

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-

kannte kleinere Zahl ganz lateinischer Motetten aufgezeichnet sind, zur Überlieferung dieser Werke mit musikalischer Einrichtung durchaus ausreichend. Auf der Kolumne stehen im Motetten-Faszikel nach meiner Berechnung (ausser den Tenores) etwa 20—25 Verse, in den übrigen Teilen des Codex nach P. Meyer (S. 8), der mit Recht das Format des Codex als „assez grand“ bezeichnet, erst 45—52, später 36—40 Verse.

Mehrere unter der Voraussetzung des Charakters der Handschrift als Musikhandschrift auffällige Erscheinungen finden auch in anderen Musikhandschriften Analoga, wenn sie auch in guten Handschriften der Mensuralzeit sonst nicht vorkommen. Dazu gehört:

1) die Aufzeichnung der Texte ohne Rücksicht darauf, dass das gleichzeitig zu singende auch gleichzeitig überblickt werden kann. Während diese fortlaufende Aufzeichnung der Texte von Dpm. und Tripelotetten nacheinander statt nebeneinander in den Handschriften in Quadrat-Notation (z. B. F, W₂, R und N; vgl. oben S. 301) die Regel ist, kommt sie bei Mensural-Handschriften nur gelegentlich in Codices mit minderwertiger musikalischer Motetten-Überlieferung vor (z. B. Mü C). Da Cl besonders wegen seiner Beziehungen zu Mo 3 (Cl enthält Tripla wie „Povre secors“ u. a., die nur in mensuraler Aufzeichnung erhalten sind) wohl sicher in die Gruppe der Mensural-Handschriften zu setzen ist, ist diese Aufzeichnungsart auffällig, aber, wie die Analoga der älteren Handschriften zeigen, auch wenn die Musik hier mit-überliefert war oder werden sollte, nicht unerklärlich.

2) das Fehlen der Tenores in der Kopie oder, wie Raynaud S. X, wohl ebenfalls ohne einen Beweis dafür zu haben, angibt, das Fehlen der Tenores im Codex. Am nächsten liegt es wohl anzunehmen, dass das Fehlen bereits seine Erklärung darin findet, dass nur der Kopist in seiner Kopie die durchgehends lateinischen T. ebenso ausliess wie die „chansons latines“, die lateinischen Motettentexte. Aber auch, wenn die T. im Codex fehlen sollten, braucht deshalb der Codex nicht ohne Noten oder ohne musikalische Einrichtung geblieben zu sein, da die T.-Überlieferung z. B. auch im Codex V eine äusserst unregelmässige ist.

Raynaud (S. X) betont ferner, dass Cl nicht immer „les parties des motets dans le même ordre“ wie Mo gibt; das ist indes kein Tadel für Cl, da nur in einem Fall in Cl 2 Oberstimmen einer Dpm. auseinandergerissen sind (Cl Nr. 30 und 47 bilden in Mo 5, 121 und 151 zusammen eine Dpm.), während die anderen Abweichungen Mo gegenüber entweder der Überlieferung dieser Motetten in anderer textlicher Form oder Zusammensetzung entspringen oder durch die Auslassung der lateinischen Texte in der Kopie zu erklären sind.

Der Kopist kopierte jeden einzelnen Text auf ein besonderes Blatt (f. 2—90 = Nr. 1—89) und vermerkte bei jedem Seite und (mit Ausnahme von Nr. 5) Kolumne, auf der der Text in der in 2 Kolumnen geschriebenen Handschrift stand. Eine moderne Hand numerierte ebenfalls ohne Rücksicht auf die Zusammengehörigkeit der Texte zu Dpm. und Tripelotetten in der Kopie diese Texte mit Nr. 1—89. Ich behalte diese auch Raynaud's Ausgabe zugrunde liegende Zählung der einzelnen Texte bei, fasse sie aber im folgenden zu den zu rekonstruierenden Dpm. und Tripelotetten zusammen, die ich, soweit ihre Texte ganz oder teilweise kopiert erhalten sind, fortlaufend mit kursiven Zahlen in () numeriere. Mit * bezeichne ich die

Tripelotetten; mit + die in der Überlieferung von Cl mit benachbarten Stimmen nicht in den Zusammenhang von Dpm. und Tripelotetten zu setzenden einfachen Stimmen; die Dpm. lasse ich unbezeichnet. Ferner setze ich die von Raynaud ausgelassenen Kolumnenangaben in der folgenden Beschreibung nach der Kopie ein, da sie für die Anschauung der Anordnung der Handschrift und die Rekonstruktion ihres nicht-kopierten Inhalts von Wichtigkeit sind. Die Lesarten der Anfänge gebe ich nach der Kopie. Die zu ergänzenden Tenores und lateinischen Motettenstimmen schliesse ich in [].

Die Konkordanzangaben sind auf die für die Einsicht in die Verbreitung der einzelnen Werke nötigen Angaben beschränkt. Verweise auf moderne Literatur über die einzelnen Werke, auf die Publikation der Musik u. ä. sind hier fortgelassen. Raynaud's Textdrucke sind nur für die im 2. Band seines *Recueil* edierten Texte angegeben. Da von den 89 Texten nicht weniger als 77 bereits in Mo vorkommen, beschränkt sich diese Zahl auf 12. 4 davon befinden sich bereits in dem Raynaud unbekanntem Codex W₂, 1 zuerst in R und N, so dass als in Cl neu nur 7 Texte (Nr. 3, 28, 37, 46, 49, 62 und 63) bleiben. Dass die Texte Cl in grosser Zahl mit denen von Mo identisch sind, erkannte bereits Ste.-Palaye (P. Meyer l. c. S. 7).

(...) „p. 729 und 731 a“ nach der Inhaltsangabe in Paris B. N. Coll. Moreau 1715 f. 7, aber wohl in „p. 729 bis 731 a“ zu verbessern: lateinische Motetten in unbekannter Zahl (vgl. oben S. 409 über Raynaud's Angabe: „5 chansons latines“). Aus der Zusammensetzung des übrigen Inhalts von Cl ist zu schliessen, dass es wohl einige Hauptstücke aus den lateinischen Dpm. von Mo 4 oder Werke dieses Stils waren, die den Motettenfaszikel Cl eröffneten, inhaltlich vielleicht, wie es sonst häufig der Fall ist, Marienlieder.

(1) p. 731 b. 1. Tr. [83] L'atrier (!) m'esbatoie und p. 732 a. 2. Mot. [84] Dementant grant joie. [T. Manere, aus M 5].
= 3 st. Dpm. Mo 5, 74 (die 1. Motette von Mo 5); Ψ Nr. 4; Theor.-Cit.

(2) p. 732 b. 3. Tr. [407] Mout loiaument l'ai refusee und ib. 4. Mot. [406] Se longuement ai de m'amie. [T. Benedicta, aus M 32].
= 2 st. W₂ 4, 18. Der Text von Nr. 3 ist hier singular. — Beide Texte druckte Raynaud 2, 39 f. — Die Auffassung von Nr. 3 als Tr. zu Nr. 4, das als Teil einer Dpm. sonst bisher nicht bekannt ist, ist nur eine Vermutung, aber sehr wahrscheinlich, da die Vermutung gestützt wird durch die ganze Anlage von Cl, durch die ungefähre Übereinstimmung der Ausdehnung des Textes Nr. 3 mit Nr. 4 und durch die typische Tr.-Erscheinung des Ausgangs des Textes Nr. 3 in die Schlussworte des Mot. Nr. 4 (*m'amie*).

(3) p. 732 (die Angabe der Kolumne fehlt in der Kopie). 5. Tr. [675] Onques n'ama loialment und p. 733 a. 6. Mot. [674] Molt m'abelist l'amorous. [T. Flos filius ejus, aus O 16].
= 3 st. Dpm. Mo 5, 109; 2 st. N Nr. 12.

(4) p. 733 b. 7. Tr. [661] Quant define la verdour und ib. 8. Mot. [662] Quant repaire la doucour. [T. Flos filius ejus, aus O 16].
= 3 st. Dpm. W₂ 3, 22; Mo 5, 127.

- *⁽⁵⁾ p. 734a. 9. Qua. [798] Cest quadruple, ib. 10. Tr. [799] Vos n'i dormirez und ib. b. 11. Mot. [800] Biau cuers saverus. [T. Fiat].
= 4st. Mo 2, 30; [799] Theor.-Cit. Identisch [801f.] 3st. Dpm. Ba Nr. 3; Theor.-Cit.
- *⁽⁶⁾ p. 734b. 12. Qua. (?) [639] Qui voudroit fame, [? ib. Tr. 636 Tanquam suscipit vellus] und p. 735a. 13. Mot. [637] Quant naist la flor. [T. Tanquam, aus O 2].
Qu. F f. 10' (2st., aber 3st. angelegt). — = 4st. [637—639] Mo 2, 31; 3st. [636f.] W₂ 3, 12; 3st. [636 und 640] Mü B Nr. 2 und Ba Nr. 88; 2st. [636] W₂ 2, 17; vgl. oben S. 200. — Da Cl Nr. 14 erst p. 736a folgt, ist klar, dass nicht der ganze textliche Inhalt von p. 735 in der Kopie vorliegt. Entweder liess der Kopist versehentlich zwischen Nr. 12 und 13 das in Mo singuläre französische Tr. [638] Deboinerelement aus, was aber angesichts der Sorgfalt der Revision der Kopie durch Ste.-Palaye wohl nicht anzunehmen ist; oder Cl hatte als Tr. der Tripelnetette den oft überlieferten lateinischen Text [636] Tanquam suscipit, den auch W₂ als Tr. seiner Dpm. mit „Quant“ verbindet und den der Anlage der Kopie entsprechend der Kopist ausliess, eine Annahme, die mir am wahrscheinlichsten erscheint, da sonst die aus dem alten Melisma-Du. abgeleitete Stimme fehlen würde; somit scheint auch in der späteren Form dieses Werks als Tripelnetette zur Melodie des Melisma-Du. der älteste Text [636] wieder eingesetzt und der Text [638], in dem auch in Mo die Anpassung von T. 11—28 an das hier metrisch abweichende französische Contrafactum fehlt (vgl. oben S. 387), wieder aufgegeben zu sein. Trifft beides nicht zu, würden [639] und [637] in Cl eine Dpm. bilden.
- (...) p. 735b. Auch wenn man zwischen Nr. 12 und 13 den Text „Tanquam suscipit“ als vom Kopisten ausgelassen annimmt, kann der Schluss der Tripelnetette Nr. (6) p. 735 nicht ausgefüllt haben; wahrscheinlich folgte eine ganz lateinische Dpm.
- (7) p. 736a. 14. Tr. [511] Cele m'a tolu la vie und ib. b. 15. Mot. [512] Lonc tens a que. [T. Et sperabit, aus M 49].
= 3st. Dpm. Mo 5, 78; Ba Nr. 57; mit identischem Tr. [513] Pulchra Tu Nr. 27; ferner wohl Bes Nr. 46, unbekannt mit welchem Tr.
- (...) p. 737a und b; 738a. Da diese 3 Kolumnen in der Kopie fehlen, werden 1 oder 2 rein lateinische Dpm. im Codex gefolgt sein.
- (8) p. 738b. 16. Tr. [117] Lonc tens ai mise und ib. 17. Mot. [118] Au coumencement d'este. [T. Hec dies, aus M 13].
= 3st. Dpm. W₂ 3, 5; Mo 5, 88; 2st. R Nr. 15; N Nr. 38. Identisch [119] 2st. W₂ 2, 59; [120f.] 3st. Dpm. Ba Nr. 87.
- (9) p. 739a. 18. Tr. [549] Nonne sanz amor und ib. b. 19. Mot. [550] Noine (!) qui a cuer jolif. [T. Et super, aus M 66*].
= 3st. Dpm. W₂ 3, 14; Mo 5, 110. Identisch [551] 2st. R*; N Nr. 14; [552f.] 3st. Dpm. Ba Nr. 4; Da Nr. 7; 2st. Ars B Nr. 2.

- (10) p. 739b. 20. Tr. [396] Si j'ai servi longuement und p. 740a. 21. Mot. [397] Trop longuement m'a. [T. Pro patribus, aus M 80].
Qu. F Nr. 150. — = 3st. Dpm. W₂ 3, 6; Mo 5, 89; Ψ Nr. 5; Ba Nr. 89; 2st. R Nr. 4; N Nr. 4; D Nr. 2 (Mot.-Text). Identisch [398] 2st. W₂ 2, 46; [399f.] 3st. Dpm. Mo 4, 59; Da Nr. 5.
- (11) p. 740a. 22. Tr. [283] Ne sai tant amour und ib. b. 23. Mot. [282] Ja de bone amour. [T. Portare oder Sustinere, aus M 22].
= 3st. Dpm. Mo 5, 91 (Folge: [282] [283]); Ba Nr. 51 (Folge wie in Cl); Bes Nr. 54 (Mot. [283]).
- (12) p. 740b. 24. Tr. [807] Par une matinee el mois [und p. 741a. Mot. 808 Mellis stilla. T. Domino].
= 3st. Dpm. [807f.] Mo 3, 40; identisch [807] mit Tr. [809] O Maria mater Ψ Nr. 7; [810] Virginis Ba Nr. 58; unbekannt mit welchem Tr. Bes Nr. 2; [807] 2st. Ca Nr. 2; Ars A Nr. 1; Ars B Nr. 5; Mü C f. 73; 1st. Boul Nr. 2; Ars C Nr. 16 (Text); Theor.-Cit. — Da p. 741a in der Kopie Cl fehlt, ist mit Sicherheit zu schliessen, dass Codex Cl dem französischen Tr. den lateinischen Mot. folgen lässt; das gleiche gilt aus dem gleichen Grunde für Nr. 13—15, 20, 23, 34 und 44.
- (13) p. 741b. 25. Tr. [275] Au douz mois de mai [und p. 742a. Mot. 274 Crux forma. T. Portare oder Sustinere, aus M 22].
= 3st. Dpm. [274f.] Mo 3, 41; identisch [274] mit Tr. [276] Arbor Mü B Nr. 5; [277] Cruci Ba Nr. 19; unbekannt mit welchem Tr. Bes Nr. 13a; [277] 2st. Lo C Nr. 13; Theor.-Cit.
- (14) p. 742b. 26. Tr. [541] Douz rossignoles jolis [und p. 743a. Mot. 542 Virgo gloriosa. T. Letabitur, aus M 66*].
= 3st. Dpm. [541f.] Mo 3, 38; Tu Nr. 25; identisch [542] mit Tr. [543] Virgo Maria Ba Nr. 94; unbekannt mit welchem Tr. Bes Nr. 1; 2st. Ars A Nr. 7; [541] auch V f. 115.
- (15) p. 743b. 27. Tr. [196] Mout me fait grief [und p. 744. Mot. 197 In omni fratre. T. In seculum, aus M 13].
= 3st. Dpm. Mo 3, 37; Ba Nr. 47; Bes Nr. 13b; 2st. Lo B Nr. 27; Boul Nr. 5; Lo C Nr. 8; Theor.-Cit. — Die Ausdehnung dieses Werks ist so gross, dass, wenn auch Nr. 28 erst p. 745a beginnt, auf Nr. (15) wohl keine weitere rein lateinische Dpm. folgte.
- (16) p. 745a. 28. Tr. [536] De la virge Katerine chanterai und ib. b. 29. Mot. [535] Quant froidure trait. [T. Agmina, aus M 65*].
Texte: Raynaud 2, 40 und 41. — Der Text [536] ist hier singulär; von [535] ist sonst nur der Schluss W₂ 1, 13 erhalten. Die Komposition ist in verschiedener Form und mit verschiedenen Texten mehrfach nachweisbar: 2st. Melisma Agmina Nr. 2 St. V Nr. 40; [532] Agmina milicie celestis 3st. F 1, 24; W₂ 1, 1; Lo A f. 91; 2st. St. V f. 258; Lo B Nr. 19; identisch [535] 3st. W₂ 1, 13; [532] mit Tr. II [533] Agmina milicie candencia 3st. Dpm. Ba Nr. 6; mit Tr. III [534] Agmina fidelium Katarine cit. von Odingt. und Handlo (C. S. 1, 248 und 402); [537] L'autrier cuidai (in mg. von St. V

Nr. 40) 1st. R f. 199. — Die genaue Übereinstimmung des Baus von [536] mit dem Tr. II [533] beweist, dass beide nach der gleichen Melodie gesungen wurden; so ist, da die Kolumnenangaben zeigen, dass der umfangreiche lateinische Mot.-Text [532] im Codex zwischen Nr. 28 und 29 nicht stehen kann, angesichts der ganzen Anlage des Codex Cl so gut wie sicher, dass Nr. 28 und 29 in Cl eine in dieser textlichen Zusammenstellung singuläre, textlich unorganische, musikalisch mit der Fassung Ba identische Dpm. bilden. Nur Cl gibt von der Existenz eines französischen Katharinen-Textes für die 2. Tr.-Melodie dieses als lateinischer Katharinen-Motette oft überlieferten Werks, dessen lateinischer Mot.-Text vom Kanzler Philipp stammt, Kunde. Vgl. auch oben S. 107 f. und 151 f. — Die des Reims wegen von Raynaud (2, 40 und 146) in [536] V. 14 vorgenommene Umstellung: *nostre sires l'emporta* erweist sich durch den Vergleich mit dem Bau des lateinischen Tr. [533] als falsch; die Überlieferung *l'emporta nostre sire* ist korrekt. Ebenso ist Raynaud's Zeileneinteilung mehrfach unrichtig.

— p. 746a. Obwohl diese Kolumnenzahl in der Kopie fehlt, steht wohl im Codex hier keine lateinische Motette, da der Raum angesichts der ziemlich grossen Ausdehnung von Nr. (16) nicht gross genug erscheint; höchstens könnte es eine sehr kurze sein.

†(17) p. 746b. 30. [236] En mai quant rose. [T. Latus, aus M 14].

= Tr. in Mo 5, 121 und Mot. in Mo 5, 151; die andere Stimme der Dpm. in Mo folgt unten Nr. 47; über deren Verbreitung vgl. unten. — Wie die isolierte Überlieferung dieser Stimme hier zu erklären ist, ist mir unbekannt. Die Annahme ihrer Verbindung etwa mit einem nicht kopierten lateinischen Text zu einer Dpm. erscheint mir äusserst unwahrscheinlich.

*(18) p. 746b. 31. Qua. [652] Plus bele que flors, p. 747a. 32. Tr. [650] Quant revient et foille und ib. 33. Mot. [651] L'autrier jouer m'en. [T. Flos filius ejus, aus O 16].

3st. Qu. F f. 11. — = 4st. Mo 2, 21; 3st. Dpm. W₂ 3, 13; R Nr. 12—13; N Nr. 35—36; 2st. Ca Nr. 12; D Nr. 4 (Mot.-Text). Identisch [647f.] 3st. Dpm. F 2, 33—34; [649] 2st. W₂ 2, 3 (mit Anfang [651] in mg.); Lo C Nr. 2; [653f.] 3st. Dpm. Ba Nr. 97; 2st. Ca Nr. 12; Bol f. 8 (Mot.); Theor.-Cit.

*(19) p. 747b. 34. Qua. [220] Qui la voudroit, ib. 35. Tr. [218] Qui d'amours veut und p. 748a. 36. Mot. [219] Qui longuement pouroit. [T. Nostrum, aus M 14].

Qu. F Nr. 98. — = 4st. Mo 2, 19; 3st. Dpm. W₂ 3, 11; Tu Nr. 19. Identisch [221f.] 3st. Dpm. W₂ 2, 70; [223f.] 3st. Dpm. Ba Nr. 76; Da Nr. 9; Theor.-Cit.; [225] 2st. Lo C Nr. 1; Boul Nr. 3.

(...) p. 748b. Da p. 748b in der Kopie nicht genannt und auch p. 748a wohl durch den Mot. Nr. 36 nicht ganz in Anspruch genommen ist, scheint hier eine nicht kopierte rein lateinische Motette zu folgen.

(20) p. 749a. 37. Tr. [1050] Ce fu en tres douz tens de mai [und p. 749b bzw. 750a nicht kopierter lateinischer Motetus. T. bisher unbekannt].

Der sehr ausgedehnte Text Nr. 37 (gedruckt u. a. Raynaud 2, 42f.) ist hier

singulär. Er ist in jeder Beziehung den neuen Tr. von Mo 3 ähnlich; so ist er wohl das Tr. einer sprachlich gemischten Dpm., für deren lateinischen Mot. zwischen Nr. 37 und 38 genügend Raum ist. Es ist möglich, dass diese Motette analog vielen Werken von Mo 3 in einem anderen Codex als rein lateinische Dpm. wiederkehrt; doch kann ich bisher noch kein lateinisches Tr., das im Bau mit Nr. 37 identisch ist, namhaft machen.

†(21) p. 750b. 38. [28] Pour renvoisier et pour moi deporter. [T. Omnes, aus M 1].

= Tr. Mo 2, 24 (Anfangs-Var.: Por moi deduire et). Identisch [30] cit. von Franco (C. S. 1, 131). — Nr. 38 ist wieder eine hier isoliert überlieferte Stimme, deren Vorkommen hier ich nicht erklären kann. Zur Annahme, dass sie hier mit einem oder mehreren nicht kopierten lateinischen Texten in musikalischem Zusammenhang stand, scheint mir kein Grund vorzuliegen. Wenn auch die beiden Kolumnen p. 749b und 750a in der Kopie nicht genannt sind, so ist die Ausdehnung von Nr. (20) so gross, dass es nicht angebracht scheint, zwischen dem nicht kopierten Mot. von Nr. (20) und Nr. 38 einen oder mehrere nicht kopierte lateinische Texte zu vermuten.

*(22) p. 751a. 39. Qua. [521] Le premier jor de mai, ib. b. 40. Tr. [522] Par un matin me levai und p. 752a. 41. Mot. [523] Je ne puis plus durer. [T. Justus u. s. w., aus M 53].

= 4st. W₂ 3, 18; N Nr. 16—18; Mo 2, 32; [522] 1st. W₂ 4, 62.

(23) p. 752b. 42. Tr. [318] El mois d'avril [und p. 753—754a Mot. 317 O quam sancta. T. Et gaudebit, aus M 24].

Qu. F Nr. 130; St. V Nr. 15. — = 3st. Dpm. Mo 3, 36; identisch mit Tr. [316] Ypocrite Ma f. 132; Ba Nr. 74; unbekannt mit welchem Tr. Bes Nr. 9; Tr. [318] mit Mot. [319] Al cor (in mg. St. V Nr. 15) W₂ 3, 2; [317] 2st. Lo C Nr. 7; Ars B Nr. 8; Paris frç. 2193 (nur Text); Theor.-Cit. Identisch ferner [315f.] 3st. Dpm. F 2, 40—41; [320] und [321] 2st. W₂ 2, 74b und a. — Die ungewöhnlich grosse Ausdehnung des Werks macht die Annahme wahrscheinlich, dass die in der Kopie nicht genannten 3 Kolumnen p. 753a, b und 754a ganz von der Tr.-Fortsetzung und dem lateinischen Mot. in Anspruch genommen werden.

*(24) p. 754b. 43. [919—921] Trois sereus (!) bzw. Trois sereurs. [T.-Bezeichnung und -Quelle sind unbekannt].

= 4st. Mo 2, 27. Die 3 Texte der 3 textlich gleich beginnenden Stimmen dieser Tripelstimmigkeit sind vom Kopisten auf ein Blatt kopiert und tragen daher nur eine Nummer. Die 3 Stimmen des Schwesternterzetts haben hier umgekehrt wie in Mo genau entsprechend der Stimmlage die Folge: La jonete, La mainnee (!) und L'aisnee.

(25) p. 755a. 44. Tr. [71] Dame de valour regart und ib. 45. Mot. [72] Dame vostre douz regart. [T. Manere, aus M 5].

= 3st. Dpm. W₂ 3, 17; Mo 5, 90; 2st. Mü A Nr. 13. Identisch [73] 2st. W₂ 2, 61.

†(26) p. 755b. 46. [1051] Amours mi font rejoir. [T. unbekannt].

Der Text (Raynaud 2, 44) ist singulär. Ein sonst unbekanntes Tr. zum folgenden Mot. des R. de Rains bildet er nicht, da dieser Annahme sowohl sein Umfang widerspricht, wie die dabei sich ergebende Konsequenz, dass das an anderer

Stelle auch in Cl (Nr. 30) vorkommende, in Mo zu *Quant voi* überlieferte Tr. *En mai* hier durch ein 2. französisches, etwas umfangreicheres Tr. ersetzt wäre, was ohne Analogie und durchaus unwahrscheinlich ist.

†(27) p. 756a. 47. Mot. [235] Quant vois le douz tens. [T. Latus, aus M 14].

Qu. F Nr. 106. — = 2st. W₂ 4, 72; 1st. in 4 Chansonniers als Chanson des R. de Rains (vgl. oben S. 337); 3st. Dpm. mit Tr. [236] *En mai*, das Cl als Nr. 30 überliefert, Mo 5, 121 und in der Folge [235] [236] Mo 5, 151. Wahrscheinlich gehört auch in Cl Nr. 30 und 47 zusammen.

†(28) p. 756b. 48. Mot. [1032] Par matin s'est levee. [Der T. fehlt überall].

= 1st. R Nr. 20; N Nr. 43; V f. 46' mit der Verfasserangabe: Moniot. — Text: Raynaud 2, 44.

†(29) p. 757a. 49. [1052] Tres douce pensee qui.

Der Text (Raynaud 2, 45) ist singular. Entweder ist Nr. 49 wie die 3 vorangehenden Werke eine einzelne Motettenstimme (dann ist der T. unbekannt); oder es bildet ein Qua. zu den beiden folgenden, in Mo als Dpm. überlieferten Stimmen Nr. 50–51 (dann ist der T. Mulierum aus M 29). Wenn auch die 2. Möglichkeit nicht ganz ausgeschlossen ist, so scheint es mir doch der Fluss des in einen Dialog ausgehenden Textes durchaus unwahrscheinlich zu machen, in ihm ein zu Nr. (30) später zugefügtes Qua. zu sehen.

(30) p. 757b. 50. Tr. [377] Mout souvent m'ont und ib. 51. Mot. [378] Mout ai este en doulour. [T. Mulierum, aus M 29].

= 3st. Dpm. Mo 5, 130. Vgl. ferner bei Nr. (29).

(31) p. 758a. 52. Tr. [708] He dieu de si haut und ib. b. 53. Mot. [707] Mau batu longuement. [T. Cumque u. s. w., aus O 31].

= 3st. Dpm. Mo 5, 92; Ba Nr. 63; Bes Nr. 37; Tu Nr. 31; 2st. W₂ 4, 12. Identisch [709f.] 3st. Dpm. Mü B Nr. 4; [709] 2st. Lo C Nr. 11.

(...) p. 759a. Da Nr. (31) nicht umfangreich genug ist, um p. 758 ganz in Anspruch zu nehmen, und p. 759a in der Kopie fehlt, so steht wohl zwischen Nr. (31) und (32) im Codex eine rein lateinische Dpm.

(32) p. 759b. 54. Tr. [149] Chascuns dist que je und ib. 55. Mot. [150] Se j'ai ame folement. [T. In seculum, aus M 13].

3st. Dpm. W₂ 3, 23; identisch mit Mot. [150]: 2st. R* und N Nr. 23 mit Text [149], vgl. oben S. 202 und 290. — Texte: Raynaud 2, 46f.

(33) p. 760a. 56. Tr. [520] A ce que (!) dist bien und ib. 57. Mot. [519] Bele sanz orgueil. [T. Et exaltavi, aus M 51].

