

#### IV. Die Adam de la Hale-Handschrift Paris, Bibl. Nat. frç. 25566 (Ha).>

Bereits seit dem 2. Viertel des 19. Jahrhunderts gilt Adam, der unter den zum grossen Teil in ihren Werken wenig Individualität verratenden Trouvères des 13. Jahrhunderts eine der am schärfsten umrissenen Dichterpersönlichkeiten ist und dessen vielgestaltige, oft höchst eigenartige Werke zahlreiche literarhistorische Untersuchungen und Ausgaben anregten, auch in der Musikgeschichte als einer der bedeutendsten Musiker des 13. Jahrhunderts. Durch mehrere Aufführungen seines Spiels von Robin und Marion, das schon 1842 von Paulin Paris als „connu de tout le monde“ (Hist. Litt. 20, 669) bezeichnet werden konnte und als ältestes französisches Singspiel mit Recht den Vorwurf zum ersten Bild des Freskenzyklus im Treppenhaus der Pariser Komischen Oper abgab, ist er einer der wenigen französischen Komponisten des älteren Mittelalters, die mit Melodien zu französischen Texten, die im Spiel freilich wahrscheinlich nur zu einem Teil von Adam selbst stammen, auch in der Gegenwart wieder zu Gehör kamen.

Schon seitdem 1827 F. J. Fétis im 1. Band seiner Revue musicale (S. <10>) die Melodie V. 664 ff. des Robin-Spiels (*J'ai encore un tel paste*) und Adams seither oft von Neuem herausgegebenes Rondeau Nr. 15 (*Tant com je vivrai*; die Wahl war sehr wenig glücklich, vgl. unten) 3st. veröffentlichte (vgl. G. W. Fink, Allg. Mus. Zeit. 29, 1827, 213 ff.; vgl. ib. 30, 1828, 81 und R. G. Kiesewetter ib. 33, 1831, <37f.>), dann 1836 Bottée de Toulmon in seinem Artikel über Halle in der Encyclopédie catholique (wieder abgedruckt in der Gaz. mus. de Paris 1836 Nr. 51; vgl. G. W. Fink, Allg. Mus. Zeit. 39, 1837, 49 ff. und R. G. Kiesewetter ib. 40, 1838, 233 ff.) eine Anzahl weiterer Kompositionen Adams, Melodien aus den Spielen<sup>1</sup>, das 3st. Rondeau Nr. 1 (*Je muir*), die Dpm. Nr. 4 und die geistliche Chanson *Glorieuse Vierge Marie* edierte, deren Melodie, wie er beobachtete, in verschiedenen Handschriften z. T. variierende Lesarten zeigt<sup>2</sup>, weiter 1839 Monmerqué

<sup>1</sup>) Die Anfangsmelodie des Robin-Spiels *Robin m'aime* bildet gleichzeitig Beilage 1 in Bottée's Aufsatz: *De la chanson musicale en France au moyen-âge in Ann. hist. pour 1837 publ. par la Soc. de l'Hist. de France, 1836, 214 ff.* Adams Rondeau Nr. 5 (*A dieu*) eröffnet den 2. Teil (*Musique de chambre*) von Bottée's *Archives curieuses de la musique* (Publications de la Rev. et Gaz. de musique, o.J. [1846 ff.]).

<sup>2</sup>) Obschon G. W. Fink dazu bereits 1837 l.c. richtig bemerkt: „Sie sind aber noch nicht gehörig verglichen worden. Es wäre für die Wissenschaft äusserst vorteilhaft, wenn dies sorgfältig geschähe“ — in der That zeigen die 4 *Glorieuse* mit Melodie überliefernden Handschriften nicht weniger als 3 verschiedene Melodien; vgl. unten —, begnügt sich auch Cousse-maker's Gesamtausgabe der Werke Adams mit dem Abdruck nur einer Melodie, ohne auf diese ganze Frage überhaupt näher einzugehen.

und F. Michel in ihrem Théâtre français au moyen âge ausser der Wiederholung der von Bottée ausgewählten Werke eine leicht zugängliche Publikation der gesamten Melodien des Robin-Spiels veranstalteten und endlich 1852 E. de Cousse-maker zunächst in seiner Hist. de l'harm. die Rondeaux Nr. 3 und 4 aus dem Fragment Cambrai in farbigem Faksimile des Originals und in Übertragung herausgab, pflegten Proben aus Adams Kompositionen in den musikgeschichtlichen Darstellungen nicht zu fehlen (R. G. Kiesewetter, Gesch. der eur.-abendl. Musik <sup>1</sup>1834, <Notenbeilage S. I.; > -H. Bellermann, Mens.-Noten und Taktzeichen <sup>1</sup><1868, <sup>4</sup>1962, S. 125>: Rondeau Nr. 15; A. W. Ambros, Gesch. der Musik 2 [<sup>1</sup>1864] <sup>3</sup>363 und 372f.: Dpm. Nr. 4 und Rondeau Nr. 1 und 15; F. J. Fétis, Hist. de la mus. 5, 1876, 44 und 265 ff.: *Glorieuse*, Dpm. Nr. 1, Rondeau Nr. 4 und 15 und Robin-Spiel V. 664 ff. u.s.f.).

Von Neuem trat dann Adam unter den Musikern des 13. Jahrhunderts besonders in den Vordergrund (mehr als seiner Bedeutung in musikalischer Hinsicht zukommt<sup>1</sup>), als er 1872 der erste<sup>2</sup> französische mittelalterliche Musiker wurde, dessen Dichtungen und Kompositionen (in Original-Notation und Übertragungen) in einer Gesamtausgabe herausgegeben von E. de Cousse-maker (*Oeuvres complètes du trouvère Adam de la Halle*), erschienen, die trotz ihrer starken ebenso philologischen<sup>3</sup> wie musikalischen Mängel wissenschaftlich von grosser Bedeutung blieb und musikalisch bisher nur für die Rondeaux durch die kritische Ausgabe der 16 „Rondeaux“ in richtiger Übertragung von F. Genrich, *Rondeaux, Virelais und Balladen*, Nr. 66—89 ersetzt ist. Weitere neuere Ausgaben einzelner Kompositionen Adams werden, soweit sie von Wichtigkeit sind, unten genannt.

Aus Adams Leben, das zuerst P. Paris (Hist. Litt. 20, 1842, 638—675) genauer umriss, ist nur wenig Sicheres bekannt trotz der umfangreichen Biographie, die H. Guy Adam widmete (*Essai sur la vie et les œuvres littéraires du trouvère Adam de la Halle* 1898; LVIII und 605 Seiten), und der eindringenden Untersuchung besonders A. Guesnon's, u.a. im *Moyen Âge* 13—15 (= 2. Serie, 4—6, 1900—1902 und separat) und in einer mir bisher noch nicht zugänglichen Abhandlung über Adam und das Jeu de la Feuillée ebendort 1917.

Adam wurde als der Sohn des Maistre Henri le Bochu († 1291, vgl. Guesnon l.c. 1900, 160 und 1902, 173; Adams Beinamen: le Bochu oder Bossu war ererbt und Adam selbst nicht bucklig; den 2. Beinamen: de la Halle oder de la Hale verdankt er der Tätigkeit seines Vaters als Schöffe, vgl. Guesnon l.c. 1901, 198) in Arras wahrscheinlich zwischen 1235 und

<sup>1</sup>) Wenn A. von Dommer (*Handb. der Musikgesch.* <sup>1</sup><1868>, <68>; <sup>2</sup>1878, <67>; <sup>3</sup>, Ausg. von A. Schering, 1914, 80) Adam sogar „den bedeutendsten Vertreter der Musik des 13. Jahrhunderts“ nennt, ist ihm nicht zuzustimmen, da Adam an der Entwicklung der wichtigsten mehrstimmigen <Gattung> des 13. Jahrhunderts, der Motette, nur unwesentlichen Anteil hat.

<sup>2</sup>) Eigentlich der 2.; indes ist die Ausgabe der Melodien zu den Liedern des Chastelain de Couci lediglich in willkürlicher moderner Übertragung, die F. T. Perne zu F. Michel's *Chansons du Châtelain de Coucy revues sur tous les manuscrits 1830* beisteuerte, wissenschaftlich gänzlich verunglückt und ohne Bedeutung für die Erweiterung der Kenntnis der Musikgeschichte des Mittelalters geblieben; die weiteren von Perne († 1832) gemäss der Voranzeige für 1831 in der gleichen Coll. des anc. Monumens de l'Hist. et de la Langue française geplanten Ausgaben der Kompositionen zu den Liedern Thibaut's und der Werke Gu. de Machaut's erschienen nicht.

<sup>3</sup>) Die lange Liste der Errata am Schluss der Ausgabe stammt von A. Guesnon; vgl. Guy, Bibliogr. S. 5.

1240 geboren. Er wurde cleric (dass er Mönch in Vaucelles gewesen sei, geht aus dem *Jeu de la Feuillée* V. 169 nicht hervor; vgl. Guesnon, l.c. 1902, 171).

Als seine frühe Verheiratung und der Aufenthalt in seiner Vaterstadt ihm zur Fessel für sein höheres geistiges Streben zu werden drohten, plante er (gegen den Willen des Vaters, bei dem die Frau zurückbleiben sollte,) nach Paris zu gehen, wie sein *Congé*, auf dessen hohen dichterischen Wert schon P. Paris (S. 653) lebhaft hinwies und das geistvolle für ein Maifestspiel dieser Zeit (in der That von Adam selbst?) geschriebene, teils satirische, teils fantastische *Jeu de la Feuillée* („das Spiel unter dem Laubdach“), in dem Adam mit Gattin und Vater nebst vielen weitem Arraser Mitbürgern selbst auftritt, mit manchen Ausfällen gegen den Geiz des Vaters, gegen die Frauen, wobei auch Adams eigene Frau nicht verschont bleibt, und gegen die Zustände in Arras schildern. Die alte, bisher allgemein (so auch noch von Guesnon selbst l.c. 1902, 172) angenommene Ansicht, dieses erste Spiel Adams sei zuerst am 1. Mai 1262 dargestellt (vgl. z. B. Guy <337> ff.), ist, wie ich Nicod l.c. S. 30 entnehme, 1917 von Guesnon zugunsten von 1276 aufzugeben. Auch über die Datierung anderer Werke wie z. B. der Dpm. Nr. 1, für die ich oben S. 431 Guy (S. 88 ff. und 141 ff.) folgte, der sie 1269 ansetzt, gehen die Ansichten weit auseinander; Langlade (<Jehan Badel avec ces commentaires sur le congé de Boule Fastoul>, 1903, S. 9 ff., besonders S. 16) z.B. will sie sogar vor 1262 ansetzen, eine Datierung, die musikhistorisch von besonderer Wichtigkeit wäre, da damit der Beweis für die Entstehung von Tr. im Petrus de Cruce-Stil vor 1262 erbracht sein würde.

Ob Adam nun nach seinem „*Congé*“ von Arras in der That seine Studien in Paris fortsetzte, ist unbekannt. Jedenfalls ist er auch später durch den *Congé* von Baude Fastoul (um 1265?) V. <493> ff. in Arras nachweisbar; doch ist wohl P. Paris, der aus dem völligen Fehlen von Anspielungen auf Pariser Zustände in Adams Werk sogar schliessen möchte, dass Adam überhaupt nicht nach Paris kam (l.c. 661), nicht zuzustimmen. Dass die Angabe in Fastoul's *Congé* V. <469—475>, der Seigneur Henri mit seinem Sohn Adam gingen infolge der hier näher geschilderten Unruhen in die Verbannung nach Douai, mit Unrecht seit altersher auf den Dichtermusiker Adam und seinen Vater bezogen wurde, zeigt Guesnon l.c. 1900, 160.

Anscheinend verliess Adam oft in den 1280er Jahren Arras und Frankreich, um dem Grafen Robert von Artois zu folgen, der sich 1283 zu Karl I von Anjou nach Italien begab. Dass Adam auch Karl nahe trat, geht aus seiner nach Karls Tod (1285) begonnenen, unvollendet gebliebenen Dichtung auf die Thaten dieses Fürsten hervor. Auch das Spiel von Robin und Marion entstand anscheinend in Italien, da sein Neffe Jehan Mados es nach Adams zwischen 1285 und 1288 eingetretenen Tod, wie er in dem ebenfalls irrig unter Adams Namen überlieferten Vorspiel dazu, dem *Jeu du Pelerin*, selbst mitteilt, neu nach Arras bringt. Dass Adams Tod spätestens 1288 eintrat, ergibt sich daraus, dass <eine Nachdichtung zum Roman de Troyes „Adans li bogus... avant il moru, ce fu pités“ von Mados> 1288 datiert ist (P. Paris 666 f. u.s.f.).

Wenn 1306 auf einem Fest in Westminster ein Maistre Adam le Bochu auftritt (Manners and Household Expresses of England in the thirteenth and fifteenth Centuries, Roxburghe Club 57, 1841, S. 141; vgl. E. Faral, <Les Jongleurs en France au moyen âge, 1910, 95>, und Chambers <The Mediaeval Stage>, 2, <1903>, 234), so kann dieser Adam nicht der Arraser Trouvère gewesen sein, da 1288 als Datierung von Mados' Nachricht

über Adams Grab durchaus glaubwürdig erscheint und die Entlohnung des Maistre Adam in Westminster 1306 mit der geringsten Summe der Liste, mit 20 solidi, während viele andere Sänger auf diesem Fest 30, 40, 60 solidi, 2, 4 und 5 Mark erhielten, die Identifizierung mit dem Arraser Meister ausschliesst.

Die Überlieferung der Werke Adams zeigt der der Werke seiner Zeitgenossen gegenüber sowohl darin, dass, wie erwähnt, seine Dpm. die einzigen in einer Musikhandschrift nicht-anonym überlieferten Dpm. des 13. Jahrhunderts sind, wie auch darin, dass seine gesamten Werke in einem Codex, in der schönen Handschrift Ha, gesammelt vorliegen und auch weitere gesonderte Sammlungen seiner Chansons oder Chansons und Jeux-partis vorkommen (vgl. unten), grosse Besonderheiten.

Codex Ha, Paris frq. 25566 (früher La Vall. 81), ist ein Pergamentcodex des ausgehenden 13. Jahrhunderts Arraser Ursprungs (25,2 : 17 cm; der beschriebene Raum misst 17,4 : 12,3 cm; die in Ray. Bibl. 1, 199 für Pb<sup>18</sup> angegebenen Masse sind irrig und beziehen sich auf den Quaternio Pb<sup>15</sup>, der 20,9 : 13,5 cm mit der Schriftspiegelgrösse 15,3 : 11,3 cm misst; die Seiten beider sind in 2 Kolumnen geteilt). Im 18. Jahrhundert dem Herzog de La Vallière gehörig wurde er zuerst 1783 von De Bure im Cat. des Mss. de M. le duc de La Vallière 2, 226—228 (Nr. 2736) und Add. 1, 55 kurz beschrieben. In Ray. Rec. (2, <108—115 und 158—159> u.s.f.) ist er Lv, in Ray. Bibl. (1, 198 ff. u.s.f.) Pb<sup>15</sup> und <sup>16</sup>, bei Schwan, Altfranz. Liederhandsch. S. 3 und 223 u.s.f. W bezw. W<sup>1</sup> und W<sup>2</sup> und in Jeanroy, Bibl. somm. 1918, 12, W bezeichnet. Dem Oeuvre Adams folgen zahlreiche weitere Werke von Dichtern des französischen Nordens, u.a. die musikalisch beste und älteste Überlieferung des Renart Nouvel (f. <109> ff.); vgl. A. Rambeau l.c. 1886 3 f. und A. Tobler, Li dis dou vrai ariel <sup>3</sup>1912, S. V ff.

Die erste ursprünglich nicht zu diesem Codex gehörige Lage (die Masse sind erheblich kleiner; vgl. oben), ein Pergament-Quaternio s. 13., jetzt f. 2—9 foliiert, enthält eine Sammlung von 14 vollständigen und 2 fragmentarischen Chansons Adams (von Raynaud und Schwan als Pb<sup>15</sup> bezw. W<sup>1</sup> gesondert beschrieben). Mit dem durch den Lagencustos f. 17' als „1“ bezeichneten Quaternio f. 10—17 beginnt das Corpus, das sich fast ausschliesslich aus Quaternionen zusammensetzt; die Lagencustodenzahlen hören f. 163' mit „19“ auf; von Lage 1—19 ist nur Lage 15, f. 122—131, ein Quinio; die weiteren Lagen untersuchte ich nicht. Eine ältere Foliiierung in römischen Zahlen erstreckt sich nur auf die ersten 80 Seiten des Hauptcodex (= f. 10—89); im folgenden ist stets die neuere Foliiierung (f. 1—283), die mit f. 1 auf einem Vorblatt vor der vorn zugefügten Lage beginnt, citiert. Auf den Seiten stehen 12 Systeme.

Die Notation des 1. Quaternio und der Chansons und Jeux-partis f. 10 ff. ist Quadrat-Notation; die Rondeaux, die Motetten und die Melodien zu den Spielen (ebenso die Refrains des Renart nouvel f. <109> ff.) sind in franconischer Mensural-Notation aufgezeichnet.

Phototypisch gab P. Aubry (Les plus anc. mon. 1905, pl. 17) f. 41' und <J. Wolf, Musikalische Schrifttafeln, 1922, pl. 4> f. <41'> (leider eine Seite, auf der kein Refrain mit Noten vorkommt,) heraus. Coussemaker's oben genannte Gesamtausgabe von Adams Werken 1872 druckte die Musik des Codex Ha f. 10 ff. vollständig in Original-Notation und (vielfach, besonders bei den Melodien in Quadrat-Notation, deren Übertragungsprinzip Coussemaker noch unbekannt war, nicht gelungenen) Übertragungen ab.

Da indes auch hier nähere Angaben über die übrige musikalische Überlieferung der Werke Adams fast ganz fehlen, ebenso wie sie sich auch in der sonst umfangreichen Hale-Literatur nur sehr spärlich finden, dehne ich die Beschreibung von Ha an dieser Stelle auf die gesamten Werke Adams aus.

Die ältere Literatur über Adam ist am ausführlichsten von L. Bahlsen, A. de la Hale's Dramen und das „Jus du Pelerin“ (Ausg. u. Abh. a. d. Gebiet der rom. Phil. 27) 1885, S. 1—8 und H. Guy, Bibliogr. crit. du trouvère Adan de le Hale (Rev. des ét. hist. 1900, 201; Biblioth. des bibliogr. crit. publ. par la Soc. des ét. hist., fasc. 6 und separat) aufgezählt. So können die Literaturangaben im folgenden sich auf die wichtigsten Untersuchungen und Ausgaben beschränken.

f. 10—23: 34 französische Chansons und 1 lateinisches Lied.

Die Überschrift in Ha lautet: *Chi commencent les canchons Maistre Adan de le Hale*. Die Texte der Chansons gab 1900 mit umfangreichem Commentar R. Berger neu heraus (Canchons und Partures des altfranzösischen Trouvère Adan de le Hale, 1. Band: Cancchons, Rom. Bibl. 17, 1; Band 2 erschien nicht), vgl. über diese stark angegriffene Ausgabe u. a. die ausführliche Besprechung von Guesnon l. c. 1901, 197—212, und die dort angeführten weiteren Rezensionen. Die in Coussemaker's Ausgabe beibehaltene und im folgenden stets citierte Folge der 34 Chansons des Codex Ha, die ausser Nr. 33 (*De tant com plus*) hier sämtlich mit Melodien überliefert sind (die Melodien von Nr. 5 und 6 sind gleich; zu Nr. 33 ist auch anderweitig keine Melodie erhalten), ist:

| Codex Ha Nr.       | 1    | 2    | 3    | 4    | 5    | 6    |     |     |      |
|--------------------|------|------|------|------|------|------|-----|-----|------|
| = Ray. Bibl. Nr.   | 833  | 1186 | 248  | 152  | 149  | 148  |     |     |      |
| = Ausg. Berger Nr. | 1    | 2    | 3    | 4    | 5    | 6    |     |     |      |
| 7                  | 8    | 9    | 10   | 11   | 12   | 13   | 14  | 15  | 16   |
| 1711               | 888  | 1454 | 612  | 2128 | 1973 | 2024 | 500 | 659 | 1018 |
| 7                  | 8    | 9    | 10   | 11   | 12   | 13   | 14  | 31  | 17   |
| 17                 | 18   | 19   | 20   | 21   | 22   | 23   | 24  | 25  | 26   |
| 2025               | 1458 | 52   | 2038 | 1060 | 1273 | 1383 | 632 | 432 | 1247 |
| 18                 | 20   | 19   | 21   | 22   | 15   | 26   | 27  | 28  | 30   |
| 27                 | 28   | 29   | 30   | 31   | 32   | 33   | 34  |     |      |
| 1661               | 1180 | 1715 | 1771 | 1438 | 336  | 1577 | 495 |     |      |
| 16                 | 36   | 23   | 29   | 24   | 32   | 33   | 35  |     |      |

Von weiteren in Ha folgenden Chansons Adams sind nur noch nachweisbar: Ray. Bibl. Nr. 1237 in N, Paris frç. 1591 und der Panthère d'amour (Nr. 35; Berger Nr. 25) und Nr. 1599 in Paris frç. 847, D und fragmentarisch in Pb<sup>15</sup> (Nr. 36; Berger Nr. 34). Die reiche weitere Überlieferung von Adams Chansons ist folgende.

Der erste Quaternio von Ha (Pb<sup>15</sup>) enthält Nr. 1—14 anonym in gleicher Reihenfolge mit den gleichen Melodien (nur Nr. 2 ist hier eine Quart tiefer aufgezeichnet) und am Schluss (f. 9') 2 Fragmente aus Nr. 34 und 36 ohne Notation (vgl. Berger S. 478 und 486).

Die fast vollständige Reihe der Lieder (33; es fehlen nur Nr. 22, 33 und 35) mit einem Jeu-parti am Schluss überliefert der selbständige, nur diese Werke von „Adams de le Hale“ enthaltende Schlussfaszikel von Paris frç. 847 s. 13.—14. (Pb<sup>6</sup>; Ph bei Schwan) f. 211—228. Die ersten 14 Chansons bewahren wie in Pb<sup>15</sup> die Folge des Corpus von Ha; die weiteren folgen: Nr. 27, 16, 17, 19, 18, 20, 21, 29, 31, 23—25, 30, 26, 15, 32, 36, 34 und 28. Die in Quadrat-Notation notierten Melodien sind mit Ausnahme der Melodie des den Schluss der Chansons bildenden geistlichen Lieds Nr. 28 die gleichen wie in Ha (Nr. 2 steht in der um eine Quart tieferen Lage wie in Pb<sup>15</sup>).

Eine noch um 1 grössere Zahl von Chansons in fast durchweg abweichender Folge (wiederum mit dem geistlichen Lied am Schluss) findet sich in dem selbstständigen Schlussfaszikel s. 14. von N, f. 224—233 (vgl. oben S. 286; Th bei Schwan) *Les chansons Adans li Bocus*, der 34 Lieder in der Folge: Nr. 26, 2, 27, 14, 13, 22, 3—5, 7, 11, 18; / 1, 30, 29, 6, 8, 10, 9, 12, 16, 17, 19—21, 23—25, 32, 31, (f. 231 oder 231' ferner die in Ray. Bibl. 1, 172 übersehene Chanson Nr. 33; vgl. Berger S. 465 und Jeanroy, Bibl. somm. S. 69), 35, 34 und 28 überliefert; es fehlen nur Nr. 15 und 36. Die Melodien sind nur zu den ersten 12 Liedern, deren Melodien hier durchweg mit Ha übereinstimmen (nur steht Nr. 2 auch hier in der tieferen Lage), in einer halb mensuralen Schreibung aufgezeichnet; (von den 3 Melodien, die ich mir deswegen 1901 kopierte, steht Nr. 26 im 2., Nr. 2 im 3. und Nr. 18 im 1. Modus).

