Modus, sondern auch im Versbau genau mit dem Mot. übereinstimmenden Tripla älterer Art. So ist sein Text in Mo 5, 141 mit der Mot.-Melodie verbunden, während zur Tr.-Melodie in Mo 5 ebenso wie in Ba und Da ein anderer französischer ebenfalls genau gleich gebauter Text tritt.

Die gesamte Überlieferung dieses kleinen Repertoires von 11 Werken weist somit ein ganz ungewöhnlich farbenreiches Bild auf. Es kommen vor: in den Notre Dame-Melismen Nr. 36, 42 und 44; in den St. V.-Melismen Nr. 36; in F Nr. 36, 42 und 44; in Ma Nr. 36 und 44; in W₂ Nr. 36, 39, 42 und 44; in N Nr. 39; in Mü B Nr. 41; im 5. Faszikel von Mo Nr. 39, 42 und 43; in Cl mindestens Nr. 36—41 und 45 (7 Werke), alle mit Ausnahme von Nr. 39 in auch textlich völlig gleicher Gestalt, vgl. ferner oben S. 398; in *W* Nr. 40; in Ba 10 Werke (es fehlt nur Nr. 44), darunter aber nur 3 (Nr. 37, 39 und 42) in auch textlich völlig gleicher Gestalt; in Bes 9 Werke (es fehlen nur Nr. 43 und 45); in Da Nr. 43; in Tu Nr. 38; in Lo B Nr. 37; in Ca Nr. 40; in Boul Nr. 37 und 40; in V Nr. 38 und 43; in Ars A Nr. 38, 40 und 46; in Ars B Nr. 36, 39 und 40; in Paris frç. 2193 Nr. 36; in Lo C Nr. 36, 37 und 41; in Ars C Nr. 40 und 46; in Mü C Nr. 40 und 44; in Theor.-Cit. Nr. 39 mit einer verlorenen Tr.-Fassung und bekannte Stimmen von Nr. 36, 37, 39, 40 und 41. Musikalische Refrainbeziehungen sind oben bei Nr. 37 und 39 nachgewiesen.

Die musikalische Substanz dieses Faszikels liegt vollständig im Druck ediert vor.

f. Nachträge zum alten Corpus am Ende des 3. und 5. Faszikels f. 83' ff. und 227' f.:
Nr. 47—50 und Nr. 177.

Der leere Raum am Ende des 3. und 5. Faszikels ist zu kleinen Nachträgen benutzt, die am Ende des 3. Faszikels 2st. Motetten und am Ende des 5. eine Dpm. mit französischem Mot. und lateinischem Tr. enthalten. Die ersteren sind wie die Motetten des 6. Faszikels, die letztere wie die des 5. Faszikels aufgezeichnet. Jacobsthal glaubt in der Aufzeichnung dieser Nachträge 3 sonst in Mo nicht vorkommende und eine 4. vielleicht mit der Hand, die das Schlusstück des 7. Faszikels (7, 302) aufzeichnete, identische Schreiberhand zu erkennen: Hand 6 für Nr. 47—49, Hand 7 für den grössten Teil von Nr. 50 (bis zum Ende von f. 86'), Hand 8, die vielleicht auch 7, 302 schrieb, für den Schluss des Mot. Nr. 50 (f. 86', Sy. 1) und Hand 9 für Nr. 177 (l. c. S. 534). Die 2st. lateinische Motette Nr. 47 ist die einzige 2st. lateinische Motette des alten Repertoires, die Mo überhaupt enthält; sonstige 2st. lateinische Werke sind nur das als 2st. Motette angelegte, aber ohne Noten gebliebene singuläre Nr. 48 und die wohl später entstandene 2st. lateinische Motette 7, 301 *Laqueus conteritur*. Die 2st. französische Motette Nr. 49 ist die einzige derartige Motette mit französischem T. So sind im Nachtrag der 6. Hand 2 sonst im alten Corpus von Mo gänzlich fehlende Motettengattungen vertreten. Dass dieser Nachtrag ebenso wie der von Nr. 177 einer späteren Zeit angehört, zeigt die Art der T.-Schreibung von Nr. 47, 49 und 177 evident.

47. f. 83'. Mot. [337] *O natio que vitiis*. T. *Hodie perillustravit* (so im Codex; aus M 25) Nr. 2: *dl lo | 3 lo |*.

Qu. W₁ Nr. 25; F Nr. 136. — = 3st. F 1, 14; W₂ 1, 10; 2st. W₂ 2, 13. Identisch [338] *A ma dame* 3st. W₂ 1, 17; [339] *Dame que j'aime* 2st. W₂ 4, 37. — τ. — Der T. fehlt irrig in Coussemaker's Anfangs-Verzeichnis *L'art* S. 246 und in Aubry-Gastoué's T.-Verzeichnis S. 12 Nr. 46.