Qu. St. V Nr. 38 mit dem Mot.-Anfang in mg. — = 3st. Dpm. Mo 5, 93; Ba Nr. 15; 2st. W₂ 4, 25; Paris frç. 12581 f. 87' (Mot.-Text).

(34) p. 760b. 58. Tr. [496] Encontre le tens [und p. 761. Mot. 495 Mens fidem seminat. T. In odorem, aus M 45].

‡st. Qu. W, f. 91; F f. 45. — = 3st. Dpm. Ba Nr. 62; unbekannt mit welchem Tr. Bes Nr. 15; identisch 3st. Dpm. mit Mot. [497] Quant fueillent W₂ 3, 1; Mo 5, 95;

2st. [495] F 2, 1; Ma f. 130'; W₂ 2, 11 (mit Anfang [497] in mg.). — Das Werk ist ziemlich umfangreich, so dass es wohl p. 761 ganz in Anspruch nimmt.

*(35) p. 762a. 59. Qua. [146] Li douz maus m'ocit, ib. b. 60. Tr. [148] Trop ai lonc tens und p. 763a. 61. Mot. [147] Ma loialtez m'a nusi (!). [T. In seculum, aus M 13].

= 4st. Mo 2, 28; 3st. Dpm. ohne [148] W₂ 3, 10; Ba Nr. 64; Bes Nr. 41; 2st. N Nr. 22.

(36) p. 763b. 62. Tr. [1053] Cil qui aime (in der Kopie: m'aime) und ib. 63. Mot. [1054] Quant chantent oisiaus. [T. unbekannt].

Beide Texte (Raynaud 2, 47) sind singular. Ihr übereinstimmender Umfang und die Ähnlichkeit ihres Baus (beide beginnen ihren 2. Teil V. 5 auch wörtlich übereinstimmend) lassen als sicher annehmen, dass sie eine Dpm. bilden. Ob ihre Komposition mit anderen Texten anderswo erhalten ist, ist mir noch unbekannt.

(37) p. 764a. 64. Tr. [188] Je ai les maus d'amours und ib. 65. Mot. [189] Que ferai biau sire. [T. In seculum, aus M 13].

= 3st. Dpm. Mo 5, 138 (Text-Var.: les biens). — Stimming (Motette, S. 61 Z. 14 und S. 62 Z. 4 v. u.) bringt Cl Nr. 65, ohne zu erwähnen, dass dieser Text mit Mo 5, 138 identisch ist, irrig mit Ba Nr. 70 = Mo 5, 77 und 144 in direkte Verbindung.

(38) p. 764a. 66. Tr. [684] Joie et soulaz ne und ib. b. 67. Mot. [685] Doucete sui brune et. [T. Ejus, aus O 16].

= 3st. Dpm. Mo 5, 129; Ba Nr. 48; Text-Var.: Jonete sui.

(39) p. 765a. 68. Tr. [211] Je n'amerai antre und ib. b. 69. Mot. [212] Sire diex li doux (!) maus. [T. In seculum, aus M 13].

= 3st. Dpm. Mo 5, 137; Bes Nr. 52b; = Qua., Du. und T. von Mo 1, 2; Theor.-Cit. Über die anderen Formen dieses Hoquetus (Ma f. 122'; Mo 5, 73; Ba Nr. 104 und 106; Mo 1, 3; Theor.-Cit.) vgl. oben S. 352.

(40) p. 766a. 70. Tr. [664] Amours mi font und ib. 71. Mot. [663] En may que rose. [T. Flos filius ejus, aus O 16].

Qu. F Nr. 163. — = 3st. Dpm. Mo 5, 111; 2st. W₂ 4, 29; Lo C Nr. 3. Identisch [665] 2st. W₂ 2, 31.

(41) p. 766b. 72. Tr. [187] En (!) doit fine amour und p. 767a. 73. Mot. [186] La beaute ma dame. [T. In seculum, aus M 13].

= 3st. Dpm. Mo 5, 134 mit umgekehrter Stimmenfolge.

(42) p. 767b. 74. Tr. [176] Diex de chante (!) maintenant und ib. 75. Mot. [177] Chant d'oiseaus et fuel. [T. In seculum, aus M 13].

= 3st. Dpm. Mo 5, 87.

(43) p. 768a. 76. Tr. [362] Pour vos amie crieng und ib. b. 77. Mot. [361] He quant je remir. [T. Amoris, aus M 27].

Qu. F Nr. 141. — = 3st. Dpm. Mo 5, 86; 3st. Dpm. mit Tr. II [363] Dame Mo 7, 281; Ba Nr. 39; Tu Nr. 6; unbekannt mit welchem Tr. Bes Nr. 38. Identisch [360] 2st. F 2, 38; [365] cit. von Franco; [364] 1st. Lille.

(44) p. 768b. 78. Tr. [126] Quant vois remirant (!) [und — wohl auf p. 769a — Mot. 127 Virgo virginum. T. Hec dies, aus M 13].

= 3st. Dpm. Mo 3, 45; identisch mit Tr. [128] O mitissima Ba Nr. 96. — Der sehr geringe Umfang dieses Werks erlaubt die Annahme, dass der lateinische Mot. im Codex zwischen Nr. 78 und 79 folgt, durchaus.

(45) p. 769a. 79. Tr. [1042] Mout m'a fait cruieuz und ib. b. 80. Mot. [1043] He diex tant sui de joie. [T. unbekannt].

= Mo 5, 152 (ohne Noten und ohne T.-Bezeichnung).

*(46) p. 769b. 81. Qua. [658] Par un matinet l'autrier, p. 770a. 82. Tr. [659] Sire (!) qui vos vantez und ib. 83. Mot. [657] Le (!) berchier si grant. [T. Ejus, aus O 16].

Qu. St. V Nr. 28 mit dem Mot.-Anfang in mg. — = 4st. Mo 2, 22; 3st. Dpm. ohne [659] Mo 5, 145; Ba Nr. 41; W₂ 3, 16 (2st.; aber wohl 3st. beabsichtigt); [659] 2st. W₂ 4, 31; [657] D f. 219 (Text). Identisch [660] 2st. W₂ 2, 45.

†(47) p. 770b. 84. [828] Diex je n'en partire (!). [T. Hodie].

= Mot. Mo 5, 79. — Wiederum eine isolierte Stimme, deren Vorkommen hier nicht erklären kann.

(48) p. 771a. 85. Tr. [278] Ja pour mal que puisse und ib. 86. Mot. [279] He desloials mesdisant. [T. Portare oder Sustinere, aus M 22].

= 3st. Dpm. Mo 5, 81. Identisch [280] mit Tr. II [281] 3st. Dpm. Ba Nr. 68.

(49) p. 771b. 87. Tr. [265] Poure (!) secours ai und p. 772a. 88. Mot. [263] Aucuns m'ont par. [T. Angelus u. s. w., aus M 20].

Wenn diese Dpm. in dieser textlichen Zusammensetzung auch sonst nicht vorkommt, so ist doch wohl nicht zu bezweifeln, dass Nr. 87 und 88 hier eine Dpm. bilden. Die sonst vorkommenden Motettenformen sind: a. Mot. [266] Gaude; mit Tr. [265] 3st. Dpm. Mo 3, 39; Ba Nr. 36; mit identischem Tr. [267] Doc. VI (Hist. 282); unbekannt mit welchem Tr. Bes Nr. 4; 2st. Ars B Nr. 9; Theor.-Cit.; b. Mot. [263] 2st. W₂ 4, 89; N Nr. 15; mit älterem Tr. [264] J'ai 3st. Dpm. Mo 5, 128.

†(50) p. 772b. 89. Mot. [780] L'autrier jouer m'en alai. [T. Seculorum amen].

Der kurze Text ist der Mot. der 3st. Dpm. Mo 5, 112. Deren Tr. [779] Pour escouter (Text auch Paris 12786 f. 76) fehlt hier.

Die 50 textlich ganz oder teilweise kopierten Motetten des Repertoires Cl setzen sich also zusammen: aus 8 Tripelotetten (Nr. 5, 18, 19, 22, 24, 35, 46 und höchstwahrscheinlich auch Nr. 6), 26 rein französischen Dpm. (Nr. 1—4, 7—11, 16, 25, 30—33, 36—43, 45, 48 und 49), 8 Dpm. mit französischem Tr. und lateinischem Mot. (Nr. 12—15, 20, 23, 34 und 44) und 8 isolierten Stimmen (Nr. 21, 26, 28, 29, 47 und 50; ferner Nr. 17 und 27, die sonst eine Dpm. bilden). Nicht kopierte lateinische Motetten oder Motettenteile sind: 1) für den Anfang verbürgt, 2) als den 8 Tr. von Nr. 12—15, 20, 23, 34 und 44 folgend und mit diesen gemischtsprachliche Dpm. bildend sicher zu konjizieren, da die allen 8 Tr. folgenden Kolumnen des Codex nicht kopiert sind und die Ergänzung der lateinischen Mot. zur Herstellung der vollständigen

Kompositionen nötig ist, 3) auf grund ähnlicher Motivierung, da Nr. 6 sonst unvollständig scheint, in Nr. 6 zwischen Text Nr. 12 und 13 zu ergänzen, endlich 4) in Analogie zu 1) und 2) als auf den übrigen nicht kopierten Seiten bzw. Kolumnen des Codex zu vermuten (hinter Nr. 6 p. 735b; 1 oder 2 hinter Nr. 7 p. 737a, b und 738a; auch hinter Nr. 16 p. 746a?; hinter Nr. 19 p. 748b; und hinter Nr. 31 p. 759a). So mag die Summe der im Codex Cl überlieferten rein lateinischen Dpm., die hier wie in vielen späteren Motetten-Codices mit französischen und gemischtsprachlichen Dpm. vermischt sind, etwa die gleiche wie die der gemischtsprachlichen sein.

Irgend ein Ordnungsprinzip der Motetten in Cl ist nicht zu erkennen, da die Werke weder nach der Stimmzahl, noch nach Textsprachen, noch nach der T.-Folge, noch alphabetisch geordnet folgen.

Für die musikgeschichtliche Stellung des Repertoires von Cl ist besonders charakteristisch: 1) das überaus enge Abhängigkeitsverhältnis des Codex von den erhaltenen älteren Handschriften, 2) die Art der Auswahl aus deren Repertoire und 3) das völlige Fehlen von Werken, die stilistisch über das alte Corpus von Mo hinausgehen.

Von den 26 rein französischen Dpm. stehen in gleicher Form nicht weniger als 21 in Mo 5 (und zwar vorwiegend im 1., älteren Teil des Faszikels; vgl. oben S. 381), 5 davon auch in W₂ (Nr. 4, 8—10 und 25), 1 weitere ebenso nur in W₂ (Nr. 32). Nur 4 bringen etwas Neues: Nr. 36 ist in Cl textlich ganz singulär; Nr. 2 erweitert eine 2st. Motette von W₂ durch ein weder textlich noch musikalisch sonst erhaltenes Tr. zur Dpm.; Nr. 16 und 49 bringen singuläre Textverbindungen für Kompositionen, die auch sonst als Dpm. überliefert sind; und zwar verbindet Nr. 16 ein hier textlich singuläres, aber musikalisch auch sonst bekanntes Tr. mit einem bekannten Mot., Nr. 49 dagegen 2 bekannte Texte, die nur sonst nicht in einer Verbindung zur Dpm. überliefert sind. In musikalischer Beziehung ist in diesen 26 Werken daher nur das Tr. von Nr. 2 und vielleicht die Dpm. Nr. 36 neu. Die Melodie des Tr. Nr. 16 ist zwar sonst erst in Ba überliefert (die Komposition fehlt in Mo überhaupt), aber stilistisch älterer Art.

Von den 8 gemischtsprachlichen Dpm. stehen 6 in Mo 3 in gleicher Gestalt; die uralte Motette Nr. 34 ist zwar in Mo wie in W₂ eine ganz französische Dpm., aber in anderen Handschriften auch in der Gestalt von Cl nachweisbar. Einzig Nr. 20 ist unter diesen 8 Werken textlich neu; ob auch musikalisch, bleibt noch zu untersuchen.

Die 8 Tripelotetten stehen sämtlich in musikalisch und wahrscheinlich bis auf einen sonst oft überlieferten lateinischen Tr.-Text auch textlich gleicher Gestalt in Mo 2. Es ist die einzige Überlieferung von französischen Tripelotetten in Handschriften der Mensural-Periode neben dem 2. Faszikel von Mo, dessen Repertoire aber hier nicht erweitert erscheint.

Endlich die 8 isolierten Stimmen, die der Erklärung Schwierigkeiten machen, setzen sich zusammen aus einem nur dem Repertoire von R, N und V angehörigen, stets ohne T. überlieferten Werk (Nr. 28), 4 in Mo 5 (Nr. 47 und 50; ferner Nr. 17 und 27, die wie in Mo wahrscheinlich auch in Cl eine Dpm. bilden sollen), 1 in Mo 2 (Nr. 21) vorkommenden Stimme und 2 singulären Werken (Nr. 26 und 29), die an-

scheinend mit umstehenden Stimmen nicht zu Doppel- oder Tripel motetten zu verbinden sind.

So sind es die Werke des 5., 3., 2. und wahrscheinlich auch des 4. Faszikels von Mo, die mit einigen wenigen anderen in diesen Faszikeln nicht überlieferten, aber stilistisch gleichen Werken das gesamte Repertoire von Cl bilden. So interessant diese Feststellung nach der positiven Seite hin ist, so scheint mir doch damit das, was die Zusammensetzung des Repertoires von Cl uns lehren kann, bei weitem nicht erschöpft. Ebenso wichtig sind die Schlüsse, die aus dem völligen Fehlen der Motettengattungen des 6. und 7. Faszikels von Mo in Cl zu ziehen erlaubt ist.

Ich halte es nicht für zufällig, dass kein einziges Werk zunächst von Mo 6 in Cl vorkommt, weder unter den Einzelstimmen, unter denen man derartige Werke am ehesten erwarten würde, noch sonst, dass also die rein 2st. Motettenform der Werke von Mo 6 in Cl ganz unbeachtet geblieben ist, da hier aus Mo nur Dpm., Tripel motetten und vereinzelt isolierte Stimmen aus derartigen Werken wiederkehren. Ich sehe darin ein Zeichen, dass hier die 3st. Dpm. bereits in erheblich stärkerem Mass als im alten Corpus von Mo, in dem aber auch schon die Vorliebe für diese Form unverkennbar hervortritt, die Hauptform der Motette geworden ist. Stehen in Cl neben der erdrückend überwiegenden Zahl von Dpm. noch einige Tripel motetten, so verschwinden auch diese von nun an aus den Mensural-Handschriften ganz und die guten Handschriften der Folgezeit wie Mo 7, Ba, Bes, Da, Tu und Mo 8 überliefern einzig und allein nur noch 3st. Dpm.

Andererseits steht der Codex Cl aber dem neuen Repertoire all der eben genannten Handschriften, speziell der Umwälzung in der Motetten-Komposition, die Mo 7 inauguriert, noch vollständig fern. Unter seinen Werken findet sich noch keine einzige der neuen Schöpfungen von Mo 7, die in Mo 7 isoliert erhalten, in den späteren Handschriften dann mit den älteren Werken vermischt erscheinen — eine Feststellung nach der negativen Seite, die ebenfalls für die Charakteristik der musikgeschichtlichen Stellung von Cl in hohem Masse beachtenswert ist.

Cl dokumentiert sich also als eine Motetten-Handschrift, deren Inhalt stilistisch sich genau mit dem Inhalt der Doppel- und Tripel motetten-Faszikel des alten Corpus von Mo deckt und mit ganz wenigen Ausnahmen auch nur Werke, die auch diese Faszikel überliefern, enthält. Die hierdurch festgestellte Tatsache, dass es neben Mo auch andere Handschriften gab — wir kennen bisher nur den Codex Cl, der aber nicht der einzige dieser Art gewesen sein wird —, deren Werke in stilistischer Beziehung die Grenzen des 2. bis 5. Faszikels von Mo, des Doppel- und Tripel motetten-Repertoires des alten Corpus dieser Handschrift, voll ausfüllen, sie aber nicht ein einziges Mal überschreiten, ist eine erwünschte überlieferungsgeschichtliche Bestätigung des aus der stilistischen Untersuchung einerseits des alten Corpus von Mo, andererseits von Mo 7 gewonnenen Resultats, dass zwischen diesen beiden Motetten-Repertoires eine tiefe Kluft liegt. Cl bringt nur Werke, die vor dieser einschneidenden Stilwandlung entstanden sind; Mo überliefert die Kunst beider Epochen in getrennten Teilen einer Handschrift; alle späteren bisher bekannten grösseren Codices mischen bereits beide Arten bunt durcheinander, so wie Mo und Cl es mit den Werken der allerältesten Motettenepoche und solchen der folgenden Stadien der Entwicklung tun.

Am Schluss noch einmal zusammenfassend der gesamten sonstigen Überlieferung der Werke des Repertoires von Cl nachzugehen, scheint mir unnötig; es genügt, dafür besonders auf die allgemeinen Bemerkungen am Schluss der Beschreibungen des 5., 2. und 3. Faszikels von Mo zu verweisen und nur 3 Erscheinungen hier besonders zu betonen: 1) die sehr hohe Verhältniszahl der aus dem Repertoire der Notre Dame-Organen stammenden Tenores (35, zu denen als ähnlich anzusehen auch die 4 T. von Nr. 5, 9, 14 und 16 zu zählen sind, also 39 unter 43 musikalisch bekannten T. des Repertoires Cl; der T. von Nr. 50 ist den Toni Communes des Officium entnommen; aus unbekanntenen Quellen stammen nur 12, 24 und 47; unbekannt sind Nr. 20, 26, 28, 29, 36 und 45; der T. von Nr. 17 und 27 ist nur einmal zu rechnen); 2) die verhältnismässig sehr grosse Zahl von französischen, auf Notre Dame-Melismen als Quellen zurückgehenden Dpm. und Tripel motetten (von 6 + 3 derartigen Werken in Mo 5 und Mo 2, vgl. oben S. 380 und 389, kehren mindestens 8 in Cl wieder: Nr. 6, 10, 18, 19, 27, 34, 40 und 43; ferner sind für Nr. 23 und wohl sicher auch für eine unbekanntene Zahl nicht kopierter lateinischer Motetten Notre Dame-Melismen die Quelle, mithin mindestens für fast $\frac{1}{3}$ des gesamten Repertoires); und 3) den starken Anteil, den die französischen Werke des Repertoires der ältesten französischen Motettenhandschrift, des Codex W₂, an dem Repertoire auch noch von Cl haben (nicht weniger als 33 französische Texte kommen zuerst in W₂ vor; es sind die Texte Nr. 4, 7—8, 13, 16—21, 29, 32—33, 35—36, 39—42, 44—45, 47, 53—55, 57—59, 61, 71, 82—83 und 88; die Zahl derartiger lateinischer Texte in Cl ist unbekannt).

III. Montpellier, Éc. de Méd. H 196, Faszikel 7 (Mo 7).

Mit den Werken des 7. Faszikels von Mo treten wir in ein ganz neues Stadium der Motetten-Entwicklung ein, dessen charakteristische Erscheinungen jedoch der Anlage der vorliegenden Schrift gemäss hier nur kurz angedeutet werden können. Eine eingehendere Untersuchung darüber fehlt bisher ebenso von musikhistorischer wie von philologischer Seite. Auf einige der wichtigsten Momente habe ich zuerst bereits in meinem Aufsatz über „Die 50 Beispiele Coussemaker's aus der Handschrift von Montpellier“ (Sammelb. 5, 1904, S. 201 ff.) hingewiesen.

Der fundamentalste Unterschied zwischen den neuen Werken, in denen (mit ganz verschwindenden Ausnahmen) nur noch die Form der Doppelmotette weiter gepflegt wird, und den älteren ist die definitive Loslösung erst einer, dann mehrerer Stimmen der neuen Werke von der in der älteren Motette überall, auch in dem mensural aufgezeichneten alten Corpus von Mo noch durchgehends als oberstes Gesetz herrschenden modalen Deklamation. Dass es die Tr.-Bildung ist, die auf dieser Bahn vorangeht, ist angesichts der ausserordentlichen Fortschritte, die bezüglich lebendiger und abwechslungsreicher Deklamation die neuen Tr. des 3. Faszikels gebracht hatten, leicht verständlich. In der Regel bleibt zunächst die neue Art der unmodalen Textdeklamation auch auf die Tr. beschränkt; doch zeigen sich bald auch im Mot. nicht bloss die indirekten Einflüsse, die diese neue rhythmische Deklamationsart auf den

ganzen Motettenaufbau von vornherein ausübte, sondern auch direkte, indem bald auch der Mot. von dem Zwang modaler Deklamation sich löst.

Ein „Zwang“ im eigentlichen Sinn war diese modale Deklamation, die in der ältesten Motette ein künstlerisch vollkommen natürliches und daher von den älteren Meistern nicht als künstlicher Zwang empfundenes Ergebnis der musikalischen Entwicklung gewesen war, in der Tat allmählich geworden; in schroffer Reaktion tritt nun das entgegengesetzte Extrem an seine Stelle. Lag den häufigen kleinen Abweichungen von der obersten Norm der modalen Deklamation in der älteren Zeit, wie sie rhythmische Dehnung oder rhythmisch beschleunigter Vortrag einzelner Partien mit sich brachte, stets eine künstlerische Motivierung dieser oder jener Art zu Grunde — und dass dies der Fall war und dass auch von den ausübenden Künstlern jener Zeit diese Variationen des Grundrhythmus als künstlerisch motiviert empfunden wurden, zeigt deutlich der Umstand, dass die den Rhythmus im allgemeinen nicht anzeigende Quadrat-Notation auch an solchen Stellen zur Aufzeichnung ausreichte und lange verständlich blieb —, so tritt an die Stelle dieses feinen künstlerischen Masshaltens mit derartigen rhythmischen Effekten, das vielfach auch der moderne Betrachter dieser Werke durchaus nachzuempfinden vermag, jetzt schrankenlose Freiheit oder, um einen harten, aber der Sachlage entsprechenden Ausdruck zu gebrauchen, völlige rhythmische Anarchie. Die Tr. des neuen Motettenstils sind ebenso wie fast die gesamten Motetten des 14. Jahrhunderts für uns aus diesem Grunde künstlerisch so gut wie ganz ungeniessbar. Diese bis jetzt noch unerklärte (auch von philologischer Seite noch nicht beachtete) Missachtung der Prosodie der Texte auch bei syllabischer Deklamation, zunächst in den Tripla, später auch in den Moteti, stellt die Mehrzahl der neuen Motetten des ausgehenden 13. und die Motetten des 14. Jahrhunderts in einen sehr scharfen Gegensatz zur älteren Motettenkunst.

Um diese neue deklamatorische Freiheit in den Tr. durchführen zu können, erscheinen nun eine kurze Zeit lang die Tr. auch textlich in neuer Gestalt. Sie geben teilweise den alten strengeren Versbau, der auch in den französischen Motetten-texten bisher überall geherrscht hatte, auf (die Zeileneinteilung in Raynaud's Druck dieser Werke ist oft rein willkürlich); viele Partien dieser Texte können angesichts der Unmöglichkeit, ohne zu grosse Künstelei und Willkür Verse aus ihnen herzustellen, nur als eine prosaische Textunterlage des Komponisten aufgefasst werden. Auf die Bindung kleinerer Abschnitte durch den Reim ist häufig ganz verzichtet und, wo sie in der alten Art vorkommt, bleibt sie vielfach vom Komponisten unbeachtet. Für diesen gilt nur ein Gesetz der musikalischen Gliederung: die überaus rasche, oft überstürzte musikalische Deklamation dieser oft sehr ausgedehnten Tr.-Texte findet eine Anzahl von Ruhepunkten in verhältnismässig sehr langen Schlussnoten mit folgender Pause, die bei der strengsten Ausprägung des neuen Tr.-Baus für das ganze Tr. auf den gleichen Reim fallen. In einigen Fällen (vgl. unten) wird das Ideal einheitlichen Reims für sämtliche musikalischen Periodenschlüsse des Tr. nicht erreicht; in Fällen wie Nr. 258 und 294 erklären sich die Abweichungen von der Einheitlichkeit des Reims, wie mir scheint, aus künstlerischen Motiven. Im Gegensatz zur Deklamation des Tr.-Textes, die meist in brevis-Teilen erfolgt, pflegen diese Schlussnoten longae zu sein und Note und Pause betragen zusammen stets eine volle

perfectio, fast ausschliesslich im 1. Modus, da die Moteti zu derartigen Tr., wenn in ihnen überhaupt ein modaler Rhythmus herrscht, im 1. Modus zu stehen pflegen.

Ein volles Äquivalent für die rhythmischen Willkürlichkeiten der Deklamation kann diese primitive Gliederung der Tr. im neuen Stil nicht bieten; so verschwindet sie verhältnismässig rasch wieder und die Motette des 14. Jahrhunderts findet einen Ersatz für die aufgegebene modale Deklamation in dem, wie ich ihn nennen möchte, isorhythmischen Aufbau der ganzen Motette. Es ist sehr bemerkenswert, dass auch dieses neue, bis tief in das 15. Jahrhundert hinein in Wirksamkeit gebliebene Aufbauprinzip der Motette sich bereits in Mo 7 (in der lateinischen Dpm. Nr. 283) zuerst ankündigt.

Um die sehr eigentümliche Tr.-Bildung des neuen Stils, für die der 7. Faszikel von Mo, der sie zuerst einführt, auch der Hauptrepräsentant bleibt, im folgenden wenigstens hinsichtlich ihrer musikalischen Periodengliederung erschöpfend erkennen zu lassen, gebe ich bei allen so gebauten Tr.-Texten die musikalischen Periodenschlüsse vollzählig an (mit Citierung der Verseinteilung Raynaud's, die aber, wie bemerkt, oft rein willkürlich ist).

Als eine notwendige Folge dieser überaus lebhaften Tr.-Deklamation in semi-breves erscheint die Verlangsamung des Vortrags der dazu erklingenden Moteti, die meist noch bei der alten Deklamation in longae und breves stehen bleiben, nun aber langsamer als früher vorgetragen werden müssen, da früher gleichzeitig mit den 2 Textsilben im Mot. in einer perfectio im 1. Modus (P P) im Tr. im 6. Modus nur 3 (P P P) oder vereinzelt 4 (P P P P) Textsilben gesungen wurden, während jetzt 4 und 5 Silben im Tr. die Regel sind und auch eine grössere Zahl, die z. B. im 1. Tr. des 7. Faszikels sich bis zu 8 (T. 9, 13 und 17), 9 (T. 2, 16, 21 und 32) und sogar 11 Silben in einer perfectio (T. 4) steigert, nicht gerade selten vorkommt. So bahnt sich zuerst in Mo 7 eine Umwandlung in der Bedeutung der Werte der Noten an, die im 14. Jahrhundert zu einem ersten Abschluss kam und dazu führte, den alten Normaltakt der *perfectio* durch den neuen des *tempus* zu ersetzen, da in den Werken neuen Stils die brevis im normalen Fall die gleiche Dauer hat wie in den Werken alten Stils die longa („Moderni nunc morosa multum utuntur mensura; tantum enim apud modernos valet nunc brevis perfecte tertia pars quam apud antiquos brevis perfecta, quia tam morose mensuratur ut illa, et tantum brevis perfecta quantum apud veteres longa perfecta“ Muris, Spec. Mus. 7, 17; C. S. 2, 401). Sehen also auch die neuen Mot. in Mo 7 rhythmisch vielfach den alten Mot., die Teile einer vollständig modal gebauten Dpm. sind, äusserlich ähnlich, so tritt doch beim Vortrag ein bedeutender Unterschied zu Tage und diese neuen Mot. sind nur mit Einschränkung als modal gebaut zu bezeichnen; vgl. ferner Sammelb. 5, 206.

