

sehen ist; leider fehlt beim sonstigen Vorkommen dieses Lieds des Pierekin de la Coupele, R f. 163 und N f. 127, die Melodie, sodass sich hier nicht feststellen lässt, ob die mensurale Melodie die ursprüngliche ist. Text: Noack-Stengel <Der Strophenausgang in seinem Verhältnis zum Refrain und Strophen, in: Ausg. v. Abh. a. d. G. d. roman. Philol., Band 97, 1899> S. 127; vgl. ferner die phototypische Ausgabe von R f. 163 bei Lavoix <La Musique française, 1890> S. 37. Da hier alle 5 Strophen mit Melodie ausgeschrieben sind, erstreckt sich das Lied bis f. 211b.

f. 211'a Sy. 1—9. Jolietement m'en vois, car j'ai boine ochoison; schliessend: de cuer jolietement. — Von anderer Hand geschrieben. Wie bei dem eine andere Melodie benutzenden Refrain: Jolietement mi tient li maus d'amer, jolietament (Ren. Nouv. V. 6378 und 6932, vgl. Nachtrag zu S. 430; Refrain des T. der Dpm. [868f.], u.a. Mo 7, 260; vgl. oben S. 430 und Gennrich Nr. 56) wiederholt auch hier das schliessende *jolietement* die Melodie des Anfangs.

f. 211'a Sy. 10—b Sy. 8. J'aim loiaument en espoir. — Von wiederum anderer Hand geschrieben. Raynaud nahm diesen und den vorhergehenden Text nicht als Motetten in die Pièces isolées auf; eine sichere Entscheidung, ob es Motettenstimmen oder Chansons sind, ist vorläufig nicht zu treffen. — ib. Sy. 9—11 sind frei.

Die letzte Abteilung des Codex, die durch 1 französischen und 2 provenzalische Lais gebildet wird, ist am Anfang verstümmelt. f. 212 beginnt mit: „iex a nom cist bons lais chievre feus li gais“, den Schluss des Lai du Chevrefeuille (ferner in Bern 389 f. 187, N f. 66 und Mü A Conductus Nr. 4 erhalten; Mk.: Aubry, Lais Nr. 22). f. 212a folgt „li lais Markiol“ (vgl. über ihn, dessen Melodie auch Philipp's *Veritas* und Gautier's *Flours ne glais* benutzen, oben S. 257 und den Nachtrag dazu. Das alte Corpus der Handschrift schliesst der provenzalische Lai „Non par“ (f. 213'b—214).

Auf dem letzten Pergamentblatt, f. 215 (16 bzw. 15 Systeme; f. 215' bleibt oben der Raum von 1 System frei), finden sich dann die letzten spätesten Nachträge (die Initialen sind für den 1., 2., 3. und 5. nur erst vorgemerkt; für den 4. fehlt auch die Vormerkung; der Cat. l.c. nennt nur den 1. Anfang): f. 215a Sy. 1 (K)i de bons est souef flaire — ib. Sy. 11 (t)es fu li com ... (?) chemins — ib. b Sy. 6 (d)ame je ne vous puis rendre — f. 215'a Sy. 2 [M?]ais tale est la mieux esperanche — ib. Sy. 14 (r)ous (so? im Codex verrieben) cuers loiaus plains d'amor (in semibreves mit Divisionspunkten nach je 2 oder 3 semibreves geschrieben; die Melodie ist a a b gebaut, ist also eine Chansonmelodie) — ib. b Sy. 10—14 Se j'ai nul mal dit (in longe und breves, wie die übrigen Nachträge, geschrieben). — Der Rest der Kolumne ist frei.

XII. Vereinzelte Motetten in Handschriften fransösischer (und unbekannter) Provenienz.

Auch hier sind 2 Handschriften noch einmal zu nennen, deren in dieses Kapitel gehöriger Inhalt bereits oben in anderem Zusammenhang beschrieben ist.

1. Vereinzelte französische Motetten in Rom, Vat. Reg. 1490 (V).

Über die in den beiden Chansons-Abteilungen von V zerstreut eingefügten Motetten vgl. S. <573ff.>. Obwohl sie, soweit sie überhaupt notiert wurden, in Quadrat-Notation geschrieben sind, sind sie an dieser Stelle zu erwähnen, da zu ihnen ein Werk Adam de la Hale's gehört: [199] Je n'os a m'amie lst. V. Nr. 33 f. 93', vgl. oben S. <577>.

2. Eine lateinische Motette in Paris, B.N. frç. 2193.

Vgl. über die lateinischen Einlagen dieses Gautier de Coincy-Codex oben S. 334f. Zu ihnen gehört auch f. 12 und 12' die Motette [317] O quam saneta mit T. Et gaudebit Nr. 2 (aus M 24), die hier in 2st. reduzierter Form aufgenommen werden sollte; doch fehlt die Eintragung der Noten; vgl. oben S. 335 und über die häufige sonstige Überlieferung und Verwendung der Komposition 2, 43.

3. Eine lateinische Motette in Paris, Bibl. Mazarine 307 (536).

Auf p. 412, der Rückseite des letzten Blatts des Corpus der Pergament-Handschrift Paris Bibl. Maz. 307 (536) s. 13. (Cat. Bibl. Maz. 1, 1885, 111), die die Historia Scholastica des Petrus Comestor enthält (32,5:22 cm; das letzte Blatt misst 32,5:19,5 cm; sie schliesst p. 411a; p. 411b ist frei), steht die verbreitete Motette [804] Ave gloriosa mater salvatoris (Sy. 1—8) mit unbezeichnetem T. (Sy. 8—10) in 2st. reduzierter Form in mensuraler Notation in guter Schrift (doch ohne Initiale oder Majuskel am Anfang) nachgetragen; über die sonstige Überlieferung des Werks vgl. oben S. 392 u.s.w. Als Alter des Eintrags giebt der Cat. l.c. das 14. Jahrhundert an; doch kann er wohl auch noch aus dem 13. Jahrhundert stammen. Für die Notenlinien und den Text ist die Linierung der Seite, die bereits wie für die Textseiten der Handschrift aufgeführt war, in unregelmässiger Weise benutzt. Zwischen Mot.-Ende und T.-Anfang steht das Wort *amen*, über dem das Notensystem frei blieb. Der T. ist, wie in Mo 4, 53 u.s.w., im 1. Teil 3 li |, im 2. Teil 3 li 2 li | geschrieben; die Notation entspricht der des alten Corpus von Mo; im T. Takt 90, 94 und 98 sind die Noten D, D und F, die der Unisoni wegen nicht mit den beiden ersten Noten ligiert werden konnten, irrig als