Eine weitere mit einer nur wenig kleineren Liedauswahl eine Anzahl Jeux-partis vereinigende ebenfalls selbständige Sammlung ist der anonyme Liederfaszikel in Paris frç. 1109 s. 14. (Pb<sup>7</sup>; der 1. Teil des 329 Blätter umfassenden Codex ist f. 143 1310 datiert), f. 311—325', der zunächst 26 Chansons Adams, dann 16 Jeux-partis Adams und eines von Gilbert de Berneville (vgl. Nicod S. 31 An. 1) enthält. Die Chansons folgen: Nr. 1, 2, 27, 3, 30, 7, 8, 4, 5, 17, 9, 14, 28, 34, 13, 16, 19, 18, 20, 12, 31, 11, 24, 10, 6 und 32. Im Liederteil fehlt bei den ersten 3 merkwürdigerweise (ebenso wie in der gesamten Jeux-partis-Sammlung, für die dies jedoch auch sonst vorkommt; vgl. unten in Kap. XI 1 bei V) Raum zur Aufzeichnung der Melodien. Von den übrigen 23 Liedern haben 3 (die geistliche Chanson Nr. 28, ferner nur 34 und 32) von Ha abweichende Melodien; die übrigen stimmen bis auf hier etwas erheblichere Varianten mit Ha überein. Ob die mensuralen Formen der Notation auch mensurale Bedeutung haben, ist noch zu untersuchen.

20 weltliche Chansons in geschlossener Folge und die geistliche Chanson Nr. 28 bilden das Repertoire von Chansons des „Adans li Bocus“ im Codex V, der auch 10 Jeux-partis, 1 Rondeau und 1 Motettenstimme Adams überliefert; vgl. auch unten bei V. Die Folge der weltlichen Chansons, die den Schluss des 7. und die 8. Lage einnehmen, ist: Nr. 1, 2, 4, 3, 5, 32, 21, 16, 22—24, 9, 17, 19, 26, 18, 20, 31, 7, und 27. Nr. 9, 7 und die geistliche Chanson Nr. 28 (f. 126) sind hier anonym. Nr. 1 ist ganz verloren; von Nr. 2 ist der Anfang mit der Melodie verloren; Nr. 21, 16, 22—24 und 9 blieben ohne Noten. Von den hier erhaltenen 13 Melodien weichen 3 von Ha ab: Nr. 32, 17 und die der geistlichen Chanson Nr. 28, die in V mit Pb<sup>7</sup> übereinstimmt; die übrigen 10 (Nr. 4, 3, 5, 19, 26,

18, 20, 31, 7 und 27) weisen nur erhebliche Varianten gegenüber der sonstigen Überlieferung dieser Melodien auf; Nr. 5 ist hier eine Quint höher aufgezeichnet.

Auch der V noch verwandte Codex Arras 657 (A bei Raynaud und Schwan; 1278 beendet? vgl. Jeanroy, *Bibl. somm.* 1918, S. 1 und Nicod S. 32) enthielt ein der Auswahl in V sehr ähnliches oder vielleicht gleiches Repertoire von weltlichen Chansons und Jeux-partis Adams, von dem jetzt durch den Verlust der Schlüsse beider Gruppen nur mehr 6 Chansons und 7 Jeux-partis erhalten sind. Die Folge der Chansons des „Adans li Bocus d'Arras“ in dieser Handschrift f. 133' ff. ist die gleiche wie in V: Nr. 1, 2, 4, 3, 5 und 32; der Schluss von Nr. 32 fehlt mit der folgenden Lage des Codex. Die Melodien sind in Quadrat-Notation geschrieben. Mit den Melodien sind aus Arras veröffentlicht: Nr. 1 in farbigem Faksimile als Titelbild der Ausgabe Coussemaker's 1872 und (in der Literatur unbeachtet geblieben, auch von Berger nicht genannt) Nr. 5 in Original-Notation in *Mone's Anzeiger für Kunde teutscher Vorzeit* 6, 1837, Tafel 2 <gegenüber Spalte 367> (vgl. ib. S. <palte> 313). Beide Melodien stimmen mit Ha überein. Welche Melodien für die übrigen 4 Lieder hier überliefert sind, ist mir nicht bekannt.

Endlich die letzte Handschrift mit zahlreicheren Chansons Adams ist Codex Paris frç. 1591 s. 14 (Pb<sup>8</sup>), der in seiner 2. anonymen Hälfte (R<sup>3</sup> bei Schwan) f. 98' Nr. 35, f. 100 ff. Nr. 2, 8, 17, 18, 20 (*Ray. Bibl.* 2074 und 2038 sind identisch), 22 und 25, f. 108' Nr. 27, f. 131' Nr. 14, f. 152f. Nr. 12 und 13, f. 159 ff. Nr. 10, 11, 14 (zum 2. Mal), 22, 30, 31, 3, 4, 7, 5, 6, 27 (zum 2. Mal) und 26 und f. 178f. Nr. 21 und 19 überliefert, in *Summa* 25 verschiedene Texte mit Melodien, über die mir eine genauere Untersuchung noch fehlt. Soweit ich bisher feststellen konnte, scheinen die Melodien der mit Ha gemeinsamen Lieder ausser der von Nr. 17 mit Ha übereinzustimmen; Nr. 2 steht auch hier eine Quart tiefer, Nr. 6 eine Quart höher.

Eine kleinere Zahl von anonym überlieferten Chansons Adams findet sich zerstreut: in Paris frç. 24406 s. 13 (Pb<sup>14</sup>) 7 Chansons; f. 95', 97', 109, 111, 117', 118' und 119 = Nr. 27, 11, 2, 13, 14, 1 und 26; während sonst die Melodien dieses Codex oft von der musikalischen Hauptüberlieferung abweichen, tritt von Adams Liedern nur Nr. 1 hier mit einer eigenen Melodie entgegen; die übrigen stimmen mit Ha überein; Nr. 2 steht auch hier eine Quart tiefer; —

in dem alphabetisch angeordneten Codex Paris frç. 846 s. 13 (Pb<sup>5</sup>) 8 Chansons; f. 46, 57, 66', 79, 84', 93', 104 und 106 = Nr. 30, 5, 3, 2, 17, 26, 27 und 11; die Melodien von Nr. 30, 2, die auch hier im 3. Moldus verläuft (Mk.: Anfang bei Beck, *Mel. der Troub.* S. 146), und 17 weichen von Ha ab; die übrigen stimmen überein; durch die Verwendung mensuraler Elemente in der Notation ist diese Überlieferung besonders wichtig (vgl. auch oben S. 54 ff. und 338); —

und in der Texthandschrift D (vgl. oben S. 308) 10 Chansons und 1 Chanson-Fragment; f. 152, 158, 165 f., 170 f., 177 und 241 (*Ray. Bibl.* Nr. 658 und 659 sind identisch) = Nr. 36 (Fragment; in *Ray. Bibl.* 1, 80 nicht genannt; vgl. *Herrig's Archiv* 97, 288 und *Berger S.* 478), 27, 3, 2, 30, 26, 14, 13, 11, 5 und 15 (nach Raynaud's Zählung *Bibl.* 1, 40 ff.: *Grans chans* Nr. —, 22, 46 f., 49 f., 63—65, 87 und *Ballette* Nr. 139).

Vereinzelte Chansons Adams stehen:

in Paris frç. 20050 s. 13.—14. (Pb<sup>12</sup>), dem „Chansonnier de St. Germain“ (vgl. oben S. 337), 2 Chansons anonym ohne Melodien im 3. und 4. Teil; f. 156 und 171' = Nr. 2 und 27; — in Bern 389 s. 13.—14. (vgl. oben S. 337) 1 Chanson des „Adans le Bosus d'Ares“ ohne Melodie: f. 181 = Nr. 27; — und in Montpellier, *Éc. de Méd.* 236 s. 15 (vgl. A. Boucherie, *Rev. des langues rom.* 3, 1872, 311 ff. und Jeanroy, *Bibl. somm.* 1918, 16) am Schluss des Codex Nr. 27 und 11, offenbar ebenfalls ohne Melodie.

Endlich citiert Nicole de Margival's *Panthère d'Amours* (Paris frç. 24432 f. 53 ff. und B. Petersburg fr. K. V XIV 3 f. 45 ff.<sup>1</sup>; in beiden Handschriften blieben die lyrischen Einlagen wohl ohne Musik; vgl. die Ausgabe von H. E. Todd 1833 und A. Långfors, *Les Incipit* 1917 S. 3 f.) die Chansons Nr. 12 und 35 ganz und Strophen aus Nr. 1, 2, 11, 18 und 26 (vgl. das Register der Ausgabe).

<sup>1</sup>) Über diese Handschrift der früheren kaiserl. Bibliothek, die auch Gerbert de Montreuil's *Roman de la Violette* (vgl. Långfors, l.c. S. 388) enthält, vgl. auch D. L. Buffum in: *Studies in honor of Marshall Elliott* 1911, 1, 132.

## V. Bamberg, Kgl. Bibl. (Lit. 115) Ed IV 6 (Ba).

Während, wie wiederholt betont, in Mo, dem inhaltlich ältesten unter den in Mensural-Notation geschriebenen grösseren Codices, die Motetten der älteren Epoche von denen des jüngeren, von Petrus de Cruce inaugurierten Stils, die in Mo erst im 7. Faszikel folgen, noch sorgfältig getrennt sind, vermischen alle weiteren erhaltenen Handschriften, die Vertreter dieser beiden Epochen der Motetten-Entwicklung überliefern, bereits beide miteinander. Unter ihnen steht dem Codex Mo am nächsten der nächst Mo umfangreichste dieser Codices, Codex Ba, dessen Corpus mehrstimmiger Werke seit 1908 durch P. Aubry's phototypische Ausgabe der dieses Corpus enthaltenden ersten 8 Lagen des Codex und deren vollständige Übertragung allgemein bequem zugänglich ist (P. Aubry, *Cent Motets du 13e siècle publiés d'après le Manuscrit Ed IV 6 de Bamberg*, 1908, 3 Bde.; I. *Reproduction phototypique du manuscrit original*, II. *Transcription en notation moderne et mise en partition*, III. *Études et commentaires*).

Dass diese Sammlung des Codex Ba als erste aus der Zahl der mensuraliter ausgezeichneten Motetten-Handschriften zur vollständigen Veröffentlichung gelangte, — Aubry's Pläne, in gleicher Weise sowohl weitere in nicht-französischen Bibliotheken erhaltene Codices (3,8) wie den Codex Mo zu publizieren, sind durch seinen frühzeitigen Tod (1910) vereitelt (vgl. oben S. 349) —, war eine glückliche Wahl, da einerseits der in gutem Zustand erhaltene Codex Ba hinsichtlich des Umfangs und der Mannigfaltigkeit seines Repertoires, soweit die Zusammensetzung der Motetten-Sammlung ausschliesslich aus 3st. mehrtextigen Motetten es zulässt, nur hinter dem Repertoire des ausserordentlich umfangreichen Codex Mo zurücksteht und andererseits dank der einheitlichen Aufzeichnungsart dieser Werke und dank der klaren, in Ba zur Verwendung kommenden Notenschrift die Übertragung dieser Werke nur selten Schwierigkeiten macht. Wenn Aubry seine Wahl ferner auch damit motiviert, dass gerade Codex Ba eine so vorzügliche Beachtung verdiene, da seine Motetten "le motet classique du moyen âge" in der vollendetsten und typischsten Form ("la forme la plus parfaite et la plus caractéristique de la composition polyphonique du siècle de St. Louis") repräsentieren (3,8), so kann man, scheint mir, dem nur mit der zweifachen Einschränkung zustimmen, dass 1) dabei mit Unrecht übersehen ist, dass neben der in Ba allein vertretenen Form der mehrtextigen Motette für die Praxis auch in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts die einfache 2st. Motette (das instrumental begleitete Lied) durchaus eine in gleicher Weise typische und in sich in gleicher Weise vollendete Motettenform blieb, und dass 2) der im Repertoire Ba mehrfach eingeschlagene Weg, das Repertoire der rein lateinischen Dpm. statt durch Neuschöpfungen durch teilweise wenig gelungene Contrafacta-Bildungen zu vermehren, nicht als typisch gelten darf (vgl. unten).

Zur Beschreibung des am Anfang des 14. Jahrhunderts geschriebenen Pergamentcodex (beim Binden auf 26:18 cm beschnitten) vgl. den "Katalog der Handschriften der Kgl. Bibl. zu Bamberg" 1,1 (ed. F. Leitschuh, [1898] 1904) S. 263f. und 1,3 (ed. H. Fischer, 1908) S. 58. Er gehörte früher der Bamberger Dombibliothek; sein Einband (vgl. Kat. 1,1 S. 2; Aubry Bd. 1, pl. I und II; Aubry's Bemerkungen über den Einband 3, 41 sind z.T. irreführend) zeigt vorn das Kapitelswappen und hinten die Wappen des Domdechanten Erasmus Neustetter gen. Stürmer und des Domkapitulars Hector von Kotzau und die Jahreszahl 1611. Wie der Codex nach Bamberg kam, ist ebenso wie seine ursprüngliche Provenienz unbekannt. Er besteht aus 10 Quaternionen. Die ersten 8 enthalten das musikalische Corpus (Nr. 1—108), die beiden letzten, von anderer Hand auf weniger gutem und ungleichmässigem Pergament geschrieben, zunächst einen 1271 datierten Traktat eines Engländers, der sich als Familiaris des Cardinals Ottoboni bezeichnet und als dessen Namen in Ba Magister *Amerus* und *Anmerus*, in Trier Sem.-Bibl. 44 *Amerus* (vgl. die Anm.), in Oxf. Bodl. 77 wohl korrekter *Alfredus* (Alfred) angegeben ist<sup>1</sup>, dann f. 80 Z. 1-4 von der

<sup>1</sup>) Dass ein Engländer Alfred, Familiaris des Cardinals Ottoboni, um 1270 einen Musiktraktat schrieb, ist seit J. Bale, *Scriptorum Brytannie Catalogus* 1, 1557, 322 (vgl. auch die Neu-Ausgabe: „Index Britanniae Scriptorum etc.“ in: *Analecta Oxoniensia, Mediaeval and Modern Series*, Part 9, Oxford 1902, S. 28) in der Literatur mehrfach erwähnt (vgl. u.a. H. Davey, *Hist. of Engl. Music*, 1895, S. 40). Dass dieser noch von Davey für verloren gehaltene Traktat in dem in Ba, Trier und fragmentarisch in Oxf. erhaltenen Werk vorliegt, zeigte P. Blanchard 1909, *Rass. Greg.* 8, 419 ff. Über ihn handelte, leider ohne die Trierer und Oxforder Handschrift zu kennen und ohne die Identifizierung von Amerus mit Oxford vorzunehmen, J. Kromolicki in seiner Dissertation: *Die Practica Artis Musicae des Amerus und ihre Stellung in der Musiktheorie des Mittelalters*, Berlin 1909, in der die beiden die mehrstimmige Musik behandelnden Abschnitte des Traktats aus Ba veröffentlicht und untersucht sind und eine Publikation des ganzen Traktats in Aussicht gestellt ist.

Über die Oxforder Handschrift (s. 14.-15.) vgl. Blanchard l.c. und W. H. Frere, *Bibliotheca Musico-Liturgica* 1, 1901, 131.

Der Hauptinhalt der Trierer Handschrift, eines dem Kloster St. Matthias bei Trier entstammenden, von verschiedenen Händen des 15. Jahrhunderts geschriebenen Papiercodex, 29:20,5 cm, bilden rhetorische Traktate, Reden und Briefe (u.a. unechte Seneca-Schriften, Werke von Humanisten des 15. Jahrhunderts wie Laurentius Valla und Poggio, Briefe des 1475 in Zwolle gestorbenen Dominikaners Alanus de Rupe); vgl. die Beschreibung des Codex von J. Marx, *Handschr.-Verz. der Sem.-Bibl. zu Trier*, 1912, S. 39 f. (in: *Trierisches Archiv, Ergänz.-Heft 13* = *Veröff. der Ges. für Trier. Gesch. und Denkmalspflege* 4). Am Schluss folgt, von neuer Hand geschrieben, mit neuer Lage beginnend, f. 318-337 der Musiktraktat des Engländers (2 Senionen; der Schluss des 2. ist unbeschrieben; Marx' Angabe S. 41, der Codex schliesse: *voce humili et submissa* ist irrig, da diesem Schluss des Kapitels „De modo et forma legendi“ und dem Explicit des Haupttraktats wie in Ba ein weiteres anonymes Kapitel folgt, wie in Ba: *Sciendum est quod in notulis pro exigencia motellorum, conductorum et organorum* beginnend und mit dem *Al. Felix corpus* schliessend; die in Ba darauf folgenden Kompositionen fehlen in Trier) und auf f. [342]r, der ersten Seite des den Schluss des Codex bildenden einzelnen Doppelblattes, ein von Marx übersehener Nachtrag: der Anfang des Notations-Kapitels aus einem der Muris zugeschriebenen Traktate, im 1. Absatz dem alten Text gegenüber durch Aufnahme der *semiminima* als 6. Notengattung erweitert (*In arte motetorum bis sine cauda breves sunt. Exemplum* mit folgendem Beispiel = C.S. 3, 75 f.; während im englischen Traktat stets schwarze Notation verwendet ist, sind f. [342] die ersten 5 Notenbeispiele in weisser und nur die beiden letzten in schwarzer Notation geschrieben).

Bei dem im Codex 3 mal vorkommenden Namen des Verfassers des englischen Traktats

Hand des Traktatschreibers geschrieben: 1st. All. Felix corpus felix et anima felix venter Marie virginis etc. (auch in Trier, vgl. Anm.), schliesslich f. 80 und 80' von 2 weiteren Händen 2 mehrstimmige Nachträge, die unten in Kap. XII zu behandeln sind.

In die Literatur führte den Codex 1854 F. J. Mone ein, der ihn in den umfangreichen Quellenangaben seiner "Lateinischen Hymnen des Mittelalters" — Angaben, die auch für die Musikgeschichte eine auch heute noch bei weitem nicht ausgeschöpfte Fundgrube sind — in Band 2 (1854) und 3 (1855) zu 15 Texten als Quelle nennt (Mone Nr. 644, 645, 659 und zu den Marienliedern Nr. 339, 366, 421, 493 und 591-598). Mir wurde er zuerst durch mündliche Mitteilungen Gustav Jacobsthal's bekannt, der, wie auch im Katalog (l.c. S. 264) angegeben, 1884 den Codex ganz kopierte. G. M. Dreves erwähnte ihn 1895 in der Einleitung von Bd. 20 seiner Anal. hy. (S. 29f.), freilich nur mit einigen wenigen, unzureichenden, z.T. unrichtigen Bemerkungen; für die Ausgabe der "Cantiones et Muteti" benutzte er ihn jedoch nur einmal (l.c. 21, 203, In veritate = Ba Nr. 45, Mot.). W. Meyer druckte 1898 in seiner Abhandlung über den "Ursprung des Motetts" die Texte der Dpm. Ba Nr. 21 (vgl. unten; = Ges. Abh. 2, 315; vgl. auch ib. 303), nachdem ihm das paläographische Studium dieser Handschrift die Veranlassung seiner grundlegenden Untersuchun-

(in dessen Einleitung f. 318, im Explicit des Haupttraktats f. 336 und im alten Inhaltsverzeichnis auf dem Vorblatt) ist f. 318 und 336 der 2. und 3. Buchstabe (4 gleiche Grundstriche) nicht sicher zu lesen; den Lesungen: *Amierus*, wie besonders die Schreibung auf dem Vorblatt nahelegt und wie P. Bohn liest (vgl. Rass. Greg. 8, 425), und *Anuerus*, wie Marx liest (l.c. S. 41), ist wohl die Lesung *Aimerus* vorzuziehen. Die Fassung des Traktats schliesst sich, soweit ich sehen konnte, eng an die Fassung Ba an, während Codex Oxf., der leider nur ein kleines Fragment des Anfangs des Traktats enthält, einen in der Fassung stark abweichenden Zweig der Überlieferung darstellt (die von Blanchard l.c. aus Oxf. abgedruckte Fassung der Einleitung bietet mehrfach weniger gute Lesarten, als Ba und Trier überliefern). Obwohl besonders, wie in den Eigennamen (Trier schreibt z.B. f. 318 *octobera* statt *Octoboni*, f. 333' *ronis* statt *Bernonis*), auch in den Notenbeispielen der Mensural-Kapitel die Lesarten der späten Handschrift Trier vielfach recht entstellend sind, verlangen sie doch in einer kritischen Ausgabe des Traktats Berücksichtigung, da auch die Lesarten Ba oft ebenfalls nicht befriedigend sind. Übrigens hat der Traktat, soweit die mehrstimmige Musik in Frage kommt, für die Entwicklung der Musiktheorie nur untergeordnete Bedeutung: er verrät weder tieferes Verständnis für die fortgeschrittenere mehrstimmige Kunst seiner Zeit (1271), noch ist der Verfasser imstande, ein älteres Lehrsystem der Mensuraltheorie klar darzustellen; so sind seine Lehren oft inconsequent, unklar oder, wo sie Eigenes zu bringen versuchen, ohne Beziehung zur lebendigen Kunstübung und für diese ohne Bedeutung. Das gilt ebenso für das Mensural-Kapitel des Haupttraktats wie für das am Schluss zugesetzte, etwas modernere Anschauung als das 1. lehrende anonyme Schlusskapitel, das, wenn es vom gleichen Verfasser wie das erste ist (was mir wohl möglich erscheint), darthun würde, wie oberflächlich die Berührung des Engländers auch mit den neueren mensural-theoretischen Lehren blieb (dagegen zeigen, wie schon Kromolicki S. 29 bemerkte, die Modus-Beispiele am Schluss gute Melodik). Zu den Kompositionen, die das Repertoire des Codex Ba bilden, weist der Traktat keinerlei bestimmte Beziehungen auf.

In Kromolicki's Ausgabe der Mensural-Kapitel ist u.a. zu verbessern: S. I, Z. 5 *desideris*, Tr; Z. 7. *perfectura*, Ba und Tr; Sy. 2 vorletzte *Binaria Ea*, Ba und Tr; S. III, Sy. 5 Pause nach der 1. *binaria*, Ba und Tr; Tr lässt mit Recht die l. longa *b* mit Pause fort, ebenso die Pause vor der 3. *binaria*; in den beiden letzten Gruppen ist die mittlere Note in Tr *brevis*; S. IV, Sy. 4 die 3. und 4. *ternaria* stehen eine Terz höher, Ba und Tr; S. V, Z. 15 *secundum qui*, Tr; Z. 27 *quarta quod*, Tr; [S. VI, Z. 2 Tr hat *terminatur*]; S. VI, Sy. 3 die 2. *ternaria cum prop.*, Ba und Tr; S. VII, Sy. 9 die drittletzte *simplex* mit *cauda* links abwärts, Ba und Tr.

gen über "die Buchstabenverbindungen der sog. gothischen Schrift (Abh. der Gött. Ges. der Wiss.; N.F. 1,6; 1897) geworden war. In meinen Aufsätzen ist die Handschrift seit 1905 (vgl. Sammelb. 5, 182; 6, 610 und 624 u.s.f.), in Aubry's Veröffentlichungen seit 1907 mehrfach herangezogen. Da G. Raynaud den Codex in seinem "Receuil de Motets français" (1881 und 1883) übersehen hatte, gab A. Stimming 1906 eine kritische Ausgabe sämtlicher französischer Motettentexte ("Die altfranzösischen Motette der Bamberger Handschrift u.s.w."; vgl. ferner Stimming's Aufsatz: "Altfranzösische Motette in Handschriften deutscher Bibliotheken" in der Chabaneau-Festschrift, Rom. Forsch. 23, 1907, 89ff., in dem auch ein in Stimming's Buchausgabe fehlender lateinischer Motettentext aus Ba, der Text des Mot. von Nr. 26, abgedruckt ist).