Es ist leicht verständlich, dass der langsamere Vortrag dieser Moteti dazu führte, die melodische Linie mehr als früher durch Melismen zu beleben; so unterscheiden sich bei genauerer Betrachtung die (bezüglich dieser Ziernoten übrigens in den verschiedenen Codices sehr stark variierenden) neuen Mot. von den alten auch durch stärkere Melismatik. Namentlich die brevis des, wie erwähnt, fast ausschliesslich in den mit einem Tr. neuen Stils zusammenklingenden Mot. herrschenden 1. Modus erscheint gern melismatisch aufgelöst, was früher in diesem Mass keines-

wegs der Fall war; und besonders charakteristisch ist es, dass infolge dieser Verlangsamung des Vortrags der alten longa und brevis auch Refraincitate in Mo 7 verzierte melodische Form erhalten (vgl. bei Nr. 279 und 291).

Einen Fortschritt in anderer Beziehung bringt ferner Mo 7 durch die Erweiterung des T.-Repertoires, zu dem sowohl wiederum eine Anzahl weiterer bisher als T. nicht benutzter liturgischer Melodien, namentlich aus dem Ordinarium Missae, als auch besonders eine stattliche Zahl französischer weltlicher Melodien verschiedenster Art herangezogen werden. Während bisher das dem Magnus Liber Organi entnommene T.-Repertoire auch im französischen Dpm.-Repertoire eine durchaus bevorzugte Stellung sich bewahrt hatte, obwohl bereits in den neuen Werken von Mo 5 keine Neu benutzung von Clausule des Magnus Liber als Motettenquellen mehr festzustellen war, so tritt es hier zum 1. Mal stärker hinter einem andersartig zusammengesetzten T.-Repertoire zurück. Und nicht bloss die Auswahl der T. ändert sich; auch in der rhythmischen Bildung unterscheiden sich namentlich die neuen, der weltlichen französischen Kunst entnommenen T., die fast durchweg ihre originale Rhythmik beibehalten, diametral von der alten T.-Rhythmik.

So machen sich im neuen Repertoire von Mo 7 in der Anlage aller 3 Stimmen der Dpm., im Tr., im Mot. und im T., neue Kunstanschauungen geltend, die die alte Dpm.-Form ganz wesentlich verändern. Zum vollständigen Bild der neuen künstlerischen Bestrebungen des 7. Faszikels, das ich, da aus dem Hauptteil des Faszikels mehr als $\frac{2}{3}$ der Werke (von 39 Dpm. 25 ganz und 2 unvollständig) ediert sind, unten zu skizzieren versuche, gehören weiter eine Reihe von Experimenten, die hier versucht sind und deren wichtigste folgende sein dürften: die Benutzung von Rondeaux nicht bloss als T., sondern auch als Mot. (in Nr. 265; vgl. ferner Nr. 263 und 271), die einen neuen Typus der musikalischen Refrainbenutzung in Dpm. darstellt; die Versuche, der hoquetierenden Satzweise grösseren Spielraum zu gewähren (in Nr. 267 und 277), die sich dann in Mo 8 weiter fortsetzen und dazu führen, dass im Aufbau der Motette des 14. Jahrhunderts die hoquetierenden Partien einen festen Platz einnehmen; der Aufbau von 2 Dpm. (Nr. 277 und 278) mit der brevis als Takteinheit; die vielfachen Wandlungen, die sich auf dem Gebiet der lateinischen Motette zeigen: in der Verwendung liturgischer Prosatexte zu Motettentexten; in der beziehungsreichen Wahl der T., ohne aber auf alte Clausule als Motettenquellen zurückzugreifen; in dem Eindringen der Melismatik in die Melodik der lateinischen Motette, z. T. im Gefolge der Prosatexte, z. T. dadurch, dass gelegentlich auch dem Einfluss des Conductusstils in der Motette Raum gegeben wird (in Nr. 275 und 300); in dem (unbewussten?) Wiederanknüpfen an die älteste Motettenform auch in der Eintextigkeit des Oberbaus (in Nr. 300) u. s. f.

Wie unten ausgeführt wird, treten gegenüber diesen neuen Zügen in Mo 7 die konservativeren stark zurück, was sich daraus erklärt, dass der grösste Teil von Mo 7 mit dem alten Corpus von Mo (Mo 1—6) zusammen eine einheitliche Sammlung bildet, in der die Dpm. älteren von denen jüngeren Stils sorgfältig getrennt sind, und dass auch die Nachträge in Mo 7 nur Werke neuen Stils (höchstens könnte Nr. 301 eine Ausnahme bilden) dem Hauptcorpus von Mo 7 folgen lassen. Wie bereits S. 348 und 420 betont ist, ist eine derartig scharfe Trennung von Dpm. älteren und jüngeren

Stils bisher nur aus Mo bekannt. Sämtliche anderen grösseren Handschriften (ausser Mo 8), die Werke des jüngeren Stils überliefern, die Codices Ba, Bes, Da und Tu, und ebenso die kleine Sammlung in *Y* vermischen sie mit solchen älteren Stils; doch ist auf grund der aus Mo gewonnenen Resultate auch bei den verhältnismässig wenig zahlreichen neuen, im Repertoire von Mo fehlenden Werken meist die Entscheidung, welcher Stilrichtung diese angehören, leicht zu treffen.

Aus der Art der Zusammensetzung dieser Handschriften ersehen wir, dass die Dpm. neuen Stils die alten Dpm. nicht ganz verdrängten, wie es später mit beiden durch die Werke des 2. Jahrzehnts des 14. Jahrhunderts und die Werke Machaut's geschah, sondern dass beide eine Zeit lang nebeneinander eifrig in der Praxis gepflegt wurden. Ebenso sind auch in allen Theoretiker-Traktaten, die Motetten des 13. Jahrhunderts als Beispiele citieren, mit alleiniger Ausnahme des ältesten, der Discantus positio vulgaris, die nur Werke der Epoche des alten Corpus von Mo nennt, und des jüngsten, des Speculum Musicae des Johannes de Muris, das nur Stellen aus Motetten des neuen Stils der Epoche des 7. Faszikels als Motettenbeispiele heranzieht, diese Beispiele einem aus Werken älteren und jüngeren Stils vermischten Repertoire entnommen.

Dass die Werke des neuen Stils, so monströs uns vieles an denselben im Gegensatz zu den ebenmässigen, organisch erwachsenen Gebilden der älteren Motette vorkommt, sowohl bei ihrem Erscheinen grossen Beifall fanden als auch lange beliebt blieben, zeigen einerseits ihre ausserordentlich rasche und weite Verbreitung in Handschriften französischer, italienischer, englischer und deutscher Provenienz, andererseits der Umstand, dass selbst ein so reaktionärer Musiker wie Johannes de Muris, der allerdings erst im 14. Jahrhundert schrieb, für den Bahnbrecher der neuen Bewegung, für Petrus de Cruce, nur Worte des höchsten Lobes hat.

Faszikel 7 (f. 270—349) bestand ursprünglich aus 10 Quaternionen; aus dem 5. (f. 302—309) fehlt jetzt das 2. Doppelblatt f. 303 und 308, so dass die Schlüsse von Nr. 272 und 275 und die Anfänge von Nr. 273 und 276, für die die Anfangsworte des Tr. und Mot. sich jedoch aus dem alten Register ergänzen lassen, jetzt in Mo verloren sind. Die ursprüngliche Folierung des Codex mit römischen Ziffern (vgl. oben S. 351), die die verlorenen Blätter mitzählt, setzt sich im 7. Faszikel bis zum Schlussblatt der 8. Lage, f. 333, fort; sie wird von f. 334 ab in arabischen Ziffern von einer modernen Hand weitergeführt; eine andere moderne Folierung, die die verlorenen Blätter nicht mitzählt (vgl. Jacobsthal, Zs. f. rom. Phil. 3, 527 f.), bleibt hier unberücksichtigt.

Gleichfalls bis f. 333 (Nr. 291, f. 333' Sy. 5 bezw. 8 schliessend) reicht das alte Register am Anfang des Codex (vgl. oben S. 351), das somit die wichtige Feststellung ermöglicht, dass das Hauptcorpus von Mo neben dem „alten Corpus“ auch die ersten 39 Werke des neuen Stils mitumfasst. Nach Jacobsthal's Feststellungen (l. c. 3, 534) sind die Texte der 50 Werke des 7. Faszikels, die ihn bis zur letzten Seite füllen, von 4 Händen geschrieben (Hand 10—13 des ganzen Codex): Hand 10 schrieb den zum Hauptcorpus von Mo gehörigen, bei weitem grössten Teil des Faszikels, Nr. 253—291; Hand 11 Nr. 292—299 (ausschliesslich französische Dpm.); Hand 12

Nr. 300—301 (2 lateinische Motetten); Hand 13 Nr. 302 (eine gemischtsprachliche Dpm.). Die verschiedenen Nachträge schliessen sich ohne Lücke an das Vorhergehende an; der 1. beginnt f. 333' Sy. 6.

Anders als bei den Dpm. des alten Corpus stehen im 7. (und 8.) Faszikel von Mo in der Regel Tr. und Mot. auf der gleichen Seite in 2 Kolonnen nebeneinander und der T. im untersten (8.) System der Seite. Für die häufigen kleinen Abweichungen von dieser Anordnung (f. 288—292 haben nur 7 Systeme auf der Seite; die vielfach sehr ausgedehnten Tr. greifen bisweilen auf die T.-Systeme herüber und beanspruchen mehrfach zum Schluss auch einige Langzeilen für das Tr.; einige T. beginnen bereits auf dem 7., einige französische T. bereits auf dem 6. System; u. a.) genügt hier der Hinweis auf die vollständigen Angaben darüber in Jacobsthal's Textdruck (l. c. 4, 287 ff.). Völlig abweichend aufgezeichnet sind nur: die 3 Stimmen der Motette Nr. 280 in 3 Kolonnen nebeneinander, da hier auch der T. in Mo vollen Text hat, und der Mot. der einzigen 2st. Motette des Faszikels (Nr. 301) in Langzeilen.

a. Der Hauptteil des Faszikels, zum ursprünglichen Hauptcorpus von Mo gehörig, f. 270—333': 39 3st. Dpm., geschrieben von Hand 10; Nr. 253—291.

253. f. 270. Tr. [600] S'amours eust point und Mot. [601] Au renouveler du joli tans. T.-Bezeichnung Ecce (aus M 84*): a. 3 lo |; b. 3 li 2 li |.

= 3st. Dpm. Tu Nr. 21 (T.-Bezeichnung Ecce jam votiva). Aus dem Tr. citiert Muris im Spec. Mus. 7, 17 (C. S. 2, 401) den Anfang und 5 Worte aus V. 2; den Mot.-Anfang cit. Doc. VI (Hist. 277). — Durch Muris ist als Komponist des Tr. und damit des ganzen Werks Petrus de Cruce verbürgt, der hier bis zur Teilung der brevis in 4 semibreves vorgeht. — Mk.: Couss. Nr. 10 aus Mo (bis auf die hypothetisch bleibende semibreves-Übertragung korrekt). — Die Angabe bei Aubry-Gastoué S. 11 Nr. 32, der T. stamme aus dem All. Ecce miles (Paris lat. 776 f. 107') ist irrig, da der T. keine musikalischen Beziehungen zur Melodie dieses All. (auf S. Tiburcius, nicht S. Laurentius, wie l. c. S. 11 angegeben) hat; über die T.-Quelle vgl. Bd. II. — Tr.-Reim: *ent* (14 Perioden mit Schlüssen V. 4, 9, 11, 15, 18, 20, 27, 30, 34, 37, 41, 44, 46 und 48). — Die Initialen S und A sind mit Miniaturen geschmückt. — Zur Lit. vgl. Sammelb. 5, 205 ff.

254. f. 273. Tr. [106] Aucun ont trouve chant und Mot. [107] Lone tans me sui tenu. T.-Bezeichnung Annun (lies: Annuntiantes; aus M 9): a. 3 lo |; b. lo.

= 3st. Dpm. Tu Nr. 11 (T. Annuntiantes). Aus dem Tr. cit. Muris ib. (C. S. 2, 401) den Anfang, V. 2 und Stellen aus V. 3f. und 7f.; Doc. VI (Hist. 277) die gleiche Stelle aus V. 7; Handlo und Hanboys (C. S. 1, 389 und 424) den Anfang. — Nach Muris ist auch dieses Tr. (und damit die ganze Motette) ebenfalls von Petrus de Cruce, der hier „se ampliavit“ und die brevis hier auch in 5—7 semibreves teilt. — Der T. ist nicht wie die alten aus Gr. stammenden Tenores einer solistischen, sondern einer vom Chor gesungenen Gr.-Partie (dem Schluss des Gr.) entnommen. Cousse-maker ergänzt „Annun“ irrig in „Annunciavit“.

Mk.: Couss. Nr. 11 aus Mo (Bezüglich der Tonhöhe sind die Lesarten der Übertragung die richtigen; Tr. T. 12—16 ist fehlerhaft, da Couss. gerade die dieses Tr.

berühmt machende Auflösung der brevis in 7 semibreves im Wert von 2 statt einer brevis überträgt; ferner ist die Textunterlage Tr. T. 60 ff. falsch; sonst ist die Übertragung mit der gleichen Einschränkung wie beim vorhergehenden Werk korrekt). Aus Couss. druckt es, ohne auf die Handschrift zurückzugehen, J. Wolf, Geschichte der Mens.-Not. Bd. II und III Nr. 1 ab; doch ist abgesehen von der Emendation der beiden Tr.-Stellen und der neuen Übertragungsart, die Wolf für die Gruppen von 4 und mehr semibreves im Wert einer brevis einführt, die aber meines Erachtens durchaus hypothetisch bleibt und die definitive Lösung dieser Frage noch nicht bringt, seine Übertragung Couss. gegenüber ein Rückschritt. Wolf beachtet die guten Lesarten in Couss.'s Übertragung nicht genügend (in T. 12 liest Wolf irrig *gäg* statt *efe*; in T. 58 schlägt er *e* statt *g* nur als Emendation vor, während Couss. hier korrekt *e* hat; er bezeichnet den T. irrig: *Annunciavit*, während Couss. in der Übertragung diese falsche Ergänzung vermieden hat); er überträgt die plice mit gewöhnlichen Noten, während sie Couss. besser und originalgetreuer als Nachschläge wiedergibt; den T.-Charakter missverstehend legt Wolf den falsch ergänzten T.-Text silbenweis unter, was sich bei Couss. mit Recht nicht findet; endlich verkürzt er die Notenwerte seiner Übertragung nicht, wie es Couss. mit Recht tut. So ist Couss.'s Übertragung, indem man sie nur in T. 12 ff. und 60 ff. emendiert, vorzuziehen.

Tr.-Reim: *on* (13 Perioden mit Schlüssen V. 2, 4, 6, 9, 11, 13, 16, 17, 19, 21, 22, 24 und 26).

Es erscheint sehr beachtenswert, dass den Anfang der inhaltlich ältesten erhaltenen Sammlung von Motetten des neuen Stils gerade die beiden Werke bilden, die Muris aus den zahlreichen Schöpfungen des „ille valens cantor Petrus de Cruce, qui tot pulchros et bonos cantus composuit mensurabiles“, als Beispiele wählte und dass speziell die erste Motette des 7. Faszikels nach Muris' Worten: „ipse primo incepit ponere 4 semibreves pro perfecto tempore in triplo illo: *S'amours eust*“ das erste Werk dieses Stils überhaupt ist. Wenn beide ausser in Mo bisher nur in Tu nachweisbar sind, während andere Werke des neuen Stils in den späteren Handschriften viel häufiger wiederkehren, so mögen daran besonders der sehr grosse Umfang des 1. und die ungewöhnlichen Vortragsschwierigkeiten des 2., in dessen Tr. Petrus, was sonst nur selten vorkommt, bis zur Siebenteilung der brevis vorschreitet, Schuld sein.

255. f. 275'. Tr. [609] J'ai mis toute ma pensee und Mot. [610] Je n'en puis mais se je ne chant. T.-Bezeichnung Puerorum (Tropus zum Kyrie Nr. 2): lo.

= 3st. Dpm. Bes Nr. 25; Tu Nr. 9; 2st. Ca Nr. 9. — Mk.: Couss. Nr. 34 aus Mo (korrekt). — Die Überlieferung des Werks in Ca veranlasst Couss., es einem „Anonyme de Cambrai“ zuzuschreiben. Ist dieser Grund, der einzige, den Couss. dafür hat, auch nicht stichhaltig, da die gleiche kleine Sammlung Ca auch eine ganze Reihe älterer Werke überliefert, deren Entstehung mit Cambrai in keiner Weise zu verknüpfen ist, so ist doch gerade für dieses Werk die Entstehung in Cambrai ganz wahrscheinlich, da der Kyrie-Tropus Puerorum in Frankreich besonders in Cambrai und anderen nordfranzösischen Städten gebräuchlich war, wie aus den Quellen dieses wenig verbreiteten Tropus ersichtlich ist, die Chevalier Nr. 15795 und Blume (Anal. hy. 47, 89) für ihn angeben, unter denen sich 2 Codices speziell aus Cambrai befinden.

— Tr.-Reim: *ir* (12 Perioden mit Schlüssen V. 2, 6, 9, 11, 14, 17, 20, 23, 26, 30, 34 und 37).

256. f. 277'. Tr. [866] Entre Copin et Bourgois Hanicot und Mot. [867] Je me cuidoie tenir. T. „Bele Ysabelos“.

= 3st. Dpm. Ba Nr. 52; Tu Nr. 16; ferner Bes Nr. 30, wo ausnahmsweise der T. statt des Mot. angegeben ist. Diese Angabe deutet wohl darauf hin, dass in der verlorenen Sammlung Bes der T. voll mit Text wie in Ba ausgeschrieben war.

Während Ba den T. ganz unligiert schreibt und ihm den vollen Text unterlegt, bezeichnen Mo und Tu den T. nur mit den Anfangsworten, Mo nur mit den ersten 2 Worten, Tu in etwas grösserer Ausdehnung: „Belle izabelos m'at mort belle izabelos. cant iza-“. In Tu bricht mit einem Seitenwechsel (f. 20 zu 20') nicht bloss die Textunterlage überraschend ab (am Ende von f. 20 schrieb der Schreiber nach *iza-* noch den Trennungsstrich; den Noten nach hätte er noch eine Silbe mehr schreiben können), sondern es hört gleichzeitig auch die unligierte Schreibung der Melodie auf (das Aufhören des Textes beruht also nicht etwa auf einem Versehen) und die Fortsetzung folgt in ligierter Schreibung im 1. Modus. Genau analog schreibt Mo entsprechend seinen 5 Textsilben nur die ersten 5 Töne unligiert (die ersten 4 Töne, die im Codex f. 277' Sy. 7b stehen, fehlen in Coussemaker's Wiedergabe der Original-Notation, in der die T.-Melodie erst mit den auf f. 277' Sy. 8 stehenden Noten beginnt, nur versehentlich; in der Übertragung ist der T. korrekt) und alles folgende ligiert (Aubry's Abdruck der Original-Notation des T. in Mo, Ten. frç. S. 20, ist irrig, da die Ligierung des Anfangs und die Textunterlage in Aubry's Abdruck der Aufzeichnung in Mo keineswegs entsprechen; vielmehr sind in Mo diese 5 Silben genau unter die ersten 5 unligiert geschriebenen Töne, 1—4 in Sy. 7b und 5 am Anfang von Sy. 8, untergelegt).

Die eigentümliche T.-Schreibung in Tu scheint mir nur die eine (auch an und für sich wahrscheinlichste) Auffassung zuzulassen, dass auch hier der T. durchweg vokal vorgetragen werden sollte, der Schreiber aber die volle Textaufzeichnung des T. für überflüssig hielt, da er den T.-Text als bekannt voraussetzen konnte, und nur, um abzukürzen, den Rest der Melodie unligiert schrieb. In dem in manchen Beziehungen penibel korrekten Codex Ba ist der Text ganz ausgeschrieben; in Tu wurde vom Text soviel aufgezeichnet, als auf der ersten von dieser Motette in Anspruch genommenen Seite Platz hat; dem Schreiber von Mo genügte es, nur die 1. T.-Zeile unligiert mit Text zu schreiben, um den Sänger an den offenbar als bekannt vorausgesetzten Text zu erinnern. Ich halte daher die Auffassung Aubry's (Ten. frç. S. 8ff., 19ff. u. a.), der die Aufzeichnung in Mo für instrumentale und die in Ba für vokale Ausführung bestimmt hält (Tu ist in dieser Abhandlung Aubry's noch nicht berücksichtigt) und der die Fassung Ba als „Transformation“ auffasst („Le recueil de B. transforme cette simple partie d'accompagnement [die von Aubry falsch wiedergegebene Fassung Mo] en un tenor chanté“), während in Wirklichkeit hier Ba das Original und Mo eine durch die Textauslassung und die Ligierung der Melodie abgekürzte Schreibung bringt, für durchaus irrig. Sobald in derartigen T. auch nur die Anfangsgruppe mit Text und unligierter Melodie geschrieben ist, ist sicher die ganze Aus-

führung vokal gemeint. Soll der T. instrumental ausgeführt werden, wie in den lateinischen Texten entstammenden T. oder z. B. in den französischen *Chose*-Tenores, wird der ganze T. ligiert geschrieben; doch halte ich selbst vollständig ligiert geschriebene T. wie den T. Jolietement in der Überlieferung von Mo 7, 260 in Tu (Tu Nr. 20) für vokal gemeint.

Mo wendet die gleiche abgekürzte Schreibung sogar einmal auch in einem Mot. an. In dem von dem gleichen Refrain umschlossenen Mot. 7, 265 ist der volle Text mit unligiert geschriebener Melodie nur am Anfang ausgeschrieben; am Schluss heisst es nur: „Robin etc.“ mit unligierter Schreibung der Noten zu den ersten beiden Silben und bis auf eine Inkonsequenz am Schluss regulär im 2. Modus ligierter Schreibung des Rests (vgl. die Wiedergabe der Original-Notation Couss., L'art Nr. 28 und Halle S. 424; ähnlich kürzt auch der französische T. W₂ 3, 21 die Wiederholung der ersten 3 französischen Worte „tant ai ame“ am Schluss durch „tant etc.“ ab, doch ohne für die letzten 3 Noten noch von der unligierten Schreibung der Melodie abzugehen, vgl. oben S. 202). Dass am Schluss des Mot. 7, 265 auch die ligiert geschriebene Partie vokal ausgeführt werden soll, wird niemand bezweifeln. Auch daraus geht deutlich hervor, dass ligierte Schreibung unter gewissen Umständen abgekürzte Schreibung auch syllabisch oder wesentlich syllabisch vokal auszuführender Partien bedeuten kann.

So entstehen in Mo 7, 256 und einer Anzahl ähnlich gebauter Werke 3st. Motetten mit 3 Textstimmen, die nicht mehr wie ihre ältesten Analoga, die beiden bereits W₂ 3 angehörigen 3st. französischen Motetten W₂ 3, 20 und 21, gebräuchliche T.-Melodien des liturgischen T.-Repertoires mit Unterlegung von französischen Texten als T. verwenden, sondern ihre T. dem französischen Lied-Repertoire entnehmen. Dass diese in jeder Beziehung stilistisch auf ganz anderem Boden als die alten T. stehen, zeigt schon das eine Moment, dass hier der originale Rhythmus der Melodien bei ihrer Verwendung als T. nicht verändert wird, während bei den alten T. gerade umgekehrt niemals der originale Rhythmus bewahrt wurde.

Dass Mo nur einen einzigen französischen T. voll mit Text ausschreibt (7, 280), während andere Handschriften mehr derartige T. haben, erklärt sich aus der eigentümlichen Beschaffenheit dieses durchaus singulären T. sehr leicht; er ist in Text und Melodie ein Refrain-Cento, der evident erst vom Komponisten der Motette speziell für dieses Werk zusammengestellt ist und den daher kein Schreiber als bekannt voraussetzen konnte.

Mk.: Couss. Nr. 39 aus Mo (korrekt); der T. in den Fassungen Mo (fehlerhaft) und Ba (korrekt) bei Aubry l. c.; Ba. — Tr.-Reim: *on* (in Mo und Tu 8, in Ba 9 Perioden mit Schlüssen V. 2, 4, 7, 9, 12, 14, 17, [18] und 19).

257. f. 279. Tr. [292] Plus joliment c'onques mais und Mot. [293] Quant li douz tans se debrise. T. Portare (aus M 22): in freier, rhythmisch moderner Bildung.

= 3st. Dpm. Tu Nr. 13. Identisch [294] Cruci cit. von Doc. VI (Hist. 276). — Tr.-Reim: *er* (10 Perioden mit Schlüssen V. 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 13 und 17).

258. f. 280'. Tr. [725] Entre Adam et Haniket Hancart und Mot. [726] Chief bien seantz ondes. T. Aptatur (aus O 46*): 3 lo 3 li |.
= 3 st. Dpm. Ha Nr. 3; Ba Nr. 24; Bes Nr. 28; Tu Nr. 2; den Mot. cit. Doc. V (Hist. 273). — Text und Musik sind von Adam de le Hale verfasst. — Mk.: Couss. Halle S. 259 ff. aus Ha; am Ende von Raynaud Recueil 2 aus Mo, doch in sehr fehlerhafter Edition; Ba. — Das Tr. ist musikalisch im neuen Stil gebaut, obwohl es keinen durchgehenden Reim hat; vielleicht ist dieser Bau, der mir zu den Ausnahmen zu gehören scheint, die die Regel bestätigen, aus dem Inhalt zu erklären; vgl. Sammelbände 5, 211 f. (14 Perioden mit Schlüssen verschiedener Dauer V. 1 *el* bzw. *et*, 2 *ot*, 4, 7, 8, 9 und 11 *el*, 12 *ivre*, 14 *el*, 15 und 16 *in*, 20, 23 und 24 *ant*).
259. f. 282. Tr. [295] Par un matinet l'autrier m'aloie und Mot. [296] Les un bosket vi Robechon. T. Portare (aus M 22): 3 lo |.
= 3 st. Dpm. Ba Nr. 56; Bes Nr. 45. — Mk.: Ba. — Das erste stilistisch ältere Werk des 7. Faszikels, in dem auch das Tr. noch streng modal gebaut ist.
260. f. 283'. Tr. [868] Au cuer ai un mal und Mot. [869] Ja ne m'en repentirai d'amer. T. „Jolietement etc.“
= 3 st. Dpm. Ba Nr. 53; Tu Nr. 20; Oxf. Douce 139 f. 179'; ferner Bes Nr. 32, wo es mit dem T. statt mit dem Mot. bezeichnet ist. In Bes deutet diese Bezeichnung des Werks wohl wiederum darauf hin, dass es hier wie in Ba und Oxf. mit vollem T.-Text stand. — Auch hier differiert, wie beim T. von Nr. 256, die T.-Aufzeichnung in den 3 Codices Mo, Ba und Tu stark. Mo und Ba überliefern den T. analog Nr. 256, Ba mit vollem Text und ganz unligierter Schreibung, Mo nur mit dem Textanfang, dessen Fortsetzung durch „etc.“ angedeutet ist, Nichtligierung der ersten 5 Noten entsprechend den 5 Silben, auf die die Aufzeichnung des Textanfangs hier beschränkt ist (die Wiedergabe dieses T. aus Mo bei Aubry, Ten. frç. S. 21 ist melodisch korrekt; textlich fehlt das „etc.“ des Codex Mo) und Ligierung im 1. Modus von der 6. Note an. Codex Tu, der melodisch eine Mittelstellung zwischen der einfacheren Fassung Mo und den reichereren in einigen Details melodisch differierenden Fassungen Ba und Oxf. einnimmt, schreibt diesmal den T. ganz ligiert mit der Bezeichnung: Jolietement moi tient; doch glaube ich, dass bei einem derartigen T. auch die Art der Aufzeichnung in Tu nicht gegen den vokalen Vortrag spricht. — Der T. ist ein textlich und musikalisch streng gebautes Rondeau, dessen Refrain überall gleich ist bzw. gleich beginnt, dessen weiterer Text aber in Ba und Oxf. stark differiert. Dadurch dass *Jolietement* sowohl den Anfang des 1. Teils des Refrains wie dessen 2. Teil bildet, gleichsam ein Refrain im Refrain, und dass die Melodie dazu im Verhältnis von vert und clos steht, entsteht ein sehr reizvolles potenziertes Refrainspiel. — Mk.: Stainer, Early Bodl. Music 1, pl. 8, phot. Oxf.; ib. 2, S. 20 ff. in Übertragung aus Mo und S. 15 ff. in misslungener Übertragung aus Oxf. (der Bearbeiter dieser Übertragung wusste nicht, dass die teils in englischer Mensural-Notation, teils unmensuriert geschriebene verwilderte Überlieferung Oxf. rhythmisch mit der exakten mensuralen Schreibung von Mo identisch zu übertragen ist); Ba; T. aus Mo und Ba Aubry, Ten. frç. S. 21 f. (vgl. oben). — Textdruck ferner ausser Jacobsthal und Raynaud aus Mo und Stimming aus Ba auch C. Sachs, Herrig's Archiv 22, 1857, 419 und P. Meyer,

Romania 7, 1878, 102 f. aus Oxf. — Da ein streng gebautes Rondeau den T. bildet (vgl. oben), bewegen sich Mot. und Tr. dieses sehr gelungenen Werks in einfachen rhythmischen Grundverhältnissen. Beide verlaufen wie der T. im 1. Modus; der Mot. reimt stets *er* wie der 1. Teil des Refrains, das Tr. stets *ent* wie dessen 2. Teil. Kleine melodische Wiederholungen in Mot.-Partien über gleichem T., die gelegentlich in der einen Fassung vorkommen, sind in einer anderen Fassung dieses musikalisch in den 4 Fassungen auffällig stark variierenden Werks wieder verwischt und zu unbedeutend, um hier im einzelnen angeführt zu werden.