uncaudierte Quadrate geschrieben, während Mo und Ba sie mit den beiden folgenden Noten ligieren. In der Oberstimme stehen einige Abschnitte in falscher Tonhöhe. Die Varianten erstrecken sich hier auch auf den T. (vgl. unten bei Lo Ha).

Die ursprüngliche Provenienz der Handschrift, die im 14. Jahrhundert ein Dominikaner Jacobus de ... in Paris kaufte (p. 412; vgl. Cat. l.c. 111), ist unbekannt. Ihre Paginierung ist nicht durchgeführt, sondern beschränkt sich auf einige stichprobenweise auf verso-Seiten geschriebene Zahlen; so ist die verso-Seite des vorletzten Blatts 410 und die letzte Seite des Corpus 412 bezeichnet. Ihr folgen mehrere leere Nachsatzblätter. Die Überlieferung von [804] in diesem Codex wurde bisher nur von Chevalier, Rep. Hymn. Nr. 1827 erwähnt.

4. Die Gesänge im Ludus super Anticlaudianum des Adam de la Bassée in Lille 397 (Lille).

Im Ludus super Anticlaudianum des Adam de la Bassée, Canonicus von St. Peter in Lille († 1286), einer epischen Nachahmung des Anticlaudianus des Alain von Lille (vgl. Gröber, Grundriss 2, 1, 385 und F. Novati, Studi medievali 2, <1909>, 308), die im Codex Lille 397 (früher 95 bzw. B Z 24, Le Glay, Cat. descr. des Mss. de la ville de Lille 1848, 57; Cat. Dép. 26, 1897, S. 271) erhalten ist (2 andere Handschriften, 1654 in der Bibliothek von St. Martin in Tournai, sind verschollen; vgl. Carnel S. 6f.), sind in der Handschrift 32 Gesänge mit ihren Kompositionen überliefert, die schon früh die Beachtung sowohl der Literatur wie der Musikhistoriker auf sich zogen. Aus der älteren Literatur ist zu erwähnen: F. J. Mone, Anzeiger 7, 1838, 550; Coussemaker, Notices 1843, S. 114 bzw. 170. Hist. 1852, S. 44, 96 und pl. 26, 2 und 3 (Nr. 12, 2 st., und 31) und L'art 1865, S. 100 und 206; Abbé D. Carnel, Chants liturgiques d'Adam de la Bassée, in: Messagers des sc. hist. de Belgique 1858, 241ff. und separat (mit dem Abdruck der Texte Nr. 1—13 ausser Nr. 7 Str. 1 und Nr. 30, 7 Musikbeilagen: Nr. 2, 8, 11, 19, 23, 26 und 31 und dem Facsimile-Abdruck von Nr. 2). Coussemaker's und Carnel's Beispiele wurden dann oft citiert (vgl. unten). Die lateinischen Texte gab vollständig G. M. Dreves, Anal. hy. 48, 1905, 299ff. heraus. Das Rondeau Nr. 31 bildet Nr. 344 in F. Gennrich's Rondeaux, Virelais und Balladen. Neue Studien über Adam stellte Abbé P. Bayart, der 1913 und 1914 eine aufschlussreiche Studie über Le chant liturgique à Lille in der Trib. de St. Gervais 19, 177ff. und 20, 11ff. veröffentlichte, in Aussicht (l.c. S. 12f.).

Mit Recht wandte sich den an sich z.T. wenig interessanten Liedern Adams das besondere Interesse der Musikhistoriker zu, da bei einer grösseren Anzahl von ihnen die Quellen der Melodien angegeben sind, darunter 8 französische weltliche Lieder (Nr. 1 und die 7 Beispiele Carnel's von Raynaud Bibl. nicht berücksichtigt; vgl. auch F. Gennrich, Musikwiss. und rom. Phil. 1918, S. 4f.). In höchst naiver Weise sind in den Überschriften einer Anzahl der allerlei allegorischen Personen in den Mund gelegten, im 2. Teil oft frostigen Dichtungen Adams die (in den Anal. hy. mehrfach falsch gelesenen) Anfänge teilweise sehr verbreiteter weltlicher Lieder genannt, unter ihnen in besonders interessanter Weise (vgl. unten) bei Nr. 26 der einer Motette. Um einige Lücken in den bisherigen Veröffentlichungen auszufüllen, gebe ich im folgenden eine Beschreibung des gesamten musikalischen Inhalts der Handschrift.

Die Handschrift wurde im 14. Jahrhundert geschrieben; das Werk selbst stammt aus der Mitte oder dem 3. Viertel des 13. Jahrhunderts. Der Codex besteht aus 48 Pergamentblättern von 27 : 18,5 cm; die Seite ist in 2 Kolonnen geteilt; der beschriebene Raum misst 19 : 14 cm; auf der Seite stehen bis 11 Systeme. Die Schrift ist von wechselnder Sorgfalt; in den Textpartien finden sich viele Rasuren und Nachträge auf Rändern; mit dem Pergament ist sparsam umgegangen und verschiedenartiges Pergament, oft auch beschädigte Blätter, verwendet. Stammt die Handschrift nicht aus dem 14. Jahrhundert, würde sich die Vermutung aufdrängen, in ihr das Autograph Adams zu sehen.

f. 1 ist ein leeres Pergamentblatt; f. 2—9 und 10—17 sind Quaternionen; aus dem folgenden Quaternio fehlen die vorderen 3 Blätter, auf deren Falze andere Blätter aufgeklebt sind, und zwar das Doppelblatt f. 18—19 auf den 1. Falz, f. 20 (ein kleineres Blatt) auf den 2. und f. 21 auf den 3.; f. 22—26 gehören dem ursprünglichen Quaternio an; f. 27—34 und 35—42 sind wieder reguläre Quaternionen; die letzte Lage f. 43—48 ist ein unvollständiger Quaternio, dessen beide letzten Blätter fehlen; der Text endet f. 47'a; der Rest der Kolonne f. 47'b und 48 sind frei.