Aubry löste die Aufgabe, die er sich in Kap. 2 seines 3. Bandes (3, 55ff.) setzte, "la genèse et le développement de chaque motet" (S. 56) festzustellen, nur sehr unvollkommen; er kannte von den mir bekannten, Werke des Repertoires von Ba überliefernden Handschriften die Codices Bol, Ca, Da, Flor. Naz. 122 und 212, Lille, London Vesp. A XVIII, Lo D, Metz, Mü B, Oxf. Douce 139, Paris Ars A nicht; er hatte die für die älteste Geschichte einer Anzahl dieser Motetten so wichtigen Notre Dame-Handschriften ( $W_1$ , F,  $W_2$ ) nur ziemlich oberflächlich untersucht (vgl. unten); er ist weiter auch in der Angabe der Beziehungen der späteren, von ihm benutzten Handschriften zu Ba bei weitem nicht erschöpfend (Lo C, Boul, Mü C u.a.; betreffend Boul z.B. erkannte er das von ihm Mon. pl. 7 edierte Stück nicht als *Contrafactura* zu Ba Nr. 2 und beachtete die lateinischen Motetten in Boul anscheinend gar nicht); er zog ferner mit Unrecht die nur die Texte überliefernden Handschriften (Oxf Rawl, Cl, D, Paris frq. 12581 und 12786 und die in der musikhistorischen Literatur bisher nicht berücksichtigten Codices Paris frq. 2193 und Ars C) und das Verzeichnis in Bes nicht heran; endlich ist seine Auffassung von der Geschichte der Entwicklung der einzelnen Motetten-Kompositionen sehr oft von Grund aus falsch (z.B. darin, dass er stets in ganz schematischer Weise 2st. Formen für die ältesten hält, während diese einfach nur Stimmreduktionen von 3st. Original-Fassungen sind, und dass er, wenn mehrere Texte zur gleichen Komposition überliefert sind, die Frage, welcher Text der originale ist, rein willkürlich entscheidet). So kann hier auf das vollständige Anführen der sonstigen Überlieferung auch für das Repertoire von Ba nicht verzichtet werden. Die bei Aubry fehlenden Angaben sind im folgenden mit \* bezeichnet. Bezüglich der Irrtümer Aubry's in Band 3 genügt meist die stillschweigende Berichtigung.

Das Corpus von Ba enthält zuerst 100 3st. Motetten, die nach dem rein äusserlichen Prinzip der alphabetischen Folge nach den Anfangsbuchstaben des Mot. und innerhalb der einzelnen Buchstaben nach der Folge: rein lateinische, gemischtsprachliche, rein französische Motetten, geordnet sind; den Schluss bildet der 3st. *Conductus Deus in adiutorium* (Nr. 101), der an dieser Stelle an unrichtigem Platze steht, da er seinem Inhalt nach an den Anfang der Sammlung gehört (in Mo 1, Mo 8, Da, Tu und Mü C steht er an passender Stelle), und 6 3st. *Hoqueti* und eine weitere *In seculum*-Komposition (Nr. 102-108; vgl. unten). Die runde Zahl der Motetten in Verbindung mit der alphabetischen Anordnung deutet wohl darauf hin, dass der Sammler des Codex eine bestimmte Auswahl traf und diese aus äusserlichen Gründen auf die Zahl 100 beschränkte. Aubry's Ausgabe macht eine Beschreibung des Inhalts von Ba in dieser uninteressanten Folge überflüssig; so versuche ich, das Repertoire nach seiner geschichtlichen Entwicklung unzuordnen, da dabei, wie

mir scheint, besonders deutlich die mannigfaltigen Richtungslinien der Entwicklung der Motette im 13. Jahrhundert entgegenzutreten.

Die Schriftenanordnung des Codex ist: f. 1—62 haben je 10 Systeme; bei Nr. 52—54 stehen die 3 Stimmen neben einander auf 3 Kolumnen, da hier auch die Tenores vollständigen Text haben; bei allen übrigen Motetten stehen Tr. und Mot. in 2 Kolumnen neben einander und der T. unten in Langzeile 10; nur f. 57' und 58 werden, da Nr. 92 2 T. hat, für diese 2 Zeilen (9 und 10) gebraucht. f. 62' und 63 (Nr. 101-103) haben oben 2 enge Accoladen von 3 Systemen mit je 5 Linien und unten eine sehr ungeschickte breite 3. Accolade von 3 Systemen mit 5, 4 und 6 Linien, die f. 63 frei geblieben ist. Die letzten 3 Seiten (f. 63'—64') haben für die 5 In seculum-Kompositionen 3 gut verteilte Accoladen zu 3 Systemen. Die Textinitialen sind unregelmässig wechselnd rot und blau gemalt; zu Nr. 102 und 103 fehlen sie; bei Nr. 108 ist nach der blauen Initiale die Textfortsetzung erst von anderer Hand (anscheinend unvollständig) ergänzt. Für die Exaktheit der Aufzeichnung in einer Hinsicht ist charakteristisch, dass der Seitenwechsel für die 3 Stimmen fast ausnahmslos ganz korrekt zum gleichen Moment eintritt (bei f. 34 sogar zur gleichen Stelle mitten im Takt) und Ausnahmen nur 6 Fälle von recto-Seiten bilden (f. 36 beginnt für alle 3 Stimmen an verschiedenen Stellen; f. 26 und 48 beginnen mit einer T.-Note statt mit der vorhergehenden Pause; f. 5 hat wegen Platzmangel auf f. 4' noch 4 auf f. 4' gehörige T.-Takte aufzunehmen; ebenso genügt f. 63' der Platz für das Du. nicht; die letzte Note des Mot. von f. 16' gehört auf f. 17, ein Versehen, das angesichts des komplizierten Mot.-Modus hier leicht zu verstehen ist). Die Handschrift weist viele Gebrauchsspuren auf.

Die Concordanz-Angaben sind im folgenden möglichst beschränkt. Da Text und Musik von Ba Nr. 1—108 vollständig ediert ist, braucht dies nicht bei den einzelnen Werken jedesmal vermerkt zu werden; nur schien es praktisch, bei denjenigen Kompositionen, die auch aus anderweitiger Überlieferung ganz oder teilweise ediert sind, durch  $\mu$  darauf zu verweisen.  $\rho$  verweist auf den an anderer Stelle gegebenen Nachweis des Vorkommens von musikalischen Refrain-Citaten. Ferner kürze ich im folgenden Notre Dame-bezw. St. V-Melismen durch "N.D.-Mel." bzw. "St. V-Mel." und "Originalform der Motette" durch „Or.-M.“ ab. Über \* vgl. S. <475>+ verweist auf die S. <501 ff.> besprochenen Übertragungsfehler Aubry's.

Die Concordanz der Reihenfolge der folgenden Anordnung der Motetten nach historisch-stilistischer Folge mit der Reihenfolge des Codex, nach der das Repertoire Ba im übrigen ausserhalb dieses Kapitels auch von mir stets citiert ist, ist: Ba Nr. 1 (21), 2 (55), 3 (54), 4 (26), 5 (80), 6 (18), 7 (11), 8 (99), 9 (30), 10 (52), 11 (27), 12 (85), 13 (67), 14 (61), 15 (16), 16 (22), 17 (37), 18 (43), 19 (65), 20 (95), 21 (96), 22 (75), 23 (40), 24 (71), 25 (81), 26 (82), 27 (86), 28 (7), 29 (3), 30 (60), 31 (92), 32 (77), 33 (76), 34 (32), 35 (51), 36 (31), 37 (93), 38 (83), 39 (14), 40 (73), 41 (15), 42 (39), 43 (33), 44 (10), 45 (20), 46 (97), 47 (62), 48 (44), 49 (53), 50 (84), 51 (38), 52 (68), 53 (69), 54 (70), 55 (29), 56 (72), 57 (35), 58 (64), 59 (78), 60 (17), 61 (1), 62 (4), 63 (28), 64 (23), 65 (46), 66 (90), 67 (12), 68 (50), 69 (13), 70 (34), 71 (87), 72 (48), 73 (41), 74 (8), 75 (19), 76 (5), 77 (56), 78 (47), 79 (100), 80 (24), 81 (74), 82 (45), 83 (49), 84 (58), 85 (94), 86 (98), 87 (25), 88 (6), 89 (9), 90 (36), 91 (42), 92 (89), 93 (88), 94 (63), 95 (59), 96 (66), 97 (2), 98 (79), 99 (57), 100 (91).

## I. Die älteste bisher nachweisbare Form der Komposition ist ein N.D.-oder St. V-Mel.

A. Qu.: 4st. N.D.-Mel.; Or.-M.: wohl 4st. lat. Tripel-motette.

(1) Ba Nr. 61 (f. 37'). Tr. [254] Mors que, Mot. [255] Mors morsu, T. Mors (aus M 18) Nr. 1: a. lo | 3 lo |; b. lo | 3 lo | |.

4st. Qu. W<sub>1</sub> f. 6'; F f. 7'; Ma f. 21; W<sub>2</sub> f. 5 — = 3st. Dpm. F 2, 5—6, W<sub>2</sub> 2, 38 (Folge [255] [254]); \*Bes Nr. 10; 4st. mit Qua. [256] Mors a Mo 2, 35; 2st. Ma f. 104'. Identisch [257] Mors vite 2st. W<sub>2</sub> 2, 37. —  $\mu$ . — Dass Aubry's Ansicht über die Geschichte dieses Werks (3, 92) irrig ist, ist bereits S. 389 ausgeführt.

B. Qu.: 3st. D.N.-Mel.; Or.-M.: Dpm. mit anderen Texten.

(2) Ba Nr. 97 (f. 60'). Tr. [653] Castrum pudicie, Mot. [654] Virgo viget, T. Flos filius (aus O 16) Nr. 3: 3 li 2 li |, abweichend beginnend.

\*3st. Qu. F f. 11 (Flos filius e). — Mot. \*Bol f. 8; 2 Theor.-Cit.; 2st. \*Ca Nr. 12 mit den Texten [651] und (darüber in kleinerer Schrift [654]. Identisch \* [647 f.] Stirps und Virga 3st. Dpm. \*F 2, 33-34; \* [649] Candida 2st. \*W<sub>2</sub> 2, 3 (mit Anfang [651] in mg.); \*Lo C Nr. 2; (650 f.) Quant und L'autrier 3st. Dpm. W<sub>2</sub> 3, 13; R Nr. \*12-13, N Nr. \*35-36 (Aubry nennt 3, 108 R und N irrig 2st.); 4st. mit Qua. [652] Plus Mo 2, 21; \*Cl Nr. 31—33; \*D Nr. 4 (Mot.-Text). —  $\mu$ . —  $\rho$ .

C. Qu.: 3st. N.D.-Mel.; Or.-M.: 3st. lat. Motette.

(3) Ba Nr. 29 (f. 15'). Tr. [484] E semine rosa, Mot. [483] Ex semine Habrahe, T. Ex semine (aus M 38) Nr. 1: wechselnd dl lo | und 3 lo |.

3st. Qu. W<sub>1</sub> f. 11; \*F f. 32; W<sub>2</sub> f. 16' \* u.s.f.; Mo f. 11; 2st. \* F f. 129'. Komponist: Perotin. — = 3st. Dpm. Mo 4, 62; 3st. mit Text [483] auch im Tr. Worc; 2st. F 2, 14; W<sub>2</sub> 2, 5 (mit Anfang [485] in mg.). Identisch [485] Se j'ai 3st. W<sub>2</sub> 1, 15; 2st. W<sub>2</sub> 4, 77. [486] Hyer 2st. W<sub>2</sub> 4, 46. —  $\mu$ .

(4) Ba Nr. 62 (f. 38). Tr. [496] Encontre le, Mot. [495] Mens fidem, T. In odorem (aus M 45) Nr. 2: 3 lo |.

3st. Qu. W<sub>1</sub> f. 91; \*F f. 45. — = \*Cl Nr. 58; \*3st. lat. Motette nicht erhalten (vgl. oben S. 112); 2st. F 2, 1; Ma f. 130' (Mot.); 2st. W<sub>2</sub> 2, 11 (mit Anfang [497] in mg.); unbekannt mit welchem Tr. \*Bes Nr. 15. Identisch 3st. Dpm. mit Mot. [497] Quant \*W<sub>2</sub> 3, 1; Mo 5, 95.

D. Qu.: 2 2st. oder 3st. N.D.-Mel.; Or.-M.: frz. Dpm.

(5) Ba Nr. 76 (f. 49'). Tr. [223] Tu decus, Mot. [224] O Maria beata genitrix, T. Nostrum (aus M 14) Nr. 6: 3 lo | dl lo |.

\*Qu. F Nr. 97-98. — = 3st. Dpm. \*Da Nr. 9; Theor.-Cit. (ausser den von Aubry 3, 99 genannten auch \*Doc. VI, Hist. 276). Identisch [218 f.] Qui d'amors und Qui longuement 3st. Dpm. W<sub>2</sub> 3, 11; \*Tu Nr. 19; 4st. mit Qua. [220] Qui la Mo 2, 19; \*Cl Nr. 34—36; [221 f.] \*Salve salus und O radians 3st. Dpm. W<sub>2</sub> 2, 70 (Aubry i.c. übersieht die Identität des Tr. Salve); \* [225] O Maria decus 2st. \*Lo C Nr. 1; \*Boul Nr. 3.

E. Qu.: (wohl 3st.) N.D.-Mel.; Or.-M.: die 1. Dpm.-Form?

(6) Ba Nr. 88 (f. 55'). Tr. [640] Tanquam agnus, Mot. [636] Tanquam suscipit, T. Tamquam (aus O 2) Nr. 1: 3 li im 3. Modus | 2 li 3 li im 2. Modus |.

\*Qu. F f. 10' (2st., aber 3st. angelegt). — = 3st. Dpm. \*Mü B Nr. 2; 2st. W<sub>2</sub> 2, 17

(\*mit Anfang [637] in mg.). Identisch 3st. Dpm. Tr. [636] und Mot. [637] Quant naist W<sub>2</sub> 3, 12; 4st. Qua. [639] Qui, Tr. [638] Deboinerement und Mot. [637] Mo 2, 31; \*?4st. Cl Nr. 12-13 ([639], ?[636] und [637]). Vgl. u.a. oben S. 387. — \*Der Modus wechselt in der Überlieferung; vgl. oben S. 61 und 200.

F. Qu.: 3st. St. V-Mel.; Or.-M.: franz. Dpm. wie Ba.

(7) Ba Nr. 28 (f. 15). Tr. [479] Dieus je fui, Mot. [480] Dieus je n'i, T.-Bezeichnung: Alleluia (lies: Et vide u.s.f., aus M 37): 3 li | mit Abweichungen.

3st. Qu. St. V Nr. 1 mit dem Mot.-Anfang in mg. des Du. (Aubry 3, 75 nennt das St. V-Mel. irrig nur Quelle des Mot.). — = 3st. Dpm. W<sub>2</sub> 3, 15; 4st. mit Qua. [481] Diex mout Mo 2, 29; \*D Nr. 14 (Mot.-Text). —  $\mu$ .

G. Qu.: 2st. N.D.-Mel.; Or.-M.: Dpm. (bei 7 mit anderem Mot.-Text, bei 8 mit gleichen, bei 9 mit anderen Texten).

(8) Ba Nr. 74 (f. 47). Tr. [316] Ypoocrite, Mot. [317] O quam sancta, T. Et gaudebit (aus M 24) Nr. 2: dl lo | 3 lo |.

Aubry folgt 3, 97 meinen Ausführungen Sammelb. 7, 525 f. — Qu. F Nr. 130; St. V Nr. 15 mit dem Mot.-Anfang [319] in mg. — Über die Motettenüberlieferung mit den Texten [315-321]: F 2, 40—41; Ma f. 132; W<sub>2</sub> 3, 2 und 2, 74a und 74b; Mo 3, 36; \*Cl Nr. 42; \*Bes Nr. 9; \*Lo C Nr. 7; Ars B Nr. 8 (2st. mit Mot. [317] O quam, nicht [315] Velut, wie Aubry 3, 97 angiebt); \*Paris frq. 2193 und Theor.-Cit. vgl. I, 116 u.s.f. und II, 43.

(9) Ba Nr. 89 (f. 56). Tr. [396] Se j'ai servi, Mot. [397] Trop longuement, T. Pro patribus (aus M 30) Nr. 3: 3 li im 2. Modus |.

\*Qu. F Nr. 150 — = 3st. Dpm. W<sub>2</sub> 3, 6; Mo 5, 89; \*Cl Nr. 20-21;  $\Psi$  Nr. 5; 2st. R Nr. 4; N Nr. 4; \*D Nr. 2 (Mot.-Text). Identisch [398] Regis 2st. W<sub>2</sub> 2, 46; \*[399 f.] Fons und In celesti 3st. Dpm. \*Mo 4, 59; \*Da Nr. 5. —  $\mu$ .

H. Qu.: 2st. N.D.-Mel.; Or.-M.: 3st. lat. Motette mit älterem, musikalisch abweichendem Tr.

(10) Ba Nr. 44 (f. 24'). Tr. [99] Chorus innocencium, Mot. [98] In Bethleem Herodes, T. In Bethleem (aus M 8) Nr. 2: dl lo | 3 lo | mit Abweichungen.

Qu. W<sub>1</sub> Nr. 20 (T.-Modus 3 li 2 si |); F f. 105; W<sub>2</sub> f. 68. — = 3st. Dpm.  $\Psi$  Nr. 6; \*Bes Nr. 6; \*Ca Nr. 5—6; Theor.-Cit. (ausser den von Aubry 3, 83 genannten auch \*P. Pic., \*Handlo, \*Doc. V und \*Doc. VI; vgl. II, 17); 3st. mit Tr. älteren Stils und Text [98] auch im Tr.: F 1, 4; Ma f. 125 (nur Mot.); 2st. W<sub>2</sub> 2, 35 —  $\mu$ . — \*Die Komposition wurde zu verschiedenen Zeiten in verschiedenen Modi gesungen. Wie die Ligierung des Melisma-Du. in W<sub>1</sub> zeigt (vgl. II, 16), standen T. und Du. ursprünglich im 1. Modus. In der jüngeren Notre Dame-Überlieferung wurde das Werk im 2. Modus gesungen (vgl. über einen derartigen Moduswechsel, der in einer ganzen Reihe von Kompositionen auftritt, oben S. 31); die Überlieferung des Melisma in F und W<sub>2</sub> zeigt durch die Art der Ligierung des Du. (vgl. II, 16) den 2. Modus sicher an; dementsprechend ist als Modus der ältesten Motettenfassung, der hier aus der älteren Motettenschreibung allein nicht zu erkennen ist (vgl. oben S. 52 f.), ebenfalls der 2. Modus anzunehmen. Als man nun später das alte Tr. im 2. Modus fallen liess und durch das neue Tr. [99], das in einer Nebenform des 3. Modus steht, ersetzte, wurde (offenbar dem neuen Tr. zuliebe; denn 2. und 3. Modus können gleichzeitig nicht vorkommen) der Modus des T. und Mot. von neuem verändert und — übrigens eine in der Geschichte der Motette singular bleibende Erscheinung — in den langsamen 5. Modus um-

gewandelt. Aubry übersieht sowohl die Modusdifferenz zwischen älterer und jüngerer Notre Dame-Überlieferung wie den weiteren Moduswechsel in der jüngeren Motettenform; durchaus irrig überträgt er in dem (auch sonst vielfach wenig befriedigenden) Anfangs-Kapitel des 3. Bands ("Origine et développement du Motet au 13. siècle") das Melisma und die ältere Motettenform im 5. Modus (3, 16 f. und 20 f.), während doch sonst die Aufzeichnung des Melisma in Codex F, aus dem er S. 16 den Anfang der Original-Notation abdruckt, an sich wie der Vergleich der in W<sub>1</sub> und F modal verschieden geschriebenen Aufzeichnung des Melisma mit völliger Sicherheit zeigen, dass es sich hier nicht um den 5. Modus handeln kann.

(11) Ba Nr. 7 (f. 4'). Tr. [440] Depositum creditum, Mot. [439] Ad solitum, T. Regnat (aus M 37) Nr. 13: lo 3 li |.

Qu. F Nr. 173 (Aubry 3, 63 benutzt meinen Nachweis der Quellen Sammelb. 6, 609). — = 3st. mit Tr. älteren Stils und Text [439] auch im Tr.: F 1, 20; Ma f. 127' (nur Mot.); 3st. W<sub>2</sub> 1, 7 (mit starken Var. im Tr.); 2st. W<sub>2</sub> 2, 20; \*Oxf. Rawl (Text); Fauv f. 2'. —  $\mu$ .

I. Qu.: 2st. N.D.-Mel.; Or.-M.: 2st. lat. Motette (bei 12 mit gleichem, bei 13 und 14 mit anderem Text).

(12) Ba Nr. 67 (f. 42'). Tr. [323] Quant flourist, Mot. [322] Non orphanum, T. Et gaudebit (aus M 24) Nr. 5: dl lo | 3 lo |.

\*Qu. F Nr. 246. — = 3st. Dpm. Mo 3, 42; \*Bes Nr. 20; 2st. F 2, 20; W<sub>2</sub> 2, 43; identisch \*Mot. [324] Et mois de mai mit Tr. [323] 3st. Dpm. \*Mo 5, 135.

(13) Ba Nr. 69 (f. 44). Tr. [382] Quant vient en mai, Mot. [380] Ne sai que je die, T.-Bezeichnung Amoris (lies: Johanne, aus M 29) Nr. 3: 3 lo |.

\*Qu. F Nr. 148. — = 3st. Dpm. Mo 7, 274; \*Bes Nr. 26; 2st. W<sub>2</sub> 4, 13; Mo 6, 185; Lo C Nr. 5. Identisch \*[379] Clamans 2st. \*F 2, 32; [381] Cecitas 2st. W<sub>2</sub> 2, 83; Fauv f. 13'; \*[383] Arida \*Franco (C.S. 1, 131). —  $\mu$ .

(14) Ba Nr. 39 (f. 22). Tr. [363] Dame de valour, Mot. [361] He (im Codex irrig: *De*, versehentlich mit der Tr.-Initiale, statt wie die umstehenden Mot., mit *H* beginnend) he quant je remir, T. Amoris (aus M 27) Nr. 3: 3 li | mit Abweichungen.

\*Qu. F Nr. 141 — = 3st. Dpm. Mo 7, 281; Tu Nr. 6; mit älterem, musikalisch abweichendem Tr. [362] Por vos 3st. Dpm. Mo 5, 86 und \*Cl Nr. 76—77; unbekannt mit welchem Tr. \*Bes Nr. 38. Identisch \*[360] Veni salva 2st. \*F 2, 38; \*[365] Virgo dei \*Franco (C.S. 1, 130); \*[364] O quam sollempnis ist. \*Lille. —  $\mu$ . —  $\rho$ .

K. Qu.: 2st. St. V-Mel.; Or.-M.: franz. Dpm. wie Ba.

(15) Ba Nr. 41 (f. 23). Tr. [658] Par un matinet, Mot. [657] He bergiers, T. Ejus (aus O 16) Nr. 10: 2 lo | 3 li |.