261. f. 284'. Tr. [628] L'autre jour par un matinet und Mot. [629] Hier matinet trouvai sans. T. Ite missa est: 11 lo |.
= 3 st. Dpm. Ba Nr. 40 (irrig T.-Bezeichnung Omnes); Bes Nr. 44. — Mk.: Ba. — Die T.-Quelle ist eine u. a. bei Prämonstratensern und Dominikanern gebräuchliche Melodie Ite missa est (Beyssac l. c. 13 f.). — Mot. und Tr. sind in älterem Stil; vielleicht deuten aber die T.-Wahl und die T.-Rhythmik (Mo hat im T. nur am Ende jeder Durchführung eine Pause, Ba eine weitere in der Mitte jeder Durchführung nach der 5. longa) auch hier auf spätere Entstehung des Werks. — Die Vermutung Couss.'s (L'art S. 200 f.), „Andrieu de Douai“ sei der Verfasser der Motette, ist unbegründet (vgl. auch oben S. 382 f.).
262. f. 286. Tr. [611] Bien me doi sor toutes und Mot. [612] Je n' (im Codex: *u*) ai que que nus en die. T. Kirie fons (Tropus zum Kyrie Nr. 3): lo.
= 3 st. Dpm. Bes Nr. 24; Tu Nr. 8. — Tr.-Reim: im 1. Teil 6 mal *er*, im 2. Teil 5 mal *i* (11 Perioden mit Schlüssen V. 2, 5, 8, 10, 14, 17, 20, 25, 28, 31 und 35).
263. f. 288. Tr. [834] Aucun se sont loe und Mot. [835] A dieu quemant amouretes (enté). T. Et super: 3 li | 3 li 2 li 2 li |.
= 3 st. Dpm. Ha Nr. 1 (irrig Folge [835] [834]; T.-Bezeichnung Super te). — Text und Musik verfasste Adam de le Hale 1269 (vgl. H. Guy, Hale, S. 88 ff. und 141 ff.). — Mk.: Couss. Halle S. 239 ff. aus Ha. — Die Angabe bei Aubry-Gastoué S. 11 Nr. 40, der T. stamme aus M 66*, ist irrig, da er mit dem mehrfach verwendeten T. Et super aus M 66* nicht identisch ist. — Tr.-Reim: *er* (12 Perioden mit Schlüssen V. 2, 4, 7, 9, 11, 12, 14, 15, 17, 19, 20 und 21). — Der den Mot. umschliessende Refrain, textlich gleich dem Refrain von Hale's Rondeau Nr. 5, ist musikalisch mit der Mittelstimme der 3 st. Rondeau-Komposition identisch; am Schluss erstreckt sich das musikalische Citat im Mot. nicht bloss auf die textlich gleiche Stelle T. 48 ff., sondern auch auf die beiden vorhergehenden, textlich nicht gleichen Takte (T. 46 f.). Ferner stimmen auch die guten Takteile des Tenor T. 1—5 mit den der 1. 5 Takte und die des Tenor T. 46 ff. mit den von T. 5 ff. der Rondeau-Unterstimme genau überein. Den weiteren textlichen Beziehungen zwischen Mot.- und Rondeaustellen entsprechen keine musikalischen. Da die Texte des Rondeaus und des Mot. biographisch für Hale von hoher Wichtigkeit sind, ist dieser enge musikalische Zusammenhang beider Werke Hale's doppelt interessant.
264. f. 290'. Tr. [613] Aucuns vont souvent par und Mot. [614] Amor qui cor vulnerat. T. Kyrie eleyson (Nr. 4): lo.
= 3 st. Dpm. Tu Nr. 10; 2 st. Ca Nr. 1; Ars C Nr. 1 (Mot.-Text); den Mot.

cit. Doc. VI (Hist. 281). — Tr.-Reim: *ent* (in Mo 8, in Tu 7 Perioden mit Schlüssen V. 5, 8, [11], 13, 17, 19, 21 und 24).

265. f. 292. Tr. [297] *Mout me fu grief* und Mot. [298] *Robin m'aime Robin m'a*. T. Portare (aus M 22).

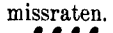
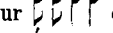


= 3st. Dpm. Ba Nr. 81; Bes Nr. 43. — Mk.: Couss., *L'art* Nr. 28 und Halle S. 423 ff. aus Mo (rhythmisch korrekt; als Schlussston des T. ist der Ton *c* einzusetzen, den der Komponist bereits in T. 10 und 24 frei zur liturgischen Melodie zusetzt); Ba.

Ich handelte über dieses in vielen Beziehungen eigenartige Werk, das keine Glanzleistung seines kombinations-virtuosischen Verfassers ist, bereits Sammlb. 5, S. 215 f. Hale als Verfasser anzunehmen, wie es Couss. wegen des von Hale stammenden, aber ursprünglich nicht für eine Motettenform geschaffenen Mot. tut, liegt, da diese Motette der Sammlung von Hale's Werken in Codex Ha fehlt, kein genügender Grund vor.

Der balletenartige Mot. ist das Lied, mit dem Marion Hale's „*Li gies de Robin et de Marion*“ (Couss. Halle S. 347 f.) eröffnet. Der Refrain am Anfang und Schluss des Lieds: „*Robin m'aime | Robin m'a || Robin m'a | demandee | si m'avra ||*“ (2 Verse aus 4 + 3 und 3 + 4 + 3 Silben) und der 4-Silber „*Aleuriva*“ vor dem Schlussrefrain sind im Mot. [298] und den 3 Codices des Spiels (Ha und Aix 572 mit Noten und Paris frq. 1569 ohne Noten) textlich gleichlautend. Dem Anfangsrefrain folgen im Mot. 3 8-Silber *oie* reimend, dagegen in Ha und Paris 1569 3 8-Silber *ele* reimend (in Aix fehlt der 3., doch wohl nur versehentlich); überall bildet „*Aleuriva*“ durch Elision der Reimsilbe des vorhergehenden Verses mit diesem einen 11-Silber. Musikalisch wiederholen sich 2 Melodieglieder in der Folge: *abaabab* (in Aix steht an 5. Stelle nur der Schluss von *b*); doch variiert die Melodie (im 2. Modus) vielfach auf den schlechten Taktteilen, sowohl bedingt durch die verschiedene metrische Form der nach der gleichen Melodie zu singenden Verse, wie bezüglich der melismatischen Auflösungen der *longa* in den 4 Codices Mo, Ba, Ha und Aix; die Fassung des Mot. schliesst sich in T. 1 an die von Ha, im übrigen mehr an die von Aix an. Schon dieser Bau des Mot., der Wechsel lediglich von 2 Melodiegliedern: 1) T. 1—4 = 11—14 = 15—18 = 25—28 (nur T. 14 und 18 haben selbstständige Überleitungen zum folgenden) und 2) T. 5—10 = 19—24 = 29—34, widerspricht stark dem Wesen der Motette.

Noch weniger ist dem alten Prinzip des Motettenaufbaus gemäss, dass auch der Tenor so gebaut ist und wie der Mot. der Wiederholung seines 1. Melodieglieds in T. 11—14 nicht die Fortsetzung seiner Melodie, sondern T. 15 ff. wieder das 1. Melodieglied folgen lässt; damit sinkt der Tenor aus seiner alten selbstständigen Rolle zu der einer streng nach dem Mot. sich richtenden blossen Begleitsstimme herab. Dass es dem Komponisten gelungen ist, zur Begleitung des „*Robin m'aime*“ einen liturgischen Melodieabschnitt, und zwar den oft zu neuen, rhythmisch mannigfaltigen T.-Bildungen verwendeten T. Portare (vgl. oben S. 379 und 429) passend zu machen, dessen Textwort man wohl hier auch die pointierte Nebenbedeutung der „Trägerstimme“ dieser Kombinations-Motette geben kann, und ihn den gleichen 2. Modus einhalten zu lassen, der auch im Mot. herrscht, in dem aber wiederum die wechselnde

Tonzahl des 2. rhythmischen Glieds dem alten T.-Bau nicht entspricht, ist ein witziger Einfall dieses Komponisten, der es nun auch weiter fertig bekommt, die Kosten des Tr. zum grossen Teil aus fremdem Eigentum zu bestreiten.

Aus dem älteren umfangreichen Tr. [196] *Mout me fu grief* (Mo 3, 37; Cl Nr. 27; Ba Nr. 47; Bes Nr. 13 b; Mk.: Couss. Nr. 7 aus Mo; Ba) sind Text und Musik von T. 1—4, 14—19, 24—26 1. Note und in rhythmisch entstellter und melodisch z. T. etwas veränderter Gestalt T. 28—31 des neuen Tr. entnommen, die den Takten 1—5 (Takt 3—4 sind im neuen Tr. in einen Takt zusammengezogen), 15—20, 49—51 und 90—94 des älteren Tr. (nach Couss.'s Edition gezählt) entsprechen. Angesichts des Umfangs, in dem viele Komponisten von Motetten des 5. und 2. Faszikels von Mo Refrains mit den originalen Melodien in ihre neuen Werke einflechten, ist das Vorgehen dieses späteren Komponisten, der für sein Tr. von 34 Takten 4 Stellen mit zusammen etwa 16 Takten einem älteren Tr. von 119 bzw. 123 Takten entnimmt, an sich nichts allzu Erstaunliches; angesichts der Eleganz und der technischen Gewandtheit, mit der viele ältere ihre „musikalischen Citate“ einflochten, ist die Art des späteren nicht anders als höchst gekünstelt und gequält, also als misslungen zu bezeichnen. Es ist nicht bloss bereits die letzte entnommene Stelle entstellt; vor allem sind die eigenen Verbindungsglieder, die der Komponist einfügen muss, um wieder ein aus dem Zusammenhang herausgerissenes Stückchen des alten Tr. citieren zu können, fast alle missraten. T. 7 fällt mit der Deklamation  aus dem alten Modus heraus, der nur  erlaubt. T. 8—9 bringt die falsche Betonung *vermellete*  statt , wie es in den aus dem alten Tr. citierten T. 3—4 zu *m'amiete* richtig heisst. T. 12—13 nimmt die Melodie des citierten T. 14—15 vorweg:



schon dadurch wird die Wirkung des Einsatzes der 2. citierten Stelle (das Citat beginnt bei *; das alte Tr. hat im Text *si* statt *son*) empfindlich gestört; schlimmer ist, dass, da auf dem guten Taktteil von T. 13 der melodische Höhepunkt *c* zu der Reimsilbe *vis* erreicht ist, die Silbe *ris* des folgenden Taktes, die schon auf dem schlechten 3. Taktteil mit dem Ton *b* erklingt, wie im alten Tr., wo sie keine Schlussreimsilbe eines Verses ist, nun als misslungener Reim wirkt; Raynaud 1, 226 und und Stimming S. 68 drucken sie in der Tat im Tr. [297] auch als Reimsilbe, was sie aber nicht ist, während sie im Druck des alten Tr. [196] V. 5 mit Recht weder von Raynaud 1, 33 noch von Stimming S. 33 als Reimsilbe aufgefasst wird. Endlich ist der plötzliche Modus-Umschlag aus dem 6. in den 2. Modus in den neugeschaffenen Takten 20—23 äusserst lahm.

Das Tr. ist also weit davon entfernt, durch eine gelungene weitere Kombination die Motette zu krönen. Wir sehen im Gegenteil deutlich, dass der Verfasser es sich zwar genug sauren Schweiß kosten liess, eine Dpm. möglichst ganz aus präexistierenden Melodien herzustellen, dass es ihm aber nicht gelungen ist, damit ein auch nur dem Durchschnitt der übrigen Motetten gleichwertiges Kunstwerk zu

schaffen. So viel wir wissen, ist dieser Versuch ein Unicum geblieben; vergleicht man ihn mit der Art, in der z. B. eine manche Analogien dazu aufweisende Dpm. der älteren Zeit wie Mo 5, 138 geschaffen ist, so sieht man deutlich, wie stark Verfallsmomente das jüngere Werk bereits durchsetzen. So halte ich die verbreitete Ansicht von der Wichtigkeit gerade dieses Werks und die Verwertung gerade dieser Motette als eines typischen Beispiels für die Motettenkunst des 13. Jahrhunderts für unrichtig.

Über die ligierte Schreibung des Mot.-Schlusses in Mo, in dem die textliche Wiederholung des Anfangsrefrains nur durch „Robin etc.“ angedeutet ist, vgl. oben S. 429.

266. f. 293. Tr. [714] O virgo pia candens und Mot. [715] Lis ne glay ne rosier.
· T. amat (aus O 40*): 3 lo |.

= 3st. Dpm. Mo 5, Nachtrag, Nr. 177; Tu Nr. 14; Tr. 1st. Ca Nr. 8. — Aubry-Gastoué S. 10 Nr. 6 geben als T. an dieser Stelle des Codex *Mat* an; doch ist die Initiale *a* in Mo vorgezeichnet.

267. f. 294. Tr. [618] Or ne sai je que devenir und Mot. [619] Puis que d'amer sui desirans. T. „L“ (wohl in *Leyson* zu ergänzen; aus Kyrie Nr. 5).

Singuläres Werk, das Couss. Nr. 24 aus Mo wegen mehrerer Hoquetus-Stellen zwischen Mot. und T. edierte (korrekt); vgl. meine Ausführungen darüber Sammelbände 5, 216f. — Der T. besteht aus den 14mal wiederholten 8 Noten: binaria *a c*, brevis *b b*, quinarum cum opposita proprietate *a G a F a*, pausa 1 und pausa 2 temporum (T. 1—32, 36—40, 44—48 und 52—67), aus dem 6mal mit dem Mot. hoquetierenden 1. Glied *a c* mit folgender Pause von 1 + 2 tempora (T. 32—36, 40—44 und 48—52) und 2 ohne Pause an die quinarum sich anschliessenden *longe G F* am Schluss des Ganzen (T. 68—69). Schon diese T.-Bildung der auftaktig beginnenden Motette zeigt deutlich, dass sie erst in späterer Zeit entstanden ist. — Aubry-Gastoué S. 17 Nr. 106 halten den T. für anscheinend nicht-liturgischen Ursprungs (in ihrer Wiedergabe der „ligne mélodique“ dieses T. fehlen irrig die beiden Schlusstöne). Beyssac (l. c. 20) wies indes die T.-Melodie bis zum vorletzten Ton *G* als aus dem Abschnitt *Eleyson* im letzten Kyrie der Kyrie-Melodie „Jesu redemptor“ entnommen nach. Die Richtigkeit dieses Nachweises wird auch durch Beyssac's irrige Vermutung, die Angabe, dass Mo den T. „L“ bezeichne, sei nur „de l'invention de de Cousse-maker“, während „L“ tatsächlich in Mo steht, nicht beeinträchtigt. Der Widerspruch, an dem Beyssac Anstoss nahm, lässt sich leicht lösen; entweder durch die Annahme einer irrigen Initialenschreibung, wie sie bisweilen in Mo vorkommt und besonders leicht vorkommen konnte, wenn der T. unbezeichnet war, oder, was mir wahrscheinlicher ist, durch die Annahme, die T.-Bezeichnung sollte *Leyson* lauten. Nur die Diskrepanz zwischen dem T.-Schluss *G F* und dem *Eleyson*-Schluss *G* ist noch unaufgeklärt. (Raynaud's Anfrage 1, 323, ob *L* zu *Laqueus* zu ergänzen ist, ist zu verneinen). — Entsprechend dem monoton zwischen den beiden guten Taktteilen *c* und *a* hin- und herpendelnden T., dessen Hauptperiode nur die Ausdehnung von 3 Takten + 1 Takt Pause hat, wiederholen sich auch in den Oberstimmen zahlreiche Stellen. So sind mehrfach unmittelbar aufeinanderfolgende Glieder melodisch gleich (Mot. T. 1—4 = 5—8; 9—12 = 13—16; Tr. T. 13—16 = 17—20); künstlerisch gut motiviert ist

die melodische Gleichheit der 3 Hoquetus-Partien des Mot. (T. 31 ff. = 41 ff. = 49 ff.) und die melodische Übereinstimmung von Mot. T. 9—12 und Tr. T. 21—24, 2 Stellen, die beide in das Textwort *obeissans* ausgehen; ausserdem finden sich eine Reihe weiterer unmotiviert gleicher Stellen: Mot. T. 38—40 = 46—48 = 58—60; Tr. T. 1—4 = 13—16 und 17—20; 9—12 = 57—60 und 25—28 = 53—56; (soweit nennt sie mit Ausnahme von Mot. T. 38—40 auch Koller l. c. S. 76, der auch Tr. T. 33—36 und 41—44 dazu rechnet, der aber in der künstlerischen Wertung keinen Unterschied macht). Gibt schon die zuletzt genannte Gattung auch dem Ganzen einen recht monotonen Charakter, so wird dieser Eindruck noch erheblich verstärkt durch den mit fataler Häufigkeit eintretenden Periodenschluss *efedc* im Mot. (T. 2—4 = 6—8 = 10—12 = 14—16 = 38—40 = 46—48 = 58—60) und das sich mehrfach damit verbindende Spiegelbild im Tr. *agfefg* (T. 2—4 = 10—12 = 14—16 = 18—20 = 58—60).

268. f. 295'. Tr. [727] Salve virgo virginum salve lumen luminum vale und Mot. [728] Est il donc ein si que la. T. Aptatur (aus O 40*): 3 5 tönige, 6 3 li | und 3 5 tönige Gruppen mit | nach jeder Gruppe (lo 2 li 2 li | oder 3 li 2 li | geschrieben), am Schluss abweichend.

= 3st. Dpm. Ba Nr. 33; Bes Nr. 12; Tu Nr. 3; Tr. [727] und Mot. [729] In Gedeonis Mü C f. 78 ff. — Mk.: Ba. — Die das Tr. umschliessenden Worte *Salve* und *o clemens o pia o dulcis Maria* und der Ausdruck *in hac valle* Tr. T. 50—51 sind der Ant. *Salve regina* entnommen. — In diesem stilistisch älteren Werk steht der Mot., der vielleicht ein motet enté ist, im 1., seltener im 6. Modus, das Tr. im 1. und häufig im 6. Modus; das französische Liebeslied ist also nicht nur in der Überlieferung, sondern auch der Anlage nach der Mot., zu dem ein geistliches lateinisches Tr. tritt, einer der wenigen Fälle, in denen eine derartige Stimmanordnung vorkommt. Der Mot. weist einige wie Refraincitate klingende Stellen auf; doch kann ich bisher bei keiner auch musikalische Entlehnung feststellen. Dass der französische Mot.-Text dieser ziemlich verbreiteten Motette gegenüber dem lateinischen Text in Mü C das Original ist, zeigt sein Bau evident.

269. f. 297. Tr. [870] En mai quant rosier sont und Mot. [871] L'autre jour par un matin chevauchois les un pre. T. „He resvelle toi“.

= Bes Nr. 31, wo wiederum der Tenor statt des Mot. angegeben ist, was ich durch die Annahme erkläre, dass Bes auch hier wie bei 7, 256 und 260 im T. den vollen Text ausgeschrieben hatte. Von 7, 269 ist bisher nur die musikalische Fassung von Mo bekannt, in der in der T.-Melodie entsprechend den 5 Textsilben der Bezeichnung die ersten 5 Noten unligiert, der Rest ligiert geschrieben ist. Der T. besteht aus der mehrfachen Wiederholung von 2 musikalischen Phrasen, deren 2. als vert und clos differenziert ist: *a b, b₂ a a b₁ b₂ a b₁ b₂*; er weist also strenge Rondeauforn auf. Der volle Text ist unbekannt. Der Refrain ist mit gleicher Melodie auch in Hale's *Li gieux de Robin et de Marion* (V. 347 ff., ed. Rambeau; Couss. Halle S. 377) citiert. — Mk.: T. aus Mo bei Aubry Ten. frç. Nr. 1 S. 8 mit irriger Auffassung des T. in Mo als für instrumentale Ausführung bestimmt.

270. f. 298^r. Tr. [858] Amours dont je sui espris und Mot. [859] L'autrier au douz mois d'avril main. T. Chose Tassin (Melodie a).

Mk.: T. bei Aubry, Ten. frç. Nr. 12 S. 33. — Die gleiche T.-Bezeichnung führen die musikalisch abweichenden T. 7, 292 und 7, 294. Sie bedeutet: Instrumentalmelodie des Tassin oder Tassynus, von dem Grocheo (ed. J. Wolf; Sammelb. 1, 99) berichtet, dass er in seinen „difficiles res“ die Periodenzahl des „Stantipes“ von 6 auf 7 vermehrt hat. Der Bau dieser Instrumentaltänze, deren Formen von Grocheo *Stantipes* und *Ductia* (grössere und kleinere Form) genannt werden, bestand aus einer verschiedenen grossen Zahl von Perioden, die alle in den gleichen, nur bei der ersten Periode ausgeschrieben, in vert und clos differenzierten „Refrain“ ausliefen. Jede Periode, von Grocheo *Punctus* genannt, wurde mindestens zweimal mit dieser Differenzierung von vert und clos gespielt. Auf die ersten Stücke, die 1897 Wooldridge aus London Br. M. Add. 28550 (Early Engl. Harm. pl. 42—43) veröffentlichte, wies J. Wolf mehrfach hin (Kirchenmus. Jahrb. 1899, 16; Sammelb. 1, 1900, S. 98 Anm. 1; Gesch. der Mens.-Not. 1, 1904, 363), ohne jedoch ihre Form richtig zu deuten. Die von mir Sammelbände 4, 1903, S. 67 genannten ähnlichen 11 Tänze des 13. Jahrhunderts in Paris frç. 844, die im Codex „Estampie Royal“, „Estampie Real“, „Dansse Real“ und „Danse“ bezeichnet sind, veröffentlichte 1906 P. Aubry in Phototypie des Originals, richtiger Übertragung und Erklärung (Estampies et Danses Royales, Merc. Mus. 1906 und separat Paris 1907).

Da in den 3 genannten Motetten nur je eine 2teilige bis auf die Schlussdifferenzierung von vert und clos in beiden Teilen gleiche Periode benutzt ist, bilden diese T. nur Fragmente aus den ganz nicht erhaltenen „Res Tassyni“, und zwar, wie Aubry Ten. frç. S. 34 richtig bemerkt, da die melodischen Ausgänge aller 3 T. verschieden sind, aus 3 verschiedenen derartigen Werken. Analog ist der „Chose Loyset“ bezeichnete T. von 7, 297 gebaut. „Difficiles res“ sind die rhythmisch komplizierten T. Nr. 270 und 294, deren Cadenzbildungen verwandte Züge zeigen; der T. Nr. 292 ist rhythmisch wesentlich einfacher, zum grössten Teil sogar streng modal gebaut.

Tr.-Reim: *er* (10 Perioden mit Schlüssen V. 2, 4, 6, 9, 11, 14, 17, 19, 21 und 24).

271. f. 300^r. Tr. [872] Dame bele et avenant und Mot. [873] Fi mari de vostre amour. T. „Nus n'iert ja jolis s'il n'aime.“

Mk.: Couss. L'art Nr. 27 und Halle S. 421 ff. — Der T. ist streng als Rondeau gebaut: a b a a b a b. Mo zeichnet textlich nur den Refrain auf und schreibt entsprechend die ersten 8 Noten unligiert, den Rest ligiert. Einen vollständigen Text dieses Rondeaux, leider ohne Melodie, überliefert Paris frç. 12786 Nr. 28 (Raynaud, Rec. 2, 101). Es erscheint auffällig, dass die ersten 5 Noten (T. 1—3) und die 1. Note des 4. Takts genau mit der Unterstimme von Hale's Rondeau Nr. 6 *Fi mari* übereinstimmen. Da a 3 Takte und b 2 Takte mit Auftakt umfasst, ist die Ausdehnung des Tenor und damit des ganzen Werks 21 Takte (5 + 3 + 3 + 5 + 5). Im Mot. citieren der Anfang V. 1—2 (T. 1—6) und V. 4 (T. 9—12) den Refrain und V. 5 von Hale's Rondeau Nr. 6 mit der Melodie der Mittelstimme, die für die in ihren ersten 3 Takten auf dem gleichen Tenor (T. 1—3 = 9—11) aufgebauten V. 1 und 5 die gleiche (T. 1—4 = 9—12) ist. Die übrigen Partien des Mot. sind neu geschaffen

und fallen namentlich in T. 7—8 und 20—21 durch ihre übereilte Deklamation stark gegen das übrige ab. Das Tr. klingt in T. 1—3 an die Oberstimme von Hale's Rondeau an, so dass hier musikalisch Hale's ganzer 3st. Satz citiert erscheint. Von 7, 265 ist dieses Werk in der Anlage vor allem dadurch unterschieden, dass hier die T.-Gliederung ausschlaggebend ist; Mot. und Tr. haben freie Motettenform, in die im Mot. mindestens 2, eventuell 3 Refraincite verweben sind. Couss.'s Annahme, das Werk stamme wegen der Beziehungen zu Hale's Rondeau Nr. 6 von Hale selbst, beizustimmen liegt kein Grund vor, da das Werk im Codex Ha fehlt. Vgl. ferner meine Ausführungen über 7, 271 Sammelb. 5, 214 f. — Der hier im Mot. citierte Rondeau-Refrain Hale's ist mit gleicher Melodie auch im Renart Nouvel V. 6960 (Ha f. 167^r) citiert.