Im folgenden sind ausser den Anfängen und den Vorbildern auch die Überschriften bzw. die allegorischen Personen, die die Texte singen, und bei den Hymnen auch die in ihnen besungenen Heiligen angegeben. Die Hymnen, in denen sich in der Regel Str. 1—3 an 3 einzelne Heilige und Str. 4 an alle 3 richtet, zeigen in ihrem Bau mehrfach eine sonst nirgends vorkommende Eigenart, darin dass die 2.-4. Strophen gegenüber den 1. Strophen in Bau und Melodie abweichen. Während in der ein Contrafaktum einer Chanson bildenden 1. Strophe der 10silber der weltlichen Lyrik herrscht, verwenden die 2.-4. Strophen stets bekannte Hymnenmetren, deren Hauptmelodie in der Überschrift (ausser bei der ohne Noten gebliebenen Str. 2 und 3 von Nr. 5) mit Voranstellung der französischen Präposition *Sor* oder *Sour* angegeben ist (Dreves l. c. zählt beide Teile als besondere Texte).

Die Notation ist teils Quadrat-, teils Mensural-Notation, die jedoch vielfach inkonsequent bleibt. Obwohl schon Carnel l.c. S. 14 richtig betonte, dass für die Frage nach dem rhythmischen Vortrag sowohl der Chansons wie der Hymnen die mensurierte Aufzeichnung der Melodien in Lille von Bedeutung sein kann, ist die Handschrift bisher in die Untersuchungen über den modalen Vortrag der lateinischen Hymnen und der französischen Lyrik des 13. Jahrhunderts noch nicht einbezogen worden. Wenn auch der Wert dieses Zeugnisses, das nicht der lebendigen künstlerischen Praxis, sondern der abgeschlossenen Stille von Adams Krankenzimmer entstammt und kaum Spuren im Kunstleben seiner Zeit hinterliess, nicht zu hoch angeschlagen werden darf, so ergibt sich doch auch nach meiner Ansicht auch aus ihm das Eine mit Sicherheit, dass alle diese Gesänge modal vorgetragen werden sollten. Freilich sind Carnel's Übertragungen, die sich besonders durch die mensurierte statt modale Auffassung der Ligaturen in unmöglichen monströsen Rhythmen bewegen und auch sonst viel zu sehr an den Notenformen kleben, ohne das Notationsprinzip richtig zu verstehen, fast ganz als irrig abzulehnen, ebenso wie auch Coussemaker's Übertragungen mehrfach fehlerhaft sind (vgl. auch unten). Bisweilen giebt allerdings auch Adams Dichtung das Metrum des Originals nicht gut wieder, denn, wie z.B. in Nr. 8, einem fallenden Reim (*wre*) ein steigender Reim (*itas*) entspricht.

Die weltlichen Originale sind nur in 8 Fällen angegeben, obwohl offenbar auch eine Reihe weiterer Texte ähnliche Contrafakta sind. Carnel (S. 14) bezeichnet 2 oder 3 weitere

Überschriften als „effacés“; ich konnte nur bei Nr. 18 feststellen, dass hier 4 rotgeschriebene Zeilen, die ursprünglich die Überschrift bildeten, ausradiert sind (jetzt ist vom Wortlaut nichts mehr zu lesen). In einigen weiteren Fällen ist der Raum von 2 oder 3 Zeilen, der eventuell für derartige Überschriften ausreichen würde, frei; bei Nr. 9 befindet sich im unteren Teil eines solchen Raums eine Rasur, in der indes eine volle Überschrift nicht gestanden haben kann. Die Chansons sind bei Nr. 1 und 8 *Cantilena* genannt, wie sie auch bei Joh. de Grocheo (Sammelh. 1, 91) heissen; bei Nr. 2 und 11 (2 Chansons) fehlt eine Gattungsangabe; die Pastourelle bei Nr. 23 ist *Pastoralis*, das Rondeau Nr. 31 *Cantilena de chorea*, die Motette Nr. 26 *Motetum* und der Lai Nr. 19 *Notula* bezeichnet. Die rot geschriebenen Teile der Überschriften sind in folgenden cursiv gedruckt. Die Veröffentlichung der Musik der weltlichen Originale ist in () angegeben. Die Übereinstimmung der Melodie bezieht sich bei den Chansons nur auf die Überlieferung der Melodie in der oder den Hauptgruppen der Chansoniers.

1. f. 12'. (Gesang der Musik, als die 7 Künste einen Wagen für die Himmelfahrt der Sapientia bauen). Super cantilenam que incipit: Quant voi la flor paroir sor la ramee ke li dous tans d'estat se reclaroit. O quam fallax est mundi.

Das weltliche, Gace Brulé oder Sauvage de Béthune zugeschriebene, mit gleicher Melodie überlieferte Lied ist aus 10 Handschriften bekannt; vgl. Ray. Bibl. Nr. 550. — Text: Anal. hy. l.c. Nr. 1. — Mk.: (Ars p. 71).

2. f. 17. De virginibus (Agnus, Katharina und Agatha). Sor: Tant ai amours sier-vie longuement. Ave gemma que lucis.

Das weltliche Lied Thibaut's, das Str. 1 benutzt, ist aus 15 Handschriften bekannt; vgl. Ray. Bibl. Nr. 711; über ein weiteres französisches geistliches Contrafactum dazu in Ars B (Paris Ars. 3517 f. 13a; ebenfalls mit gleicher Melodie) vgl. S. <597>. — Str. 2—4: Sour Veni creator (Hymni, Ed. Sol., S. 52). — Text: Carnel S. 17; A. h. Nr. 2—3. — Mk.: Carnel, Facsimile und Beispiel Nr. 1; (Ars p. 47).