Qu. St. V Nr. 28 mit dem Mot. — Anfang in mg. — = W<sub>2</sub> 3, 16 (2st., \*aber wohl 3st. beabsichtigt); 3st. Dpm. Mo 5, 145; 4st. mit Qua. [658], Tr. [659] He sire und Mot. [657] Mo 2, 22; \*Cl Nr. 81-83; [657] \*D f. 219 (Text); [659] 2st. \*W<sub>2</sub> 4, 31. Identisch \*[660] O vere 2st. \*W<sub>2</sub> 2, 45. —  $\mu$ . —  $\rho$ .

L. Qu.: 2st. St. V-Mel.; Or.-M.: 2st. franz. Motette.

(16) Ba Nr. 15 (f. 8'). Tr. [520] A ce c'on, Mot. [579] Bele sans orguil, T.-Bezeichnung Confitebor (aus M 12); identisch mit T. Et exaltavi (aus M 51) Nr. 8: 3 li 2 li | 2 lo |.

Qu. St. V Nr. 38 (Et exaltavi) mit dem Mot. — Anfang in mg. — = 3st. Dpm.

Mo 5, 93 (T.-Bez. Et); \*Cl Nr. 56-57; 2st. W<sub>2</sub> 4, 25 (T.-Bez. Et exaltavi); \*Paris frq. 12581 f. 87 (Mot.-Text). — ρ.

## II. Die älteste erhaltene Form der Komposition ist eine Motetten- (bezw. Conductus-) Form der Notre Dame-Handschriften.

A. Or.-M.: die gleiche 3st. Komposition wie Ba, aber mit nur einem Text in Mot. und Tr.

(17) Ba Nr. 60 (f. 37). Tr. [372] Prima dedit femina, Mot. [373] Mulierum hodie, T. Mulierum (aus M 29): 3 li im 2. Modus |. —

= 2st. W<sub>2</sub> 2, 65 mit Text [372] zur Mot. — Melodie. Identisch \*[371] Prodit lucis 3st. \*F 1, 17 (Aubry 3, 91 übersah diese Original-Form des Werks); [374] En grant 2st. W<sub>2</sub> 4, 5; R Nr. 14; N Nr. 37; mit Tr. [375] Sovent 3st. Dpm. Mo 5, 83. Vgl. ferner [1179] \*Lo D f. 59' — μ. — (ρ).

B. Or.-M.: 3st. lat. Motette mit Tr. älteren Stils.

(18) Ba Nr. 6 (f. 4). Tr. [533] Agmina milicie candencia, Mot. [532] Agmina milicie celestis, T. Agmina (aus M 65\*) Nr. 2: 3 lo | dl lo |.

Über die verschiedenartige Überlieferung dieser Komposition in mehreren, z.T. musikalisch differierenden Fassungen mit den Texten [532-537]: F 1, 24; St. V Nr. 40; St. V f. 258; W<sub>2</sub> 1, 1; \*Lo A f. 91; Lo B Nr. 19; W<sub>2</sub> 1, 13; Cl Nr. \*28-29; \*R f. 199b; \*Franco (G. S. 3, 3), Od. (C. S. 1, 248) und \*Handlo (C. S. 1, 402) vgl. I, 107f. u.s.f. und II, 79 f. Ba überliefert eine ganz lateinische Dpm.-Form mit Tr. II, mit der wahrscheinlich die verlorene ganz französische Dpm.-Form in Cl identisch war (vgl. S. 414). — \*H. d'Andeli nennt als Dichter des Textes den Kanzler Philipp.

(19) Ba Nr. 75 (f. 48'). Tr. [449] O Maria virgo, Mot. [448] O Maria maris, T.-Bezeichnung: Misit dominus (aus M 76\*; identisch mit T. Veritatem aus M 37): wechselnd dl lo | und 3 lo |.

= 3st. Dpm. Mo 4, 52; \*Bes Nr. 19; \*Da Nr. 2; 2st. \*Ca Nr. 4; \*Ars A Nr. 2; Ars B Nr. 3; 3st. mit älterem, musikalisch abweichendem (diese Angabe fehlt Aubry 3, 98) Tr. F 1, 25; W<sub>2</sub> 1, 3; damit identisch [450] Glorieuse 3st. W<sub>2</sub> 1, 14; Theor.-Cit. (Aubry 3, 99 nennt nur 3; weitere \*4 vgl. II, 59), — μ. — Aubry 3, 98 sieht irrig die reduzierte Form Ars B als älteste an.

(20) Ba Nr. 45 (f. 25). Tr. [452] In salvatoris, Mot. [451] In veritate, T.-Bezeichnung: In veritate (lies: Veritatem, aus M 37): wechselnd dl lo | und 3 lo |.

= 3st. Dpm. Mo 4, 57; Lo B Nr. 25-26; 3st. mit älterem, musikalisch abweichendem (diese Angabe fehlt Aubry 3, 84) Tr. F 1, 26; 2st. W<sub>2</sub> 2, 9. — \*Der Dichter des Textes [451] ist nach einem Münchener Fragment Bischof Wilhelm von Paris (vgl. oben S. 253). — μ.

C. Eine in singulärer Weise aus einem Conductus einer Notre Dame-Handschrift abgeleitete Motette.

(21) Ba Nr. 1 (f. 1). Tr. [805] Ave virgo regia, Mot. [804] Ave gloriosa mater salvatoris, T. Domino: Teil 1 3 lo |; Teil 2 3 li 2 li |.

= 3st. Dpm. Mo 4, 53; \*Bes Nr. 14; 2st. Mü C f. 74; Paris Maz. 307; Ars B Nr. 7; in entstellter 2st. conductus-artiger Gestalt \*Da Nr. 13. Über das Original, den 2st. Conductus

W<sub>2</sub> f. 140 vgl. oben S. 180 (Aubry 3, 57 fasst diese Form durchaus irrig als 2 Oberstimmen einer 3st. Motette, deren T. fehlt, auf); über die 3st. Mischform Lo Ha f. 9' mit [804] und [806] Duce als Text vgl. oben S. 180 u.s.f. (Aubry l.c. fasst diese Gestalt irrig als 4st. auf); Text [806] auch in \*London Lamb. 522. — μ. — Zur Emendation des Schlusses von Aubry's Übertragung (2, 4) vgl. oben S. 392.

D. Or.-M.: Dpm. in W<sub>2</sub> mit gleichen Texten.

(22) Ba Nr. 16 (f. 9). Tr. [213] Se valours, Mot. [214] Bien me sui apercheus, T. Hic factus est (aus M 13a\*): 2 li 3 li im 2. Modus |.

= 3st. Dpm. W<sub>2</sub> 3, 8; N Nr. 79—80; Mo 5, 149. — μ. — (ρ). — \*Der Modus wechselt in der Überlieferung; vgl. oben S. 200.

(23) Ba Nr. 64 (f. 40'). Tr. [146] Li dous maus, Mot. [147] Ma loiautes, T. In seculum (aus M 13): 3 li im 2. Modus | br 2 li sine propr., mit 2 Unisoni beginnend |.

= 3st. Dpm. W<sub>2</sub> 3, 10; \*Bes Nr. 41; 2st. N Nr. 22 (irrig bezeichnet Aubry 3, 93 diese reduzierte 2st. Form als die älteste Motettenform); 4st. mit Qua. [146] und Tr. [148] Trop Mo 2, 28; \*Cl Nr. 59.

E. Der Gruppe D ist anzuschliessen:

(24) Ba Nr. 80 (f. 52). Tr. [51] En non dieu, Mot. [50] Quant voi la rose espanie, T. Nobis (aus M 2): 3 li |.

= 3st. Dpm. Mo 5, 104 (T.-Bez. Ejus in oriente, aus M 10). Identisch \*[49] Viam 2st. \*W<sub>2</sub> 2, 80 (T.-Bez. Ejus). — ρ. — Wie oben S. 369 ausgeführt, halte ich die Dpm.-Form, zu der bereits W<sub>2</sub> ein Contrafactum überliefert, für die Originalform.

F. Or.-M.: Dpm. in W<sub>2</sub> mit anderen Texten.

(25) Ba Nr. 87 (f. 55). Tr. [120] Salve virgo Katherina, Mot. [121] Sicut solis radium, T. Hec dies (aus M 13): a. lo | 3 li |; b. λγ.

Identisch [117 f.] Lonc tens und Au commencement 3st. Dpm. W<sub>2</sub> 3, 5; Mo 5, 88; \*Cl Nr. 16-17; 2st. R Nr. 15; N Nr. 38; \*[119] Hec 2st. \*W<sub>2</sub> 2, 59. — μ. — ρ. — Das "remaniement" ist nicht, wie Aubry 3, 104 meint, die französische, sondern die lateinische Dpm.

(26) Ba Nr. 4 (f. 3). Tr. [552] Celi domina quam, Mot. [553] Ave virgo virginum, ave lumen, T. Et super (aus M 66\*): 3 li |.

= 3st. Dpm. \*Da Nr. 7, 2st. Ars B Nr. 2. Identisch [549f.] Noine und Moine 3st. Dpm. \*W<sub>2</sub> 3, 14 (von Aubry 3, 59 übersehen); Mo 5, 110; \*Cl Nr. 18—19; [551] Novellement 2st. \*R; N Nr. 14. Der grösste Teil des Textes (552) in anderer Komposition \*Fauv f. 42'. — Die von Aubry l.c. an letzter Stelle genannte französische Dpm. ist das Original.

G. Or.-M.: Dpm. in W<sub>2</sub> in musikalisch abweichender Form.

(27) Ba Nr. 11 (f. 6'). Tr. [455] Chanconnete va, Mot. [453] A la cheminee, T. Veritatem (aus M 37): dl-Gruppen.

Die 3st. Dpm. W<sub>2</sub> 3, 20 besteht aus Tr. [453], Mot. [454] Mout sont und T. mit Text: Par verite; die 4st. Fassung Mo 2, 25 aus Qua. [455], Tr. [456] Ainc (musikalisch = [454], musikalisch also keine "nouvelle partie", wie Aubry 3, 65 angiebt), Mot. [453] und T. mit Text: Par verite. — μ. — Über den T. vgl. II, 59 Anm.; Aubry nimmt 3, 65 mit Unrecht seine frühere Ansicht, die trotzdem richtig ist, zurück.

H. Or.-M.: 2st. Motette in W<sub>2</sub> mit gleichem Mot.-Text.

(28) Ba Nr. 63 (f. 39'). Tr. [708] He dieus de si haut, Mot. [707] Mal batu longuement, T.-Bezeichnung: Cumque (der T. ist der Ψ von O 31): λγ.

= 3st. Dpm. Mo 5, 92; \*Cl Nr. 52—53; \*Bes Nr. 37; Tu Nr. 31; 2st. W<sub>2</sub> 4, 12. Identisch \*[709 f.] Hac in und Spes 3st. Dpm. \*Mü B Nr. 4; [709] \*2st. Lo C Nr. 11.

(29) Ba Nr. 55 (f. 34'). Tr. [389] La bele estoile, Mot. [388] La bele en, T. Johanne (aus M 29): λγ.

= 3st. Dpm. Mo 8, 345; 2st. W<sub>2</sub> 4, 54; 4st. mit Qua. [390] Celui Mo 2, 20. Identisch [391] Ave plena 2st. W<sub>2</sub> 2, 50; \*2st. cit. von Franco (C.S. 1, 132); mit Tr. \* [392] Psallat 3st. Dpm. \*Mü B Nr. 7. — ρ.

I. Or.-M.: 2st. Motette in W<sub>2</sub> mit anderem Mot.-Text.

(30) Ba Nr. 9 (f. 5'). Tr. [581] O Maria regina, Mot. [580] Audi pater salva, T.-Bezeichnung: Ya (Nr. 1): dl.

Identisch \*[579] Sor touz 2st. \*W<sub>2</sub> 4, 74 (T.-Bezeichnung: Lelua); \*D Nr. 15 (Text). — μ. — Obwohl Aubry 3, 140 die Komposition aus W<sub>2</sub> abdruckt, übersieht er 3, 64 ihre Identität mit Ba Nr. 9.

(31) Ba Nr. 36 (f. 19'). Tr. [265] Povre secors, Mot. [266] Gaude chorus omnium, T.-Bezeichnung Angelus (aus M 20): 3 li im 2. Modus |.

= 3st. Dpm. Mo 3, 39; 2st. Ars B Nr. 9; mit identischem Tr. \*[267] Gaude chorus de \*Doc. VI (Hist. 282); unbekannt mit welchem Tr. \*Bes Nr. 4. Identisch Mot. [263] Aucun 2st. W<sub>2</sub> 4, 89; N Nr. 15; mit älterem Tr. [264] J'ai 3st. Dpm. Mo 5, 128; mit Tr. [265] 3st. Dpm. \*Cl Nr. 87-88; Theor.-Cit. — μ. — ρ. — Aubry's Auffassung von der Geschichte dieses Werks (3, 79) ist vielfach unrichtig: die 2st. Überlieferung in Ars B ist nicht "un premier stade", sondern eine spätere Stimm-Reduktion eines Contrafactums; [263] ist nicht "une adaption française", sondern umgekehrt [266] ein lateinisches Contrafactum (vgl. oben S. 404 über Mo 3, 39); [264] ist nicht "un triple nouveau", sondern umgekehrt ein älteres Tr. älteren Stils, das später durch das "neue" Tr. [265] ersetzt wurde.

### III. Die älteste erhaltene Form der Komposition ist die Form der Dpm. bzw. Tripelnetette im alten Corpus von Mo.

A. Or.-M.: franz. Dpm. in Mo 5 mit gleichen Texten.

(32) Ba Nr. 34 (f. 18'). Tr. [716] He Marotele, Mot. [717] En la prairie, T. Aptatur (aus O 46\*): 3 lo |.

= 3st. Dpm. Mo 5, 75 und 147. Identisch [718f.] He mere diu und La virge Marie 3st. Dpm. Mo 5, 146; Mot. 1st. \*Metz f. 165'. — μ. — ρ.

(33) Ba Nr. 43 (f. 24). Tr. [9] Amourosement mi tient, Mot. [10] He amours mourrai, T. Omnes (aus M 1): 2 lo | 3 li |.

= 3st. Dpm. Mo 5, 76; V f. 114 (Folge [10] [9]; \*ohne Noten); \*D Nr. 18 (Mot.-Text). — ρ.

(34) Ba Nr. 70 (f. 45). Tr. [569] Que ferai, Mot [570] Ne puet faillir, T. Descendentibus (aus M 74\*): 8 lo |.

= 3st. Dpm. Mo 5, 77 und 144; \*D Nr. 23 (Mot.-Text). — ρ.

(35) Ba Nr. 57 (f. 35'). Tr. [511] Cele m'a tolu, Mot. [512] Lonc tans a que, T. Et sperabit (aus M 49): 3 li im 2. Modus | br |.

= 3st. Dpm. Mo 5, 78; \*Cl Nr. 14-15. Identisch 3st. Dpm. mit Tr. [513] Pulchra

Tu Nr. 27; ferner wohl \*Bes Nr. 46, unbekannt mit welchem Tr. — Der Mot. ist als T. der Dpm. [909c-d] Mo 8, 337 verwendet.

(36) Ba Nr. 90 (f. 56'). Tr. [11] Je m'en vois, Mot [12] Tels a mont, T. Omnes (aus M 1): wechselnd 3 li | und 2 lo |.

= 3st. Dpm. Mo 5, 80. — ρ.

(37) Ba Nr. 17 (f. 9'). Tr. [172] Trop souvent me duel, Mot. [173] Brunete a cui, T. In seculum (aus M 13): 3 li |.

= 3st. Dpm. Mo 5, 85; \*Bes Nr. 52a; V f. 115' (Folge [173] [172]; \*ohne Noten); \*Paris frç. 12786 Nr. 2 (Mot.-Text). Identisch \* [174 f.] Salus und Hodie \*Mü C f. 80' und 72 (T. fehlt). — ρ.

(38) Ba Nr. 51 (f. 31). Tr. [283] Je sai tant amours, Mot. [282] Ja de bone amour, T. Portare (aus M 22): 3 li 2 li | 3 li | 3 li 2 li 2 li | 3 li 2 li |.

= 3st. Dpm. Mo 5, 91 (Folge [282] [283]); \*Cl Nr. 22-23 (Folge wie in Ba); \*Bes Nr. 54 (Mot. [283]). — ρ.

(39) Ba Nr. 42 (f. 23). Tr. [678] Bele Aelis par, Mot. [679] Haro Haro je la, T. Flos filius (aus O 16): 3 li | 2 lo | mit Abweichungen.

= 3st. Dpm. Mo 5, 94; \*Bes Nr. 40; Tu Nr. 4; V f. 115' (\*ohne Noten). Identisch \*[680 f.] Salve virgo parens und O Maria mater 3st. Dpm. \*Da Nr. 6; [681] cit. \*Franco (C.S. 1, 127 und 2st. ib. 131).

(40) Ba Nr. 23 (f. 13). Tr. [13] Qui bien aime, Mot. [14] Cuers qui dort, T. Omnes (aus M 1): wechselnd 3 lo | und dl lo |.

= 3st. Dpm. Mo 5, 99.

(41) Ba Nr. 73 (f. 46'). Tr. [459] Navres sui au cuer, Mot. [460] Navres sui pres. T. Veritatem (aus M 37): a. 3 lo 3 li |; b. 3 lo |.

= 3st. Dpm. Mo 5, 113. — ρ.

(42) Ba Nr. 91 (f. 57). Tr. [17] Tant mi plaist, Mot. [18] Tous li cuers, T. Omnes (aus M 1): wechselnd 3 li | und 2 lo |.

= 3st. Dpm. Mo 5, 115. — ρ.

(43) Ba Nr. 18 (f. 9'). Tr. [85] Au dons tens que chantent, Mot. [86] Biaus dous amis, T. Manere (aus M 5): 3 lo |, vereinzelt dl lo |.

= 3st. Dpm. Mo 5, 119; Tu Nr. 7. — (ρ).

(44) Ba Nr. 48 (f. 29). Tr. [684] Joie et soulas, Mot. [685] Jonete sui brune, T. Ejus (aus O 16): 3 li | 2 lo |.

= 3st. Dpm. Mo 5, 129; \*Cl Nr. 66-67.

(45) Ba Nr. 82 (f. 53). Tr. [21] Il n'a en, Mot. [22] Robins li malvais ouvriers, T. Omnes (aus M 1): 3 lo |.

= 3st. Dpm. Mo 5, 165.

(46) Ba Nr. 65 (f. 41). Tr. [23] Mout est fous qui, Mot. [24] Mourrai je en, T. Omnes (aus M 1): 3 li im 2. Modus |.

= 3st. Dpm. Mo 5, 170. — μ.

(47) Ba Nr. 78 (f. 50'). Tr. [562] D'amer ne me fain, Mot. [563] Onques d'amer ne fui, T. Aperis (aus M 69\*): 3 li 2 li | 3 lo |, am Schluss unregelmässig.

= 3st. Dpm. Mo 5, 173. — ρ.

(48) Ba Nr. 72 (f. 46). Tr. [597] Cil s'entremet, Mot. [596] Nus hons ne pourroit, T.-Bezeichnung: Victime (aus M 82\*): 3 li |.

= 3st. Dpm. Mo 5, 174 (Folge [596] [597]).

B. Or.-M.: franz. Dpm. in Mo 5, textlich z.T. differierend.

(49) Ba Nr. 83 (f. 53). Tr. [711] Douce dame par amours, Mot. [713] Salve virgo virginum dei plena, T.-Bezeichnung: Cumque (der T. ist der  $\Psi$  von O 31): br 2 li im 2. Modus, mit 2 Unisoni beginnend | 3 li im 2. Modus |.

= 3st. Dpm. \*Da Nr. 10; identisch sind die 3st. Fassungen: 1) Tr. [711] und Mot. [712] Quant voi l'erbe Mo 5, 141; 2) Tr. mit Text [712] und Mot. [713] Mo 3, 43; Text [711] ferner V f. 127' (\*ohne Noten).

C. Or.-M.: franz. Dpm. in Mo 5 mit älterem, musikalisch abweichendem Tr. (und anderem Mot.-Text).

(50) Ba Nr. 68 (f. 43'). Tr. [281] Pour celi que j'ains, Mot. [280] Nicholaus igitur, T. Portare (aus M 22): 3 li 2 li |.

Identisch \*Mot. [279] He desloiaus mit älterem Tr. [278] Ja pour mal 3st. Dpm. \*Mo 5, 81; \*Cl Nr. 85-86.

D. Or.-M.: franz. Dpm. in Mo 5 mit anderem T.

(51) Ba Nr. 35 (f. 19). Tr. [856] Je ne puis, Mot. [855] Flours de lis, T. Proh dolor (aus unbekannter Quelle): singular gegliedert.

= 3st. Dpm. Mo 5, 164 mit Umstellung von Tr. und Mot. und musikalisch abweichendem T. Douce dame etc. —  $\mu$ . — vgl. oben S. 377.

E. Die älteste überlieferte Motettenform ist die der 4st. franz. Tripelotette in Mo 2. (Wahrscheinlich stellt die Fassung Mo der folgenden Werke bereits eine Erweiterung der Originalgestalt dar; die Originalgestalt war wohl die Dpm.-Form wie Ba sie überliefert. Textlich bringt Ba anscheinend in 52 und 53 die ursprünglichen Texte, in 54 und 55 Contrafacta).

(52) Ba Nr. 10 (f. 5'). Tr. [335] Amours vaint tout, Mot. [336] Au tens d'este, T. Et gaudebit (aus M 24): 3 lo | dl lo |.

= 3st. Dpm. \*Bes Nr. 47; \*Lo Vesp. A XVIII f. 164'; mit Qua. [334] Dame 4st. Mo 2, 23. —  $\rho$ .

(53) Ba Nr. 49 (f. 29'). Tr. [721] Quant voi la flourete, Mot. [722] Je sui joliete, T. Aptatur (im Codex irrig; Optatur, aus O 46\*): dl lo | lo 3 li | 3 lo |.

= 3st. Dpm.  $\Psi$  Nr. 2; mit Qua. [720] Joliement 4st. Mo 2, 34; \*D Nr. 1 (Mot.-Text). —  $\mu$ . — ( $\rho$ ).

(54) Ba Nr. 3 (f. 2'). Tr. [801] Ave virgo regia dei, Mot. [802] Ave plena graciae prolis, T. Fiat: dl lo | 3 lo |.

\*Franco (C.S. 1, 120) cit. die Mot.-Melodie mit dem Textanfang: Ave virgo regia bzw. Ave virgo regia proles. Identisch [799 f.] Voz n'i und Biaus mit Qua. [798] Cest quadruple 4st. Mo 2, 30; \*Cl Nr. 9-11; [799] cit. \*Doc. VI (Hist. 275). —  $\mu$ . —  $\rho$ . — Vgl. meine Ausführungen zur Geschichte der Komposition und meine Emendationsvorschläge zu Aubry's, von ihm selbst (3, 59) als teilweise nicht befriedigend bezeichneten Übertragung oben S. 387.

(55) Ba Nr. 2 (f. 2). Tr. [92] Ave in styrpe spinosa, Mot. [93] Ave gloriosa vivencium, T. Manere (aus M 5): 3 lo | mit Abweichungen.

Identisch [90 f.] Certes und Bone \*Bes Nr. 53; mit Qua. [89] Ce que 4st. Mo 2, 33; \*D Nr. 6

(Mot.-Text); [91] cit. \*Anon. VII (C.S. 1, 379); \*[94] Virgne 2st. \*Boul Nr. 4. —  $\mu$ . —  $\rho$ . — Zur Emendation des Schlusses der Übertragung Aubry's vgl. oben S. 388.