272. f. 301^r. Tr. [874] Tres joliment me voell und Mot. [875] Imperatrix supernorum civium. T. „Cis a cui je sui amie etc.“

Das Werk ist in Mo unvollständig, da mit f. 303 der Schluss fehlt. Der Mot. mit Melodie ist ganz in Wilhering 40 erhalten. Ich wurde auf diese Überlieferung des Mot. aufmerksam durch das Citat des Codex Wilhering Chev. Nr. 27961, wo im Anfang irrig *civium* fehlt, und den Textdruck aus dieser Handschrift durch Drevés, Anal. hy. 45b S. 62, der jedoch die Überlieferung des Textes in Mo übersah und irrig meint, dass die 1st. Fassung Wilhering dieses in Wilhering „Mutetum de beata Virgine“ überschriebenen Werks „zur Feststellung des Begriffes eines Mutetum von Interesse ist.“ — Mk.: T. aus Mo bei Aubry, Ten. frç. Nr. 2 S. 11 (im Abdruck fehlt das „etc.“ des Codex). — Die T.-Melodie besteht aus der mehrfachen Wiederholung einer 2teiligen in vert (6 Takte) und clos (6 Takte) differenzierten Periode. Entsprechend der Bezeichnung mit 8 Textsilben sind die ersten 8 Töne unligiert, der Rest ligiert geschrieben. Der volle Text zur 12taktigen Periode ist im Anfang des Cento-T. 7, 280 mit gleicher Melodie citiert und als Refrain der Ballette Nr. 98 im Codex D (Ray. Bibl. Nr. 1105) ohne Musik erhalten. Da der T. nur diese eine musikalische Periode mehrfach wiederholt, passt sich die Fortsetzung des Balleten-Textes nicht an. — Das Tr. beginnt mit 4 *ir* reimenden Perioden (Schlüsse V. 4, 6, 7 und 10); dann folgen rasch wechselnde Reime mit Schlüssen V. 13 (*i*), 16 (*oie*), 21 (*aite*), 24 und 25 (*ete*); V. 26 vom 2. Wort an und die folgenden Verse fehlen. Auch in anderen Beziehungen (Hoqueti V. 14—15 und 23—24; Umschlag in den 1. Modus V. 16) scheint mir das Tr. vom Haupttypus der Tr. im 7. Faszikel abzuweichen. — So ist Tr.- und T.-Bau dieser Motette ungewöhnlich.

273. [f. 303^r. Tr. [428] Or voi je bien qui me und Mot. [429] Eximium decus virgini- num. T. [Go, aus M 32]: lo 3 li | dl lo |.

Mit f. 303 fehlt T. 1 und ein Teil von T. 2; Tr.- und Mot.-Anfang sind aus dem Register von Mo, die T.-Bezeichnung aus Tu ergänzt (Ba nennt den T. Virgo). — = 3st. Dpm. Ba Nr. 32; Bes Nr. 3; Tu Nr. 1; den Mot. cit. Doc. VI (Hist. 275) und Anon. II (C. S. 1, 307). — Mk.: Ba. — Tr.-Reim: *ans* und *ant*; nur die 9. und 10. Periode schliessen *ent* bzw. *er* (12 Perioden mit Schlüssen V. 2, 3, 6, 9, 12, 15, 18, 19, 22, 24, 27 und 33 nach Raynaud's bzw. V. 3, 4, 7, 10, 13, 16, 19, 20, 23, 25, 28 und 33 nach Stimming's Ausgabe).

274. f. 305'. Tr. [382] Quant vient en mai k'erbe und Mot. [380] Ne sai que je die. T. Johanne (aus M 29) Nr. 3: 3 lo |.

Qu. F Nr. 148. — = 3st. Dpm. Ba Nr. 69; Bes Nr. 26; 2st. W₂ 4, 13; Mo 6, 185; Lo C Nr. 5. 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. — Das Tr. gehört zwar nicht dem Haupttypus der Tr. des 7. Faszikels an, ist aber stilistisch sicher späteren Ursprungs, ebenso wie das ganz analog entstandene Tr. 7, 281; vgl. unten.

275. f. 307'. Tr. [699] Jam (jam) nubes dissolvitur und Mot. [700] Jam novum sydus oritur. T. Solem (aus O 19).

Mit f. 308 ist ungefähr die 2. Hälfte der Motette in Mo verloren; vom T. sind nur die beiden ersten Gruppen erhalten: dl lo | 3 lo |. — = 3st. Dpm. Tu Nr. 5; Lo D f. 50'; Trier 322 (426) 1994 f. 214'. — Mk.: Gerbert, De cantu 2, 129 aus Lo D (entstellt). — Beide Texte irrig in einen zusammengefasst sind aus Trier von Dreves, Anal. hy. 45 b, S. 45 gedruckt; die sonstige Überlieferung des Werks übersah Dreves wiederum wie bei Nr. 272.

Der T. ist ein alter liturgischer T. und streng modal gebaut (Trier löst die dl in je 4, die longe in je 2 Unisoni auf und legt dem T. den Anfang des *Ave Maria* bis *mulieribus* als Text unter). Er erklingt 4 mal, jedesmal im Umfang von 20 Takten = 5 Perioden von 2 Doppeltakten im Modus: dl lo | 3 lo | dl lo | 3 lo | dl lo | (*DF' | DCF | ED | EDC | DC*). Zur 1. Durchführung singen Tr. und Mot. ein Anfangsmelisma zur gemeinsamen Textsilbe *Jam*, T. 1—4 gemeinsam beginnend, dann melodisch alternierend, indem von T. 5—64 in jeder Periode von 2 Doppeltakten die Folge: $\overset{\cdot}{\rho}$ · · $\overset{\cdot}{\rho}$ · · in der einen Stimme zusammen mit einer Melodie im 1. Modus in der andern Stimme erklingt. In T. 21 beginnt mit dem Anfang der 2. T.-Durchführung das Tr. den Textteil; T. 25 folgt ihm der Mot. Beide bringen nun zur 2. und 3. Durchführung des Tenor (T. 21—60 bzw. 25—64) 5 Textverse, deren Melodie im 1. Modus je 5 longe Umfang hat. In ihrem Vortrag alternieren Tr. und Mot. wie im Anfangsmelisma und singen zu den isolierten longe stets die Textsilbe *Jam* vor jeder neuen Zeile (doch ist die Überlieferung hierin nicht überall korrekt). In V. 2 und 4 sind Tr. und Mot. textlich gleich; doch verbietet der T. hier melodische Nachahmung, während ein Ansatz zur letzteren zwischen den textlich verschiedenen 1. Versen in Tr. und Mot. und volle Nachahmung von Tr. V. 3 in Mot. V. 3 und über derselben T.-Partie von Mot. V. 5 in Tr. V. 6 — die beiden letztgenannten Periodenpaare sind textlich verschieden, melodisch aber alle identisch — durch die T.-Melodie erlaubt wird. Zur 4. T.-Durchführung endlich (T. 61—79 bzw. 65—79) gehen beide Stimmen in raschere Deklamation kürzerer Verse, jetzt in Perioden von einem Doppeltakt alternierend über.

Mehrere dieser Erscheinungen sind für eine uns in diesem Werk zuerst be-gegnende, in einigen weiteren Werken des 7. und 8. Faszikels mit mehr oder weniger bedeutenden Modifikationen wiederkehrende neue Form der lateinischen Dpm. typisch: ein alter streng modal gebauter T., ein eng zusammenhängender beziehungsreicher Textbau von Mot. und Tr. (gelegentlich auch durch Textgleichheit von Mot. und Tr.

ersetzt), ein in Mot. und Tr. gemeinsamer, mit dem Eintritt der T.-Wiederholungen eintretender Wechsel in der musikalischen und textlichen Disposition der Oberstimmen, ein gemeinsames Anfangsmelisma der Oberstimmen zur 1. T.-Durchführung (dem gelegentlich auch ein analoges Schlussmelisma zur letzten entspricht; beides Einflüsse des Conductusstils) und ein zwischen Tr. und Mot. alternierender Vortrag ebenso in diesen melismatischen wie in allen Textpartien (gelegentlich durch den zwischen Tr. und Mot. mit Stimmtausch über gleichen T.-Abschnitten wechselnden Vortrag der einzelnen Perioden ersetzt); eine weitere typische Erscheinung dieser neuen lateinischen Dpm.-Form, die noch in der Motette des 14. Jahrhunderts sehr stark nachwirkte, melismatischer Hoquetus der Oberstimmen zur letzten T.-Wiederholung, fehlt hier noch.

276. [f. 308. Tr. [922] „Nus ne se doit“ und Mot. [923] „Je sui en melencolie.“ T.-Bezeichnung und -Quelle unbekannt]: a. 6 lo |||; b. lo.

Aus dem erhaltenen T.-Rest: 3 lo ||| *6 lo ||| 6 lo ||| 6 lo ||| *18 lo | ergibt sich mit Sicherheit, dass vom T. 6 lo ||| 6 lo ||| 3 lo fehlen, also ein beträchtlicher Teil (anscheinend 21 von 72 Takten) des bisher aus keiner anderen Quelle nachgewiesenen Werks. Dass es im Codex bereits f. 308 begann, zeigt der Umfang des Verlorenen und die Erwägung, dass der Rest von 7, 275 nicht die ganze Seite 308r in Anspruch nahm. Die bei * beginnende T.-Melodie lautet: *FGaFGFbbaGaGFEEFGaGF*. — Der Tr.-Reim ist in der erhaltenen Partie 2 mal *ier*, 4 mal *ie* und 5 mal *ier* (Schlüsse V. 2, 3, 5, 7, 9, 10, 13, *requier* in V. 15, *aidier* V. 15, V. 17 und 21). Warum der Komponist nicht die 3 mit *ier* endenden Worte in V. 4, 8 und 11, sondern 4 mit *ie* ausgehende in V. 5, 7, 9 und 10 als musikalische Periodenschlüsse benutzte, ist mir unbekannt.

277. f. 310'. Tr. [876] Coument se poet nul tenir und Mot. [877] Se je chante mains. T. „Qui prendroit a son cuer etc.“

Mk.: Aubry 3, 135 ff. in Original-Notation und Übertragung. — Aubry publiziert das Werk als eines der wenigen Stücke, die als Takteinheit nur die brevis, nicht mehr die longa haben. — Der durchgehends ligierte T. wird 3 mal in verschiedenem Rhythmus durchgeführt. Zuerst bilden seine 18 Noten 3 Gruppen bestehend aus je 3 li sine perfectione mit pausa 1 temporis und 3 hoquetierenden semibreves; dann bilden sie 6 an alte T.-Art erinnernde Gruppen 3 li sine perfectione mit pausa 1 temporis (hier gibt der T. wie in der 3. Durchführung stets die guten Takteile des Hoquetus an); zuletzt bildet den T. ohne Pausenunterbrechung die 5 malige Folge 4 li sine perfectione eingeleitet mit 3 li, wobei die Anfangsnoten der quaternarie die Schlussnoten der vorhergehenden Ligaturen als Unisoni wiederholen. Der gleiche T. im Modus 3 lo | liegt der Motette 7, 302 zu Grunde. Dass mehrere Gruppen an den T. Nr. 276 erinnern, scheint ein Zufall zu sein. Woher die T.-Bezeichnung stammt, ist noch unbekannt. An vokalen Vortrag ist hier trotz der ähnlich wie bei den T. Nr. 256, 260 u. s. f. lautenden Bezeichnung nicht zu denken, da hier im T. nicht der originale Rhythmus der Melodie bewahrt ist, sondern der T.-Rhythmus gleich oder ähnlich der Weise der alten T. je nach den Bedürfnissen des Motettenkomponisten von diesem verschieden umgestaltet wird. Zeigt schon die Betrachtung der T.-Behandlung der beiden Motetten 7, 277 und 302 an sich, dass dies im Gegen-

satz zu den T. Nr. 256, 260 u. s. f. hier der Fall ist, so gibt die Existenz einer 2 maligen in 2 Motetten verschiedenartigen T.-Behandlung eine erwünschte Bestätigung dieser Auffassung. — Modern ist an der T.-Behandlung in 7, 277 vor allem die hoquetierende Teilnahme des T. an Hoquetus-Partien. Bildete in 7, 267 der T. mehrfach mit dem Mot. 2st. Hoquetus-Partien, so hoquetiert er hier zusammen mit beiden Oberstimmen, Mot. und Tr., in 3st. Hoqueti und zwar in sehr ausgedehntem Umfang, da in der 1. T.-Durchführung im 2., 4. und 6. Taktpaar (T. 3—4, 7—8 und 11—12) Hoqueti statthaben und in der 2. und 3. kaum ein Takt ohne Hoquetus vergeht.

278. f. 311'. Tr. [730] Diex qui porroit quant il und Mot. [731] En grant dolour en grant paour. T. Aptatur (aus O 46*): 6 mal 3 li sine perfectione mit pausa 1 temporis und eine senaria sine perfectione (wegen 3 Unisoni in der Mitte als 3 li br 2 li geschrieben) mit der gleichen Pause.

Den Mot. citiert Doc. V (Hist. 273) und Anon. II (C. S. 1, 307). — Mk.: Couss. Nr. 16 (korrekt bis auf die wichtige Stelle Mot. T. 90—91, die in der Original-Notation und in der Übertragung differiert, und eine Reihe von Stellen in allen Stimmen, in denen die Tonhöhe einzelner Töne irrig ist).

Wie in der vorhergehenden Motette herrscht auch in dieser die brevis als Takteinheit; aber während in 7, 277 die T.-Glieder stets den Wert von 4 breves haben, also in regelmässiger Doppeltaktfolge zu übertragen sind, folgt hier 3 mal auf je 6 Glieder im Wert von je 4 breves ein solches im Wert von 7 breves. So hat jede der 3 T.-Durchführungen die Ausdehnung von 31 breves, was offenbar auf einer bestimmten künstlerischen Absicht beruht, da der Komponist ja leicht die T.-Melodie (24 Noten) im begonnenen Modus (3 li mit Pause) hätte zu Ende führen können. Es fragt sich nun weiter: wirkt dieser unsymmetrische T.-Bau in erkennbarer Weise auf die Periodenbildung der Oberstimmen ein, so dass wir auch von einem unsymmetrischen Periodenbau des Ganzen sprechen dürfen? Die Antwort ist: ja; und ich halte es für nötig, diese auffällige Erscheinung auch in der Übertragung sichtbar werden zu lassen. In Couss.'s Übertragung kann davon nichts zum Ausdruck kommen, da Coussemaker bei der brevis als Takteinheit stehen bleibt; in Wirklichkeit liegt der Motette aber ein grösserer Rhythmus zu Grunde.

Da die Pausen im Mot. in der 1. Tenor-Durchführung auf T. 8, 14, 24 und 31, in der 2. auf T. 12, 18, 24 und 31 (= T. 43, 49, 55 und 62 des Ganzen) und in der 3. auf T. 8, 18 und 24 (= T. 70, 80 und 86), im Tr. in der 1. T.-Durchführung auf T. 10, 18 und 26, in der 2. auf T. 4, 14 und 26 (= T. 35, 45 und 57) und in der 3. auf T. 2, 14 und 22 (= T. 64, 76 und 84), also im Verlauf der ersten 24 Takte der einzelnen T.-Durchführungen ausnahmslos auf gerade Takte und in der letzten Tenor-Gruppe (T. 25—31) in den beiden ersten T.-Durchführungen (die dritte kommt als Schluss des Ganzen natürlich nicht in Betracht) beide Mal auf T. 26 im Tr. und T. 31 im Mot. fallen — dass Tr. und Mot. nie gleichzeitig pausieren und dadurch der Fluss der Oberstimmen ein gleichmässiger bleibt, gehört zu den aus der alten Motette ererbten Kunstmitteln —, ergibt sich mit Notwendigkeit, dass die ungeraden Takte 1—25, ferner T. 30 die Wirkung guter Takteile, d. h. von Taktanfängen haben; mithin sind in allen 3 T.-Durchführungen T. 1—24 und 30—31 als Doppeltakte von 2 breves zu schreiben.

Dieser Rhythmus (Modus imperfectus nach der späteren Terminologie des 14. Jahrhunderts) wird nun jedesmal durch eine Periode von 5 Takten (T. 25—29) unterbrochen, die an sich entweder als 2 + 3 (T. 25—26 und 27—29) oder 3 + 2 Takte (T. 25—27 und 28—29) aufzufassen ist, hier aber deutlich als Periode von 3 + 2 Takten wirkt, da durchgehends die Zusammenklänge in T. 28 (T. 28, 59 und 90) nach der Anschauung der Zeit vollkommener Konsonanzen sind als die in T. 27 (T. 27, 58 und 89). So ist evident, dass allen 3 T.-Durchführungen die gleiche Rhythmenfolge: 12 Doppeltakte zu 2 breves, ein über den Doppeltakt hinaus erweiterter Takt von 3 breves und 2 Doppeltakte zu 2 breves = 31 breves zu Grunde liegt.

Ich habe schon in meiner ausführlichen Besprechung dieser Motette Sammelbände 5, 1904, 208 f. darauf aufmerksam gemacht, wie bemerkenswert hier nicht nur das Fehlen der longa als Takteinheit, sondern auch das bewusste Wirken mit der unsymmetrischen T.-Periode von 7 breves am Schluss jeder T.-Durchführung ist, und sprach die Ansicht aus: „Die merkwürdigen irrationalen Taktperioden der Motetten des 14. Jahrhunderts fangen hier deutlich an.“ Aubry, Cent Motets 3, 1908, 134 f. irrt daher durchaus, wenn er dieser Motette „caractère binaire“ zuspricht, da überall Takte von 2 breves zu Grunde lägen, und wenn er im Anschluss an den Tadel, den er Coussemaker's nach seiner Auffassung mangelhaften Übertragung von 7, 278 erteilt, folgende unausführbare Anweisung zu deren Emendation gibt, indem er von dieser „pièce“ sagt: „elle serait correctement transcrite, si De Coussemaker avait supprimé les barres de mesure de rang impair et fait ainsi mieux ressortir le caractère binaire de cette composition par l'indication d'une mesure à six-quatre.“ Coussemaker hatte indes seine guten Gründe dies nicht zu tun, da diese Streichung der Taktstriche nach den ungeraden brevis-Takten die Folge gehabt hätte, dass in der 2. T.-Durchführung der musikalische Unsinn entstanden wäre, dass Tr. T. 35, 45 und 57, Mot. T. 43, 49 und 55 und Tenor T. 31, 35, 39, 43, 47, 51 und 55 statt mit einer vollkommenen Konsonanz auf dem guten Takteil mit den Pausen des schlechten Takteils beginnen. Die höchst interessante Eigenart des rhythmischen Baus dieser Motette, der viel komplizierter ist, ist also von Aubry missverstanden.

Tr.-Reim: er (10 Perioden mit Schlüssen V. 3, 5, 7, 8, 11, 13, 14, 17, 18 und 21).

279. f. 313. Tr. [33] De ma dame vient li gries maus und Mot. [34] Diex coument porroie trouver. T. Omnes (aus M 1): a. 2 lo | 3 li |; b. 6 lo | lo 2 li |; c. 3 li 2 li | 5 lo |; mit Abweichungen.

= 3st. Dpm. Ha Nr. 2; Bes Nr. 50. — Text und Musik sind von Hale verfasst. — Mk.: Couss. Halle S. 246 ff. aus Ha. — Im Tr. sind Text und Melodie des Refrains eines Rondeaux von G. d'Amiens V f. 119 benutzt:



und zwar für T. 1—3 die ersten 5 Silben mit ihrer Melodie und für die auf dem gleichen Tenor aufgebauten T. 9—12 zum Text: *et la grant joie que j'ai*, der den

Text der 2. Refrainhälfte des Rondeaux aufnimmt, die letzten 4 Takte (zu *et* mit * beginnend), die zuerst mit der Melodie des Anfangs identisch sind. Tr. V 26f. ist mit dem den Mot. [1115] (D Nr. 39) umschliessenden Refrain identisch. Der Mot.-Schluss ist mit dem Schluss des Tr. [17] (u. a. Mo 5, 115) auch musikalisch identisch, nur bei Hale verzierter; weiter ist sein Text und die einfache Melodiefassung in Hale's „Jus de la fuellie“ (Couss. Halle S. 333; vgl. oben S. 370) citiert; vgl. ferner den den Mot. [1121] (D Nr. 46) umschliessenden Refrain. — So zeigt in der T.-Wahl, im T.-Bau und in den Refraincitaten in Tr. und Mot. diese Motette Hale's stärkere Verwandtschaft mit den Motetten älteren Stils; auch im Rhythmus der Deklamation herrschen ältere Prinzipien in grossem Umfang, aber nicht ausschliesslich.

280. f. 316. Tr. [880] *Qui amours veut maintenir* und Mot. [881] *Li dous pensers qui me*. T. *Cis a cui je sui amie* u. s. f. mit vollständigem Text.

= 3st. Dpm. Ba Nr. 54; Tu Nr. 23. — Mk.: Couss. Nr. 36 aus Mo (korrekt bis auf die Textunterlage Tr. T. 39—40; nach Couss. druckte es ohne Emendation dieser Stelle Wooldridge, Oxf. Hist. 1, 384 ff. ab); Ba. — Der T. ist ein Refrain-Cento aus 9 Refrains (vgl. R. A. Meyer bei Stimming S. 177f.). Mit der gleichen Musik sind sonst bisher nur nachweisbar: Nr. 1 im T. 7, 272 (vgl. oben), aus 2 gleichen, nur in vert und clos differenzierten Perioden bestehend; Nr. 2 (*Vous le me defendes*) im Renart Nouvel V. 7024 (Ha f. 168), schon von Coussemaker, L'art S. 286 bemerkt, und als den Mot. [1074] umschliessender Refrain; und Nr. 4 (*He amouretes m'ocirres vous donc?*) im Renart Nouvel V. 6856 (Ha f. 166) und als Schluss des Mot. [605] (Mo 5, 84), vgl. ferner [1122] (D Nr. 47). Die ersten 7 sind im 1. Modus, die letzten 2 im 6. Ausser dem 1. bestehen auch der 5., 8. und 9. aus 2 gleichen, nur am Schluss in vert und clos unterschiedenen Perioden. — Tr.-Reim: *er* (19 Perioden mit Schlüssen V. 3, 4, 6, 8, 10, 12, 16, 18, 21, 22, 23, 25, 26, 28, 30, 31, 33, 34 und 36).

281. f. 320. Tr. [363] *Dame de valour et de bonte* und Mot. [361] *He diex quant je remir*. T. *Amoris* (aus M 27) Nr. 3: 3 lo | mit Abweichungen.

Qu. F Nr. 141. — = 3st. Dpm. Ba Nr. 39 und Tu Nr. 6 mit dem gleichen Tr.; Mo 5, 86 und Cl Nr. 76—77 mit dem älteren musikalisch abweichenden Tr. [362] *Por vos amie*; Bes Nr. 38 unbekannt mit welchem Tr. Identisch [360] *Veni salva* F 2, 38; [365] *Virgo dei Franco* (C. S. 1, 130); [364] *O quam sollempnis Lille*. — Mk.: Lille (vgl. unten); Ba. — Wenn das Tr. auch nicht im Haupttypus der Tr. des 7. Faszikels komponiert ist, so lässt doch sein ganzer melodischer Habitus auf spätere Entstehung schliessen. Da auch ein stilistisch älteres Tr. zum gleichen alten 2st. Unterbau erhalten ist, ist hier die typische geschichtliche Entwicklung eines derartigen Werks gut zu verfolgen. Leider ist die von Franco citierte, wohl ganz lateinische Dpm. noch nicht nachgewiesen; so ist nicht mit Sicherheit zu sagen, welche der beiden Tr.-Melodien auch zu lateinischem Texte gesungen wurde; die grössere Wahrscheinlichkeit spricht für die ältere.

282. f. 321. Tr. [766] *Anima mea liquefacta est* und Mot. [767] *Descendi in ortum meum*. T. *AAalma* (im Codex Initiale A und Majuskel A; aus O 48*): *ly*. — = 3st. Dpm. mit musikalisch abweichendem Tr. [768] *Gaude super* Ba Nr. 25;

mit ebensolchem Tr. [769] *Virginala* Da Nr. 3 und Mo 8, 330; 2st. Ars A Nr. 5; Lo D f. 55'. Die Textanfänge [766] und [767] sind benachbart unter den „*Moteti cum duplici littera*“ Lo Ha 5, 8 und 9 genannt (vgl. oben S. 275). Der (textlich ausgedehntere) Mot. [774] *Anima* mit T. *Alma* Lo D f. 59' ist weder in der Mot.-Melodie noch im T.-Modus mit Mo identisch. Das Tr. [769] cit. Anon. III (C. S. 1, 324). — Mk.: Gerbert, *De cantu* 1, 558 aus Lo D; Ba. — Beide Texte entstammen dem Hohen Lied, der Mot. Kap. 6 V. 10 und 12, das Tr. Kap. 5 V. 6—7.

Ich halte Mo 7, 282 für die Originalgestalt dieses höchst interessanten Werks, da Tr. und Mot., beide im 3. Modus, hier in so engen musikalischen Beziehungen zu einander stehen, dass man nicht annehmen kann, das Tr. *Anima* wäre einem unabhängig von ihm komponierten Mot. zugefügt. In Mo 7, 282 decken sich in beiden Stimmen die musikalischen Perioden genau; meist hat der Komponist sogar gleichzeitige Deklamation der Textsilben der beiden biblischen Prosatexte durchführen können. Wenn dies auch nicht ganz ohne Ausnahmen möglich war, so zeigt doch die Häufigkeit des Vorkommens und mehr noch die Art, in der musikalisch beide Stimmen auf einander Rücksicht nehmen, deutlich, dass der Komponist bestrebt war, die Oberstimmen in einer dem Vortrag Note gegen Note und Textsilbe gegen Textsilbe sich möglichst annähernden Duettform auszuführen, obwohl er beide Texte nicht frei gestalten konnte. Die Zahl der Textsilben der einzelnen Perioden ist in Mot. und Tr. folgende (die Zahlen für das Tr. stehen in Klammern): 3 (5), 5 (5), 10 (10), 5 (5), 8 (8), 10 (12), 4 (7), 8 (11), 4 (4), 4 (5) und 7 (6). In 4 Perioden der 1. Hälfte entspricht sich also die Deklamation beider Stimmen Silbe für Silbe genau; nur am Anfang und in der 2. Hälfte stehen einige Male Taktmelismen oder Taktnoten der einen Stimme der Deklamation von 2 Textsilben im Takt in der anderen gegenüber. Am auffälligsten differiert die Textaussprache am Anfang (Mot.: *Descendi*, Tr.: *Anima mea*) und in T. 22—24 (Mot.: *Revertere*, Tr.: *Custodes civitatis*), 2 Stellen, an denen der Mot. 3 bzw. 4 Silben zu 3 Takten dehnt, während das Tr. rascher deklamiert. Beide Dehnungen scheinen mir die Rücksichtnahme des Mot. auf dieses Tr. so deutlich zu verraten (in den beiden anderen Dpm.-Formen sind sie unmotiviert), dass daraus der Schluss erlaubt ist, das Hohelied-Duett ist die Urgestalt dieses Werks. Ba ersetzt dann dieses 1. Tr. mit seinem dem Mot. parallelen Hohelied-Text durch ein belebteres Tr. textlich in Versen, im Schluss *o dulcis o pia Maria* an den *Salve regina*-Schluss anklingend, musikalisch ebenfalls im 3. Modus, aber in eigener Periodenbildung; der Grund dafür mag der Wunsch gewesen sein, dem Tr. mehr musikalische Eigenart zu geben. Endlich erscheint im Tr. *Virginala* auch ein im Haupttypus der Tr. des 7. Faszikels komponiertes lateinisches Tr., das sich anscheinend der weitesten Verbreitung unter diesen 3 Tripla erfreute. — Die sehr oberflächlichen Bemerkungen Aubry's über die Geschichte dieser Motette (*Cent Motets* 3, 29) sind meist unrichtig; so wenn Aubry meint, dass die 2st. Form die „*forme primitive*“ sei, während eine 3st. es ist, dass eine nur 2st. Form des Werks nicht erhalten sei, während diese reduzierte Motettenform in Ars A und Lo D erhalten und aus Lo D sogar von Gerbert gedruckt ist, und dass Ba die erste Dpm.-Form überliefere („*la première combinaison*“), während in der Tat die Motettengestalt in Mo 7, 282 die älteste ist und Ba erst „*le second remaniement*“ darstellt.