3. f. 17'. De confessoribus (Nikolaus, Martin und Gregor). Ave presul sancte qui pueros.

Str. 2—4: Sour Iste confessor (Hy. S. 124). — Text: Carnel S. 17, A. h. Nr. 4—5.

4. f. 18. De martyribus (Stephanus, Vincentius und Laurentius). Ave pugil qui in agonia.

Str. 2—4: Sour Sanctorum meritis (Hy. S. 119 in syllabischer Fassung, während die Melodie in Lille melismatischer ausgestaltet ist). — Text: Carnel S. 18; A. h. Nr. 6—7.

5. f. 18'. De apostolis (Petrus, Paulus und Johannes). Ave pastor ovium.

Str. 1 und 3—5 blieben ohne Noten. Als Str. 2 ist eine Sequenz (Christum Dei filium) eingefügt mit der Überschrift: Virga Jesse; die Melodie war mir anderweitig bisher noch nicht zugänglich. — Text: Carnel S. 19 — A. h. Nr. 8—11.

6. f. 19. De Magdalena. Ave cujus vera contritio.

Text: Carnel S. 21; A. h. Nr. 12.

7. f. 19. De prophetis (David, Ysaïas und Daniel). Ave radix de cujus.

Str. 2—4: A solis ortu cardine (Hy. S. 31; diese Angabe fehlt bei Carnel). — Text: Carnel S. 21 (Str. 1 fehlt); A. h. Nr. 13—14.

8. f. 19'. De s. Johanne Baptista. Super cantilenam que incipit: Quant voi la glaie meure et le rosier espanir. O constantie dignitas.

Das weltliche, meist Raoul von Soissons zugeschriebene, mit gleicher Melodie überlieferte Lied ist aus 13 Handschriften bekannt; vgl. Ray. Bibl. Nr. 2107 (zu den hier genannten 11 Handschriften tritt Metz f. 162', vgl. oben S. 339, und die Überlieferung des Anfangs in Paris Maz. 70, vgl. P. Meyer, Bull. <de la société des anciens textes français, 12>, 1886, S. 65f.). Andere Contrafakta mit gleicher Melodie sind Ray. Bibl. Nr. 1104, 2096 und 2112; ferner benutzt das Lied des Jaque de Cambrai Ray. Bibl. Nr. 2091, dessen Melodie (fragmentarisch in einem 1910 P. Aubry gehörigen Fragment erhalten; vgl. Bédier, Mél. Wilmotte 909) mir nicht bekannt ist, wohl ebenfalls die gleiche Melodie (vgl. auch Gennrich, Musikwiss. u. rom. Phil. S. 5). — Text: Carnel S. 22; A. h. Nr. 15. — Mk.: Carnel Nr. 2; (Ars p. 141).

9. f. 20. De patriarchis (Abraham, Isaac, Jacob). Ave pater multarum gentium. Str. 2—4: Sour Eterne rex altissime (Hy. S. 51). — Text: Carnel S. 22; A. h. Nr.

16—17.

10. f. 21. De angelis (Gabriel, Michael, Raphael). Ave princeps celestis curie.

Str. 2—4: Sor Beata nobis gaudia (die Melodie Hy. S. 55 weicht ab). — Text: Carnel S. 23; A. h. Nr. 18—19.

11. f. 21'. De beata virgine. Sor Tant ay d'amours apris et entendu. Ave rosa rubens et tenera.

Das weltliche mit gleicher Melodie überlieferte Lied des Gadifer d'Avion ist aus 4 Handschriften bekannt; vgl. Ray. Bibl. Nr. 2054; die gleiche Melodie benutzt auch das französische Contrafactum Ray. Bibl. Nr. 2053 von Lambert Ferri, dessen Melodie aus dem 1910 P. Aubry gehörigen Fragment in Mél. Wilmotte S. 902 im Facsimile herausgegeben ist. — Text: Carnel S. 23; A. h. Nr. 20. — Mk.: Carnel Nr. 3; (Mél. Wilm. l.c.).

12. f. 22'. Persuasio facta fronesi ad credendum partum beate virginis per miracula Jesu Christi. 2st. Agnus filii virginis primi lapsum hominis.

Text: Carnel S. 25; A. h. Nr. 21. — Mk.: Couss. Hist. pl. 26, 2. — Die 2st. conductus-artige Komposition dieses Agnus-Tropus ist oft citiert, aber überall falsch übertragen. Die Notation ist teils mensural (im 1. Modus), teils in Quadrat-Notation, die ausser dem wohl rhythmisch frei vorgetragenen Schluss zu den liturgischen Textworten *miserere nobis* ebenso modal im 1. Modus zu übertragen ist. Coussemer l.c. <S. XXIV und 44—45> und mehrere Musikhistoriker nach ihm, u.a. auch P. Wagner, Gesch. der Messe 1, <1913>, 33, bleiben irrig bei verschiedenem Rhythmus für beide Teile stehen; H. E. Wooldridge, Oxf. Hist. 1, 110, gleicht richtig beide aus, passt aber irrig den 1. dem 2. statt umgekehrt an.

13. f. 26. Dialog zwischen Fronesis und Fides. Super Letabundus. Ad honorem filii matrem.

Für die Melodie ist die Melodie der Sequenz Letabundus Chev. Nr. 10012 (u.a. Variæ preces, 70) benutzt. — Text: Carnel S. 27; A. h. Nr. 22.

14. f. 27. (Einladung der Natur an die Virtutes). Homo cur extolleris cur (A. h. Nr. 23).

15. f. 27'. Honestas. O quam felix qui servit (A. h. Nr. 24).

16. f. 28. Largitas. Fecis avaritie potus (A. h. Nr. 25).

17. f. 28'. Temperantia. Modestos blantitie seculi (A. h. Nr. 26).