F. Or.-M.: lat. Dpm. in Mo 4 mit gleichen Texten.

(56) Ba Nr. 77 (f. 49'). Tr. [598] Condicio nature, Mot. [599] O nacio nephandi, T.-Bezeichnung: Mane prima (aus M 83\*): lo 3 li 3 li | und unregelmässig grössere Ordines des 3. Modus.

= 3st. Dpm. Mo 4, 51; \*Bes Nr. 5; \*Da Nr. 22; Fauv f. 11'; 2st. \*Lo D f. 52'; Theor.-Cit. Text [598] in anderer Komposition \*Oxf. Magd. Coll. 100 f. 6' —  $\mu$ .

(57) Ba Nr. 99 (f. 61). Tr. [785] Veni virgo beatissima, Mot. [786] Veni sancte spiritus veni lux, T. Pneuma (2. toni): dl lo | 3 lo |.

= 3st. Dpm. Mo 4, 54. —  $\mu$ .

(58) Ba Nr. 84 (f. 53'). Tr. [784] Ave lux luminum ave splendor, Mot. [783] Salve virgo rubens, T. Neuma (1. toni): 3 lo |, vereinzelt dl lo |.

= 3st. Dpm. Mo 4, 56 (Folge [783] [784]), \*Bes Nr. 11b; \*Da Nr. 8; Ars B Nr. 4 und 10; 2st. \*Ars A Nr. 3; \*Ca Nr. 3; \*Bol f. 7' mit conductus-artig unterlegtem Text; Theor.-Cit. —  $\mu$ .

(59) Ba Nr. 95 (f. 59'). Tr. [582] Res nova mirabilis, Mot. [583] Virgo decus castitatis, T. Alleluya (Nr. 2): 3 li 3 li 2 li 2 li |.

= 3st. Dpm. Mo 4, 58; Ars B Nr. 1 und 11; 2st. \*Lo C Nr. 9; \*Boul Nr. 6; Theor.-Cit. —  $\mu$ .

(60) Ba Nr. 30 (f. 16). Tr. [723] Psallat chorus in, Mot. [724] Eximie Pater et regie, T. Aptatur (aus O 46\*): 3 lo |.

= 3st. Dpm. Mo 4, 60; \*Da Nr. 4; \*Ars C Nr. 14-15 (nur Texte); Theor.-Cit. —  $\mu$ .

(61) Ba Nr. 14 (f. 8). Tr. [473] Benigna celi, Mot. [474] Beata es Maria, T. In veritate (lies Veritatem, aus M 37): wechselnd dl lo | und 3 lo |.

= 3st. Dpm. Mo 4, 71.

G. Or.-M.: gemischtsprachliche Dpm. in Mo 3 mit gleichen Texten.

(62) Ba Nr. 47 (f. 27). Tr. [196] Mout me fu, Mot. [197] In omni fratre, T. In seculum (aus M 13): 3 li im 2. Modus |.

= 3st. Dpm. Mo 3, 37; \*Cl Nr. 27; \*Bes Nr. 13b; 2st. Lo B Nr. 27; \*Lo C Nr. 8; \*Boul Nr. 5; Theor.-Cit. —  $\mu$ . —  $\rho$ .

H. Or.-M.: gemischtsprachliche Dpm. in Mo 3 mit abweichendem Tr.-Text.

(63) Ba Nr. 94 (f. 58'). Tr. [543] Virgo Maria mater, Mot. [542] Virgo gloriosa, T. Letabitur (aus M 66\*): dl lo | 3 lo |.

Identisch: mit Tr. [541] Doz rossignoles 3st. Dpm. Mo 3, 38; \*Cl Nr. 26; Tu Nr. 25; unbekannt mit welchem Tr. \*Bes Nr. 1; 2st. \*Ars A Nr. 7; [541] 1st. \*V f. 115. — Über die Texte [541] und [543] vgl. oben S. 405.

(64) Ba Nr. 58 (f. 36). Tr. [810] Virginis preconia cum, Mot. [808] Mellis stilla maris, T.-Bezeichnung: Domino: a. 2 lo | 3 li | 3 lo |; b. lo 2 li (mit 2 Unisoni beginnend) | 3 li | 3 lo |.

Identisch: mit Tr. [807] Par une matinee 3st. Dpm. Mo 3, 40; \*Cl Nr. 24; mit \*Tr. [809] O Maria mater 3st. Dpm.  $\Psi$  Nr. 7 (Aubry 3, 90 vergisst die Angabe, dass der Tr.-Text hier abweicht); unbekannt mit welchem Tr. \*Bes Nr. 2; 2st. \*Ca Nr. 2; \*Ars A Nr. 1; Ars B Nr. 5; \*Mü C f. 73; 1st. \*Boul Nr. 2; \*Ars C Nr. 16 (Mot.-Text); den Mot. cit. Anon. II (C.S. 1, 307) und \*Doc. VI (Hist. 277). — Zur Emendation der Übertragung Aubry's vgl.

oben S. 406 — Aubry's Auffassung der Geschichte des Werks (3, 90) ist fehlerhaft: die 2st. Fassung Ars B zeigt nicht "une phase ancienne de son existence", sondern ist umgekehrt eine spätere Stimm-Reduktion; das Tr. [810] ist nicht "le triple latin primitif", sondern ein *Contrafactum* (vgl. oben S. 406).

(65) Ba Nr. 19 (f. 11). Tr. [277] *Cruci domini sit*, Mot. [274] *Crux forma penitencie*, T. *Portare* (aus M 22): a. 3 lo |; b. 3 lo | dl lo |.

Identisch: mit Tr. [275] *Au doz* 3st. Dpm. Mo 3, 41; \*Cl Nr. 25; mit \*Tr. [276] *Arbor* 3st. Dpm. \*Mü B Nr. 5; unbekannt mit welchem Tr. \*Bes Nr. 13a; [277] 2st. \*Lo C Nr. 13 und cit. \*Doc. VI (Hist. 276). — Der originale Tr.-Text ist [275] (vgl. oben S. 404).

(66) Ba Nr. 96 (f. 60). Tr. [128] *O mitissima virgo*, Mot. [127] *Virgo virginum lumen*, T. *Hec dies* (aus M 13): lo | 3 li |.

Identisch: mit Tr. [126] *Quant voi* 3st. Dpm. Mo 3, 45; \*Cl Nr. 78. — Über die Texte [126] und [128] vgl. oben S. 405.

(67) Ba Nr. 13 (f. 7). Tr. [589] *Partus fuit virginalis*, Mot. [588] *Beata viscera Marie virginis tam*, T.-Bezeichnung: *Beata* (M 80\*): unregelmässig.

Identisch: mit Tr. [587] *L'estat* 3st. Dpm. Mo 3, 46; unbekannt mit welchem Tr. \*Bes Nr. 16; 2st. \*Ars A Nr. 6; \*Ars C Nr. 3 (Mot.-Text). —  $\mu$ . — Der originale Tr.-Text ist [587] (vgl. oben S. 402f.).

#### IV. Zuerst in Mo 7 überlieferte Werke.

A. 3st. 3textige französische Motetten, in denen Ba den Text der mit Text versehenen Tenores auch in 68 und 69 voll ausschreibt.

(68) Ba Nr. 52 (f. 31'). Tr. [866] *Entre Copin*, Mot. [867] *Je me cuidois*, T. *Bele Ysabelot m'a mort* u.s.f.

= 3st. Mo 7, 256; \*Bes Nr. 30; Tu Nr. 16. —  $\mu$ . — Vgl. oben S. 428 f.

(69) Ba Nr. 53 (f. 32). Tr. [868] *Au cuer ai*, Mot. [869] *Ja ne m'en departirai*, T. *Jolietement m'ient* u.s.f.

= 3st. Mo 7, 260; \*Bes Nr. 32; Tu Nr. 20; \*Oxf. *Douce* 139 f. 179'. —  $\mu$ . — Vgl. oben S. 430.

(70) Ba Nr. 54 (f. 32'). Tr. [880] *Qui amours veult*, Mot. [881] *Li dous penser*, T. *Cis a cui* u.s.f.

= 3st. Mo 7, 280; \*Bes Nr. 29; Tu Nr. 23. —  $\mu$ . — Vgl. oben S. 442.

B. Unveränderte franz. Dpm. mit lat. T.

(71) Ba Nr. 24 (f. 13). Tr. [725] *Entre Adan et Henequel*, Mot. [726] *Chief bien seans*, T. *Aptatur* (aus O 46\*): 3 lo 3 li |.

= 3st. Dpm. Mo 7, 258; Ha Nr. 3; \*Bes Nr. 28; Tu Nr. 2; den Mot. cit. \*Doc. V (Hist. 273). —  $\mu$ . — Verfasser: Hale.

(72) Ba Nr. 56 (f. 34'). Tr. [295] *Par un matinet l'autrier*, Mot. [296] *Les un bosquet vi Robinet*, T. *Portare* (aus M 22): 3 lo |.

= 3st. Dpm. Mo 7, 259; \*Bes Nr. 45.

(73) Ba Nr. 40 (f. 22'). Tr. [628] *L'autre jour par un matinet*, Mot. [629] *Hier matinet trouvai*, T.-Bezeichnung: *Omnes*:  $\lambda\gamma$ .

= 3st. Dpm. Mo 7, 261 (T. *Ite missa est*); \*Bes Nr. 44.

(74) Ba Nr. 81 (f. 52'). Tr. [297] *Mout me fu gries*, Mot. [298] *Robin m'aimme*, T. *Portare* (aus M 22): singular gegliedert, meist unligiert.

= 3st. Dpm. Mo 7, 265; \*Bes Nr. 43. —  $\mu$ . —  $\rho$ . — Vgl. oben S. 432.

(75) Ba Nr. 22 (f. 12). Tr. [31] *Dieus ou pourrai*, Mot. [32] *Ce sont amouretes*, T. *Omnes* (aus M 1): 2 li 3 li im 2. Modus | br 2 li 2 li 2 li (3mal 2 Unisoni, 2 li im 2. Modus) |.

= 3st. Dpm. Mo 7, 288; \*Bes Nr. 42; Tu Nr. 24 (\*T. -Bez.: *Ki n'at etc.*); V f. 114' (nicht 144r, wie Aubry 3, 71 angiebt); 2st. \*Ca Nr. 10; den Mot. cit. Anon. III (C.S. 1, 324), das Tr. \*Doc V (Hist. 273). —  $\mu$ . —  $\rho$ . (Vgl. S. 448).

C. Unveränderte gemischtsprachliche Dpm.

(76) Ba Nr. 33 (f. 18). Tr. [727] *Salve virgo virginum salve lumen*, Mot. [728] *Est il dont enssi*, T. *Aptatur* (aus O 46\*): 3mal 3 li 2 li |, 6 mal 3 li 2 li |, am Schluss abweichend.

= 3st. Dpm. Mo 7, 268; \*Bes Nr. 12; Tu Nr. 3; Tr. [727] und \*Mot. [729] In *Gedeonis* Mü C f. 78 und \*f. 78'.

(77) Ba Nr. 32 (f. 16'). Tr. [428] *Or voi je bien*, Mot. [429] *Eximium decus virginum*, T. *Virgo* (aus M 32): lo 3 li | dl lo |.

= 3st. Dpm. \*Mo 7, 273 (Anfang verloren); \*Bes Nr. 3; Tu Nr. 1; den Mot. cit. Anon. II (C.S. 1, 307) und \*Doc. VI (Hist. 275).

D. Unveränderte lat. Dpm.

(78) Ba Nr. 59 (f. 36'). Tr. [732] *Amor vincit omnia*, Mot. [733] *Marie preconio*, T. *Aptatur* (aus O 46\*): 3 li im 2. Modus |; und das 2. Glied lautet stets 4 br |.

= 3st. Dpm. Mo 7, 283;  $\Psi$  Nr. 3; \*Bes Nr. 7; \*Flor. *Naz.* 122 f. 144'; 2st. \*Ars A Nr. 4; \*Lo D f. 61'; *Theor.-Cit.* —  $\mu$ . — Vgl. oben S. 444.

(79) Ba Nr. 98 (f. 61). Tr. [644] *Salve virgo nobilis*, Mot. [645] *Verbum caro factum*, T. *Et veritate* (aus O 3): 3 lo |.

= 3st. Dpm. Mo 7, 284;  $\Psi$  Nr. 1; \*Bes Nr. 8; \*Flor. *Naz.* 212 f. 73; Tr. 1st. \*Mü C f. 79'; \*Ars C Nr. 6 (Mot.-Text); den Mot. cit. \*Doc VI (Hist. 281). —  $\mu$ . — Vgl. oben S. 445 und Aubry 3, 109.

(80) Ba Nr. 5 (f. 3'). Tr. [770] *Ave regina celorum*, Mot. [771] *Alma redemptoris*, T. *Alma* (aus O 48\*): lo 3 li | 3 lo |.

= 3st. Dpm. Mo 7, 285. — Vgl. oben S. 446.

E. Or.-M.: 3st. Dpm. mit älterem, musikalisch abweichendem Tr.

(81) Ba Nr. 25 (f. 14). Tr. [768] *Gaude super omnia*, Mot. [767] *Descendi in ortum*, T. *Alma* (aus O 48\*):  $\lambda\gamma$ .

= 3st. Dpm. mit älterem Tr. [766] *Anima* Mo 7, 282; mit jüngerem Tr. III [769] *Virginale* \*Da Nr. 3 und Mo 8, 330; 2st. \*Ars A Nr. 5; \*Lo D f. 55'; vgl. Lo Ha 5, 9; [769] cit. \*Anon. III (C.S. 1, 324). —  $\mu$ . — Vgl. oben S. 443.

(82) Ba Nr. 26 (f. 14'). Tr. [617] *El mois de mai que*, Mot. [616] *De se debent bigami*, T. *Kyrie* (Nr. 4): lo | 3 li |.

= 3st. Dpm. mit älterem Tr. [615] *Studentes* Mo 7, 286. —  $\mu$ . — Das originale Tr. ist [615] (vgl. oben S. 447); über die Entstehungszeit der Komposition vgl. ib. und Aubry 3, 75.

## V. Zuerst in Ba überlieferte Werke.

A. Franz. Dpm. mit lat. T.

(83) Ba Nr. 38 (f. 21). Tr. [734] De (irrig im Codex: Le) vois tres serie, Mot. [735] He bone amourette plus, T. Aptatur (aus O 46\*): a. unregelmässig (ungerade Gruppen: dl lo |, gerade Gruppen: wechselnd 5-10 Noten); b. 3 lo |.

= \*Bes Nr. 49.

(84) Ba Nr. 50 (f. 30'). Tr. [840] Je cuidoie avoir amours, Mot. [841] Je chantasse par revel, T. Et ne nos: wechselnd dl lo | und 3 lo |.

= 2st. \*Ca Nr. 11 (T. unbezeichnet) mit den Texten [841] und (darüber in kleinerer Schrift \*[842] Gaudeat.

(85) Ba Nr. 12 (f. 7). Tr. [200] L'autre jour par un matin dejouste, Mot. [201] Au tens pascour tuit, T. In seculum (aus M 13): 3 lo |, dl lo | beginnend.

(86) Ba Nr. 27 (f. 15). Tr. [573] Je ne qu[i]er mais a, Mot. [574] Dieus trop mal mi, T. Misit (aus M 76\*): 3 lo | 3 li |.

(87) Ba Nr. 71 (f. 45'). Tr. [736] Nus ne m'i pourroit, Mot. [737] Nonne sui nonne laissies, T. Aptatur (aus O 46\*): dl lo | lo 3 li | mit Abweichungen.

(88) Ba Nr. 93 (f. 58). Tr. [845] Amours qui vient par mesage, Mot. [846] Toute soule passerai, T. Notum: 3 li |.

Da, wie Aubry (3, 106) mit Recht bemerkt, der T. melodisch mit M 1 nicht zusammenhängt, liegt kein Grund vor, mit Aubry einen Zusammenhang des T. mit dem Text von M 1 anzunehmen.

B. Franz. Dpm. mit 2 Tenores.

(89) Ba Nr. 92 (f. 57'). Tr. [41] Je ne chant pas par renvoiserie, Mot. [42] Talens m'est pris de chanter, T. Aptatur (aus O 46\*; irrig im Codex: Optatur): singular gegliedert, T. Omnes (aus M 1): singular gegliedert.

Der Bau dieses Werks, das ein combinatorisches Kunststück darstellt, wie es in anderer Art z.B. die S. 432 f. besprochene Dpm. ist, ist völlig singular. Es ist sowohl die 4st. Ausführung wie die Ausführung als Dpm. mit einem der beiden T. als Unterstimme möglich; zur Entscheidung, ob es in allen 3 oder nur in 1 oder 2 dieser Arten zur Ausführung gelangte, finde ich jedoch keinen Anhalt vom Bau der 4st. Dpm. des 14. Jahrhunderts, mit der Aubry (3, 106) das Werk vergleicht, unterscheidet es sich <doch> sehr wesentlich dadurch, dass im 14. Jahrhundert der Contratenor eine vom Komponisten frei als Gegenstimme zum T. geschaffene Stimme ist, während hier der 2st. Satz der Tenores (falls das Werk 4st. ausgeführt wurde) 2 vorher existierende Melodien durch entsprechende rhythmische Zurichtung dieser Melodien vereinigt. — Die vorletzten Noten der Tenores und die vorletzten Silben der Oberstimmen sind als Schlussdehnung einer modalen brevis zu einer longa aufzufassen; die Ligatur des Tr. ist also, obwohl nur eine brevis e (statt einer longa, wie im Mot.) vorhergeht, äquivalent den vorletzten lange der 3 anderen Stimmen. Demgemäss ist Aubry's Übertragung (2, 203) zu emendieren.

C. Lat. Dpm.

(90) Ba Nr. 66 (f. 41'). Tr. [260] Non perpercit deus filio, Mot. [261] Non perpercit deus nato, T. Mors (aus M 18): a. 3 lo | lo |; b. 3 lo | lo | |.

= \*Bes Nr. 22 (Var.: nato deus); den Mot. cit. Anon. I (C.S. 1, 302).

(91) Ba Nr. 100 (f. 61'). Tr. [759] O quam necessarium, Mot. [760] Venditores laborum, T. Domino (aus Benedicamus I): dl lo | 3 lo |.

= \*Bes Nr. 23; Mot. 1st. Lo B Nr. 28; 2st. Lo C Nr. 4. — Über die Entstehungszeit vgl. Aubry 3, 109 f. und oben S. 254.

(92) Ba Nr. 31 (f. 16'). Tr. [757] Dominator domine, Mot. [758] Ecce ministerium profert, T. Domino (aus Benedicamus I): 3 li 2 li |.

= 3st. Dpm. \*Da Nr. 12 (Text-Var.: mysterium).

(93) Ba Nr. 37 (f. 20'). Tr. [838] Homo luge fuge, Mot. [839] Homo miserabilis tu numquam, T. Brumans est mors: lo 3 li |.

= 3st. Dpm. \*Da Nr. 21 (in der Folge [839] [838]; über den in Da mit lateinischem und deutschem Text versehenen T. vgl. unten). — Aubry übersieht 3, 80 auch den Textdruck Roth's (Germania 32, 253).

(94) Ba Nr. 85 (f. 54). Tr. [606] O miranda dei karitas, Mot. [607] Salve mater salutifera, T. Kyrie (Nr. 1): λγ.

= 3st. Mü C \*f. 80 und f. 75 (T. unbezeichnet; Aubry 3, 103 übersieht, dass Mü C auch das Tr. und den T. überliefert); 2st. \*Lo D f. 51. Identisch Mot. \*[607a] Pro defectu \*Mü C f. 75 (zwischen [607] T. und T); mit Tr. identisch \*[608] Dum crumena 2st. \*Lo D f. 52.

(95) Ba Nr. 20 (f. 11'). Tr. [37] Salve laborancium protectio, Mot. [36] Celi luminarium angelorum, T. Omnes (aus M 1): 3 li |.

(96) Ba Nr. 21 (f. 11'). Tr. [129] Ut celesti possimus, Mot. [130] Cum sit natus hodie, T. Hec dies (aus M 13): dl lo | 3 lo |.

W. Meyer druckte (Ges. Abh. 2, 315) die Texte wegen ihres interessanten Aufbaus und Zusammenhangs ab. Textlich und musikalisch gleich sind: 1) Mot. T. 15-23 und Tr. T. 39-47; 2) Tr. T. 17-23 und Mot. T. 43-47; somit schliessen beide T.-Durchführungen mit dem gleichen Text und dem gleichen 3st. Satz, nur mit Stimmtausch in den Oberstimmen. Textlich gleich und musikalisch nah verwandt sind ferner: Mot. T. 1-6 und Tr. T. 25-30.

(97) Ba Nr. 46 (f. 26'). Tr. [744] Rex tremende nos deffende, Mot. [745] In perhenni seculorum, T. In perhenni (aus O 47\*): 3 lo | dl lo | mit Abweichungen.

(98) Ba Nr. 86 (f. 54'). Tr. [738] Ave plena gracia fundamentum, Mot. [739] Salve virgo regia flos, T. Aptatur (aus O 46\*): 3 li sine perfectione |.

Wie in Mo 7, 277 und 278 (vgl. oben S. 439) herrscht auch hier die brevis als Takteinheit.

(99) Ba Nr. 8 (f. 5). Tr. [836] Styrps regia virgo Maria, Mot. [837] Armonizans cantica, T. Amen: wechselnd dl lo | und 3 lo |.

Vgl. über den T., dessen Quelle noch unbekannt ist, Aubry 3, 64.

(100) Ba Nr. 79 (f. 51). Tr. [843] De facili contempnit, Mot. [844] Propositum quidem negocii, T. Egregie: unregelmässig.

## VI. Den Motetten folgen f. 62 ff. 1 3st. Conductus und 7 3st. Hoqueti.

f. 62'. Ba Nr. 101 3st. Deus in adjutorium.

= 3st. Mo 1, 1; \*Da Nr. 1; Tu (2. Komposition dieses Textes); \*Mü C f. 31'. Eine andere 3st. Komposition dieses Textes: Mo 8, 303 und \*Tu (1. Komposition dieses Textes).

—  $\mu$ . — Dieses Eingangsgebet gehört eigentlich nicht an das Ende, sondern an den Anfang der Sammlung (vgl. S. <475>). — Aubry fasst den Modus der Komposition irrig als 2. Modus auf (3, 111) und überträgt sie (2, 220) irrig im 2. statt im auftaktigen 1. Modus (vgl. auch oben S. 352).

f. 62' (Acc. III) und f. 63 (Schluss von Acc. I). Ba Nr. 102. 3st. Hoq. [N]euma (1. toni). T.: 3 lo |.

In der Übertragung Aubry's (2, 221) sind die Conjunctione quaternarie Du. T. 16 und 17 mit Unrecht verschieden übertragen: T. 17 richtig modal, T. 16 irrig unmodal und daher entsprechend T. 17 zu emendieren. Dass auch in der Mensuralepoche die Conjunctionen, der letzte Rest mensurloser Schreibung, modal zu übertragen sind, sprach ich bereits 1905 (Sammelb. 6, 627) aus: „Das Grundgesetz ihrer (der Conjunctionen) Übertragung ist, dass sie stets modal aufzulösen sind, d.h. im Modus mit dem Übrigen übereinstimmend.“

f. 63 (Acc. I und II). Ba Nr. 103. 3st. Hoq. [V]irgo (aus M 32). T.: 3 lo |.