48. f. 84. Mot. [833] *Custodi nos domine natus alma*. T. *Custodi nos domine*. Beides ohne Noten.

Der Mot.-Text und die T.-Verwendung sind singulär. Der T.-Text ist ausserhalb des Motetten-Repertoires nachweisbar; doch ist unbekannt, wo die Quelle dieses T. zu suchen ist. — Coussemaker druckt in seinem Anfangs-Verzeichnis *L'art* S. 246 „*O natio*“ irrig als Tr. zu Nr. 48; vgl. auch oben.

49. f. 84'. Mot. [857] *A Cambrai avint l'autrier*. T. *Soier: 3 li |* in der Ligierung des 2. Modus.

Mot. und T. sind singulär; die T.-Quelle ist unbekannt.

50. f. 85. Mot. [45] *Fole acoustumance me fet*. Der T. fehlt; zu ergänzen ist *Dominus* (aus M 1): *[dl lo | 3 lo |]*.

= 2st. W₂ 4, 6; Mü A Nr. 4. Identisch [44] *Error popularis* F 2, 42. — V. 12—57 (Raynaud) bzw. 1—46 (Stimming) des Mot. sind von Hand 7 f. 85 Sy. 4—8, 85' Sy. 1—8 und 86 Sy. 1—8, ohne Platz für den T. freizulassen, geschrieben. f. 86' beendet Hand 8 mit dem Schlussvers den Mot., dessen Melodie Mo ganz überliefert;

eine spätere Hand wiederholt dann f. 86' Z. 2 die Textworte aus Z. 1; Sy. 3—8 sind leer. — Coussemaker druckt l. c. irrig die Anfänge Nr. 49 und 50 so, als wäre: A Cambrai Tr., Fole Mot. und Soier T. Ebenso druckt Raynaud (1, 44 ff.) diese Texte irrig als Dpm. Auch Stimming bezeichnet S. 109 irrig Soier als T. zu Fole in Mo.

177. f. 227'. Tr. [714] O virga pia candens lilium und Mot. [715] Lis ne glay ne rosier flouri. T. Amat (aus O 40*): 3 lo |.

= 3st. Dpm. Mo 7, 266; Tu Nr. 14; Tr. auch Ca Nr. 8. — Das Werk ist eine unorganische Dpm., deren Tr. und Mot. nach dem wörtlichen Anklang ihrer Anfänge sich textlich disparat weiterentwickeln, das Tr. geistlich, der Mot. weltlich. — Der Rest des 5. Faszikels, f. 227' Sy. 6—8, 228 Sy. 7—8 und 228'—230', ist leer.

II. Der Motettenfaszikel der verschollenen Handschrift La Clayette; Nachrichten und Kopien daraus in Paris B. N. Coll. Moreau 1715 und 1719 und Paris Arsenal 6361 (Cl).

Am nächsten dem alten Corpus von Mo steht der Motettenfaszikel einer Handschrift, deren derzeitiger Verbleib leider unbekannt ist, die um 1773 dem Marquis Noblet de La Clayette gehörte (La Clayette ist ein Kantonshauptort im Département Saône-et-Loire). Von den französischen Texten dieses Motettenfaszikels ist eine 1773 oder wenig später für den eifrig handschriftliches Material sammelnden Pariser Forscher Lacurne de Ste.-Palaye angefertigte und von Ste.-Palaye selbst revidierte Kopie (Paris Ars. 6361; Papier; in Folio; 38,5 : 25 cm) erhalten; Kopien anderer Partien des Codex (wohl von Mouchet) liegen in Paris B. N. Coll. Moreau 1715—1719 (5 Bände in 4^o) vor. P. Meyer (l. c. S. 2) erkennt die Zuverlässigkeit dieser Kopien im allgemeinen an, während Raynaud (Rec. II, S. X) mit Recht betont, dass die Exaktheit im Detail in Ars. 6361 oft zu wünschen übrig lässt.

Über den Inhalt der ganzen ausserordentlich umfangreichen Sammelhandschrift gibt das am Anfang von Coll. Mor. 1715 erhaltene Inhaltsverzeichnis Auskunft, das am ausführlichsten von P. Meyer, Not. et Extr. 33, 1, S. 1 ff. (1890; Sep.-Ausg. 1888) besprochen ist. Danach umfasste die Handschrift, von der ib. f. 9 eine Faksimile-Probe von 4 Zeilen mitgeteilt ist (s. 13. bezeichnet; von P. Meyer S. 8 als dem Ende des 13. oder dem Anfang des 14. Jahrhunderts entstammend angesehen), 824 Seiten, die Lücken nicht mitgerechnet. Unter 36 Teilen, in die hier ihr Inhalt geteilt wird, bilden die Motetten Teil 30 und 31; doch ist, wie die folgenden Untersuchungen zeigen, diese Teilung des Motettenfaszikels in einen lateinischen Teil 30 und einen französischen Teil 31 nicht haltbar. Ob der Motettenfaszikel von Haus aus ein Bestandteil der Sammelhandschrift war oder nur später äusserlich mit ihr vereinigt wurde, ist unbekannt.