18. f. 29. Prudentia. (Die Überschrift ist ausradiert; vgl. oben). Beatus vir qui sapientie (A. h. Nr. 27).

19. f. 29. 7 Artes. Notula super illam que incipit: De juer et de valer ne quier mais avoir talent. Olim in armonia multas.

Das weltliche Original, das ein Lai gewesen zu sein scheint, ist nicht bekannt. — Text: A. h. Nr. 28. — Mk.: Carnel Nr. 4.

20. f. 29'. Ratio. Qui opus accelerat (A. h. Nr. 29).

21. f. 30. Justicia. Leges sacras passas exilium (A. h. Nr. 30).

22. f. 31. Fides. Amor emptus precio est (A. h. Nr. 31).

23. f. 31. Humilitas. Super pastoraalem que incipit: L'autrier estoie montes sur mon palefroi amblant. Felix qui humilium.

Die mit gleicher Melodie überlieferte Pastourelle des Duc de Brabant ist aus 5 Handschriften bekannt; vgl. Ray. Bibl. Nr. 936. Die gleiche Melodie benutzt Metz Nr. 8 (vgl. oben S. 339). — Text: A. h. Nr. 32. — Mk.: Carnel Nr. 5; <F.> van Duyse, <Het eenstemmig fransch en nederlandsch wereldlijk lied> S. 28 (Facsimile); (Ars p. 242; van Duyse l.c. S. 27: Facsimile von Paris frç. 845 f. 118).

24. f. 31'. Virginitas. O felix custodia floris (A. h. Nr. 33).

25. f. 32. Caritas. Corrosus affligitur intra (A. h. Nr. 34).

26. f. 32. De Concordia dotante juvenem et cantate. Motetum de sancto spiritu super illud: [361] Et quant jou remir son cors le gai, cujus tenuram tenet amor. [364] O quam sollempnis legatio, endend: seminans vim amoris.

Der weltliche Mot. [361] bildet mit T. Amoris Nr. 3 (aus dem Pfingst-All. M 27) und Tr. I [362] Por vos die 3st. Dpm. Mo 5, 86; Cl Nr. 76—77; mit Tr. II [363] Dame de valour die 3st. Dpm. Mo 7, 281; Ba Nr. 39; Tu Nr. 6; ferner Bes Nr. 38. Identisch [360] Veni salva 2st. F 2, 38; [365] Virgo Dei Franco (C. S. 1, 130) Quelle: F Nr. 141.

Beziehungsreich ist die in mehrstimmigem Zusammenhang komponierte Motette der Concordia in den Mund gelegt; wahrscheinlich war auch hier, wenn der T. auch nicht aufgezeichnet ist, die Ausführung des T. Amoris, der in der Überschrift besonders genannt ist, vorausgesetzt. — Text: A. h. Nr. 35. — Mk.: Carnel Nr. 6; Ba.

27. f. 32'. Patientia. Responsum de Job: O lampas ecclesie. De s. Elizabeth. O lampas ecclesie vere; ¶ Tu confirmans debiles.

Text: A. h. Nr. 36. — Zur Lit. vgl. Chev. Nr. 30552. Für den Gesang der Patientia ist als Vorbild ein Hiob-R gewählt.

28. f. 33. Sobrietas. Nature exigua et pauca (A. h. Nr. 37).

29. f. 33. Pietas. All. beate virginis Justum deduxit dominum. All. Ave domina gracie.

Ein All. Justum deduxit, dessen Melodie mir nicht bekannt ist, nennt W. H. Frere, Grad. Sar. S. 75. Die Pietas singt ein All. — Text: A. h. Nr. 38.

30. f. 33. Pedissequa Virtutum. Super sequenciam que incipit: Zima vetus [expurgatur ut sincere] de resurrectione domini. Zima vetus expurgatur que Marie.

Die Melodie der Sequenz Adams von St. Victor Chev. Nr. 22256 stimmt in der einzigen mir zugänglichen Fassung (<P. Aubry, Les Proses O' Adam de Saint Victor, 1900, > 257) nur in den ersten Noten mit der Melodie in Lille überein. — Text: Carnel S. 25; A. h. Nr. 39.

31. f. 36. Nobilitas. Cantilena de chorea super illam que incipit: Qui grieve ma comtise se jou lai ce me font amouretes c'au cuer ai. Nobilitas ornata moribus.

Das weltliche Rondeau (Cantilena de chorea) ist nicht bekannt. — Text: A. h. Nr. 40. — Mk.: Couss. Hist. pl. 27, 3; Carnel Nr. 7; Gennrich Nr. 344. — Das Rondeau ist mensural im auftaktigen 1. Modus notiert; doch ist eine wörtliche Übertragung ohne Emendation nicht möglich; da trotz des Auftakts der fallende Schluss (ornata u.s.w.) ohne Dehnung geschrieben ist; sowohl Coussemaker's (l.c. <S. XXV>) wie Carnel's Übertragung, die beide in der späteren Literatur oft citiert, aber trotz gelegentlicher Abweichungen ausser bei Gennrich nirgends richtig gestellt sind, sind irrig. Aus den späteren Citaten der Melodie, in der A. W. Ambros (Gesch. der Musik 2³ 264f.) Anklänge an das Volkslied O Magali fand und H. J. Moser (Sammelb. 15, <1913-1914> 283; mit rhythmisch ebenfalls irriger Übertragung) eine reine Instrumentalweise las, der der lateinische Text ursprünglich untergelegt sei, wobei die Angabe des originalen französischen Textes völlig übersehen ist, nenne ich ausserdem H. Parry. Oxf. Hist. 3, 11; F. M. Böhme, Gesch. des Tanzes 2, 41; F. van Duyse, <Het eenstemmig fransch en nederlandsch wereldlijk lied in de Belgesche gewesten van de XIe eeuw tot heden uit een muzikaal oogpunt beschouwd, Brüssel 1896>, S. 52. Über andere Nobilitas-Stellen vgl. B. Hauréau, Not. et Extr. 8^o 1, 329, 3, 305 und E. Langlois, Les manuscrits du Roman de la Rose 1910, S. 70 und 93.