283. f. 321'. Tr. [732] Amor vincens omnia und Mot. [733] Marie preconio devotio.

T. Aptatur (aus O 46*): 3 li | im 2. Modus; nur das 2. Glied lautet stets 4 li | = 3 st. Dpm. Ψ Nr. 3; Ba Nr. 59; Bes Nr. 7; Flor. Naz. II, I, 122 f. 144'; 2 st. Ars A Nr. 4; Lo D f. 61'; den Mot. cit. Pseudo-Ar. (C. S. 1, 279). — Mk.: Couss. Nr. 12 aus Mo (bis auf Mot. T. 41—42 und 44—46 korrekt); Ba. — Über die T.-Schreibung in Mo spricht Koller l. c. S. 29 f. ausführlich; doch scheint er mir auf Schreibfehler in Mo (oder Druckfehler bei Couss.?) zu grossen Wert zu legen und sie zu künstlich zu erklären. — Der Mot. ist ein Tropus zum Anfang der verbreiteten Sequenz Chev. Nr. 11162 und verwebt textlich und, wie zuerst Aubry (3, 91) feststellte, auch musikalisch deren 4 erste Verse: *Marie preconio | serviat cum gaudio | fervens desiderio | verus* (so in Ψ , Ars A und Lo D; vgl. den Sequenzentext bei Mone, Hymnen 2, 404; *dulcis* in den anderen 3 Codices) *amor* in T. 1—4, 15—18, 39—42 und 52—54.¹⁾ Der Schluss des Mot.: *amor* bildet den Anfang des Tr., ebenfalls sowohl textlich wie musikalisch (*fed c* im Tr. entsprechend *vbaGF* im Mot.; doch variieren die Codices, wie überhaupt in diesem Werk, so auch betreff dieser beiden Stellen stark).

Musikalisch macht die Motette bei oberflächlicher Betrachtung zunächst einen älteren Eindruck, da der Mot. ganz im alten 2. Modus, fast durchgehends mit melismatischer Auflösung des longa-Werts, steht und das Tr. den gleichen Modus nur selten verlässt. Bei eingehenderer Untersuchung aber zeigt sich hier zum 1. Mal eine ganz neue Art der Disposition der Periodenbildungen der Oberstimmen, die dann im 14. Jahrhundert zur Alleinherrschaft in der Motette gelangen und diese Rolle weiter bis in das 15. Jahrhundert hinein spielen sollte: die, wie ich diesen Bau nennen möchte, **Isorhythmie** der Oberstimmenperioden in den einzelnen T.-Durchführungen.

Die Tenor-Melodie erklingt 3 mal ganz (T. 1—16 = 17—32 = 33—48) und beginnt ein 4. Mal (T. 49—54 = 1—6 u. s. f.). Der Mot. pausiert in der 2. und 3. Tenor-Durchführung auf den schlechten Taktteilen von T. 2, 6 und 10, in der 1. analog T. 6 und 10; in der 4. bildet T. 6 den Schluss; vorher geht hier eine Pause in T. 4 statt in T. 2, eine Abweichung, die offenbar durch die Einfügung des der Sequenz entnommenen kürzeren Schlussverses *verus* oder *dulcis amor*, der musikalisch isoliert werden soll, veranlasst ist; in jedem 14. Takt überbrückt der Mot. mit einem Melisma den auch hier vorhandenen Versschluss (T. 30 bringen hierfür u. a. Mo, Ψ und Flor. die gute Lesart, während Ba hier eine Pause hat). Ebenso regelmässig schliesst das Tr. seine Perioden in T. 6, 10 und 16 jeder Tenor-Durchführung. (Geringe melodische Übereinstimmungen, die sich im Gefolge dieser auffällig regelmässigen rhythmischen Gleichbildung aller T.-Durchführungen bisweilen einstellen, scheinen

¹⁾ P. Aubry glaubte in seinen auf dem Wiener Kongress 1909 vorgetragenen (ungedruckten) Ausführungen über „L'ars mensurabilis et les proses liturgiques au 13. siècle“ darin einen Beweis für mensuralen Vortrag der Sequenzen sehen zu können und nennt in seinem kurzen im Kongressbericht (S. 108) gedruckten Auszug daraus allgemein „la présence de proses dans les motets du 13. siècle“ als ein für diese Annahme sprechendes Moment. Ich kann diese Ansicht über die Beweiskraft einer derartigen (übrigens ganz vereinzelt bleibenden) Erscheinung, die Aubry überdies falsch rubriziert, da es sich nur um die Benutzung einiger Sequenzenzeilen mit der originalen Melodie in einem tropischen Text (eine andersartige musikalische Benutzung von Sequenzen in Motetten-Oberstimmen des 13. Jahrhunderts kommt nicht vor), nicht um „la présence de proses“ handelt, nicht teilen.

mir nicht bedeutend genug, um sie hier zu erwähnen; im späteren ausgebildeten isorhythmischen Stil muss der Komponist sie möglichst vermeiden).

So pausieren jedesmal im 6. und 10. Takt alle 3 Stimmen gemeinsam; in T. 14 schliesst der Mot. einen Vers, leitet aber melismatisch ohne Pause zum folgenden Vers über; T. 16 schliesst allein das Tr. eine Periode, T. 2 der folgenden T.-Durchführung allein der Mot.; mit T. 6 beginnt dann das alte Spiel von neuem. Im Mot. folgen mit Ausnahme von Anfang und Schluss lauter 4taktige Siebensilber, das Versmass der ersten 3 Verse der Sequenz. Den Anfang bildet eine 6taktige Gruppe, die unter anderem zur Folge hat, dass der Mot. in T. 16 stets diese letzte Pause der einzelnen T.-Durchführungen überbrückt; auch diese Erscheinung, die an sich der alten Motette nicht fremd ist, deren Regelmässigkeit hier aber auffällt, wird für die Mot.-Periodenbildung des 14. Jahrhunderts vielfach typisch. Das Tr. baut bezüglich der Silbenzahl freier (es wechselt zwischen 2. und 6. Modus). Doch hat — und das ist das Entscheidende — diese in den einzelnen Abschnitten wechselnde Silbenzahl keinerlei Einfluss auf die musikalische Periodenbildung; vielmehr bildet das Tr. zur 16taktigen T.-Durchführung musikalisch ganz regelmässig eine 4taktige und 2 6taktige Perioden. In dieser Beschränkung auf 3 Pausen innerhalb der T.-Durchführung folgt dem Tr. der Mot., indem er die beiden letzten Siebensilber jeder T.-Durchführung durch den melismatischen Übergang T. 14 zu einer einzigen 8taktigen Periode zusammenschliesst und so die Folge von 2 4taktigen und 1 8taktigen Periode bildet.

In der alten Motette wird man eine derartig reguläre Disposition vergeblich suchen; vgl. ferner Sammelb. 5, 217 f.

284. f. 322'. Tr. [644] Salve virgo nobilis Maria und Mot. [645] Verbum caro factum est. T. Verbum (aus O 3): 3 lo |.

= 3 st. Dpm. Ψ Nr. 1 (mit der irrigen T.-Bezeichnung Veritate); Ba Nr. 98 (T.-Bezeichnung Et veritate); Bes Nr. 8; Flor. Naz. II, I, 212 f. 73 (T. unbezeichnet); Tr. 1 st. Mü C f. 79'; Mot.-Text Ars C Nr. 6; den Mot. cit. Doc. VI (Hist. S. 281). — Mk.: Couss. Nr. 13 aus Mo (korrekt); Ba. — Den Mot.-Text bildet Ev. Joh. 1, 14 (mit einer kleinen Umgestaltung, vgl. unten S. 446), der Text des R, dem der T. entstammt. Auf den in Mo und Flor. *gratie et veritatis*, in Ψ , Ba und Ars C *gracia et veritate* schliessenden R-Text folgt eine der stereotypen *Benedicamus domino*-Tropus-Schlussstrophen: *ergo nostra concio supremo benedicat domino* (Ψ , Ba, Flor. und Ars C) oder *laudes demus domino* (Mo; so im Codex und Couss. S. 223 korrekt, während Couss.'s Edition der Motette an beiden Stellen Druckfehler hat) mit auffälligem längerem Schlussmelisma *do—mino*. — Als T.-Quelle wies Beyssac (*Rassegna Gregoriana* 7, 1908, Sp. 15 ff.) den in verschiedenen Versionen von ihm abgedruckten, textlich auch in den liturgischen Handschriften variierenden Schluss „et veritatis“ bzw. „et veritate“ in einer der verschiedenen für das R Verbum im Gebrauch befindlichen liturgischen Melodien nach, und zwar in einer Fassung, die Beyssac nur aus 15 deutschen, 1 Prämonstratenser, 1 italienischen und 2 spanischen Handschriften kennt, während 45 andere Codices, darunter 10 französische, 20 andere italienische, 3 englische u. s. f. melodisch abweichende Fassungen haben. Da dieser T. in Frankreich also gar nicht und sonst ausser Deutschland kaum gebräuchlich war, stellt Beyssac die Vermutung auf: „il parait probable que le musicien qui le mit en

circulation était allemand.“ Leider fehlen bisher noch weitere Momente, die den Grad der Wahrscheinlichkeit dieser Vermutung, der ich auf Grund der wichtigen Feststellung Beyssac's durchaus beistimme, erhöhen könnten; in Handschriften deutscher Provenienz, in denen Werke des gleichen oder eines verwandten Stils wie 7, 275, 282 u. s. f. mehrfach vorkommen (vgl. unten), ist gerade diese Motette noch nicht nachweisbar. Ob der Textschluss des Mot., der in deutschen Handschriften dieser Zeit überaus häufig ist, als ein solches Moment gelten darf, wage ich noch nicht zu behaupten, da ich nicht weiss, ob diese stereotype Strophe nicht der abendländischen Dichtung allgemein angehört. Dass die Motette im Vergleich mit den anderen mir damals bekannten Werken des 7. Faszikels mancherlei Auffälliges bietet, bemerkte ich bereits Sammelb. 5, 1904, S. 218 ausdrücklich. Angesichts der Feststellung Beyssac's bezüglich des T. liegt es nahe, auch diese eigentümlichen Abweichungen vom sonstigen Motettenstil dieser Zeit durch die Annahme eines Nicht-Franzosen als Verfassers der Motette zu erklären; doch ist natürlich eine auf derartige Erwägungen sich stützende Hypothese vorläufig nur unter allem Vorbehalt aufzustellen. — Wie der T. von 7, 254 entstammt auch der T. von 7, 284 einer Chorpartie des liturgischen Werks; er steht also auch in dieser Beziehung ganz ausser Zusammenhang mit der 2st. Organum-Komposition der Solopartien von O 3. — Die Mot.-Behandlung erinnert in mehrfacher Hinsicht an die Hohelied-Motette 7, 282. Auch dieser Mot. steht im 3. Modus, dem der biblische Prosatext mehr oder weniger geschickt angepasst ist. Hier führt der Komponist sogar eine ganz gleichmässige Periodenbildung von je 4 Doppeltakten durch; um sie zu erreichen, kürzt er die Stelle: „et vidimus gloriam ejus gloriam“ des liturgischen Textes in „cujus gloriam vidimus“ und dehnt (wenig geschickt) die Stelle: „a patre“ musikalisch zu 4 Doppeltakten, so dass auch hier eine den melismatischen Dehnungen der Melodie zu einigen Worten der Hohelied-Motette ähnliche Stelle in der Mitte vorkommt, die sich indes hier allein aus der Disposition des Mot., nicht aus einer Rücksichtnahme auf ein Tr. erklärt. So ist wohl angesichts der übereinstimmenden Überlieferung des Tr. Salve in 4 Quellen diese Form der Motette als die Original-Gestalt anzusehen. Das Tr. selbst, das seine kurzen Verse den stereotypen Marienanreden entnimmt, ist musikalisch wenig anziehend.

285. f. 323'. Tr. [770] Ave regina celorum ave und Mot. [771] Alma redemptoris mater. T. Alma (aus O 48*): lo 3 li | 3 lo |.

= 3st. Dpm. Ba Nr. 5. — Mk.: Ba. — Die Dpm. kombiniert 2 Marien-Antiphonen-Texte über einem T., der der liturgischen Melodie des Mot.-Textes entstammt. Als Rhythmus herrscht wie in 7, 282 und 284 der zu derartigen Experimenten mit Vorliebe gewählte 3. Modus. Auch hier sind gelegentlich kleine melismatische Dehnungen nötig, um die gleichzeitige Deklamation dieser beiden ursprünglich von einander unabhängigen Texte zu ermöglichen; so dringt als notwendige Folge-Erscheinung dieser neuen lateinischen Motettenform mit liturgischen Texten in den Oberstimmen ausgedehntere Melismatik langsam in die Motette ein.

286. f. 324'. Tr. [615] Studentes conjugio viduis misceri und Mot. [616] De se debent bigami non de papa queri. T. Kyrie eleyson (Nr. 4): lo | lo 2 li |.

= 3st. Dpm. Ba Nr. 26 mit musikalisch abweichendem Tr. [617] El mois de

mai. — Mk.: Aubry 3, 30 aus Mo; Ba. — Der Mot. geht in ein Ovid-Citat aus: „et hoc cum Ovidio pro vero fateri: Non minor est virtus quam querere parta tueri“ (Ars am. 2, 13), in dem für den Hexameter ausser in Mo bei *querere* die Deklamation im 1. Modus nicht aufgegeben, in Ba auch an dieser Stelle durchgeführt ist. Auch das Tr. endet mit einem wie ein Citat anmutenden Hexameter: „Lex, si non cecidit, potuit cecidisse videri.“ — In der ausführlichen Behandlung des Gegenstands dieser satirischen Texte, der auch in Hale's Jus de la fuelle von 1262 (V. 426 ff., besonders V. 434 ff.) eine Rolle spielt, bei H. Guy (Hale, S. 412 ff.) findet dieser Dpm.-Text keine Erwähnung. Mit dem „papa“ im Mot. ist entweder, wie in Hale's (inhaltlich freilich anders gearteter) Satire, Alexander IV. gemeint, der 1259 eine scharfe Bulle gegen die „bigamen“ Kleriker richtete (Potthast, Reg. Pont. Rom. 2, 1875, S. 1424 Nr. 17480; vgl. Guy S. 422), oder Gregor X., unter dessen Vorsitz 1274 das Konzil von Lyon eine Verfügung „de bigamis“ erliess (Constitutio XVI; Potthast, l. c. S. 1681 und 1689 Nr. 20950; vgl. Guy S. 418 und Aubry 3, 75). Aubry zieht zur Datierung nur die letztere heran, hat aber Bedenken, die Motette erst 1274 anzusetzen, da „cette date de 1274 nous fait descendre assez bas dans le 13. siècle“; im anderen Falle könnte die Aufnahme in Ba höchstens durch die Annahme zu erklären sein, dass der Kopist sie von selbst oder auf Veranlassung seiner Auftraggeber in „une collection de compositions plus anciennes“, deren Kopie Aubry in Ba sieht, einschob. Sind diese chronologischen Bedenken nun auch an sich nicht stichhaltig, da offenbar eine ganze Reihe von Stücken des Repertoires von Mo 7 und Ba (u. a. die Werke Hale's) erst dem 4. Fünftel des 13. Jahrhunderts angehören, so liegt es bezüglich der Dpm. Nr. 286, die in Mo 7 und Ba in teilweise verschiedener Gestalt erscheint, indes wohl näher, ihre 1. Form als durch die Bulle von 1259 veranlasst anzusehen. — Die Originalgestalt ist sicher die ganz lateinische Dpm. in Mo. Im vorliegenden Falle scheinen mir zu dieser Annahme die allgemeinen Gründe, dass das Tr. eine notwendige inhaltliche Ergänzung zum Mot. bietet, dass das lateinische Tr. und der Mot. gut in einander eingreifen und zusammenstimmen und dass die umgekehrte Annahme, das französische Tr. sei erst später durch dieses lateinische Tr. ersetzt, die grössten Schwierigkeiten macht, ausreichend zu sein. In Ba ist der satirische Text auf eine Stimme beschränkt und das ursprüngliche Tr. durch ein neues mit französischem Text in neuem Tr.-Stil ersetzt.

287. f. 325. Tr. [772] Ave virgo virginum Maria spes hominum und Mot. [773] Christe tibi conqueror. T. [A]lma (aus O 48*): lo.

Das Duett setzt sich textlich aus einem Rügelied im Mot., das mit Bezugnahme auf die T.-Quelle: *alma redemptoris* endet, und einem Ave Maria-Tropus, in den der Text *Ave Maria* bis *tui* wörtlich hineinverwoben ist, im Tr. zusammen.

288. f. 326'. Tr. [31] Diex ou porrai je trouver und Mot. [32] Che sont amouretes qui me (enté). T. Omnes (aus M 1): 2 li 3 li im 2. Modus | 3 lo br |.

= 3st. Dpm. Ba Nr. 22; Bes Nr. 42; Tu Nr. 24 (der ligiert geschriebene T. *Omnes* ist bezeichnet: *Ki n'at point d'argent*); V f. 114'; 2st. Ca Nr. 10; den Mot. cit. Anon. III (C. S. 1, 324), das Tr. Doc. V (Hist. 273). — Mk.: Couss. Nr. 35 (bis auf die Textunterlage Tr. T. 38—39 korrekt); Ba. — Couss. schreibt es wie 7, 255 wegen

der Überlieferung in Ca einem „Anonyme de Cambrai“ zu; doch ist dies kein stichhaltiger Grund. — Die Motette zeigt in allen 3 Stimmen älteren Stil, wenn man nicht die sehr reichlichen Melismen bei den Auflösungen der longa des 2. Modus auch stilistisch für ein Zeichen späterer Entstehung halten will. Auch der viele Refrains und stereotype Wendungen aufweisende Textbau von Mot. und Tr. erinnert an den Stil des 5. Faszikels; doch sind mir bisher keine musikalischen Beziehungen nachweisbar, die den zahlreich bekannten textlichen Beziehungen entsprächen. Der den Mot. umschliessende Refrain erscheint in gleicher Eigenschaft auch in der ohne Musik erhaltenen Motette [1125] (D Nr. 53).

289. f. 328. Tr. [701] Amours qui si me maistrie und Mot. [702] Solem justice leticie. T. Solem (aus O 19): meist 3 lo |.

= 3st. Dpm. Mo 8, 338. — Tr.-Reim: *er*; nur die 2. Periode endet *our* (14 Perioden mit Schlüssen V. 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 10, 13, 16, 19, 21, 22 und 26). — Der Mot.-Text ist wieder ein Tropus eines liturgischen Textes; in seinen Anfang und Schluss ist der Text des Marien-R, dem die Melodie des T. entstammt, ganz mit Ausnahme des Wortes *supremum* verwoben. Wie bei 7, 282 beginnt auch hier der Mot. mit melodischer Dehnung der 1. Silbe. Gehörte zur ursprünglichen Gestalt dieser Solem-Motette ein Tr. mit lateinischem Text?

290. f. 330. Tr. [882] Nouvele amour m'a saisi und Mot. [883] Haute amor m'a assalli. T. „He dame jolie mon cuer etc.“

Mk.: Anfang des T. bei Aubry, Ten. fr. Nr. 4 S. 16 (die Textunterlage ist inkorrekt; das „etc.“ des Codex fehlt). — Der Tenor ist, wie üblich, unligiert, soweit der Text angegeben ist, dann ligiert geschrieben. Als T.-Quelle wies Aubry die Ballete Nr. 29 des die Musik nicht überliefernden Codex D nach (Ray. Bibl. Nr. 1168), deren Textbau nach Aubry der T.-Bau vollkommen entspricht; vgl. die Rekonstruktion der Balleten-Melodie ib. S. 17. Das Citat des Balleten-Refrains im Renart Nouvel V. 6378 (Ha f. 161^v) hat die gleiche Melodie wie der T. — Tr.-Reim: *er* (17 Perioden mit Schlüssen V. 2, 4, 6, 7, 8, 10, 12, 13, 15, *trouver* in V. 17, V. 18, 21, 22, 23, 24, 25 und 27).

291. f. 332. Tr. [884] Bien met amours son pooir und Mot. [885] Dame alegies ma grevance. T. „A Paris“: 3 li sine proprietate | 2 lo | mit wenigen Abweichungen.

= Bes Nr. 51. — Die T.-Quelle ist unbekannt. Der T. ist ganz ligiert. — Das Tr. hat wechselnde Reime. Tr. V. 7 f. ist mit dem Schluss des Mot. [829] (Mo 6, 195) und dem den Mot. [291] (Mo 5, 159) umschliessenden Refrain auch musikalisch identisch, nur hier melodisch verzierter; Tr. V. 16 stimmt mit dem Schluss des Mot. [879] (Mo 7, 302) und dem Refrain von Hale's Rondeau Nr. 11 auch musikalisch überein.

Unter den ersten 39 Motetten des 7. Faszikels, die innerhalb dieses Faszikels einen gesonderten Teil bilden, scheinen 37 Werke ganz und in den beiden übrigen Werken (Nr. 274 und 281) wenigstens die Tr. Neuschöpfungen einer auf die Epoche des alten Corpus von Mo folgenden Entwicklungsphase der Motette zu sein. Ganz abweichend von dem in allen bisher betrachteten Sammlungen beobachteten Gebrauch,

stilistisch fortgeschrittenere oder in älterem Stil neugeschaffene Werke stets einer mehr oder weniger grösseren Gruppe älterer Werke der gleichen Form einzuordnen, ignoriert die Sammlung des 1. Teils des 7. Faszikels die ältere Kunst fast vollständig. Die Erklärung dafür gibt die Anlage des Codex Mo, dessen ursprünglicher Umfang, der, wie die bis f. 333 reichende alte Follierung und das ebenfalls bis Nr. 291 reichende alte Register zeigen, bis Nr. 291 reichte, in die 3 grossen Teile zerfiel: 1) Faszikel 1: Organa und einige andere sonst nicht unterzubringende Gattungen, von verschiedenen Händen geschrieben; 2) Faszikel 2—6: Motetten älteren Stils, bis auf sehr geringfügige Nachträge von einer Hand geschrieben; 3) Faszikel 7 Teil 1: Motetten neuen Stils, von einer anderen Hand, die aber innerhalb dieses 1. Teils des 7. Faszikels nicht wechselt, geschrieben.

Da von den Motetten dieses letzten Teils, wie die Konkordanz ihrer Überlieferung und ihre stilistische Untersuchung übereinstimmend zeigen, keine einzige als in ihrer ganzen Gestalt bereits der älteren Epoche angehörend nachzuweisen ist, ergibt sich, dass die nur im Codex Mo zu beobachtende äussere Trennung von Motetten älteren und neueren Stils hier mit grösster Sorgfalt vorgenommen ist. Kann man auch vereinzelt vielleicht bei einem oder dem anderen Werk der Faszikel 2—6 (z. B. bei 5, 164 oder 3, 46) fragen, ob es nicht besser erst im 7. Faszikel seinen Platz gefunden hätte, so gilt der Satz, dass keines der Werke des 1. Teils des 7. Faszikels in einen früheren Faszikel gehört, soviel wir bisher wissen, ausnahmslos. Die Trennung der Werke des 7. Faszikels von denen des 3. bis 5. Faszikels in Mo ist somit für unsere Einsicht in die Entwicklungsgeschichte der Motette von ausserordentlicher Bedeutung.

Die Notenschrift des 1. Teils des 7. Faszikels erklärte Koller (l. c. S. 32) als eine Umschrift der Werke in franconische Notation aus einer in pseudo-aristotelischer Notation geschriebenen Vorlage. Die Beobachtung, dass die Lesarten des Codex Ψ in den beiden auch in Ψ überlieferten Motetten dieses Faszikelteils Nr. 283 und 284 bisweilen Mo gegenüber als die besseren scheinen (es ist allerdings nicht überall der Fall), scheint mir Koller's Annahme auch von der Seite der Güte der Überlieferung her zu stützen; leider ist die Beispielsammlung im Codex Ψ zu winzig, um auf diesem Wege zu weiteren Resultaten zu kommen. Aber wenn Mo 7 auch nicht die ursprüngliche Notenschrift überliefert, in der diese Werke sich zuerst verbreiteten, von der uns die kleine Motetten-Sammlung in Ψ eine zwar nur wenige Werke umfassende, aber, da bisher keine grössere derartige Sammlung bekannt ist, höchst interessante Probe bietet, und wenn vielleicht auch aus anderen Momenten (vgl. z. B. oben zu Nr. 289) zu vermuten ist, dass vereinzelt schon hier nur eine sekundäre Motettenform auch von einem solchen Werk überliefert ist, in dem auch der Mot. erst dem neuen Stil angehört, so wird dadurch der einzigartige Wert der Sammlung des 1. Teils von Mo 7 nicht berührt, da sie jedenfalls die älteste erhaltene grössere Sammlung von Werken im neuen Stil ist und ihrem Umfang und der Reichhaltigkeit ihrer Formen nach auch im Vergleich zu den späteren Sammlungen den 1. Rang einnimmt.

Stilistisch sind vor allem 3 neue Motettentypen zu beobachten:

1) ganz französische Dpm. mit einem einer liturgischen Quelle entstammenden T., mit wesentlich modalem Mot. und mit einem Tr., für das lebhaftes Deklamation

vorwiegend in semibreves, die bisweilen, wenn auch selten, neben dem alten Wert von mindestens $\frac{1}{3}$ brevis jetzt auch kleinere Werte bis herunter zu $\frac{1}{6}$ brevis haben, einheitlicher Reim grösserer Textpartien, der musikalisch durch Periodenschluss mit folgender Pause hervorgehoben ist (sonst kommen in diesen Tr. nirgends Pausen vor), und vielfach nicht streng metrisch, gelegentlich innerhalb der einzelnen grösseren Textpartien auch reimlos gebauter, jedenfalls stets ohne Rücksichtnahme auf irgend ein Metrum musikalisch deklamierter Text charakteristisch ist. Vollkommen rein zeigen diesen Typus: Cruce's Motette Nr. 253 (nach Muris das älteste Werk dieses Stils mit Teilung der brevis in mehr als 3 semibreves); Cruce's Motette Nr. 254; Nr. 255; Nr. 257 (mit dem alten liturgischen T. Portare, aber in sehr moderner T.-Rhythmik) und Hale's Nr. 263 (falls der T. *Et super* bzw. *Super te* liturgisch ist). Mit geringen Modifikationen zeigen ihn Hale's Nr. 258 (mit mehreren Reimen an den musikalischen Periodenschlüssen im Tr., vgl. oben); Nr. 262 (mit 2 Reimen ebendort im Tr.) und Nr. 276 (mit mindestens 2 Reimen ebendort im Tr. und mit einem T., dessen Quelle bisher unbekannt ist).