Die T.-Bezeichnung [V]irgo ist irriger Weise am Anfang der 2. Acc. wiederholt. f. 63 Acc. III ist frei. Über die schlechte Acc.-Einrichtung von f. 62' und 63 vgl. S. <476>. f. 63'. Ba Nr. 104. 3st. Hoq. In seculum longum (aus M 13). T.: 3 lo |.

Über die reiche Geschichte dieses Werks: 3st. Hoq. \*Ma f. 122'; \*Mo 5, 73; mit Qua. [211] 4st. Mo 1, 2; in 3st. Dpm. [211 f.] umgearbeitet \*Mo 5, 137; \*Cl Nr. 68-69; \*Bes Nr. 52b; \*Cit. bei 6 Theor., von denen Aubry 3, 112 nur einen erwähnt (Anon. IV, C.S. 1, 350, der den Hoq. als Werk, das „quidam Hispanus fecerat“, nennt) vgl. I, 133 und 352 und II, 29. —  $\mu$ . Aubry's Übertragung 2, 227 f. ist korrekt; nur ist Tr. T. 28 longa  $d$  in brevis und die folgende pausa brevis in pausa longa zu emendieren.

f. 63'. Ba Nr. 105. 3st. In seculum viellatoris (aus M 13). T.: 3 li |.

In Aubry's Übertragung 2, 226 f. sind die Ligatur-Klammern über den vorletzten Noten von T. und Du., die im Codex beides unligierte breves sind, zu streichen; ich erwähne dies, da die unligierte Schreibung dieser Noten möglicherweise den Schluss erlaubt, dass die Fassung Ba eine Umschrift aus einer älteren Fassung ist, die an dieser Stelle penultima-Dehnung schrieb.

f. 64. Ba Nr. 106. 3st. Hoq. In seculum breve (aus M 13). T.: 3 li im 2. Modus |.

Rhythmische Verkürzung von Ba Nr. 104, nach Anon. IV (l.c.) von „Parisienses“ vorgenommen; mit Qua. [211] 4st. Mo 1, 3. — Aubry's Übertragung 2, 228 f. ist in Tr. T. 29-31 und T. 43 f. irrig (lies: T. 29  $d$  brevis statt longa; T. 31 das 2.  $e$  longa statt brevis; T. 43  $g$  longa statt brevis; T. 44  $g$  longa imperfecta statt perfecta).

Aubry bezeichnet 3, 112 den Modus des Du. und Tr. von Nr. 104 als 3. und von Nr. 106 als 2. Modus. Lässt man die l. Bezeichnung als korrekt gelten — und man darf dies, da es in der That unnötig ist, die selbstverständliche Einschränkung hinzuzusetzen, dass die keine breves verwendenden, und aus 2 Noten bestehenden Doppeltakte im 5. Modus (dem T.-Modus von Nr. 104) stehen —, so ist der Modus des Oberbaus von Nr. 106 als 6. zu bezeichnen, da es in der Natur der Sache liegt, dass aus dem 3. Modus durch rhythmische Verkürzung nie der 2., sondern nur der 6. werden kann (vgl. auch oben S. 352); in Nr. 106 stehen selbstverständlich die nur aus 2 Noten bestehenden Takte im 2. Modus, da hier der T.-Modus der 2. Modus ist.

Warum zwischen Ba Nr. 104 und 106, 2 nur rhythmisch verschiedene Formen der gleichen alten Hoq.-Komposition, die dazu keine Beziehungen zeigende, ausdrücklich für

viella-Vortrag bestimmte Komposition Nr. 105 eingeschoben ist, die nur eine hoquetierende Stelle (T. 34 f.) hat, ist nicht ersichtlich.

f. 64. Ba Nr. 107. 3st. Hoq. In seculum d'Amiens longum (aus M 13). T.: 3 lo |.

Aubry's Übertragung 2, 230 f. ist in Tr. T. 3 f. irrig (das 2.  $g$  in T. 3 ist brevis, nicht longa; plica  $b$  T. 4 longa, nicht brevis).

f. 64'. Ba Nr. 108. Als T.-Bezeichnung ist der Initiale „I“ von späterer Hand zugefügt: „n seculum“; zu ergänzen bleibt: „d'Amiens breve“ (aus M 13). T.: 3 li im 2. Modus |.

Nr. 108 ist eine rhythmische Verkürzung von Nr. 107 analog dem Verhältnis von Nr. 106 zu Nr. 104; Auch hier erklingt jetzt der hoquetierende Oberbau, der in Nr. 107 im 3. Modus steht, im 6. Modus (nicht im 2. wie Aubry 3, 113 angibt; vgl. oben bei Nr. 106). Die Komposition ist von gleicher Hand wie das Vorhergehende geschrieben; nur fehlte ursprünglich die T.-Bezeichnung (diese Bemerkung fehlt Aubry 3, 113).

Das Motetten-Repertoire Ba setzt sich zusammen aus: 44 lateinischen Dpm., 44 französischen Dpm. mit lateinischen oder lateinisch bezeichneten T., 3 französischen Motetten mit französischen T. mit vollen Texten und 9 gemischtsprachlichen Dpm. (8 mit lat. Mot. und franz. Tr., Ba Nr. 33 mit franz. Mot. und lat. Tr.); mithin beträgt die Zahl der lateinischen Mot.: 52, der lateinischen Tr.: 45, der französischen Mot.: 48, der französischen Tr.: 55. Offenbar war der Sammler bestrebt, seine Auswahl von 100 Motetten annähernd gleichmässig aus lateinischen und französischen Texten zusammenzusetzen. Schon in dieser l. Feststellung zeigt sich ein ausserordentlich grosser Unterschied des Repertoires sowohl gegenüber dem älteren Dpm.-Repertoire im alten Corpus von Mo, in dem die Zahl der rein lateinischen und gemischtsprachlichen Dpm. ganz verschwindend klein gegenüber der der französischen Dpm. ist, wie auch gegenüber dem Repertoire von Mo 7, in dem das Verhältnis der lateinischen zu den französischen Texten der Oberstimmen etwa wie 1:3 ist (Mo 7 enthält 11 + 2 lat. Mot., 9 + 2 lat. Tr., 28 + 9 franz. Mot. und 30 + 8 franz. Tr., mithin 24 lateinische und 75 französische Oberstimmen-Texte; ähnlich ist meiner Ansicht nach auch das Verhältnis in Cl, vgl. oben S. 418 f.). Bevor daraus weitere Schlüsse zu ziehen sind, ist es nötig, die Geschichte der einzelnen Werke des Repertoires Ba, wie sie oben zu geschichtlich zusammengehörigen Gruppen zusammengestellt sind, im Zusammenhang genauer zu betrachten.

Zum nachweislich älteren Repertoire gehören (abgesehen von Nr. 101, 104 und 106) 67 Dpm., von denen bisher 16 (1-16) auf melismatische Quellen zurückgeführt werden konnten (1-5 und 7-14 auf Notre Dame-Melismen, 6, [7], 15 und 16 auf Melismen des Repertoires von St. V, in dem ausserdem auch eine 2st. melismatische Fassung von 18 überliefert ist; Aubry waren von den Notre Dame-Melismen nur 6 in dieser Eigenschaft bekannt). Alle diese 16 Kompositionen erscheinen bereits im Notre Dame-Repertoire auch als Motetten; die Zeit, in der neue Motetten aus dem bisher unbenutzt gebliebenen Teil des Notre Dame-Clausule-Repertoires entwickelt wurden, ist endgültig vorüber. Von den übrigen 51 nachweislich älteren Kompositionen sind 15 (17-31) bis in das Notre Dame-Repertoire zurückzuverfolgen, während nicht weniger als 36 (32-67) erst dem alten Corpus von Mo angehören.

Von den 31 bereits im Notre Dame-Repertoire in Motettenform nachweisbaren Kompositionen sind von Haus aus: lat. Tripel-motette: 1; lat. Dpm.: 2 und 7; lat. 3st. Motetten (nachweislich oder vermutlich): 3, 4, 10, 11 und 17-20; lat. 2st. Motetten: 12-14;

lat. Conductus: 21; franz. Dpm.: 6, 8, 9, 15 und 22-27; franz. 2st. Motetten: 16 und 28-31; gemischtsprachliche Dpm. (?): 5. Von allen diesen Werken haben im Repertoire Ba ihre originale Form nur die 6 französischen Dpm. 6, 8, 15 und 22-24 (Ba Nr. 28, 89, 41, 16, 64 und 80) bewahrt; alle anderen sind mehr oder weniger stark verändert.

Sehr nahe den Originalen bleiben dabei stehen: 1, 3, 17 und 7. 1 (Ba Nr. 61) läßt nur entsprechend der Anlage des Codex Ba, der nur 3st. Werke aufnimmt, das Qua. der in voller Form 4st. lateinischen Tripel-motette fort und überliefert somit eine Form dieses Werks, wie sie bereits F enthält. 3 (Ba Nr. 29) erscheint in der Form von Mo 4, die nur dem alten Melisma-Tr., das in der ältesten Motettenform mit dem gleichen Text wie der Mot. gesungen wurde, selbstständigen, inhaltlich in engem Zusammenhang mit T. und Mot. stehenden Text giebt. Ähnlich giebt 17 (Ba Nr. 60) der alten Tr.-Komposition selbstständigen Text, hier freilich ohne für den Mot. den originalen Text der Motette zu benutzen; zum Mot. erscheint hier ein ganz neuer, eng an den T. sich anschliessender Text, während als Tr.-Text der 2. lateinische Text der Komposition verwendet ist. 7 (Ba Nr. 74) überliefert die schon in Ma an die Stelle der Originalform dieser uralten Dpm. gesetzte rein lateinische Dpm.-Form dieses in den verschiedensten Textfassungen weit verbreiteten Werks.

4 und 12 (Ba Nr. 62 und 67) bringen statt der rein französischen Dpm.-Formen von W<sub>2</sub> und Mo 5 gemischtsprachliche Formen, die die Tr.-Texte dieser Dpm. mit den originalen lateinischen Mot.-Texten kombinieren und in Mo 3 (12) bzw. Cl (4) zuerst erscheinen. 16, 28 und 29 (Ba Nr. 15, 63 und 55) überliefern schon in Mo vorkommende Erweiterungen dieser in W<sub>2</sub> nur 2st. französischen Werke. Es ist bemerkenswert, dass bei 29 Ba bei den französischen Texten bleibt und hier nicht das ziemlich verbreitete lateinische Contrafactum aufnimmt, vielleicht weil Text [389] einer der wenigen geistlichen französischen Texte ist.

Etwas weiter entfernen sich vom Original die lateinischen Dpm. 5, 2, 9, 25, 26 und 30, die die alte musikalische Substanz zwar unverändert (bzw. in 30 durch ein Tr. alten Stils erweitert) überliefern, aber statt der originalen Texte lateinische Contrafacta als Texte verwenden, die mit Ausnahme des originalen Mot.-Textes von 5 sämtlich in Ba neu sind. 5 (Ba Nr. 88) giebt eine rein lateinische Dpm.-Form (die gleiche wie Mü B) dieses sonst überall mit anderen verschiedenen Textcombinationen 2-, 3- und 4st. überlieferten Werks; da Mot.-Text und Tr.-Melodie alt sind, ist in Ba also nur der lateinische Contrafactum-Text des Tr., den ausser Ba nur Mü B überliefert, neu. 2 (Ba Nr. 97) verwendet weder die alten lateinischen noch die sehr verbreiteten französischen Texte dieser uralten, ganz auf eine melismatische Quelle zurückgehenden Dpm., sondern ersetzt sie durch neue lateinische Contrafacta, die von nun an oft und ausser Codex Lo C, der ein 1. lateinisches Contrafactum des Mot. weiter überliefert, und Codex Ca, in dem der neue Mot.-Text nur neben dem französischen Contrafactum zur Auswahl steht, allein mit dieser Komposition verbunden erscheinen. Ähnlich bringen 9, 25 und 26 (Ba Nr. 76, 87 und 4) weder die originalen französischen Texte, noch die alten Contrafacta-Texte (lat. in W<sub>2</sub> für 9 und 25; franz. in R und N für 26), sondern neue lateinische Contrafacta als Texte, von denen 9 und 26 ebenfalls einschlagen (der Mot. mit dem neuen Text von 9 wird ähnlich wie bei 2 auch ein beliebtes Theoretiker-Beispiel), hier freilich, ohne die anderen Formen der Kompositionen in dem Mass, wie es bei 2 der Fall ist, verdrängen zu können; die neuen lateinischen Texte zu 25 bleiben sogar in Ba singular. 30 (Ba Nr. 9) ist ein Contrafactum einer nur 2st.

alten französischen Motette, die hier zur Dpm. erweitert ist; auch diese lateinischen Texte bleiben hier singular.

Die übrigen 10 Werke bringen eine Veränderung auch der alten musikalischen Substanz.

10, 11 und 18-20 sind im Original 3st. lateinische Motetten mit gleichem Text im Mot. und Tr.; als aus ihnen Dpm. wurden, liess man durchweg auch die Melodien der alten Tr. fallen und komponierte zu den neuen Tr.-Texten auch neue Melodien („Tr. II“). Diese erscheinen bei 19 und 20 (Ba Nr. 75 und 45), 2 Werken, die nur in dieser einen Dpm.-Form vorkommen, in dieser aber verbreitet sind, schon in Mo. Die Dpm.-Form von 11 (Ba Nr. 7), in der das im gleichen Modus wie der Mot. stehende neue Tr. im Modus nicht über das alte Tr. hinausgeht, ist in Ba singular. Die S. <478> ausführlich behandelte Umgestaltung der alten Form (von 10 (Ba Nr. 44)) zur Form einer (textlich organischen) Dpm., in der dieses Werk ausserordentlich verbreitet wurde, in Mo aber noch fehlt, brachte gleichzeitig eine wegen der Singularität dieser Erscheinung besonders auffällige Veränderung des alten Modus mit sich. In 18 (Ba Nr. 6) stellt die Dpm.-Form der Komposition, die Ba überliefert, nicht wie bei den oben besprochenen Werken die einzige Dpm.-Form dar, sondern nur ein 1. Dpm.-Stadium (mit lateinischen Texten in Ba, mit französischen in Cl überliefert), dem später ein 2. mit einem neuen lebhafteren Tr. III folgt.<sup>1</sup>

Diesen Werken anzuschliessen ist die lateinische Dpm. 21 (Ba Nr. 1), deren Geschichte darin singular ist, dass die älteste Form ein Conductus des Notre Dame-Repertoires ist, im übrigen aber zu 19 und 20 die nächsten Analogien aufweist. Auch bei 21 bleibt als Dpm.-Form die Form, die Ba bringt und die zuerst in Mo 4 erschien, die einzige; zu keinem der 3 Werke kommt ein französisches weltliches Contrafactum vor: zu 20 fehlt ein Contrafactum überhaupt und die französischen Contrafacta zu 19 und 21 gehören zu der nicht grossen Zahl geistlicher französischer Texte.

Hatte in den 6 zuletzt genannten Werken die in Mo und Ba nicht mehr verwendete oberste Stimme der ältesten Komposition ursprünglich keinen selbstständigen Text, so dass die Fassungen dieser Werke mit Tr. II die ältesten (und bei 5 Werken auch die einzigen) Dpm.-Formen sind, so stellen 31 und 14 bereits zweite Dpm.-Formen dar, in denen das ältere Tr. I einer ersten Dpm.-Form durch ein Tr. II in modernerem Stil ersetzt ist. 31

<sup>1</sup> Es ist bereits oben auf S. 111 darauf hingewiesen, dass bei Dpm., die auf ein 3- oder 4st. Melisma als Quelle zurückgehen, die alten Tr.-Melodien wie durch ein „Tr. II“ ersetzt werden (vgl. 1-5) und dass das Gleiche auch für 17 (Ba Nr. 60) gilt, die einzige bisher nicht auf eine melismatische Quelle zurückzuführende 3st. Motette des nach der liturgischen T.-Folge geordneten Hauptteils des 1. Motettenfaszikels von F, die in der späteren Motettenüberlieferung weiter lebt. Hier wurde also die Harmonie der alten ursprünglichen 3- oder 4st. Conception nicht durch ein stilistisch neues Element, wie es ein Tr. II in die Komposition hineinbringen würde, gestört. Dagegen nehmen sich die späteren Motetten-Komponisten die Freiheit, ältere Tr. durch stilistisch fortgeschrittenere Tr. II (und diese eventuell wieder durch noch modernere Tr. III) zu ersetzen, sowohl bei alten 3st. Motetten, deren Quelle nur ein 2st. Melisma ist (10 und 11; vgl. ferner 14), wie bei solchen, die nicht auf melismatische Quellen zurückgehen und frühestens der auf das Hauptrepertoire von F 1 (F 1, 1-23) folgenden Entwicklungsphase (von F 1, 24 an) entstammen (18-20 vgl. ferner 50, 87 und 82). Man sah bei diesen Werken also offenbar nur den 2st. Unterbau als ursprüngliche Conception an und gestaltete daher gegebenenfalls den Ausbau zum 3st. Werk den Fortschritten der Technik der Dpm.-Komposition entsprechend um.

(Ba Nr. 36), ein Werk mit reicher Geschichte, hat im Mot. ein sehr verbreitetes lateinisches *Contrafactum* als Text, mit dem zuerst Mo 3 ein französisches Tr. im 6. Modus als Tr. II verbindet — ein lateinisches *Contrafactum* zu diesem Tr. taucht nur bei einem Theoretiker auf —, während die 1. Dpm.-Form eine ganz französische Dpm. ist. 14 (Ba Nr. 39), eine mit zahlreichen Texten überlieferte Komposition, deren älteste Motettenform eine aus einer melismatischen Quelle gebildete 2st. lateinische Motette ist, bleibt auch in ihrem 2. Dpm.-Stadium in Mo 7 und Ba eine französische Dpm., wie sie es in ihrem ersten gewesen war. Ein dem Tr. II von 14 stilistisch nah verwandtes Tr. nachweislich späteren Ursprungs (vgl. oben S. 438) hat ferner 13 (Ba Nr. 69), ein wie 14 mit 4 verschiedenen Mot.-Texten überliefertes Werk; doch ging hier wohl keine ältere Dpm.-Form voraus, da von diesem Werk nur die eine bekannt ist, in der Mo 7 und Ba es bringen, und das alte Corpus von Mo diese Komposition — es ist das einzige Werk des 6. Faszikels von Mo, das sich in Ba findet — nur in 2st. Form überliefert.

Endlich die Dpm. 27 (Ba Nr. 11) zeigt darin eine eigenartige Bildung einer neuen 3st. Form dieser Komposition, dass ihr Bearbeiter nicht auf ihre alte Dpm.-Form in W<sub>2</sub> zurückgeht, sondern aus der 4st. Erweiterung des Werks, die inzwischen in Mo 2 vorgenommen war, Qua. und Mot. als Oberstimmen der neuen Dpm.-Form wählt.

Unter den 27 französischen Texten in diesen 31 Motetten (15 Tr. und 12 Mot.) befindet sich kein neuer Text. Zur Hälfte sind es die Originaltexte dieser Werke im Notre Dame-Repertoire: 6, 8, 15, 22, 23 und die Mot. von 16, und 27-29; bis auf W<sub>2</sub> gehen ferner zurück: Tr. 4 und Mot. 13; im alten Corpus von Mo sind zuerst erhalten: 24, der Mot. 14 und die Tr. 12, 16, 27-29 und 31; wohl der Epoche von Mo 7 entstammen die Tr. 13 und 14. Anders setzt sich das Repertoire der 35 lateinischen Texte (16 Tr. und 19 Mot.) zusammen. Die Originaltexte dieser Werke im Notre Dame-Repertoire sind nur in: 1, den Mot. 3-5, 10-12 und 18-21 und dem Tr. 7 beibehalten; Mot. 7 und Tr. 17 sind lateinische *Contrafacta* zu lateinischen Originalen, die bereits dem Notre Dame-Repertoire angehören; das alte Corpus von Mo vermehrt die Zahl dieser Texte nur um die Tr. 3 und 19-21; dagegen bringt Ba selbst nicht weniger als 15 lateinische Texte neu hinzu (6 Mot. und 9 Tr.). Text und Melodie sind neu in den Tr. 10, 11 und 30, durch die diese Werke in Dpm. umgeformt bzw. erweitert werden — diese 3 Stimmen, von denen Tr. 11 und 30 hier singular sind, die modale Veränderung von 10 und das Tr. 18 sind die einzigen in 1-31 in Ba neuen musikalischen Erscheinungen —; das lateinische Tr. 5 macht aus der alten gemischtsprachlichen Motette eine ganz lateinische Dpm.; bei Tr. 18 steht der lateinische Text von Ba neben einem französischen geistlichen in Cl; der neue Mot.-Text 17 schliesst sich auf das Engste an die T.-Quelle an; der Mot.-Text 30 ersetzt einen alten französischen durch einen neuen lateinischen Text; endlich sind die Texte zu 2, 9, 25 und 26 in Ba neue lateinische *Contrafacta*, die (ausser 25) sich weit verbreiteten, obwohl diese Werke in den hier durch die lateinischen ersetzten französischen Textfassungen sämtlich zu den beliebtesten Stücken des französischen Dpm.-Repertoires gehörten.

Schon bei dieser ältesten Motettengruppe von Ba tritt also die Bevorzugung rein lateinischer Dpm.-Formen sehr bemerkbar hervor; erst jetzt tritt die lateinische Dpm. ganz gleichberechtigt an die Seite der französischen.

Es ist oben wiederholt darauf hingewiesen, dass der Entwicklungsgang der lateinischen Dpm. nicht in gerader Linie verläuft. Auf die imponierenden Anfänge der lateini-

schen Dpm. in F (vgl. oben S. 117) folgte in W<sub>2</sub> keine organische Weiterbildung dieser Form (S. 118); vielmehr konzentrierte sich in W<sub>2</sub> auf dem Gebiet der Dpm. das schöpferische Interesse fast ganz auf die französische Dpm. (S. 205) und die Resultate waren gleich so glänzende, dass von den 23 mehrtextigen französischen Werken in W<sub>2</sub> 3 mehr als die Hälfte (13 Werke, vgl. oben S. 203) noch in Ba in gleicher oder textlich verschiedener Dpm.-Form wieder erscheinen. Erst Mo 4 bringt kräftige neue Anregungen für die lateinische Dpm.; und wenn dieses neue lateinische Dpm.-Repertoire auch vorläufig quantitativ mit dem Umfang des französischen Dpm.-Repertoires noch nicht in Wettbewerb treten kann, so ist es doch, wie oben S. 397 ausgeführt, seiner inneren Bedeutung nach von ausserordentlicher Wichtigkeit, da die lateinischen Dpm. von Mo 4 fast sämtlich neue organische Kunstwerke sind und diesem Repertoire durch das bequeme Mittel der textlichen *Contrafacta* in Mo 4 nur 3 Werke gewonnen wurden — es ist bemerkenswert, dass Ba 2 dieser Werke (Mo 4, 61 und 64) überhaupt nicht und das 3. (Mo 4, 59) in der französischen Originalgestalt (Ba Nr. 89), nicht mit den lateinischen *Contrafacta*-Texten von Mo überliefert —. Sowohl die Sammlung Mü B, deren genauere chronologische Einordnung in die Entwicklung leider angesichts des geringen Umfangs des erhaltenen Fragments sich nicht mit voller Sicherheit bestimmen lässt (S. 317), wie Ba machen sich die Erweiterung des lateinischen Dpm.-Repertoires erheblich bequemer; schon die oben besprochene älteste Motettengruppe von Ba bringt eine Bereicherung des lateinischen Dpm.-Repertoires lediglich durch die Umbildung weltlicher Werke in ganz lateinische Dpm. mit neuen *Contrafacta*-Texten in 6 Fällen (2, 5, 9, 25, 26 und 30) — in der folgenden Gruppe folgt eine Anzahl weiterer —, während eine solche durch neue organische Dpm. nur in 3 oder 4 Fällen eintritt (10, 11, 17 und ev. 18).