5. Ein verschollenes Fragment Arras.

1906 sah ich die in Privatbesitz befindliche Vervielfältigung einer, wie mir mitgeteilt wurde, A. Guesnon gehörenden Nachzeichnung eines, wie es bezeichnet wurde, „verschollenen Arraser Fragments“ des 13. oder 14. Jahrhunderts. Die Anordnung der Stimmen in der Nachzeichnung scheint dem Original nicht zu entsprechen (vgl. unten); auch textlich und musikalisch scheint sie nicht überall zuverlässig. Näheres über das Fragment ist mir nicht bekannt; auch in den von mir bisher eingesehenen Arbeiten Guesnon's, der zahlreiche Studien zur Geschichte und Literaturgeschichte von Arras veröffentlichte, fand ich es nirgends erwähnt, ebenso wenig wie in der sonstigen Literatur. Die Notation ist franconische Mensural-Notation. Die beiden hier nachweisbaren Motetten kommen sonst nur in den jüngsten Sammlungen des 13. Jahrhunderts, in Tu und Mo 8, vor (vgl. auch oben S. <547>). Ob sie hier nur in reduzierter Form überliefert waren, oder ob sie aus dieser Quelle hier nur fragmentarisch erhalten sind, ist mir unbekannt.

1. (Sy. 1—2). [210] Qñt (lies: Quant) li jolis tans doit entrer, endend: Maros amer.

= Mot. der 3st. Dpm. mit Tr. [209] Puis qu'en und T. In seculum (aus M 13) Mo 8, 336; vgl. oben S. <559>.

2. (Sy. 3). [T.] „Orendroit plus c'onques mais“; (Sy. 5—8) [889] J'ai lonc tans amours servie, endend: pour li.

= Mot. und T. der 3st. Dpm. mit Tr. [888] Fine amurs Tu Nr. 15. Der T., der in Tu mit vollem Text versehen ist, ist hier ganz ligiert geschrieben, mit dem Text von V. 1 bezeichnet und bricht (auch in der Handschrift?) nach 2 Perioden ab. Seine Quelle ist die Chanson Ray. Bibl. Nr. 197; vgl. oben Seite <537f.>.

3. (Sy. 4). „Traiedia innocentium“.

Im System steht nur ein c-Schlüssel auf der 3. Linie, c (da die Note, eine links abwärts caudierte Quadratnote, nur auf der Linie steht, könnte auch d gemeint sein), cb (ligatura binaria cum opp. propr.), ein Pausenstrich durch das ganze System und je 4

Punkte auf allen 5 Linien. Da in den Handschriften eine derartige Punktsetzung nicht vorkommt, soll sie wohl andeuten, dass der Nachzeichner die Fortsetzung des Werks nicht copierte. Ob es sich hier um den Anfang eines liturgischen Dramas oder um eine Motette handelt, konnte ich noch nicht feststellen. Dass auch im Codex dieser Anfang so zwischen T. und Mot. von Nr. 2 stand, erscheint mir sehr unwahrscheinlich.

6. Ein Motettencitat in R. de Fournival's Commenz d'Amours <in Dijon 526 (299).>

Während Chansons und Rondeaux häufiger, sei es in vollem Umfang, sei es bei Chansons wenigstens mit der ganzen ersten Strophe, in grösseren Dichtungen citiert werden, sind die Beispiele für die Citate von Motetten in derartigen Werken äusserst spärlich (vgl. auch S. 341). Ausser im Conte du Cheval de fust ist aus dem 13. Jahrhundert bisher nur in den Commenz d'Amours ein Motettencitat nachweisbar.

Die einzige bisher bekannte Handschrift dieses anonym überlieferten, wohl von Richard de Fournival verfassten, bisher ungedruckten Werks ist der Pergamentcodex Dijon 526 (299) s. 13. (161 Blätter; 20,7: 14,3 cm; vgl. Cat. Dép. 5, 1889, 130), der von E. Langlois, *Quelques oeuvres de R. de Fournival*, in: *Bibl. de l'Éc. des Chartes* 65, 1904, 101ff., ausführlicher beschrieben wurde (in: *Les Mss. du Roman de la Rose* 1910, 125f. giebt Langlois nur einen Auszug aus seinem älteren Aufsatz).

Der Codex, dessen Hauptinhalt der Rosenroman bildet (f. 38'—157), enthält im übrigen besonders Werke von R. de Fournival, dem die *Puissance d'Amours* (f. 11') und der *Bestiaire d'Amours* (f. 20', sein verbreitetstes Werk, dem f. 31 die *Réponse au Bestiaire d'Amours* folgt) sicher angehören, dem ferner hier auch mit Unrecht das geistliche Lied: *J'ai un cuer mout lait* („Maistrer Richars de Fournival“; f. 161, am Schluss des Codex nachgetragen; vgl. <auch S. 335ff.>) zugeschrieben wird und der wohl auch der Verfasser der *Commencement d'Amours* (f. 4—11') und vielleicht auch der der den Codex eröffnenden kleinen französischen und lateinischen Prosastücke über Freundschaft und Liebe ist.¹ Für die Datierung des Codex von Wichtigkeit ist eine allegorische Zeichnung f. 160', „*Turris Sapientie facta a fratre Johanne archiepiscopo Tyre in Siria*“, die also auf den Dominikaner Joh. de S. Maxentio, Erzbischof von Tyrus 1266-1272, zurückgeht.

Schon Cl. Fauchet (vgl. <dazu S. 570>), der den Codex benutzte und dabei, wie es seine Gewohnheit war, zahlreiche Bemerkungen auf seinen Rändern eintrug, schrieb in seinem *Recueil* 1581, 2. chap. 39, die *Commencement d'Amours* Richard zu und erwähnt aus ihrem Inhalt besonders „une assez bonne chanson“ (*Oeuvres* 1610 f. 573). Dies ist die Motette [612] *Je n'ai quoi ke nuls en die*, die Pancherus, dessen Geschichte eines der „*exemples d'amours et de chevalerie*“ in der den Inhalt der Dichtung bildenden Unterhaltung zwischen dem Liebenden und seiner Dame ist (vgl. Langlois l.c. 109), auf seinem Weg in die Verbannung singt; die Notenlinien für die Melodie sind im Codex freigeblieben (ib. 110); = Mot. der 3st. Dpm. mit Tr. [611] *Bien me doi* und T. *Kyrie fons* (Nr. 3) Mo 7, 262; Bes Nr.