Ausser diesen 8 Werken zeigen den gleichen Tr.-Bau, der das hervorstechendste Charakteristikum dieser neuen Form ist: in der strengsten Ausprägung, mit nur einem Reim an den Periodenschlüssen des Tr.: Nr. 256 (mit französischem Lied-T.), 264 (mit lateinischem Mot.), 270 (mit T. *Chose Tassin a*), 278 (mit nicht-modalem Mot.), 280 (mit einem Refrain-Cento als T.) und 290 (mit französischem Lied-T.); ferner Nr. 273 und 289 (beide mit zwei bzw. einer vom Hauptreim abweichend schliessenden Periode und mit lateinischem Mot.).

Die Gesamtzahl der Tr. in diesem Stil ist also 16 unter 30 französischen Tr., eine, wie ich glaube, recht stattliche Verhältniszahl, wenn man in Betracht zieht, dass von den übrigen 14 eine grosse Zahl diesen Stil aus bestimmten Gründen nicht anwenden konnte. Letzteres scheint mir der Fall zu sein bei den 3 zu Rondeau-T. komponierten Tr. Nr. 260, 269 und 271, bei den beiden Tr. Nr. 265 und 279, für die musikalische Refrain-Verwendung charakteristisch ist, bei dem hoquetierenden Tr. Nr. 277, bei dem einer in T. und Mot. mehrfach hoquetierenden Motette angehörenden Tr. Nr. 267 und vielleicht auch bei den beiden Tr. Nr. 274 und 281, die älteren aus Notre Dame-Melismen entstandenen 2st. Motetten zugefügt wurden, also bei mindestens 7 oder sogar 9 Werken; so bleiben als eigentliche Ausnahmen nur die in älterem Stil komponierten Tr. Nr. 259, 261 und 288, das ein musikalisches Citat in der Mitte einfluchtende Tr. Nr. 291 und das nur unvollständig erhaltene Tr. Nr. 272.

2) ganz französische Motetten mit französischen weltlichen Melodien als T. Nach der verschiedenen Art der Ausführung des T. zerfällt diese Gruppe in eine Anzahl von französischen Tripel-motetten, in denen auch der T. vokal auszuführen ist, und in Dpm. mit wahrscheinlich instrumentalem T., die sich von den übrigen Dpm. entweder nur durch die T.-Quelle oder daneben auch durch die neue Art der T.-Rhythmik unterscheiden.

Zu den Tripel-motetten zähle ich zunächst alle diejenigen Werke, die in einer guten Quelle vollen T.-Text haben; ferner alle diejenigen, die in Mo am Anfang eine der Silbenzahl der T.-Bezeichnung entsprechende Zahl von Tönen unligiert und nur

die Fortsetzung ligiert schreiben. Das sind: 3 Motetten mit Rondeaux als T. (Nr. 260 mit T. *Jolietement*, dessen Text in Ba und Oxf. Douce 139 ganz untergelegt ist; Nr. 269 mit T. *He resvelle*, dessen voller Text unbekannt ist; und Nr. 271 mit T. *Nus n'iert*, dessen voller Text aus Paris frç. 12786 bekannt ist), eine Motette mit einer Ballete als T. (Nr. 290 mit T. *He dame*, als dessen voller Text nach Aubry die Ballete Ray. Bibl. Nr. 1168 unterzulegen ist), eine Motette mit einem balletenartigen Lied als T. (Nr. 256 mit T. *Bele Ysabelos*, dessen voller Text in Ba untergelegt ist), eine Motette mit einem Refrain-Cento als T. (Nr. 280 mit T. *Cis a cui* beginnend, dessen Text, da er kein selbstständiges auch sonst bekanntes Lied ist, in allen 3 Quellen, Mo, Ba und Tu, ganz untergelegt ist). Ferner steht eine Motette mit lateinischem Mot. diesen Werken nahe, Nr. 272, dessen von Mo anfangs unligiert geschriebener T. *Cis a cui* zwar den Anfang der Ballete Ray. Bibl. Nr. 1105 bildet, aber in seiner Fortsetzung nicht den Balletenbau zeigt.

Wohl instrumental auszuführende der französischen weltlichen Musik entnommene T. sind die T. Nr. 270 (T. *Chose Tassin*, auch im Original eine Instrumental-Melodie, die ihren originalen Rhythmus bewahrt), Nr. 277 (T. *Qui prendroit*, eine in Mo auch zu 7, 302 verwendete, beide Mal ganz ligiert geschriebene Melodie aus unbekannter Quelle, die in ihrer modalen Rhythmisierung der alten T.-Art gleich oder ähnlich behandelt ist, nur nach moderner Art in Nr. 277 am Hoquetus teilnimmt) und Nr. 291 (T. *A Paris*, ebenfalls aus unbekannter Quelle, ganz ligiert geschrieben und modal rhythmisiert).

Es sind also im ganzen 10 Motetten mit französischen T., von denen 6 oder 7 vokal auszuführen sind und 8 ihren originalen Rhythmus behalten haben. Das Verhältnis von 10 französischen zu 28 oder 29 lateinischen T. zeigt deutlich, welche Wandlung der Anschauungen auch in dieser Beziehung hier vorgegangen ist.

3) ganz lateinische Motetten, für die eine Anzahl charakteristischer Merkmale oben bei Nr. 275 und 282 besprochen sind.

Für mehrere dieser Werke ist die Verwendung von liturgischen Texten als Motettentexten besonders charakteristisch, nicht nur textlich, sondern vor allem musikalisch durch die Folgen, die der Prosa-Charakter dieser Texte für die musikalische Behandlung der modalen Rhythmik hat. In der ältesten Motette fehlen derartige liturgische Prosa- (oder in Hexametern verfasste) Texte als Motettentexte ganz, da es ein wesentliches Charakteristikum der ursprünglichen Motettenform ist, in den Oberstimmen neu gedichtete, modaler Rhythmik natürlich sich anpassende Texte zu verwenden. Umgekehrt von der 2. Hälfte oder vom Ende des 15. Jahrhunderts ab bis heute spielen gerade diese liturgischen Prosatexte die herrschende, vielfach die allein herrschende Rolle in der Motetten-Komposition. Hier, in der Epoche von Mo 7, beginnen diese Texte zum 1. Mal die Komponisten stärker zur Komposition in Motettenform anzuregen, nachdem in einigen neuen Werken von Mo 3 und 4 sich die ersten, zunächst vereinzelt gebliebenen Vertreter gezeigt hatten (4, 55 mit dem Ave Maria im 1. Teil des Mot. und einem Marien-Abecedar als Tr.; 4, 72 mit Salve regina als Mot. und einem Salve-Tropus als Tr.; und 3, 46 mit dem Tropus einer Marien-Communion im Mot., deren liturgische Melodie als T. benutzt ist).

Im 1. Teil des 7. Faszikels treten sie stärker hervor: Nr. 282 verbindet über dem T. *Alma* 2 Hoheliedtexte (*Descendi* und *Anima mea*); Nr. 285 vereinigt über dem gleichen T. *Alma* die Antiphontexte *Alma redemptoris* im Mot. und *Ave regina* im Tr.; den Mot. Nr. 284 (*Verbum caro*) bildet der Text eines Weihnachts-R, dessen Schlussabschnitt dem T. als Melodie dient, mit einem kurzen Benedicamus-Tropus als Schluss; der Text des Mot. Nr. 289 (zu dem als Tr. bisher nur ein französischer Text bekannt ist) ist ein analoger Tropus zum R *Solem*, dessen liturgischer Melodie der T. entnommen ist; auch der Mot. Nr. 283, der ein Sequenzen-Tropus (*Marie preconio*) mit Übernahme auch der originalen Sequenzen-Melodie zu den aus der Sequenz citierten Worten ist, kann zu dieser Gruppe gestellt werden. Das musikalisch anscheinend freigeschaffene, in silbenweis modaler Deklamation verlaufende Tr. Nr. 287, textlich ein *Ave Maria*-Tropus mit vollständiger Aufnahme des liturgischen Textes, wiederum über dem T. *Alma*, ist dagegen ein Tropus in einer Art, in der auch mehrfach ältere in der älteren Motette als Motettentexte dienende tropische Texte gebaut sind.

So leben, nur an Texten anderer Art als früher sich entwickelnd, Tendenzen gerade der allerältesten Motettenepoche hier in grossem Umfang wieder in der lateinischen Motette auf. Es sind nicht nur die inhaltlichen Beziehungen zwischen beiden Oberstimmen in vielen Fällen liturgisch sehr enge; sondern auch der T., dessen Wahl in den seit dem Repertoire von W_2 neu entstandenen, nicht auf melismatische Quellen zurückgehenden lateinischen Motetten vielfach, da sein Text doch nicht gesungen wurde, ohne Rücksicht auf den Inhalt der Oberstimmen, nur nach rein musikalischen Gesichtspunkten getroffen zu werden pflegte, wird jetzt wieder in sinnvoller Beziehung zum Inhalt der Oberstimmen ausgewählt und dadurch einem einheitlichen liturgischen Charakter in allen 3 Stimmen Ausdruck verliehen.

Eine wichtige Nebenerscheinung dabei ist, dass jetzt in immer steigender Zahl auch solche liturgische Gattungen als T.-Quellen benutzt werden, denen die alten Komponisten, da diese Gattungen nicht als Organa gesungen wurden, keine T. entnommen hatten. Schon 4, 69 und 3, 46 gingen auf diesem Weg mit der Verwendung eines Abschnitts aus einem Offertorium und einer ganzen Communio voran; aus Mo 7 ist ein besonders charakteristisches Beispiel dafür 7, 285 mit dem T. *Alma*, namentlich wenn man z. B. damit die Dpm. 4, 55 vergleicht, die für ein Marien-Abecedar im Tr. und einen mit dem *Ave Maria* beginnenden Mot. den textlich dazu gar nicht passenden Abschnitt Johanne aus M 29 als T. wählt.

So ist es von eigentümlichem Reiz, in 7, 285 das Zusammenklingen der Melodie *Alma* im T. mit dem Text dieser Antiphon im Mot., in 7, 284 das des in einer früheren Motettenepoche als T. nicht verwendeten Schlusses einer Melodie des R *Verbum* mit dem ganzen R-Text im Mot. und in 7, 289 das des Anfangs des R *Solem* im T. mit einem Tropus zum ganzen R-Text im Mot. zu beobachten.

Neben der Zahl dieser Werke, die textlich ganz oder teilweise aus liturgischen Texten oder aus Tropen zu liturgischen oder sonstigen Texten bestehen, tritt die Zahl der ganz frei gedichteten lateinischen Dpm. sehr zurück; zu dieser Gruppe gehören nur Nr. 275 und 286, beides höchst interessante Erscheinungen dieser Epoche, Nr. 275 in musikalischer, Nr. 286 namentlich in geschichtlicher Beziehung.

Auffällig gross im Vergleich zur Gesamtzahl der lateinischen Motetten dieses Motetten-Repertoires ist die Zahl der sprachlich gemischten Motetten; 4 weisen mit lateinischem geistlichem Mot. und französischem weltlichem Tr. die Form der Motetten des 3. Faszikels auf (Nr. 264, 272, 273 und die schon genannte *Solem*-Motette Nr. 289), darunter Nr. 272 merkwürdigerweise mit französischem T.; 2 verbinden weltliche französische Motetti mit lateinischen geistlichen Tripla (Nr. 266 und 268); ein Zeichen, dass diese schwer zu erklärende Mischgattung auch in dieser Epoche noch weiter gepflegt wurde.

Stilistisch sind unter den lateinischen Motetten namentlich Nr. 275, 282 und 283 als Vertreter neuer Formen von Wichtigkeit: Nr. 282 als Duett mit genau gleichmässiger Periodenbildung in Mot. und Tr., die nur durch melismatische Dehnung einiger Mot.-Glieder vom Komponisten erreicht werden konnte und so ein Übergangsstadium zu der reicheren Melismatik in den Motetten im Stil von Nr. 275 bietet; Nr. 275 gerade umgekehrt als Duett mit ständigem Alternieren von Mot. und Tr. und mit einem langen gemeinsamen Melisma beider Oberstimmen zur ganzen 1. T.-Durchführung als Einleitung; endlich Nr. 283 als Duett mit strenger Gleichheit der Periodenbildung sowohl vom Mot. als vom Tr. in allen T.-Durchführungen, die dieses Werk zum 1. Vorläufer des isorhythmischen Aufbauprinzips der Motette macht, das im 14. Jahrhundert allmählich zur Alleinherrschaft in der Motette gelangt.

4) Endlich das letzte Viertel der Werke gehört weiteren kleineren Gruppen an oder bietet Einzelercheinungen. Nr. 274 und 281 bringen ein neues Tr. zu altem Notre Dame-Melismen entstammendem 2st. Motetten-Unterbau; von Nr. 281 ist eine ältere, im Tr. musikalisch abweichende Dpm.-Form erhalten; von Nr. 274 wissen wir nicht, ob es eine ähnliche Geschichte hatte oder in dieser Zeit zum 1. Mal zur Dpm. erweitert ist. Nr. 259, 261, 279 und 288 sind diejenigen Werke dieses Repertoires, die stilistisch am wenigsten auf dem neuen Boden stehen, wenn es auch durchaus nicht ganz an modernen Zügen in ihnen fehlt. Nr. 265 ist, wie oben ausführlich besprochen, ein in seiner versuchten, aber nicht voll gelungenen Verbindung von 3 präexistierenden ausgedehnten Melodien singuläres Werk. Nr. 267 und 277 führen grössere Hoquetus-Partien in die Motette ein, an denen sich auch der T. beteiligt; in Nr. 267 ist der Hoquetus nur 2st. zwischen T. und Mot.; in Nr. 277 erstreckt er sich über alle 3 Stimmen. Schliesslich Nr. 277 und 278 sind dadurch besonders bemerkenswert, dass ihnen nicht mehr die longa als Takteinheit zu Grunde liegt, sondern die brevis; so zeigen sie bereits in der Art ihrer Aufzeichnung den völligen Bruch mit der alten Modus-Herrschaft, die als Grundverhältnis das Verhältnis von longa zu brevis zur Voraussetzung hat.

Bezüglich der Ordnung der 39 Werke dieses Repertoires im Codex scheinen wenigstens 2 grösseren Gruppen bestimmte Prinzipien zu Grunde zu liegen. Mit besonderer Absicht ist wohl eine ganze Reihe von charakteristischen Beispielen des neuen Tr.-Stils an die Spitze gestellt (Nr. 253—258, 262—264), unter ihnen an erster Stelle die auch geschichtlich wichtigen Werke des Petrus de Cruce. Ähnlich bilden 6 unter den 7 rein lateinischen Dpm. gegen Ende der Sammlung eine ununterbrochene Serie (Nr. 282—287).

Wie es auch sonst in der Motettengeschichte mehrfach zu beobachten war, bleiben auch hier die ersten Werke des neuen Stils zum sehr grossen Teil dauernd die angesehensten. Überaus zahlreich sind die Spuren, die wir gerade vom Repertoire des 1. Teils von Mo 7 in der Folgezeit, in Deutschland bis in das 15. Jahrhundert hinein, an den verschiedensten Orten in Handschriften französischer, englischer, italienischer und deutscher Provenienz und bei den Theoretikern wieder finden. Nur 7 Werke bleiben nach dem bisherigen Stand unserer Kenntnis hier singulär (Nr. 267, 270, 271, 276, 277, 287 und 290); ein weiteres (Nr. 278) ist sonst bisher nur als von 2 Theoretikern citiert nachzuweisen; alle übrigen kehren in späteren Handschriften wieder, manche in einer stattlichen Reihe der späteren Codices.

Ba nimmt 17 auf (Nr. 256, 258—261, 265, 268, 273, 274, 280—286 und 288); in Bes standen mindestens 18 (Nr. 255, 256, 258—262, 265, 268, 269, 273, 274, 279, 281, 283, 284, 288 und 291); von den 31 Motetten des Repertoires Tu entstammen nicht weniger als 16 dieser Sammlung in Mo (Nr. 253—258, 260, 262, 264, 266, 268, 273, 275, 280, 281 und 288); man sieht, wie ihrer Anlage entsprechend Ba die lateinischen, Tu die französischen Werke des neuen Stils bevorzugt. Von kleineren Sammlungen sind besonders wichtig *Ψ* (Nr. 283 und 284), vgl. oben S. 449, und Ha (Nr. 258, 263 und 279), da dadurch für diese 3 Werke die Verfasserschaft Hale's überliefert ist. In den Fragmenten Da ist nur Nr. 282 in späterer Gestalt erhalten. Vereinzelt kommen weiter vor: 1) in Quellen französischer Provenienz: in Ca Nr. 255, 264, 266 und 288; in V Nr. 288; in Mo 8 Nr. 282 und 289; in Ars A Nr. 282 und 283; Nr. 266 steht schon im Nachtrag hinter Mo 5; 2) in einem englischen Codex: Nr. 260 in Oxf. Douce 139; das musikalische Verhältnis von Nr. 282 zu 2 Anfängen in Lo Ha ist unbekannt; 3) in italienischen Codices: Nr. 283 in Flor. 122; Nr. 284 in Flor. 212; Nr. 264 und 284 in Ars C; 4) endlich in deutschen Codices: Nr. 268 und 284 in Mü C, Nr. 275, 282 und 283 in Lo D, Nr. 272 in Wilhering und Nr. 275 in Trier. Bei Theoretikern sind Stimmen aus Nr. 253, 254, 257, 258, 264, 273, 274, 278, 281, 283, 284 und 288 citiert. Schliesslich bringen die beiden teilweise älteren Werke Nr. 274 und 281, die beide auf Clausule in F zurückgehen und beide bereits in F auch in lateinischer Motettenform vorkommen, auch die Handschriften F, W₂, Mo 5 und 6, Cl, Lo C, Lille und Fauv in musikalische Beziehung zum 7. Faszikel.

Die Eigentümlichkeiten des neuen Stils bringen es mit sich, dass in den guten späteren Handschriften mit nur wenigen Ausnahmen nur die Originalgestalten dieser Werke weiter überliefert werden. Die mannigfachen Beziehungen, die stets in einer mehr oder weniger grossen Anzahl von Werken der älteren Sammlungen zwischen Organal-Melismen und Motetten, zwischen 2st. und mehr als 2st. Motettenformen, zwischen lateinischen und französischen Texten zur gleichen Melodie herrschten, hören hier in den ganz neuen Werken ganz auf oder sind auf ein sehr geringes Mass beschränkt. Auf eine melismatische Quelle geht keines dieser Werke mehr zurück. Eine nur 2st. Originalform scheint mir bei keinem mehr anzunehmen zu sein; auch von Nr. 282 glaube ich oben bewiesen zu haben, dass die Dpm.-Form 7, 282 die Originalgestalt ist. Stimmerweiterungen kommen somit überhaupt nicht mehr vor, da keine der späteren Handschriften über die Dreistimmigkeit mehr hinausgeht;

Stimmreduktionen begegnen nur in musikalisch geringwertigen Handschriften wie Ca, Lo D u. s. f. Ersatz eines Originaltextes durch einen sekundären in anderer Sprache zur gleichen Musik kommt (immer abgesehen von Nr. 274 und 281) nur beim Mot. Nr. 257 in einem Theor.-Cit. und beim Mot. Nr. 268 in der als Motettenhandschrift musikalisch geringwertigen Handschrift Mü C vor. Treten in der späteren Überlieferung neue Tr. an die Stelle der hier überlieferten, was dreimal vorkommt, so sind es ausnahmslos neue Kompositionen (2 neue lateinische Tr. für Nr. 282 und ein französisches für Nr. 286).

Musikalische Refrainbeziehungen in französischen Oberstimmen sind bei Nr. 263, 265, 271, 279, (288) und 291 nachgewiesen.

**b. 1. Nachtrag f. 333'—345': 8 französische Dpm., geschrieben von Hand 11;
Nr. 292—299.**

292. f. 333'. Tr. [860] De chanter me vient talens und Mot. [861] Bien doi boine amor. T. Chose Tassin (Melodie b).

Mk.: T. bei Aubry, Ten. frç. S. 33. — Über den T. vgl. oben S. 436. — Das Tr. ist im neuen Stil, hat aber wechselnde Reime (8 Perioden mit Schlüssen V. 2 *ans*, 4 und 5 *ir*, 6 und 7 *ens*, 8 und 12 *er* und 14 *ens*).

293. f. 335. Tr. [620] Donne ma dame ai mon cuer und Mot. [621] Adies sunt ces sades brunetes. T. Kyrie celum (Tropus zum Kyrie Nr. 6): 3 li | 3 li | 3 li
2 lo | 3 li | 3 li 2 li lo | (3 li sine proprietate).

Tr.-Reim: e (9 Perioden mit Schlüssen V. 2, 4, 6, 8, 9, 11, 13, 18 und 21).

294. f. 336'. Tr. [862] Entre Jehan et Philippet Bertaut et Estievenet en grant deduit und Mot. [863] Nus hom ne puet desiervir les biens. T. Chose Tassin (Melodie c).

Mk.: Couss. Nr. 40 (korrekt bis auf Tr. T. 11f.; der Schluss des Mot., T. 29ff. = f. 338 1b—3b im Codex, ist natürlich nicht „eine Komposition eigener Erfindung“ Couss.'s, wie Koller l. c. S. 3 annimmt, sondern fehlt nur versehentlich in Couss.'s Wiedergabe der Original-Notation); T. bei Aubry, Ten. frç. S. 32f. — Über den T. vgl. oben S. 436. — Tr.-Reim: *ent*; nur die 2 ersten Perioden schliessen *et*, um die Musikernamen des Anfangs drastisch heraustreten zu lassen; vgl. Sammelb. 5, 210 (9 Perioden mit Schlüssen V. 1, 2, 3, 6, 8, 11, 14, 16 und 18).

295. f. 338. Tr. [886] Toutes voies m'a amours und Mot. [887] Trop ai de griete. T. „Je la truis trop asprete etc.“

Der T. ist für V. 1 unligiert (vgl. Bd. II), für das folgende ligiert geschrieben; vgl. oben S. 428f. Seine (von Aubry übersehene) Quelle ist die Ballete Ray. Bibl. Nr. 977 (Codex D Ballete 36 und 112; Text: Steffens in Herrig's Archiv 99, 348), deren Melodie sonst leider nicht erhalten ist; ihr Text ist dem T. wie folgt unterzulegen:

1-2. Or la trua trop — du — re — — — — te voir voir
 3. a ceu k'elle est — sim — ple — — — — te.
 6-7. de ceu ke n'a — ve — rai des mois; oix oix!
 8. c'est ceu ke plus — me bles — — — — ce.
 9-11. = 1-3.

4. Trop por ou — tre — cui — dies me tains, re — — — te
 5. cant je cu — doie es — tre cer — tains ple — — — te.
 bles — — — — ce.

Das 3strophige Lied zeigt strengen Virelai-Bau: Musikalisch gleich sind V. 1—3 = 6—8 (musikalisch entsprechen sich auch die Dehnung des fallenden Schlusses der 7silber V. 1, 3 und 8 und die reguläre modale Deklamation des 8silbers V. 6 ohne weiteres) und V. 4 = 5 (hier ohne Differenzierung von vert und clos); der Refrain (V. 1—3) wird nach allen Strophen wiederholt (als V. 9—11, 17—19 und 25—27); V. 8, 16 (*doucete*) und 24 (*chansonete*) reimen mit dem Refrain; eigenartiger ist, dass V. 6 (*mois*) mit den entsprechenden Versen in Str. 2 und 3 (V. 14 *ociróis* und 22 *moróis*) reimt und das 1. musikalische Glied nicht durchkomponiert ist, sondern V. 1 und 3, 6 und 8 u. s. w. musikalisch gleich sind, nur mit der Schlussdifferenzierung von vert und clos.

296. f. 339. Tr. [299] Boine amours mi fait chanter und Mot. [300] Uns maus saveurus et dous. T. Portare (aus M 22): unregelmässig gegliedert.

297. f. 339'. Tr. [864] Quant che vient en mai und Mot. [865] Mout ai este longement. T. Chose Loyset.

Über den T. vgl. oben S. 436. — Tr.-Reim: *ou* (13 Perioden mit Schlüssen an allen Zeilenenden V. 1—13). — Die Melodie des textlich wie der Mot. beginnenden Lieds Ray. Bibl. Nr. 709 (von Jehan de Neuville) ist nicht erhalten.

298. f. 341'. Tr. [571] Lonc tans ai atendu le mierchi und Mot. [572] Tant ai souffert en amant. T. Surrexit (vgl. M 75*): dl lo | 3 lo | 3 lo |, später abweichend.

Das Tr. ist im neuen Stil, hat aber wechselnde Reime (10 Perioden mit Schlüssen V. 2 *i*, 9 *er*, 12 *e*, 15 *er*, 19 und 20 *ai*, 22 *es*, 26 *er*, 30 und 33 *a*).

299. f. 344. Tr. [622] Pour chou que j'aim ma dame und Mot. [623] Li jolis tans que je voi. T. Kyrieleison (Nr. 7): lo.

Tr.-Reime: *oir* (* bezeichnet) und *er* (11 Perioden mit Schlüssen V. *1, 2, 4, *6, *9, 12, 14 *16 *20, 24 und *30).

<Fortsetzung der Beschreibung von Mo 7 aus dem handschriftlichen Nachlass:>

Aus anderen Quellen ist bisher kein einziges dieser 8 Werke nachweisbar.

Stilistisch gehören fast alle den beiden neuen Motettentypen der französischen Dpm. im Hauptteil des 7. Faszikels (vgl. oben S. 449 ff.) an. Der 1. Typus: französische Dpm. bestehend aus liturgischem T., wesentlich modalem Mot. und Tr. neuen Stils, ist durch Nr. 293, 298 und 299 vertreten; ferner sind im gleichen Stil wie diese 3 Tr., unter denen Nr. 293 den neuen Tr.-Bau in der strengsten Ausprägung mit nur einem Reim an den Periodenschlüssen zeigt, während Nr. 299 an ihnen zwischen 2 Reimen wechselt und Nr. 298 hinsichtlich der Reihenfolge ganz abweicht, komponiert die Tr.: Nr. 297 (mit nur einem Reim) und Nr. 294 (mit charakteristischer Abweichung von der Einheitlichkeit des Reims am Anfang) — die semibreves verwendenden Abschnitte von Nr. 292 sind entgegen der Angabe S. 455 (vgl. die Anm. auf S. <461 f. >) besser als im 6. Modus stehend aufzufassen —; so beträgt hier die Gesamtzahl der Tr. im neuen Stil 5 unter 8. Vertreter des 2. Typus: 3st. französische Doppel- und Tripelnetette mit französischem T., sind 4 Motetten. Nr. 295 benutzt ein Virelay als T.; die anderen 3 verwenden instrumentale T., die alle 3 in der Form von Estampie-„Puncta“ gebildet sind, Nr. 292 und 294 mit 2 verschiedenen Melodien „Chose Tassin“ und Nr. 297 mit einem T. „Chose Loyset“. Bezüglich des im 1. Nachtrag fehlenden neuen Typus der lateinischen Motette wird der 1. durch den 2. Nachtrag ergänzt. Am nächsten steht dem älteren Motetten-Repertoire die Dpm. Nr. 296, in der auch das Tr. (wie das Tr. Nr. 295) mit Ausnahme mehrerer ganz unmodaler Takte im alten Stil komponiert ist und deren T. (Portare) dem Notre Dame-Repertoire entstammt, der einzige T. dieser Art im 1. Nachtrag, der auch mit einem im Notre Dame-Repertoire vorkommenden Textwort bezeichnet ist. Hier ist die T.-Rhythmik (vgl. unten in der Anm.) der modernste Zug des Werks; es ist beachtenswert, dass es auch hier wie in Mo 5 und im Hauptteil des 7. Faszikels (vgl. S. 379, 429 und 432) der T. Portare ist, der so behandelt wurde.¹

¹) Die Behandlung des T. Sustinere oder Portare ist von altersher durch eine besonders grosse rhythmische Mannigfaltigkeit charakterisiert.