Da für die Praxis die Entstehung dieser neuen lateinischen Dpm. gleichgültig sein konnte, war für diese nur das Resultat einer sehr starken Ausdehnung des lateinischen Dpm.-Repertoires von Wichtigkeit; und da die neuen Texte in der Regel liturgisch gut verwendbar waren, gewinnt die lateinische Dpm. dadurch vor allem in der Liturgie wieder ausserordentlich an Boden. Bildete auf dem neuen Siegeszug der lateinischen Dpm., der — vorläufig freilich noch in weiter Ferne — mit der Alleinherrschaft der geistlichen Motette enden sollte, Mo 4 eine erste Etappe und das Repertoire Mo 7, in dem ebenfalls ein sehr charakteristischer Zug der ist, dass unter den Dpm. des neuen Repertoires auch lateinische liturgisch verwendbare Dpm. neuen Stils eine wichtige Rolle spielten (S. 451ff.), eine zweite, so bringt jetzt die 3. in (Mü B und) Ba durch die starke Erweiterung des liturgischen Dpm.-Repertoires mit Hilfe von *Contrafacta*-Bildungen erreichte Etappe in der Entwicklungsgeschichte der Motette eine entscheidende Wendung dahin mit sich, dass die Motette, die anfangs eine rein liturgische Kunstform gewesen war, dann aber sehr rasch auch in die weltliche Kunst Eingang gefunden und sich bald sogar zu einer vorwiegend weltlichen Musikgattung umgebildet hatte, zunächst zum ziemlich gleichmässigen Nebeneinander von geistlicher und weltlicher Motette zurückgeführt wird.

Auch mit diesem epochalen Ereignis der Motetten-Geschichte sind die Notre Dame-Clausule — jetzt zum letzten Mal — verknüpft: erst jetzt erhalten die aus *Flos filius* e Nr. 3, *Tanquam* Nr. 1, *Nostrum* Nr. 6, *In Bethleem* Nr. 2 und *Regnat* Nr. 13 entwickelten Motetten ihre letzte Ausgestaltung.

Ein zweites Drittel der Motetten von Ba (36 Dpm., oben als Gruppe III zusammen-

gestellt; 32-67) besteht aus Werken, die zuerst in den mehrtextigen Faszikeln des alten Corpus von Mo (Mo 5, 2, 4 und 3) auftreten, in denen ausserdem auch die Gruppen I und II fast vollständig überliefert sind (in Mo 2-5 fehlen nur 10, 11, 18, 30 und die Tripla von 13 und 14).

Dem 5. Faszikel von Mo ist mehr als die Hälfte der französischen Dpm. von Ba entnommen (24 Werke, vgl. Näheres oben S. 381; die 17 Werke der Gruppe III A vgl. im einzelnen oben S. <482>; ferner die Dpm. 51, Ba Nr. 35, in der Ba den originalen französischen Lied-T. durch eine neue lateinisch bezeichnete Komposition ersetzt). Mo 2 entstammen 52 und 53 (Ba Nr. 10 und 49), 2 Werke, die wohl Ba in der Originalform überliefert, nicht Codex Mo, der sie 4st. erweitert (vgl. oben S. 390). Aus Mo 4 kehren in gleicher Gestalt wie in Mo als lateinische Dpm. ausser den in Gruppe I und II gehörigen 4 Werken (3 und 19-21) weitere 6 Werke in Ba wieder: 56-61 (Ba Nr. 77, 99, 84, 95, 30 und 14). Aus Mo 3 bringt Ba jedoch in der Originalform nur 3 Dpm.: ausser 12 und 31 (in Gruppe I und II) nur 62 (Ba Nr. 97), ein Werk, das auch sonst in keiner anderen Dpm.-Form als dieser erhalten ist. Ferner statt 49 (Ba Nr. 83) der Fassung dieses Werks in Mo 3 ziemlich nahe, da in Ba der französische Tr.-Text von Mo 3 nur durch einen anderen französischen, in Mo 5 zuerst überlieferten Text ersetzt ist.

Besonders charakteristisch für die neue eigentümliche Richtung der Motetten-Entwicklung, die Ba einschlägt, sind jedoch auch in dieser Gruppe von Werken wieder die zahlreichen Contrafacta. 50 (Ba Nr. 68) ersetzt den originalen französischen Mot.-Text durch ein (singuläres) lateinisches Contrafactum und das alte Tr. durch eine neue Tr.-Komposition, die auffälligerweise französischen Text hat. 54 und 55 (Ba Nr. 3 und 2) sind ganz lateinische Contrafacta von 2 ziemlich verbreiteten Werken, die in Mo als französische Tripel-motetten erscheinen; die lateinischen Texte von 55 bleiben singulär, während einer der Texte von 54 wiederum von Franco citiert wird. Den 5 Dpm. der Gruppe III H (63-67) ist gemeinsam, dass sie alle die französischen Tr. dieser in Mo 3 gemischtsprachlichen Motetten durch neue lateinische Texte ersetzen; damit giebt Ba auch diesen Werken eine ihnen ursprünglich fehlende organische Dpm.-Form (vgl. oben S. 403 f.), ohne freilich mit den neuen lateinischen Contrafacta der Tripla ebenso durchzudringen wie mit einigen der S. <492> besprochenen. Mit Sicherheit ist von ihnen in der sonstigen Überlieferung bisher nur Tr. 65 nachzuweisen. Für 63-65 und 67 kommt ferner auch Bes in Frage; doch ist leider unbekannt, mit welchen Tr. die verlorene Sammlung, von der Bes nur die Anfänge der untersten Textstimmen (Mot. bzw. T.) aufbewahrt, diese Werke überlieferte. Dagegen zeigen die Codices  $\Psi$  und Mü B, dass für 64 und 65 anderweitig versucht worden ist, andere organische Dpm.-Formen zu bilden, die freilich ebenfalls in diesen Codices singulär bleiben. Da die Tr. von 64, 65 und 67 (Ba Nr. 58, 36 und 13) mit Bestimmtheit als Contrafacta nachweisbar sind (vgl. oben S. 402 und 404), ist das Gleiche wohl auch für die Tr. von 63 und 66 (Ba Nr. 94 und 96) — trotz der Verderbtheit einer Stelle im französischen Tr. von Mo 3, 45 (= Ba Nr. 96; vgl. oben S. 405) — anzunehmen.

Hinsichtlich der allgemeinen Bedeutung der umfangreichen Erweiterung des lateinischen Dpm.-Repertoires durch diese Contrafacta gilt das Gleiche wie das S. <494f.> anschliessend an die analogen Erscheinungen in Werken der Gruppe I und II Gesagte.

Nur ein Drittel des Motetten-Repertoires von Ba endlich (33 Werke; 68-100) besteht aus Werken, die teils ihrer Entstehung nach der neuesten Entwicklungsepoche,

wie sie am reichsten Mo 7 vertritt, angehören, teils aus älterer Überlieferung bisher noch nicht bekannt sind. Von ihnen findet sich fast die Hälfte (15 Werke; 68-82) im Repertoire von Mo 7 selbst, in dem ferner auch die späten Dpm.-Formen, wie auch Ba sie überliefert, von 13 und 14, 2 Werken, deren 2st. Unterbau also uralt ist, zuerst stehen; 7 sind auch sonst vereinzelt anderweitig nachweisbar (83, 84 und 90-94 in Bes, Lo B, Lo C, Da, Ca, Mü C, Lo D und 1 Theor.-Cit.); nur 11 bleiben in Ba ganz singulär.

Die Werke des Repertoires Mo 7 behalten in Ba bis auf 2 (81 und 82) ihre Originalgestalt, wie das überhaupt für die Werke dieses Stils die Regel zu sein pflegt (vgl. oben S. 454). Es sind:

3 französische Motetten mit vollen französischen Texten auch in den Tenores (68-70; Ba Nr. 52-54) — über die von mir lediglich als graphisch verschiedene Aufzeichnungsart aufgefasste, mit Ba nicht übereinstimmende Art der T.-Schreibung von 68 und 69 in Mo vgl. oben S. 428 f. und 430 —;

5 französische Dpm. mit lateinischen T. (71-75; Ba Nr. 24, 56, 40, 81 und 22), darunter ein Werk von Hale (71) — die von Muris citierten Werke des Petrus de Cruce, die für den neuen Tr.-Stil besonders charakteristisch sind und nach Muris den neuen Stil einführen, fehlen in Ba (vgl. oben S. 427), wie überhaupt die französischen Tr. im P. de Cruce-Stil in Ba nur ausserordentlich spärlich vertreten sind (es sind insgesamt nur 4 oder 5: 68, 70, [71], 77 und 89 = Ba Nr. 52, 54, 24, 32 und 92); auch sonst trifft, wie schon oben S. 454 bemerkt, Ba aus den französischen Werken des neuen Repertoires von Mo 7 nur eine ziemlich kleine Auswahl, während die lateinischen Werke von Mo 7 viel stärker berücksichtigt sind: von den 23 lateinische T. benutzenden französischen Dpm. des Hauptteils von Mo 7 kehren in Ba nur 7, von den 7 lateinischen Dpm. dieser Sammlung dagegen 5 wieder —;

2 wie in Mo 7 gemischtsprachliche Dpm. (76 und 77; Ba Nr. 33 und 32; 76 erscheint später — in Mü C — auch als ganz lateinische Dpm.) und die gegen die Bigamie gerichtete Motette 82 (Ba Nr. 26, die Ba auffälligerweise aus einer lateinischen Dpm. in eine gemischtsprachliche umwandelt (vgl. oben S. 447);

und 4 lateinische Dpm., von denen 3 (78-80; Ba Nr. 59, 98 und 5) die Originalgestalt beibehalten, während Ba in 81 (Ba Nr. 25) das alte musikalisch und textlich in engsten Beziehungen zum Mot. stehende Tr. I durch ein belebteres neues Tr. II ersetzt, das indessen ebenfalls nur ein Durchgangsstadium in der Geschichte der Dpm.-Formen dieser Komposition blieb (vgl. oben S. 443).

Die letzten 18, im Notre Dame-Repertoire und Codex Mo nicht vorkommenden Werke (83-100) vermehren das lateinische Repertoire wieder erheblich stärker (um 11 Dpm.; 90-100) als das französische. Ob auch diese Gruppe neuer lateinischer Werke (V C; vgl. S. <488f.>) analog den S. <494ff.> für die Gruppen I-II und III besprochenen Erscheinungen ihren Umfang zum Teil Contrafacta-Bildungen verdankt, entzieht sich gegenwärtig noch unserer Kenntnis. Die meisten dieser Werke bieten stilistisch nichts Neues. Unter den T. befinden sich 5, deren Quellen bisher nicht bekannt sind (84, 88, 99 und 100: *Et ne nos, Notum, Amen* und *Egredie*; ferner der sicher nicht dem liturgischen Repertoire entstammende T. von 93, der in Ba Nr. 37 *Brumans est mors* bezeichnet, in Da mit lateinischem und deutschem Text versehen ist). Die (unbekannt, ob zur gleichzeitigen oder nur zur Auswahl-Verwendung bestimmte) Ausstattung einer Dpm. mit 2 T. (89; Ba Nr. 92) bleibt ganz singulär (vgl. S. <488>). Die Verwendung der Brevis als Takteinheit in 98

(Ba Nr. 86) ist als Vorbote der bald stärker an das Licht tretenden eingreifenden Umwandlungen in den rhythmischen Anschauungen der fortschrittlichen Tonkünstler besonders beachtenswert (vgl. oben S. 439ff. und <489>).

Wie hinsichtlich des starken Dominierens der lateinischen *Contrafacta* Ba eine eigenartige Stellung etwas abseits von der Hauptrichtung der Motetten-Entwicklung einnimmt — zur Förderung der Entwicklung der Musik trug jetzt in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts diese musikalisch nichts selbstständiges Neues bietende Vermehrung des lateinischen Repertoires nicht mehr bei —, so folgt Codex Ba auch in der Notenschrift den Lehren einer Schule, die in manchen Einzelheiten gegenüber der allmählich immer weiter durchdringenden Eindeutigkeit und Konsequenz der Lehren Franco's rückständig blieb. Unfranconisch sind:

1) die Pausen: in Ba sind die Pausen für *semibrevis major*, 1 *tempus*, 2 und 3 *tempora* 1, 2, 3 und 4 *spatia lang*, entsprechend also der Lehre des Pseudo-Aristoteles (C.S. 1, 278), nicht der Franco's (ib., 126), nach der die Pausen von 1, 2 und 3 *spatia* den Wert von 1, 2 und 3 *tempora* haben und die *semibrevis major*-Pause kleiner als 1 *spatium* bleibt;

2) die Verwendung von Conjunktoren für Tonfolgen, die ligiert werden können und daher nach Franco („*figura ligabilis non ligata vitiosa est*“; l.c. 128) ligiert werden müssen (z.B. die für die Notation von Ba typische Conjunktur zweier fallender Schritte 2 *semibreves brevis* statt der *ligatura ternaria cum opposita proprietate sine perfectione*; unter den Theoretikern erwähnt diese Form erst Odington (C.S. 1, 243);

3) die Ligierung des 1. und 2. Modus: Ba ligiert den 1. Modus (  $\overset{f}{f}\overset{f}{f}$  ), der franconisch 3 li sine propr. cum perf. / ligiert wird, nach alter Art 3 li cum propr. cum perf. / und den 2. Modus (  $\overset{f}{f}\overset{f}{f}$  ), der franconisch wegen der *media longa* nicht in ternarie ligiert werden kann, entsprechend der Lehre des Garlandia (C.S. 1, 101) und Pseudo-Aristoteles (ib. 274 und 278 f.) 3 li sine propr. cum perf./<sup>1</sup> sind die 1. und 2. Note unison, schreibt Ba im 1. Modus: lo 2 li cum propr. cum perf./ und im 2.: br 2 li sine propr. cum perf./ (unfranconisch ist der perfekte Schluss der *binaria* im 2. Modus); sind die 2. und 3. Note unison, schreibt Ba im 1. Modus: 2 li sine propr. cum perf. lo | und im 2.: 2 li cum propr. cum perf. br | (unfranconisch ist der perfekte Schluss der *binaria* im 1. Modus); entsprechend sind die grösseren Ordines des 1. und 2. Modus geschrieben (  $\overset{f}{f}\overset{f}{f}\overset{f}{f}\overset{f}{f}$  : 3 li cum propr. cum perf. 2 li cum propr. cum perf. |;  $\overset{f}{f}\overset{f}{f}\overset{f}{f}$  - — in Ba Nr. 16: 2 li cum propr. cum perf. 3 li sine propr. cum perf. | u.s.f.).

Charakteristisch für die Notation ist ferner die äusserst spärliche Verwendung von Divisions-Zeichen in Ba. Da Ba, wie schon oben betont, keines der komplizierteren Tr. des neuen Stils von Mo 7 aufnimmt, ist es nirgends in Ba nötig, die von P. de Cruce zur Trennung der in verschiedenartige Unterteilungen zerlegten *Brevis*-Werte von einander eingeführten Divisions-Punkte zu verwenden. Ebenso bleibt Ba in der Aufzeichnung der lebhaft deklamierten Tr. im Stil von Mo 3 für die *semibrevis*-Auflösungen der *breves* im 6. Modus bei der älteren, keine Punkte verwendenden Schreibung von Mo 3 stehen, obwohl z.B. im Tr. von Ba Nr. 58 in T. 36, 37 und im gedehnten vorletzten Takt die Auflösung von 2 *breves* in 5

<sup>1</sup>) Ausser dem von Aubry (3, 50) dafür citierten Odington (C. S. 1, 244) tadelt auch Franco (ib. 128) diese Schreibung ausdrücklich.

*semibreves* mit 5 Textsilben vorkommt (vgl. oben S. 405 f.; ebenso auch in dem Mot. modernen Stils Nr. 38). Auch als „*signum perfectionis*“ oder als „*divisio modi*“ (Franco und Pseudo-Ar.; C.S. 1, 120 und 271) gebrauchte *Tractuli* sind sehr selten verwendet (z.B. in Nr. 19 und 32).

Da die in Ba angewendeten Ligierungsregeln des 1. und 2. Modus, wie erwähnt, der Lehre des Garlandia entsprechen, setzte Aubry (3, 50 f.) die Redaktion der Vorlage des Codex Ba bereits in die Zeit Garlandia's „*vers le milieu du 13. siècle*“ und erklärte die geringen Abweichungen, die Ba gegenüber Garlandia's Lehre zeige, durch die Annahme, der Copist, der aus dieser Vorlage Ende des 13. oder Anfang des 14. Jahrhunderts die in Codex Ba erhaltene Abschrift copierte, habe im allgemeinen „*le texte de son modèle*“ respektiert, immerhin aber dabei einige „*habitudes graphiques de son temps*“ einfließen lassen. Ich halte diese Annahme Aubry's nicht für zutreffend. Einerseits übersieht Aubry, dass ein so wichtiger Bestandteil der Notation wie die Pausenschreibung mit Garlandia's Lehre (C.S. 1, 104) nicht übereinstimmt — dass Ligierungsart und Pausenschreibung der Lehre des Pseudo-Aristoteles entsprechen, ebenso wie auch die 2. der 3 von Aubry S. 49 besprochenen vereinzelt vorkommenden Anomalien, bei der die fallende Quadratnote einer *binaria* (statt einer *figura obliqua*) eine *brevis* bedeutet (vgl. C.S. 1, 274, 1. Beispiel), übersieht Aubry ebenfalls —; andererseits schliesst die starke Durchsetzung des Repertoires Ba mit Werken des Repertoires von Mo 7, das sicher einer wesentlich späteren Epoche als Garlandia's Schrift angehört (auch ein Werk von Hale befindet sich darunter, Ba Nr. 24), die Sammlung der Vorlage von Ba zu so früher Zeit, wie Aubry annimmt, aus (vgl. auch oben S. 447).

Dass auch im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts in dem Kreise, in dem oder für den das Repertoire Ba gesammelt wurde, noch ältere Notationsregeln befolgt wurden, ist nichts Auffälliges, da auch in anderen Sammlungen dieser Zeit vielfach noch von Franco's Regeln abweichende Notationsregeln befolgt wurden.

Es sei bei dieser Gelegenheit im allgemeinen bemerkt, dass die Untersuchung der T.-Ligierung der 1. Ordines des 5., 1. und 2. Modus am raschesten erschliessen lässt, welchen Notationsprinzipien die Bearbeiter der verschiedenen Sammlungen folgten. In den Haupt-handschriften variiert die Notation hauptsächlich in folgender Weise:

A. Reine Quadrat-Notation. 1. Im T. werden die 1. Ordines aller 3 Modi 3 li cum propr. cum perf. | ligiert; in den Oberstimmen haben alle *simplices* die gleiche Notenform<sup>1</sup> und alle Auflösungen der modalen Grundwerte gleiche Ligaturformen cum propr. und cum perf. oder (bei einer Folge fallender Intervalle) alte Conjunktur-Formen (mit caudierter *simplex* beginnend). In dieser Weise sind alle guten Quadrat-Notations-Handschriften geschrieben.

B. Mensural-Notation: Allen Handschriften gemeinsam ist, dass in den Oberstimmen die *simplices* mensural differenziert (je nach dem Wert als *duplex longa*, *longa*, *brevis* oder *semibrevis*) geschrieben sind; dagegen differiert die Schreibung der Ligaturen, speziell die der T.-Ligaturen lange.

a. 2. Die Schreibung des T. behält die Formen der Quadrat-Notation consequent bei; die Schreibung der Auflösungen der 2- und 3-zeitigen modalen Grundwerte verändert

<sup>1</sup>) Über eine bisweilen vorkommende Ausnahme vgl. oben S. 47 Absatz 4.

die Formen der Quadrat-Notation überhaupt nicht oder nicht völlig. Für diese Übergangs-Notation, in der vor allem Faszikel 2—6 des alten Corpus von Mo, von kleineren Sammlungen z.B. Lo C geschrieben ist, sind folgende Formen charakteristisch: Im T. werden die 1. Ordines aller 3 Modi wie in der reinen Quadrat-Notation 3 li cum propr. cum perf. | ligiert — nur im 2. Faszikel von Mo, in der der T. stets ausnahmsweise ebenso viel Platz wie jede Oberstimme, eine volle Kolumne, einnimmt, findet sich gelegentlich auch die diesen Raum besser ausfüllende Schreibung von  $\overset{\frown}{\text{fff}}$  als 3 lo | —; die Auflösungen der longa und brevis altera in den Oberstimmen behalten im allgemeinen entweder die alten Ligaturformen cum propr. cum perf. unverändert bei (trotz des Schlusses cum perf. bedeuten also 2 li im Wert <zweier tempora>  $\overset{\frown}{\text{ff}}$  und trotz des gleichen Schlusses und des Anfangs cum propr. 3 li im Wert <zweier tempora>  $\overset{\frown}{\text{fff}}$ ) oder schreiben nur den Anfang der ternaria cum opp. propr., während der Schluss trotz der brevis-Bedeutung cum perf. bleibt; Conjunkturen in Wert von 2 oder 3 tempora werden (in wechselnden Formen) verhältnismässig selten verwendet; die Auflösung der brevis in 2 semibreves wird als binaria cum opp. propr., die in 3 semibreves als Conjunktur von 3 semibreves geschrieben.

b. Nicht nur die simplices, sondern auch sowohl die modale Schreibung des T. wie die Ligatur- und Conjunktur-Formen der Auflösungen von longa und brevis altera werden mensural differenziert. Bei den letzteren wird jetzt  $\overset{\frown}{\text{ff}}$  als binaria cum propr. sine perf.,  $\overset{\frown}{\text{fff}}$  als ternaria cum opp. propr. sine perf. (oder wie in Ba, bei 2 fallenden Intervallen als Conjunktur von 2 semibreves und brevis u.s.f. geschrieben. Im T. wird die Ligierung des 5. Modus aufgegeben ( $\overset{\frown}{\text{fff}}$  = 3 lo). Die T.-Schreibung des 1. und 2. Modus variiert.

3. In Ba ist die zuletzt von Pseudo-Aristoteles gelehrt Schreibung: 3 li cum propr. cum perf. | für den 1. und 3 li sine propr. cum perf. | für den 2. Modus consequent verwendet.

4. In Mo 7 ist keine feste Norm der T.-Schreibung der regulären Ordines des 1. und 2. Modus ausgebildet. Der 2. Modus kommt hier überhaupt nur 5mal vor (Nr. 264, 265, 267, 283 und 288; vgl. oben S. 423 Ende); nur eine dieser Dpm. (Nr. 283) hat einen strenger modal gebauten T., der sehr inconsequent geschrieben ist (vgl. Couss. Nr. 12 und Koller l.c. S. 29). Im 1. Modus ist  $\overset{\frown}{\text{fff}}$  meist 3 li sine propr. cum perf. |, mehrfach aber auch lo 2 li cum propr. cum perf. | (so z.B. ganz regelmässig in 7, 286) geschrieben.

5. Der franconischen Lehre entsprechend ist der 1. Modus 3 li sine propr. cum perf. | und der 2. Modus 2 li cum propr. cum perf. br | geschrieben in Rom Reg. 1543, Tu, ferner  $\Psi$  (mit mehrfachen Fehlern des Copisten), Ha (der 2. Modus kommt nicht vor), Mo 8 u.a.