¹) Das 6. der „*duodecim* [lies: 14] *signa per que sincere dilectionis species innoterit*“ ist dass „*strenuum et nobilem se facit [qui amat] et ipsius [amici aut amice] nomine carmina componit*“ (Langlois l. c. 104).

24; Tu Nr. 8; den Mot.-Text druckte auch Langlois l.c. 109f. ganz aus Dijon. Da die Motette zu den Werken der Epoche Mo 7 gehört (das Tr. ist im P. de Cruce-Stil), ist ihr Citat besonders beachtenswert.

Ausser der Motette citiert die gleiche Dichtung vorher aus dem Refrain: *J'attendrai tant merchi que j'orie*, ebenfalls mit leergebliebenem Notensystem (ib. 110).

Von einer weiteren stark mit Refrains durchsetzten Dichtung, Baudouin de Condé's *Prison d'Amours*, sind im Codex (f. 157'—158) nur die letzten 130 Verse erhalten (ib. 113).

Von grösseren französischen Dichtungen des 13. Jahrhunderts, die Lieder mannigfacher Art und Refrains einschalten, sind mir die folgenden 31 bekannt; vgl. die Zusammenstellungen derartiger Werke von A. Jeanroy, *Origines* 2/1904, 115f. und A. Tobler, *Verbau* 5/1910, 13 und die Ergänzungen dazu von E. Stengel in Gröber, *Grundriss* 2,1, 74 und O. Schultz-Gora, 2 altfranzösische Dichtungen, die indes noch nicht ganz erschöpfend sind. Die Literaturangaben beschränken sich im folgenden auf das Wichtigste; für weitere wird auf Gröber, *Grundriss* (abgekürzt: Gr.) und A. Långfors, *Les Incipit* 1917 (abgekürzt: L.) verwiesen. * bedeutet: die Lieder oder Refrains sind im Codex mit Melodien überliefert; + bzw. (+): es finden sich nur leere Systeme bzw. leere Räume dafür; °: sie sind als fortlaufende Textzeilen geschrieben. Über ihre Überlieferung in den unbezeichneten Handschriften fehlen bestimmte Angaben in der Literatur; doch ist daraus, dass in den Beschreibungen dieser Handschriften die Aufnahme der Melodien nicht erwähnt wird, in der Regel der Schluss zu ziehen, dass die Melodien fehlen.

1. *Roman de la Rose* ou de Gu. de Dole, die älteste derartige Dichtung (° *Rom. Vat. Reg.* 1725; ed. G. Servois 1893; vgl. oben S. 340; Gr. 533; L. 66) — 2. Gerbert von Montreuil, *Roman de la Violette* (wohl wie in Paris frq. °1553 auch in: ib. 1374, Petersburg, Kgl. Bibl. frq. Q V XIV 3 und New York, Bibl. P. Morgan nur Text; ed. F. Michel 1834; die lyrischen Einlagen gab neu heraus: D. L. Buffum in *Studies in honour of A. Marshall Elliott* 1911, 1, 129; Gr. 532; L. 388; A. Jeanroy, *Bibl. somm.* 20) — 3. Aimon von Varennes, *Florimont* (15 Handschriften nach L. 63; eine Ausgabe von A. Risop war in Vorbereitung; Gr. 589) — 4. Herbert Dolopathos (Paris frq. 1450 und 24301; Montpellier 436; ed. A. de Montaiglon 1856; Gr. 608; L. 17) — 5. G. de Coigny, *Miracles de Nostre Dame* (zahlreiche * Handschriften; vgl. oben S. 331ff. und den Nachtrag; Gr. 651; L. 9) — 6. Thibaut, *Roman de la Poire* (Paris frq. (+) 2186, und, bei L. fehlend, (+)12786 und *24431 [nur verstümmelt erhalten; mit Melodie nur V. 890f., 949 und 1151f.]; ed. F. Stehlich 1881; Gr. 742; L. 16) — 7. Mahius li Poriers, *Le Court d'Amours* (Paris n.a. frq. 1731; die Refrains edierte G. Raynaud, *Rom.* 10, 1881, 519ff. = *Mél. de phil. rom.* 1913, 210ff.; Gr. 743) — 8. La Cour de Paradis (Paris frq. °837, 1802 und *25532; ed. u. a. Méon <*Fabliaux et contes des poètes françois*> 3, <1808>, 128; L. 261) — 9. J. Bretel, *Tournoi de Chauvenoy* (<*Mons. Oxf. Douce* 308, Reims 1007;> ed. u. a. Heq 1898; Gr. 768) — 10. J. Maket (?), *Roman du Chastelain de Couci et de la Dame du Fayel* (Paris frq. 15098 und n. a. frq. 7514; ed. G. A. Crapelet 1829; eine neue Ausgabe von J. E. Matzke ist in Vorbereitung, vgl. *Studies* <in honour of A. Marshall> Elliot 1911, 1, S. 3; vgl. Ch.-V. Langlois, *La soc. franç.* au 13. s. 1/1904, 186ff. [die 2. Auflage war mir nicht zugänglich]; Gr. 772; fehlt bei L.) — 11. Adenet le Roi, *Roman de Cleomades* (Paris frq. 1455, 1456 und, bei L. fehlend, 24430; *Ans* 3142; Bern 238; ed. A. van Hasselt 1865; Gr. 780; L. 130) — 12. *Roman de Sone de Nansai* (Turin