Den Motetten vorher geht eine p. 728 col. b abbrechende französische Bearbeitung der Geschichte der Albigenserkriege von Pierre von Vaux-Cernay (Nr. 29).

Dann fehlen, wie der Kopist Coll. Mor. 1715 f. 7 und 1719 f. 194' angibt, „quelques feuilles qui ont été perdues.“ Nr. 30 sind „Chansons latines“, die nicht kopiert wurden. Das Inhaltsverzeichnis (f. 7) bemerkt: „Les pages 729 et 731 col. 1 ne contiennent que des chansons latines qui n'ont point été copiées“; wohl nicht ganz korrekt, da wohl auch p. 730 derartige lateinische Texte enthielt (die Zahl: „5 chansons latines“, die Raynaud, Rec. II S. X als hier angegeben nennt, steht nicht in der Kopie; ferner ist ib. Raynaud's Citat: „Coll. Mor. 1716“ in 1715 zu verbessern). Von p. 731 b ab folgen in 2 Kolonnen aufgezeichnet die französischen Motetten (Nr. 31), über die Ste.-Palaye bemerkt, dass er ihre Kopie in Folio [= Paris Ars. 6361] bei seinen Chansons-Kopien aufbewahrt: „Les chansons françaises qui suivent depuis la p. 731 col. 2 jusqu'à la p. 772 sont copiées in-folio et portées parmi mes anciennes chansons françaises manuscrites“ (l. c. 1715 f. 7) bzw. (wiederum, wie unten gezeigt wird, nicht ganz korrekt, da sich auch inmitten dieser Texte eine Anzahl lateinischer Texte befanden, die aber ebensowenig wie die den Faszikel eröffnenden lateinischen Motetten mitkopiert wurden): „Tout ce qui suit a été copié séparément sur des feuilles in-folio et placé à la fin de mon Recueil de Poetes François avant 1300“ (l. c. 1719 f. 195). Irrig nimmt auch P. Meyer (l. c. S. 79) als Inhalt dieses Teils lediglich französische Texte an. Nr. 32, eine anonyme Complainte d'amours, beginnt dann p. 773a.

Die Lagenverhältnisse des Motettenfaszikels sind unbekannt; ebenso wissen wir nicht, ob eines oder mehrere der zwischen p. 728 und 729 fehlenden Blätter bereits zum Motettenfaszikel gehörten.

Die kurzen Notizen über Cl bei J. Brakelmann („Verlorene Handschriften“, Jahrb. für rom. und engl. Lit. 11, 1870, S. 102f.) und im Cat. Bibl. Ars. 6, 1892, 113 bieten nichts Bemerkenswertes. Unter Raynaud's Bemerkungen (Rec. II, 1883, S. IX f.) über den Codex, dessen französische Motettentexte er in seinem Recueil de Motets français ganz wiedergibt (2, 39 ff. bzw. als Varianten zur Ausgabe der französischen Texte von Mo im 1. Band), ist ausser den schon erwähnten besonders wichtig die Angabe (S. X): „le manuscrit original n'était pas noté.“

Da die Kopien aus Cl, soweit mir bekannt, nichts diesbezügliches Positives überliefern, ist diese Angabe Raynaud's wohl nur eine Vermutung, der, wenn ihr Sinn der ist, dass Cl nur als Texthandschrift angelegt war (wie z. B. D), wie mir scheint, nicht zuzustimmen ist. Da das Format des Codex „in folio parvo“ (l. c. 1715 f. 9) ist und die Texte von normalem mittlerem Umfang in der Regel $\frac{2}{3}$ —1 Kolonne einnehmen (in dem als Texthandschrift angelegten Codex D, einem Codex im Format von etwa 28,1 : 19,4 cm, stehen 7—9 Motettentexte auf der Seite), ist Cl offenbar als Musikhandschrift angelegt, wobei freilich ungewiss bleiben muss, ob die Musik auch tatsächlich eingetragen oder für sie nur Platz gelassen ist. Das Format von Cl ist wohl etwa dem von Ba (26 : 18 cm) gleich, jedenfalls wohl grösser als das von Mo (19,2 : 13,6 cm); sind die Motetten in Cl nicht so weitläufig geschrieben, wie es in dem schön ausgestatteten Codex Ba der Fall ist, in dem die ersten 50 Dpm. 30 Blätter in Anspruch nehmen, sondern etwa wie im Codex N, dessen 98 Motettentexte nur 18 Blätter beanspruchen (allerdings ist das Format von N, 30,7 : 20 cm, etwas grösser), so ist der Raum von p. 729—772 in Cl (= 44 Seiten, 22 Blätter), auf dem in Cl 50 ganz oder teilweise französische Motetten (ganz überwiegend Dpm.) und eine unbe-