6. Codex Da schreibt den 2. Modus franconisch: 2 li cum propr. cum perf. br |, löst aber unfranconisch die Ligatur des 1. Modus (wohl in unmotivierter Analogiebildung zur Schreibung des 2. Modus) ebenfalls in eine simplex und eine binaria auf: lo 2 li cum propr. cum perf. | (doch alterniert damit mehrfach die franconische Ligierung: 3 li sine propr. cum perf. |).

Die 100 Moteti von Ba verwenden die verschiedenen Modi in folgendem Zahlenverhältnis: der 1. (von Pseudo-Aristoteles S. 279 ff. als 2. bezeichnete) Modus kommt in ihnen 56 mal vor (darunter teilweise in den 6. Modus übergehend in Nr. 33, 67, 70, 92 und

vereinzelt in Nr. 27; abwechselnd mit dem 5. Modus in Nr. 61 und 66; mit grösseren Freiheiten in Nr. 38; mit auftaktigem Anfang in Nr. 42), der 2. (bei  $\Psi$  3.) Modus 15 mal (in Nr. 16, 22, 36, 55, 57, 59, 60, 63, 65, 81, 83 und 89; ferner teilweise in den 6. Modus übergehend in Nr. 47, 64 und 88), der 3. (bei  $\Psi$  4.—6.) Modus 24 mal (die Hauptform  $\overset{\frown}{\text{fff}}$ , 4. Modus bei  $\Psi$ : in Nr. 7—9, 14, 30, 37, 76, 77, 79 und freier behandelt bei den Prosatexten Nr. 13 und 25; untermischt mit der Nebenform  $\overset{\frown}{\text{fff}}$ , 5. Modus bei  $\Psi$ : ziemlich regelmässig in Nr. 3 [vgl. S. 387], 11, 18, 34 und 49, häufig in Nr. 24, 71 und 73, seltener in Nr. 19, 84, 98 und dem Prosatext Nr. 5; untermischt auch mit den Nebenformen  $\overset{\frown}{\text{pp}}$ ,  $\overset{\frown}{\text{pp}}$  u.ä., 6. Modus bei  $\Psi$ : in Nr. 32), der 5. (bei  $\Psi$  1.) Modus vorherrschend 1 mal (in Nr. 44, teilweise in den 3. Modus übergehend, vgl. S. <478>) und häufig mit dem 1. Modus wechselnd 2 mal (in Nr. 61 und 66), der 6. (bei  $\Psi$  7.) Modus im ganzen Verlauf des Mot. 2 mal (in Nr. 48 und 54; T. beidemale im 1. Modus) und mehrfach in einigen Partien des Mot. (als Auflösung des 1. Modus in Nr. [27], 33, 67, 70 und 92; als Auflösung des 2. Modus in Nr. 47, 64 und 88), endlich nicht-modale Rhythmik 2 mal (Nr. 35 und 86 mit der brevis als Takteinheit).

In Aubry's Übertragung (Bd. 2) ist folgendes zu berichtigen.

Als Takt ist auch im 1. und 2. Modus statt des von Aubry bei diesen Modi ausschliesslich verwendeten 3/4 Takts oft, namentlich wenn auch im Mot. sich Partien im 5. Modus finden, besser der von Aubry nur bei der Übertragung des 3. Modus verwendete 6/4 Takt anzunehmen; so in 1, 2, 6, 10, 12, 21, 23, 27, 29, 36, 45, 46, 47 (hier sind die den Schlüssen des 2. und 3. Teils vorausgehenden Takte 45—47 und 70—72 nur als von 2 auf 3 lange gedehnte Doppeltakte aufzufassen; vgl. auch oben S. 399), 56, 59, 60, 61 (hier hätte Aubry schon wegen des in T. 35—46, 77—80 und 115—118 eintretenden Umschlags in den 3. Modus  $\frac{6}{4}$  Takt schreiben sollen), 62, 64, 66, 67 (auch hier tritt im Mot. neben dem 1. und 5. ein dem 3. Modus ähnlicher Rhythmus in T. 47—53 und 59—84 ein), 69, 70, 74 (auch hier wird der Doppeltakt vor dem Schluss des 1. Teils von 2 auf 3 lange, T. 67—69, gedehnt), 75, 80, 81, 82, 89, 93, 94, 97, 99 und 100; ferner wohl auch in der Dpm. 85, deren Rhythmus zwischen 6/4 und 9/4 (T. 9—11 und 26—31) wechselt (Mü C und Lo D stimmen hierin mit Ba überein).

Bezüglich der französischen Texte schliesst sich Aubry stets Stimming's Textgestaltung an; in 55 T. 22 und 59 ist jedoch die Überlieferung des Codex: *ne de* und *moi* beizubehalten, da Mot. T. 22 6. Modus (3 Silben) ist und *moi* als Schluss der 1. Refrainzeile nicht zu reimen braucht. Ebenso sind statt Aubry's Druck- und Lesefehler in den lateinischen Texten 13 T. 31 und 61 T. 80, 83 und 142 die guten Lesarten des Codex: *extersit*, *excicato*, *inanito*, *vite* zu lesen; über 38, 48 und 84 vgl. unten. In 87 T. 8—11 fehlt im Codex 1 Silbe (z.B.: *urbe ex Alexandrina*). In 99 T. 28ff. ist der in Ba nicht lesbare Text aus Mo (u.a. Couss., L'art Nr. 14) leicht zu ergänzen.

Die Textunterlage ist zu bessern in: 5 (*ve* gehört an den Anfang von T. 10, *le* T. 29 und *ra* T. 33, falls nicht hier vor *valde decora* aus dem liturgischen Text, der hier tropiert ist, das hier fehlende *o* zu ergänzen ist), 13 (*ra* an den Anfang T. 11), 25 (*re* unter *b* in T. 24; *te* unter *e* T. 25; *re* unter *f* T. 26), 38 (*te* an den Anfang T. 18, *griete* ist nur 2silbig; *vostre* T. 83 ist nur 1silbig; die Unterlage von *savourete* T. 33ff. ist sicher falsch, statt *savourete* ist *savourousete* zu emendieren), 39 (*e* unter die *plica* T. 41 und *loi* an den Anfang T. 42; diese schon vom Modus erforderte Textunterlage, die Ba undeutlich überliefert, ist in

Tu deutlich), 56 (*pra* unter *e* T. 68 und *e* an den Anfang T. 69) und 98 (*pa* unter *c* T. 19;  $\Psi$  setzt wie *Ba a* zu T. 17, Mo wiederholt *a* zu T. 18); über 86 vgl. unten.

Die *plice*, die wohl im allgemeinen besser als Nachschläge zu übertragen sind, giebt Aubry durch volle Noten mit entsprechender Wertverminderung der vorhergehenden Noten wieder; doch ist auch diese Wiedergabe eindeutig, da Aubry den *plice* die Bezeichnung der Notenbindung durch runde Bogen reserviert (vgl. 3, 54). Er überträgt sie in der Regel als Sekunde; gelegentlich (50 T. 45, 52 T. 10, 96 T. 19, 98 T. 29, lauter Stellen, an denen in sämtlichen übrigen mir bekannten Handschriften [Mo und Tu für 52; Mo für 96; Mo,  $\Psi$ , Flor. und Mü C für 98] *simplices* statt der *plice* stehen) als Terz.

Mehrfach übersieht Aubry indes die *plice*; vor Pausen: 45 T. 84 (*simplex* in Mo und Lo B), 48 T. 35, 49 T. 8 (*plica* auch in Mo), 59 T. 46 (*plica* auch in Mo,  $\Psi$ , Lo D), 93 T. 24; am Schluss von Conjunktoren: 15 T. 31 (*quinaria* in Mo), 37 T. 15, 21 und 37 (überall *simplices* in Da); am Schluss von Ligaturen: 6 T. 116 (*plica* auch in F, W<sub>2</sub>, R, Lo A, Lo B) und T. 110 (*plica* sonst nur in Lo B), 32 T. 37 (abweichend in Tu); bei einfachen *plice*: 54 T. 5 (*binaria* in Mo), 83 T. 37 (*plica* auch in Da). Ferner lies 75 T. 28 *plica ascendens* statt *descendens* (abweichend in Mo); 52 T. 8 *binaria plicata* statt einfacher *plica* (einfache *binaria* in Mo; conj. tern. in Tu).

Pausen sind nach *plice* von Aubry übersehen: 53 T. 27 und 36 (Ba hat nur hier *plice*, dagegen an den Parallelstellen T. 6, 15 und 21 *simplices* mit Pause; consequent haben Mo und Tu überall *longe* mit Pause und Oxf. überall *binaria* ohne Pause), 76 T. 25 (Tu ohne Pause). Umgekehrt überträgt Aubry mehrfach *Tractuli irrig* als Pausen: 18 T. 30, 38, 47, 58, 64 und 66 (richtig in T. 61) und 62 T. 164 (dass Ba hier einen eigentlich überflüssigen *Tractulus* hat, erklärt sich wohl daraus, dass Ba diese Stelle abweichend von den übrigen Codices überliefert). In 88 T. 35 ist im Tenor eine Pause (nach Analogie der übrigen Codices, W<sub>2</sub> u.s.f.) zu ergänzen.

Sehr häufig zeigt Ba noch *Residua* von Notenformen nicht streng mensuraler Schreibung, für deren Übertragung der Hauptgesichtspunkt die möglichst strenge Innehaltung der modalen Rhythmik ist; handelt es sich um Conjunktoren, also um Melismen, in denen die Folge von 2 oder mehr fallenden Intervallen vorkommt, kann vielfach die mensurale Schreibung rhythmisch gleicher Melismen anderer Tonbewegung, die in Ligaturform aufgezeichnet werden müssen, als rhythmisches Modell dienen.

Ausser den nachher zu besprechenden Schlusspartien erwähne ich folgende Stellen, die in Aubry's Übertragung zu ändern sind<sup>1</sup>: 8 T. 15 (statt *s s s brevis altera* lies *s s b b*), 15 T. 31 (statt *l s s* lies *s b b plica*), 17 T. 21 (statt *b s s* lies *s s b*; Mo schreibt T. 21 und 23 analog), 42 T. 30 (statt *b s s* lies 4 *semibreves*; Mo, Da und Tu haben hier nur *simplex c*), 45 T. 6, 46 und 96 (statt *l s s* lies *s s b b* analog dem in Ligaturform aufgezeichneten Melisma T. 106, das Aubry richtig überträgt; Mo schreibt auch das Melisma T. 6 als lig. cum opp. propr.), 50 T. 46 (statt *b s s* lies 4 *semibreves*), 53 T. 17 (statt *b s s* lies *s s b*; der Rhythmus ist trotz der Formverschiedenheit der gleiche wie in T. 32; Mo und Tu haben T. 17 deutlich *s s b*; Oxf. hat hier nur eine *binaria bG*), 57 T. 53 (statt *s s b* lies wohl 4 *semibreves*; Tu hat hier penultima-Dehnung in *s s b b*), 61 (in den quaternarie T. 71 f., 79 f. und 85 f. ist wohl entsprechend dem 1. Modus die 1. longa imperfekt und die 2. perfekt gemeint), 62 T.

<sup>1</sup> Ich kürze *semibrevis*, *brevis*, *longa* mit *s*, *b*, *l* ab.

158, 162 und 174 (wegen des 1. Modus ist statt *s s brevis altera* zu lesen: *b b b*), 63 T. 17 (statt *s s b b* lies *b s s b* entsprechend dem Tr.-Rhythmus in diesem Takt; Codex Tu, dessen Conjunktoren mensural geschrieben sind, schreibt hier deutlich: *b s s b*); über 102 vgl. S. <490>. In 3 T. 2 ist wohl wegen des 3. Modus die lig. tern. cum propr. wie eine lig. cum opp. propr. (Mo hat hier die gleiche Form wie Ba), also nicht *b b b*, sondern *s s b* zu übertragen, wie Aubry den Mot. dieses Takts mit Recht überträgt und in 5 T. 3 die gleiche Ligatur im Mot. auffasst; in 18 T. 68 schreibt Ba (wie Tu) das rhythmisch gleiche Melisma korrekt als lig. tern. cum opp. propr.

Zu diesen in Ba unklar aufgezeichneten Stellen gehört ferner auch 84 T. 15 f., eine Stelle, die Aubry falsch emendiert; Ba schreibt hier zum Text *succurre nobis in hac* (Aubry entstellt in der Übertragung den Text) 1 longa und 6 breves, die, obwohl Divisionszeichen stehen, modal im 3. Modus  $\overset{\cdot}{\text{f}}\overset{\cdot}{\text{f}}\overset{\cdot}{\text{f}}\overset{\cdot}{\text{f}}\overset{\cdot}{\text{f}}\overset{\cdot}{\text{f}}\overset{\cdot}{\text{f}}$ , nicht  $\overset{\cdot}{\text{f}}\overset{\cdot}{\text{f}}\overset{\cdot}{\text{f}}\overset{\cdot}{\text{f}}\overset{\cdot}{\text{f}}\overset{\cdot}{\text{f}}\overset{\cdot}{\text{f}}$ , wie Aubry emendiert, zu übertragen sind; Mo (*succurre nos in hac*) und Tu (mit der besseren Lesart *adjuva nos in hac*) haben nur 6 Silben Text im reinen 3. Modus ( $\overset{\cdot}{\text{f}}\overset{\cdot}{\text{f}}\overset{\cdot}{\text{f}}\overset{\cdot}{\text{f}}\overset{\cdot}{\text{f}}\overset{\cdot}{\text{f}}$ ).

Weiter überträgt Aubry eine grössere Anzahl von Schlusspartien (vorletzten und drittletzten Takten), die, wie Aubry selbst 3, 49 bemerkt, manche Übertragungsschwierigkeiten bieten, falsch: 1—5, 20, 29, 33, 39, 45, 49, 50, 58, 61, 90 und 92; ich füge daher einige zusammenfassende Bemerkungen über die oft inconsequente Schreibung der rhythmischen Freiheiten, die die Motetten-Komponisten sich bei der Bildung der Schlusspartien nach dem Vorbild der älteren Organa- und Clausule-Kompositionen gelegentlich erlaubten, in Ba hier an.

Um dem Schluss einen breiteren Ausklang zu geben, wird oft der vorletzte Takt zu einem Doppeltakt gedehnt; der Tenor schliesst also z.B. statt mit der modalen Ligatur 3 li | ( $\overset{\cdot}{\text{f}}\overset{\cdot}{\text{f}}|\overset{\cdot}{\text{f}}$ ) mit der Dehnung in 3 lo | (geschrieben:  $\overset{\cdot}{\text{f}}\overset{\cdot}{\text{f}}|\overset{\cdot}{\text{f}}$ , vorgetragen:  $\overset{\cdot}{\text{f}}\overset{\cdot}{\text{f}}|\overset{\cdot}{\text{f}}$ ) oder statt mit 2 lo | mit dl lo | u.s.f. Werden dazu nun auch Mot. und Tr. ebenso korrekt gedehnt geschrieben, macht die Übertragung keine Schwierigkeiten; so in 10, 24, 31 (die dl-Form der vorletzten Note des T. hat hier die Bedeutung: sine propr.), 38 (das vorletzte Mot.-Wort *vostre* ist 1-, nicht 2silbig), 62 (die *binaria* im Tr. sollte eigentlich sine propr. sein, doch kommt in Ba auch sonst gelegentlich die Form cum propr. im 1. Modus in der Bedeutung  $\overset{\cdot}{\text{f}}\overset{\cdot}{\text{f}}$  vor), 72, 87, 93 und 99.

Sehr häufig bleibt aber auch noch Codex Ba an diesen Stellen bei einer altertümlichen Notation stehen, auf die die strengen Mensuralregeln bisweilen keine Anwendung finden. Und zwar kommen die verschiedensten Fälle von Inconsequenz vor.

1) Die Dehnung ist in allen 3 Stimmen geschrieben, aber nicht streng mensural; so in 1 und 29. In der Dpm. 1, in der die T.-Dehnung tautologisch durch eine mit einer dl beginnenden lig. bin. sine propr. angezeigt ist und die Oberstimmen rhythmisch unter einander nicht ganz stimmen, zieht Aubry die den vorletzten Mot.-Takt beginnende und zur Silbe *ri* gehörige *binaria GF* irrig zur Silbe *Ma*. Ebenso gehört im Tr. von 29 die *binaria* zu *mi* ganz in den vorletzten Takt und die vorhergehende *ternaria* ist mit 3 breves zu übertragen.

2) Nur der T. wird gedehnt geschrieben; die Oberstimmen bleiben modal. Aubry überträgt dann mit Recht die dl des Tenors einfach als longa  $\overset{\cdot}{\text{f}}$  (so in 18, 48 und 55)

bezw.  $\uparrow$  (so in 60) bezw. 3 lo | im T. als 3 li | (so in 80, wo Aubry nur in der Übertragung die Ligaturklammer zu Unrecht setzt).

3) In 2—4 sind beide Oberstimmen gleichmässig gedehnt geschrieben, während der T. modal bleibt. In 2 ist Aubry's Übertragung durchaus falsch, da Aubry die Pausen im Mot. und Tr. T. 87 als brevis- statt als longa-Pausen überträgt; vgl. oben S. 388 (irrig folgt Riemann, der den Schluss dieser Mot. als Beispiel „kühner“ Periodenbildung Sammelb. 11, 587 citiert, Aubry's verfehlter Übertragung). In 3 ist Aubry's Übertragung von T. 27 an durchaus falsch; vgl. oben S. 386 f. In 4 überträgt Aubry irrig die vorletzten Noten von Mot. und Tr., die die Handschrift als longe schreibt, ohne dass sie auch den T. entsprechend dehnt, als longe statt als breves.

4) In 5 ist nur der Mot. gedehnt geschrieben. Der Zusammenhang zeigt, dass hier im Mot. nicht die longa zu *rum*, wie Aubry annimmt, als brevis aufzufassen ist, sondern die 3 Silben *misere* in die 2. Hälfte des vorletzten Takts gehören.

5) Mehrfach ist nur das Tr. gedehnt geschrieben. In 45 ist Aubry's Übertragung falsch, da im Tr. nicht die 2 breves *in par* in semibreves zu emendieren sind, sondern das Melisma *to* als Dehnung einer brevis aufzufassen ist; den Umschlag des 1. in den 2. Modus im vorletzten Takt zeigt auch der Mot., in dem Aubry den Text falsch unterlegt, deutlich an.

6) Anderweitige Inconsequenzen der Schreibung in einer oder mehreren Stimmen oder von den sonst befolgten Regeln abweichende Bedeutung der Notation liegen in 15, 20, 30, 47, 58, 61, 66, 90, 91 und 92 vor. Mit Recht überträgt Aubry in 15 die 2 bin. cum propr. et perf. des Tr. als 1 Takt, in 47 die quaternaria des Tr. als 4 semibreves und in 66 die bin. cum propr. et perf. des Mot. und Tr. als bin. cum opp. propr. In 20 kürzt Aubry ebenfalls die Tr.-Dehnung richtig, überträgt hier aber die ternaria im Mot. irrig unmodal als 2 semibreves und longa statt 3 breves. In 30 ist das Melisma im Tr. wohl besser  $\uparrow\uparrow\uparrow\uparrow$  zu übertragen. In 58 emendiert Aubry die semibrevis zu *mi* irrig in eine brevis, vgl. oben S. 406. In 61 ist das Tr.-Melisma wohl besser strenger modal  $\uparrow\uparrow\uparrow\uparrow\uparrow\uparrow$  (die letzten Noten bilden eine rhythmische Dehnung statt  $\uparrow\uparrow\uparrow$ ) zu übertragen. In 90 überträgt Aubry inconsequent die binaria des Mot. modal  $\uparrow\uparrow$  und die tern. cum opp. propr. des Tr. im 2. Modus als 2 semibreves und longa; beide Werte sind wie die longa im T. Dehnungen der modalen brevis des 1. Modus. In 91 ist mit Aubry die longa zur letzten Silbe des Mot. wohl nur als Schreibfehler statt brevis aufzufassen. In 92 gehört die binaria des Tr. ganz in den vorletzten Takt und bildet wie die entsprechenden longe im Mot. und den Tenores eine Dehnung der modalen brevis.

## VI. Das Verzeichnis einer verlorenen Sammlung von 57 lateinischen und französischen Motetten in Besançon 716 (Bes).

Der Bamberger Sammlung sehr nahe ist ein etwas mehr als halb so umfangreiches Motetten-Repertoire, von dem nur das Register auf der letzten Seite der Handschrift Besançon 716 erhalten ist.

Die Handschrift (Cat. Dép. 32, 1897, 441), ein Pergamentcodex des 13. Jahrhunderts, 27:20 cm, enthält ein am Anfang unvollständiges Kartular des Erzbistums Besançon, das mit dem Schluss eines Aktes von 1231 beginnt (es ist der Schluss des 7. Aktes, da der folgende als 8. bezeichnet ist; der 1. Quaternio fehlt) und p. 115 f. mit einer französischen Urkunde von 1260 schliesst. Auf dem Rest des letzten Blattes des Codex folgen 2 Nachträge:

p. 116 eine Chanson: *De chanter ne me puis tenir quar de haut leu ment l'achoisson* (in Ray. Bibl. fehlend und als Nr. 1475a nach Nr. 1474 und 1475, die mit dem gleichen 1. Vers beginnen, aber dann abweichen, einzureihen; im Codex sind 4 unscheinbare Notenslinien schon gezogen und die Schlüssel vorgeschrieben; doch wurden die Noten nicht eingetragen)

und p. 117 eine, wie der Katalog (l.c.) schreibt, „Table de 54 poésies latines et françaises“, von anderer Hand nach Gauthier am Anfang des 14. Jahrhunderts nachgetragen. Es ist ein Register von 57 Moteti bzw. Tenores einer 3st. Motetten-Sammlung, die verloren ist. Die falsche Zahlangabe des Katalogs verwechselt die Zahl der registrierten Motetten mit der Angabe der folio-Zahlen, die mit f. 54 schliesst; die Motettenzahl ist indes um 3 höher, da für f. 11, 13 und 52 je 2 Anfänge genannt sind. Ich behalte die Zählung Nr. 1—54 bei, indem ich die Motetten dieser Blätter als Nr. 11a, 11b u.s.w. zähle.

Eine Kopie dieser beiden Nachträge, die der Archivar des Doubs-Departements, J. Gauthier, an P. Meyer sandte, veröffentlichte dieser mit einer Reihe eigener Bemerkungen im Bull. de la Soc. des anc. textes frç. 24, 1898, 95 ff. Unter Heranziehung der Arbeiten von Coussemaker, Jacobsthal, Raynaud und Chevalier konnte P. Meyer den grössten Teil der Texte in Mo nachweisen, was indes nicht ganz erschöpfend und nicht überall richtig stattfand (für Nr. 3, 11b, 14, 30 und 54 fehlen die Nachweise; für Nr. 41, 44 und 46 sind die Angaben falsch, vgl. unten); ferner giebt er für einige Texte auch weitere Literatur an (Lo B und Lo C für Nr. 20, Oxf. Douce 139 für Nr. 32 und Paris frç. 12786 für Nr. 34; letzteres ist indessen wiederum nur mit einer Einschränkung richtig, vgl. unten).

Nach Gauthier (l.c. S. 95) soll die Sammlung einst f. 62-88 der Handschrift, die jetzt fehlen, gebildet haben. Worauf sich diese Angabe stützt, kann ich gegenwärtig nicht aufklären. Unter der Voraussetzung, dass die Zahlen 1—54 des Registers die Seiten-, nicht die Blattzahlen angeben (vgl. jedoch unten), würde der Raum entsprechen. Indes be-