Im organalen Notre Dame-Repertoire spielt dieser Abschnitt aus dem All. Dulce lignum (M 22 vom Fest der Kreuzerfindung; vgl. S. 19 und 72, zwar mit nur 2 2st. Kompositionen (Nr. 1, T. *oy*: W₁ f. 34', F Nr. 120; Nr. 2 T. 3 li |: F f. 115, W₂ f. 73') nur erst eine sehr untergeordnete Rolle. Aber schon seine Rhythmisierung: a. 3 si ||; b. 3 li ||; c. 2 lipl ... in St. V Nr. 35 (im 2. Modus; vgl. S. 151; in der daraus entstandenen Motette [272] in W₂, R, N und Mo 6, 188 als a. 3 si || bzw. 3 lo ||; b. 3 li ||; c. 3 li... geschrieben) stellt eine sehr selten verwendete doppelte Diminution des T. dar. Eine 2. ältere Motette ([273] N und Mo 6, 233; vgl. S. 296) baut das 2. T.-Glied im 3. Ordo: 2 lo | 3 li 2 li 2 li |. Die älteste Dpm. ([274-277] Mo 3, 41, Cl, Mü B, Ba

Zur Entscheidung der Frage, ob die Werke des 1. Nachtrags im Wesentlichen gleichzeitig mit dem Hauptteil des 7. Faszikels entstanden oder jünger, vielleicht sogar erheblich jünger sind, kann ich vorläufig nur 2 Anhaltspunkte anführen: die weiter fortgeschrittene Emanzipation von der modalen Rhythmik, die, wie mir scheint, vielfach bereits an Mo 8 gemahnt und jedenfalls über das im Hauptteil von Mo 7 inne gehaltene Mass weit hinausweist, und eine kleine, aber prinzipiell wichtige Neuerung in der rhythmischen Bildung der 3- und 4tönigen Melismen, die nach dem ersten Auftreten hier im

Nr. 19, Bes, Lo C, Th.-Cit.; vgl. S. 401 und 404), mit den lateinischen Texten *Crux forma*, *Arbor nobilis* und *Cruci domini* liturgisch an Kreuzerfindung verwendbar, lässt den T. einfacher rhythmisiert in 2 Perioden: a. 3 lo |; b. 3 lo | dl lo | erklingen.

Unter den 6 Dpm. über diesem T. in Mo 5 bieten nur 2 in der T.-Rhythmisierung nichts Ungewöhnliches: [278-281] (Mo 5, 81, Cl und Ba Nr. 68) mit dem T. 3 li 2 li | und [290 f.] (Mo 5, 159; mit reicher Refrainverwendung) mit dem T. 2 lo | 3 li |; vgl. S. 365 und 376. Dagegen zeigen auch hier die anderen 4 wiederum grosse Eigenart: [282 f.] (Mo 5, 91, Cl, Ba Nr. 51 und Bes) rhythmisiert die 20 T.-Töne als 3 li 2 li | 3 li | 3 li 2 li 2 li | 3 li 2 li | (der T. erklingt 3½ mal; der Tr.-Schluss ist ein Refrain; vgl. S. 367); [284 f.] (Mo 5, 96) giebt dem T., der hier *c a* (nicht *c b a*) beginnt, nur 19 Töne und ordnet sie, ebenfalls bis zum 3. Ordo gehend: 3 li 2 li 2 li | 3 li 2 li | 3 li 2 li 2 li | (der T. erklingt 3½ mal; die 4. Periode besteht nur aus: 3 li 2 li 2 li 2 li lo; Tr. und Mot. verwenden mehrfach Refrains; vgl. S. 368); [286 f.] (Mo 5, 142) lässt den T. mit einer isolierten *longa c* beginnen, rhythmisiert in 20 T.-Töne 2 mal als: 3 li 2 li | 2 lo | 3 li | 2 lo | 3 li | 2 lo | 3 li |, verwendet für die 3. Periode nur die ersten 15 Töne als: 3 li 2 li 2 li | 3 li 2 li 2 li | lo | (den 16.-18. Ton bilden *c b a* wie den 1.-3.) und für die 4. nur die ersten 12 als 3 li | 2 lo | 3 li 2 li | 2 lo | (auch hier war wohl auch die Rücksicht auf den den Mot. umschliessenden Refrain massgebend; vgl. S. 374); endlich [288 f.] (Mo 5, 144 und Bes) gruppiert die 20 T.-Töne in der bereits recht neuartig anmutenden 2 maligen Folge: lo | 4 li | 3 li | 2 lo | (f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f |; der T. erklingt 4½ mal; hier ist die Refrainverwendung im Tr. besonders reich; vgl. S. 375).

Das Gleiche findet sich dann zunächst im Hauptteil von Mo 7 fortgesetzt. Neben der schlichten Behandlung in [295 f.] (Mo 7, 259, Ba Nr. 56 und Bes; S. 430): 3 lo | steht hier in [292-294] (Mo 7, 257, Tu und Th.-Cit.; S. 429) | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | also im Wechsel von 5., 1. und 2. Modus verlaufend; 4 T. -Perioden von je 19 Tönen; hier ist der Schluss *a a g* in *a g* vereinfacht) und in [297 f.] (Mo 7, 265, Ba Nr. 81 und Bes) | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | (mit verkürzter 2. T-Periode: | f | f | f | f | f | f | f | f |), einer singulären Anpassung der T.-Gliederung an den dichterischen Bau des Mot.-Textes; vgl. die Ausführungen über dieses in jeder Beziehung singuläre Werk oben S. 432).

In der den Anlass zu diesem Exkurs gebenden Dpm. [299 f.] Mo 7, 296 im 1. Nachtrag von Mo 7 ist die rhythmische Freiheit der T.-Melodie am weitesten gesteigert; sie erklingt hier 2½ mal, jedesmal durchaus verschieden und rhythmisch ganz frei: a. | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | (21 Noten, *a a g* beschliessend); b. | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | (ebenso); c. (die ersten 13 Töne mit Verdopplung des vorletzten) | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f | f |.

Die beiden letzten erhaltenen Portare-Dpm., die Mo 8 überliefert, weisen wieder eine T.-Rhythmisierung in älterer Art auf: [301 f.] (Mo 8, 305) mit dem T.-Modus a. 2 li 2 li br |; b. 2 li br | und [303 f.] (Mo 8, 335) mit dem T.-Modus 3 lo | (in allerältester Art behandelt; vgl. unten). Das Gleiche gilt wohl endlich auch für die uns aus Franco's Citat (C.S. 1, 131) bekannte Motette [306] Recordare (T. 3 li |), während die leider ebenfalls ganz bisher noch nicht wieder bekannt gewordene, mehrfach citierte Passionsmotette [305] Dari tradi ein letztes Beispiel für eine wiederum sehr eigenartige rhythmische Gliederung dieser die Motette „tragenden“ Stimme zu bilden scheint (im Citat im Doc. VI, Couss. Hist. 275, erscheinen der 4.-16. Ton als 6 li br 3 li br 2 li).

1. Nachtrag von Mo 7 in grösseren Sammlungen erst in Tu wieder begegnet. Aufgrund beider Beobachtungen halte ich es für sehr wohl möglich, dass die in der handschriftlichen Überlieferung ganz isoliert dastehenden Werke des 1. Nachtrags von Mo 7 noch der Epoche der neuen Werke von Tu angehören.

Das Streben nach Befreiung von der alten modalen Rhythmik greift hier zuerst auch auf die T. über. Der instrumentale T. Chose Tassin von Nr. 292 mischt in buntem Wechsel Taktgruppen des 1. mit einem Doppeltakt im 4. Modus (T. 4 f. = 28 f., 14 f. = 38 f., 18 f. = 42 f. und Vert- und Clos-Schluss, T. 22 f. und 48 f.; von P. Aubry, T. frç. 33 und J. Wolf, Archiv 1, 22 mit Unrecht ebenfalls im 1. Modus übertragen); die Oberstimmen halten in den letztgenannten Takten zwar noch in der Regel am 1. Modus fest oder deklamieren hier im 6. Modus; aber sie schlagen auch hier schon gelegentlich in den dem 1. Modus entgegengesetzten Rhythmus um (2 Silben im Wert ff im Tr. T. 22 und Mot. T. 48; 2 breves zu 2 Silben und pausa brevis, eine ganz ungewöhnliche rhythmische Bildung, noch dazu zu steigendem Reim (deboinai) *rement*, im Mot. T. 22). Analoge Erscheinungen bietet erst Mo 8 in Nr. 323 und 333 wieder (vgl. unten). Die auch in diesem Zusammenhang noch einmal zu erwähnende T.-Bildung des T. Portare in Nr. 296 ist in der Anmerkung angegeben.

Ferner geht der 1. Nachtrag von Mo 7 bei der Auflösung des Wertes von 2 breves in ein 3töniges Melisma einen neuen Weg. Galt bisher für sie die alte strenge Regel, dass stets 2 semibreves beginnen und eine brevis schliesst, so ist hier zum ersten Male neben dieser auch die umgekehrte Folge: brevis semibrevis semibrevis verwendet.

Dass auch für den Hauptteil von Mo 7 noch die alte Regel der einheitlichen modalen Rhythmisierung der kleinen Melismen in Kraft geblieben war, selbst wenn sie in der Form einer mit einer Quadratnote beginnenden Konjunktur geschrieben wurden, scheint mir zweifellos. Schon die verschwindend geringe Zahl der Fälle, in denen im Hauptteil von Mo 7 für den climacus die Konjunkturform brevis semibrevis semibrevis statt der im übrigen auch für den climacus ungezählte Male verwendeten regulären *ligatura ternaria cum opp. propr. sine perf.* zur Anwendung kommt, scheint mir ein genügender Beweis, dass diese Konjunkturen keine rhythmische Neuerungen bedeuten, nur versehentlich in vereinzelt Fällen in dieser älteren Notationsform geschrieben sind und rhythmisch genau so übertragen werden müssen wie diese Ligaturen. In 34 Motetten dieser Sammlung kommen sie überhaupt nicht vor; nur in 5 (Nr. 264, 266, 267, 283 und 288) finden sie sich und auch in diesen nur vereinzelt (in 3, 1, 2, 2 und 1 Fällen). Aber auch ein jeden Zweifel ausschliessender Beweis findet sich, da sonst in Nr. 283 T. 4 wie in Nr. 288 T. 33 diese Konjunkturform im Tr. (*potentia* bzw. *colour*) gleichzeitig mit der Ligaturform im Mot. (*devotio* bzw. *amis*) verwendet wird und in beiden Stimmen die ternarie natürlich im gleichen Rhythmus zu erklingen haben.¹

¹ Die wenigen übrigen Fälle bringen in dieser Hinsicht keine Entscheidung. Zur 2. Konjunktur in Nr. 283 Mot. T. 33 hat das Tr. eine Binaria; in 16 weiteren Fällen in Nr. 283 und in 21 in Nr. 288 ist auch der climacus im Wert von 2 breves als Ligatur cum opp. pr. geschrieben. In der Dpm. Nr. 264, in deren Mot. der climacus 7 mal als Ligatur und nur 3 mal als Konjunktur geschrieben ist, ist das Verhältnis zum Tr., das in T. 22 und 29 eine Pause und in T. 30 die Noten zu 2 Silben dazu hat, irrelevant, da das Tr. im Petrus de Cruce-Stil steht. In dem einen Fall in Nr. 266 hat das Tr. zur Konjunktur im Mot. T. 23, die sich hier auch in Tu findet, dagegen in der

Ein ganz anderes Bild zeigt der 1. Nachtrag, da hier in nicht weniger als 6 von den 8 Werken Konjunkturen in neuer rhythmischer Bedeutung sonst für 3- wie für 4tönige Melismen auftreten. Am klarsten zeigt vielleicht Nr. 295 die neue Art. Im T. kommt im Glied a ein porrectus als Ligatur (T. 2, 7, 19, 24, 28 und 33) und ein climacus als Konjunktur (T. 3, 8, 20, 25, 29 und 34; in V. 1 als links abwärts caudierte brevis und 2 semibreves geschrieben, später mit den ligablen 4 Tönen vorher zu einer gemischten Figur von 5 ligierten Tönen und 2 semibreves vereinigt) vor; in den Oberstimmen ist genau entsprechend im Mot. T. 3 und 29 und im Tr. T. 20 der climacus als Konjunktur (mit brevis als 1. Note), dagegen im Mot. T. 19 auch der climacus als Ligatur geschrieben; er ist also im 1. Fall $\overset{\frown}{\text{f}}\text{f}$, im 2. $\overset{\frown}{\text{f}}\text{f}$ zu übertragen (ebenso ist in meiner Übertragung des T. S. 456 die mit * bezeichnete Stelle in $\overset{\frown}{\text{f}}\text{f}$ zu ändern);¹ ausser den erwähnten 6 T.- und 3 Oberstimmen-Fällen kommt die Konjunktur in dem nur 35 Takte umfassenden Stück im Mot. T. 6 noch ein 10. Mal vor. In Nr. 292 findet sich die climacus-Konjunktur im Tr. zu *je sui* und eine 4tönige climacus resupinus-Konjunktur (aus brevis, 2 semibreves und brevis bestehend: $\overset{\frown}{\text{f}}\text{f}\text{f}$) im Mot. zu *sanz h*; die gleiche, und mit pliciertem Schlussston, schmückt die 1. Silbe des letzten Mot.-Wortes von Nr. 297 (*couronnee*) aus. Nr. 293 weist eine den Wert von 2 breves einnehmende climacus resupinus-Konjunktur ($\overset{\frown}{\text{f}}\text{f}\text{f}$) im Mot. zu *leurs bouchetes*, Nr. 294 eine entsprechend geschriebene Folge 3er fallender Intervalle ($\overset{\frown}{\text{f}}\text{f}\text{f}$) im Mot. T. 28 (zur Silbe *vilemie*; die Textunterlage bei Couss. Nr. 40 ist irrig) auf. Der Mot. Nr. 293 bringt ferner zu *eles* das für den 1. Modus neue Taktmelisma $\overset{\frown}{\text{f}}\text{f}\text{f}$ als brevis und 2 lig. bin. geschrieben. Nr. 296 verwendet im Mot. sonst oft den mit der brevis schliessenden wie den mit der brevis beginnenden climacus resupinus in Konjunkturform (ersteren $\overset{\frown}{\text{f}}\text{f}\text{f}$, zu *saverus* und *sui*; letzteren, $\overset{\frown}{\text{f}}\text{f}\text{f}$, zu *quier*).²

Ebenso charakteristisch wie der Wechsel der Stellung des grösseren Wertes in diesen Melismen sind für den Übergang zu neuen rhythmischen Anschauungen auch die genannten, in diesem sehr kleinen Repertoire freilich sonst nur spärlichen 4tönigen melismatischen Auflösungen $\overset{\frown}{\text{f}}\text{f}\text{f}$ oder $\overset{\frown}{\text{f}}\text{f}\text{f}$ überhaupt, die dann besonders zahlreich in Tu entgegnetreten (vgl. die Ausführungen unten bei Tu); auch die climacus resupinus-Kon-

Überlieferung des Werks im Nachtrag von Mo 5 durch eine Ligatur cum opp. pr. ersetzt ist und im T. von Tu Nr. 28 zu einem 4 tönigen Melisma erweitert wird, eine longa plica (Mo 7) bezw. longa simplex (Mo 5 und Tu); auch hier ist sonst der climacus im Wert der brevis altera stets (2 mal im Tr. und 4 mal im Mot. dieser sehr kurzen Dpm.) überall gleichmässig als Ligatur geschrieben.

¹ Die Änderung konnte im Druck nicht mehr vorgenommen werden, da, wie im Vorwort bemerkt, Bogen 57 bereits 1911 im Druck fertig gestellt war.

² Auch der 2. und 3. Nachtrag von Mo 7 bieten je ein Beispiel für die climacus-Konjunktur im Wert von 2 breves: zu *donati* in Nr. 301 und zu *en dame* im Mot. Nr. 302. Da aber hier beide Mot. streng modal sind und neben der je einen Konjunktur zahlreiche climacus-Ligaturen erscheinen, sind offenbar beide Formen hier gleichmässig in älterer Art modal aufzufassen.

sjunktur im Wert einer brevis ($\overset{\frown}{\text{f}}\text{f}\text{f}$) ist 2 mal (Tr. Nr. 298 V. 22 *se* und Mot. Nr. 299 *esjoir*) anzutreffen.¹

¹ Da hier keine erschöpfende Untersuchung über die Verschiedenartigkeit der Notation in den verschiedenen Überlieferungen im einzelnen gegeben werden kann, sei nur anmerkungsweise darauf hingewiesen, dass der aus 3 semibreves bestehende porrectus, für den im Hauptteil von Mo 7 regelmässig die abgekürzte Schreibung als aufwärts plicierte ligatura binaria verwendet wird (in 29 Werken vorkommend, nur in Nr. 257, 266, 278, 282-285, 288, 289 und 291 fehlend; die porrectus-Konjunktur kommt nie vor), hier ausser in dieser Form (in Nr. 292, 295 und 298) häufig als Konjunktur erscheint (in Nr. 292, 295, 296 und 298), dass die unfrancoische aus 2 Quadratnoten gebildete binaria im Wert von $\overset{\frown}{\text{f}}\text{f}$, die francoisch als obliqua zu schreiben wäre, ebenso wie im Hauptteil von Mo 7 (Nr. 259, 267, 268, 272, 275, 286 und 287) auch noch im 1. (und 2.) Nachtrag wiederkehrt: in Nr. 293, 294, 296 (und 301) und dass die ebenfalls unfrancoische Konjunktur longa und 2 semibreves (statt der francoischen Schreibung longa und lig. bin.; $\overset{\frown}{\text{f}}\text{f}$ im 1. Modus) wie in Nr. 268, 286 und 287 des Hauptteils sich auch hier im Mot. 297 (zu *pensee* und *joie*) findet.

Im Tr. Nr. 281 kommt zu *chanterai* für den Wert von 2 breves die 3 tönige schräg gestielte semibreves-Konjunktur *c b a* vor, offenbar ein Schreibfehler statt *d c b c b a*, wie Ba Nr. 39 hier liest. Die gleiche Form ist in Nr. 286 für den gedehnt vorzutragenden brevis-Wert der penultima des Tr. verwendet, obwohl der parallele climacus des Mot. hier als lig. tern. cum opp. pr. sine perf. erscheint. Ebenso inkonsequent ist ihre Verwendung für die 2. Takthälfte des 3. Modus im Tr. Nr. 285 zu *super*, wo sie, wie die Schreibung des hier ebenfalls parallelen climacus im Mot. zeigt, 3 breves bedeuten soll. 4 tönige schräg gestielte Konjunkturen für die virga subtripunctis im Wert von 2 breves treten 2 mal entgegen: in Halle's Nr. 263 zur penultima des Tr. (offenbar auch hier im Wert von 2 breves trotz des 1. Modus der anderen Stimmen) und im Tr. Nr. 268 (*hominum*).

3 tönige Konjunkturen aus longa und 2 semibreves bestehend, im Wert des modalen Taktmelismas des 1. Modus ($\overset{\frown}{\text{f}}\text{f}\text{f}$), finden sich in den Mot. von 268 (*ensi*), 286 (*proprio*) und 287 (*conqueror*, *tollitur* und *igitur*) eine analoge 4 tönige aus longa und 3 semibreves ($\overset{\frown}{\text{f}}\text{f}\text{f}\text{f}$) nur einmal im Mot. Nr. 269 (*ei*).

Anderer 4 tönige Konjunkturen im Wert einer longa perfecta sind als links caudierte brevis, 2 semibreves und brevis geschrieben und anscheinend als $\overset{\frown}{\text{f}}\text{f}\text{f}\text{f}$ gemeint: im 1. Modus in Nr. 268 (Tr. *lilium* und Mot. *diex aymi*), 279 (Tr. *mesdit* und *ruisi*) und 286 (Mot. *bigami*), im 2. in Nr. 288 (Mot. *plaisant*) und im 3. in Nr. 282 (im Melisma *Descendi*, wobei freilich zu bemerken ist, dass Da und Mo 8 hier $\overset{\frown}{\text{f}}\text{f}\text{f}\text{f}$ verlangen). 4 tönige Konjunkturen im Wert von 2 longe im 3. Modus ($\overset{\frown}{\text{f}}\text{f}\text{f}\text{f}$) haben die Form: longa, schräg gestielte semibrevis und 2 semibreves; so im Mot. Nr. 282 (*meum* und *revertere* T. 26, wo die Unterlage in Aubry's Übertragung von Ba Nr. 25 auch für Ba falsch ist) und im Tr. Nr. 285 (*celorum*, *sancta* und *vale*).

Ein 3 mal vorkommendes 8 töniges Taktmelisma zeigt seinen Rhythmus ($\overset{\frown}{\text{f}}\text{f}\text{f}\text{f}\text{f}\text{f}\text{f}$) in der Schreibung: lig. bin. cum opp. pr. und 2 semibreves-Konjunkturen deutlich an: in den Tr. Nr. 268 (*valle*; in Tu als brevis plica <ta>) und 2 semibreves-Konjunkturen geschrieben) und 274 (*pendant* und *he diex*; und bei *he* sich auch in Ba Nr. 69 findend, an den beiden anderen Stellen in Ba Nr. 69 und 33 bezw. Mü C vereinfacht).

Über die Dreiteilung der brevis in Melismen geht der Hauptteil von Mo 7 nur 3 mal in seinen 39 Werken hinaus: das Tr. Nr. 289, das drittletzte Werk der Sammlung, zeigt zu *plais* das einzige in diesem Repertoire vorkommende Beispiel des später, besonders in Tu so häufig erscheinenden climacus resupinus (*edcd*; in Mo 8 zum porrectus *dcd* vereinfacht); das Tr. Nr. 271 singt zu *demorres* den porrectus flexus *edec* (in Couss. L'art Nr. 27 ist diese Stelle entstellt), in der ganz singulären Form einer aufwärts plicierten lig. bin. cum opp. pr. und einer einzelnen semibrevis geschrieben (einzelne semibreves kommen in guten Handschriften in Konjunkturen sonst

c. 2. Nachtrag f. 346-348: 1 3st. und 1 2st. lateinische Motette, geschrieben von Hand 12; Nr. 300-301.



300. f. 346 [36]. Salve virgo virginum salve sancta parens. T. Omnes Omnes (aus M 1): dl lo |.

Mk.: Couss. Nr. 25 (korrekt bis auf Mot. T. 17—19 und, bereits von Coussemaker selbst S. 283 verbessert, Tr. T. 6—7). — Die Komposition besteht aus T. und 2 Oberstimmen, die zur 2. und 3. und zum Anfang der 4. T.-Durchführung alternierend den gleichen Text singen (nur das 1. Glied wird lediglich im Tr. gesungen, so dass der Mot. erst mit „Salve sancta parens“ beginnt; irrig hebt Coussemaker auch hier den Mot.-Anfang als Haupttext durch Druck in Majuskeln heraus); ebenfalls alternierend singen Tr. und Mot. zur 1. T.-Durchführung und zum Schluss (mit den Textsilben *Sal* und *A-men*).

Stilistisch steht diese der Melismatik grossen Spielraum gewährende Motette, deren kunstgeschichtliche Stellung ich bereits Sammelb. 5, 218 ff. ausführlicher behandelte, also der Dpm. 7, 275 (vgl. oben S. 438) nahe; in der Eintextigkeit des Oberbaus, durch die diese Motette auch in dieser Hinsicht zum Aufbau der ältesten 3st. Motette (vielleicht unbewusst) zurückkehrt, führt sie sogar noch einen Schritt weiter. Während die Melismatik von nun an häufiger in der Motette verwendet wird, bleibt die Eintextigkeit des Oberbaus 3st. lateinischer Motetten auf wenige Werke beschränkt; bisher sind nur 4 Motetten dieser Art bekannt: 7, 300 und 8, 339—341, die alle 4 in Mo singularär sind; sie sind alle 4 von Coussemaker ediert, der mit Unrecht in seiner Auswahl aus dem Repertoire von Mo derartigen an sich interessanten, aber für den Hauptgang der Entwicklung nicht charakteristischen und mehr nebensächlichen Einzelercheinungen vor typischen Vertretern der Hauptrichtung der Motetten-Entwicklung den Vorzug gab. Künstlerisch scheint mir das Werk wenig gelungen, da die Monotonie des T. Omnes, unter dessen 10 Tönen 6 mal der Ton *F* vorkommt (darunter am Anfang der ersten 4 Gruppen 4 mal als dl), die Melodiebildung der Oberstimmen empfindlich beeinträchtigt, insofern auch die einzelnen melodischen Phrasen der Oberstimmen sich vielfach ähnlich sehen, ohne dass es aber zu wirklichen Nachahmungen kommt; so können die Oberstimmen sich weder frei entfalten, noch (nach meiner Auffassung, die von der Koller's Viertelj. 4 u.a. S. 78 durchaus abweicht) einem künstlerisch motivierten Zwang dienstbar gemacht werden.

301. f. 347 [95] Laqueus conteritur. T. „Laqueus“ bezeichnet (aus M 7): λγ

2st. in Mo = 2st. Lo B Nr. 18; vgl. oben S. 254 (auch über die T.-Ausdehnung und 261. — Text auch: Anal. hy. 21, 195. — Das Citat des Anon. IV (C.S. 1, 334; im Codex: *Laqueus contritus est*, nicht *conteritur*) bezieht sich nur auf den T., der bei Garlandia (ib. 177) wie in Mo und Lo B nur „Laqueus“ bezeichnet ist.

ebenso wenig vor wie in Ligaturen, die nicht mindestens eine volle brevis bedeuten); endlich das Tr. Nr. 264 giebt den Silben loiau(ment) 6 und 4 semibreves (*edcbea bgab*  ; eine der wenigen in Tu entstellte überlieferten Stellen), eine ebenfalls ganz singular bleibende Erscheinung.

d. 3. Nachtrag f. 348-349: 1 3st. gemischtsprachige Dpm., geschrieben von Hand 13.

302. f. 348. Tr. [878] Theoteca virgo und Mot [879] Las pour qui l'eslonge. T. „Qui prandroit etc.“: 3 lo |.

Der T., dessen Quelle unbekannt ist, ist mit dem T. von Nr. 277 identisch (vgl. oben S. 439); er ist modal rhythmisiert, was bei französischen T. bisher nur bei diesem und dem T. A Paris nachweisbar ist (vgl. oben S. 448).

Die 3 Stimmen von Nr. 302 schliessen f. 349' Sy. 5a, 5b und 8; f. 349' Sy. 6 und 7 sind leer.

Zu den Dpm. von Mo 7 zählen 3 Werke (Nr. 258, 263 und 279), die zu der kleinen Zahl von Dpm. des Arraser Trouvère Adan le Bochu de le Hale gehören, wie Codex Ha zeigt, die einzige Motettensammlung dieser Zeit, die wenigstens für einige wenige Werke den Schleier der Anonymität lüftet, der in allen übrigen Handschriften die Dpm. bedeckt und mit ganz wenigen Ausnahmen, die durch einige Verfassernamen bei 1- und 2st. einfachen Motetten in Chansonnières (vgl. V und oben S. 336 f. und 333) und durch einige vereinzelte literarische Angaben (vgl. oben S. 37, 243 ff. und 426) gebildet werden, auch auf dem gesamten übrigen Motettenrepertoire ruht.

Da Adams Motetten der Epoche von Mo 7 entstammen, ist die Beschreibung des Codex Ha, der Haupthandschrift seiner Werke, an dieser Stelle einzureihen.