L I 13; ed. M. Goldschmidt, *Bibl. Lit. V. Stuttgart* 216, 1899; Gr. 784; L. 171) — 13. Ger. d'Amiens, *Meliacin oder Conte du Cheval de fust* (Paris frç. (+)1589 und (+)1633; [+ oder (+)] *Flor. Ricc.* 2757; vgl. oben S. 341f. und den Nachtrag; Gr. 787) — 14. Ger. d'Amiens, *Escanor* <Paris frç. 24374> (ed. Michelant, *Bibl. Lit. V. Stuttgart* 178, 1886; Gr. 786) — 15. *Roman de la Dame a la licorne* (Paris frç. (+)12562; ed. F. Gennrich 1908; L. 118) — 16. *La Chastelaine de Vergi* (18 Handschriften nach L. 420; ferner *Maihingen I* 4 fol. 3; vgl. E. Langlois, *Les mss. du Rom. de la Rose* 1910, 165; mehrfach ediert; Gr. 911 <; L. 420>) — 17. H. d'Andeli, *Lai d'Aristote* (wohl ein in Paris frç. *837 auch in: *ib.* 1593, 19152, n.a. frç. 1104 und *Ars* 3516 nur Text; mehrfach ediert; Gr. 821; L. 80); — 18. J. le Teinturier, *Le Mariage des 7 Arts et des 7 Vertus* (Paris frç. *837; Reims 1275; ed. in *Cab. hist.* 13, 1867, 98; Gr. 838; L. 195) — 19. B. de Condé, *Li Prisons d'amours* (Wien +2621, nur *V. 829f.; ferner, bei L. fehlend, *Turin L V 32* [nach L. 341 u.s.f. verbrannt] und Schluss auch in *Dijon* 526, vgl. oben; ed. A. Scheler, *Dits et contes de B. et J. de Condé* 1, 1866, 267; Gr. 842; L. 280) — 20. B. de Condé, *Li contes d'Amours* (Paris frç. 1446; *Ars* 3142 und 3524; Brüssel 9411—26; *Turin L V 32*; ed. Scheler l.c. 1, 119; Gr. 841; L. 341) — 21. *La Chastelaine de St. Gille* (*Paris frç. 837; ed. O. Schultz-Gora ¹/1899 l. c.; Gr. 907; L. 163) — 22. Die Ovid-übersetzung (vgl. *Hist. Litt.* 29, <1885>, 455) — 23. *Luca de Gast, Tristanroman* in Prosa (über die zahlreichen Handschriften vgl. G. Paris und J. Ulrich, *Merlin, <Roman en prose du XIIIe siècle>* 1, Einl. 28ff.; F. Wolf, *Über die Lais* 1841, 56f., 135f. und 240; G. Naetebus, *Strophenformen*, 1891, S. 4; Gr. 1006; aus Wien *2542 von 1477 edierte F. Wolf l. c. Facs. 7 und 8 3 der 17 musikalischen Abschnitte; Wien 2537 und 2539-40 s. 15. sind nur als Texthandschriften angelegt). — 24. *Vie de Josef* (Paris frç. 24429 und n. a. frç. *10036; *Rom Vat. Reg.* 1682; ed. W. Steuer, *Die altfranz. „Hist. de Josef“* 1903 und G. Sass 1906; L. 376; über die 2. Handschrift, die das Rondeau mit dem Refrain *En Egipte m'en vueil aler* u.s.f. — Mk.: Gennrich Nr. 40 —, wie mir 1901 Herr H. Omont freundlichst zeigte, mit Melodie überliefert, vgl. H. Omont, *Nouv. acq. du dép. des mss. pendant les années 1900—1902* in: *Bibl. Éc. Ch.* 64, 1903, und separat S. 35) — 25.—28. 2 *Salus* und *Complainte d'Amours* aus Paris frç. *837 (ed. A. Jubinal, *Nouv. Rec.* 2, 1842, 235 und 242; P. Meyer, *Bibl. Éc. Ch.* 28, 1867, 150; Gr. 969; L. 43, 94, 53, 172 und 16).

Die Melodien in *Aucassin et Nicolette* (*Paris frç. 2168; mehrfach ediert, u.a. von H. Suchier 1913; Gr. 529; L. 343) und in der parodistischen *Chanson de geste La Bataille d'Annezin* von Thom. de Bailleul (*London Br. M. Roy. A XVII; fehlt in Hughes-Hughes, *Cat. of the mss. music in the Br. M.*; eine Zeile mit Melodie, ediert von E. Langlois, *Zs. f. rom. Ph.* 34, 1910, 350f.; vgl. auch E. Langlois, *Les mss. du Roman de la Rose* 1910, 142) sind Melodien zu den Versen der *Laissen* selbst. — Über die Lieder und Refrains in *Adam de la Hale's Robin-Spiel*, im *Jeu de la Feuillée* und *Jeu du Pelerin* vgl. oben S. <464ff.>.

Ein analoges provenzalische Werk ist *Maistre Ermengaud's Breviari d'amors* (ed. Azais, 2 Bdn., 1862 und 1881; vgl. A. Stimming in *Gröber Grundriss* 2, 2, 43), ähnliches lateinisches A. de la Bassée's *Ludus super Anticlaudianum* (*Lille 397; vgl. S. <628ff.>; Gr. 385).

Auch das 14. Jahrhundert schuf eine Anzahl ähnlicher französischer Dichtungen; ich nenne: *Roman de Fauvel* (*Paris frç. 146; vgl. Kap. <XIV>; Gr. 902); 2 Dichtungen des J. de Lescurel (*Paris frç. 146; ed. F. Gennrich, *Rondeaux* u.s.w.; Gr. 946); J. de Longuyes, *Voeux du paon* (16 Handschriften nach L. 18; ferner *Oxf. Bodl. Douce* 165; darunter

**Oxf. Bodl.* 264; Gr. 818; vgl. Gennrich Nr. 353); *Watriquet de Couvin, Fatsasie* (Paris frç. 14968; Haag 775; ed. A. Scheler, *Dits de W. de C.*, 1868, 295; Gr. 854; L. 17); das *Mariale* *Paris frç. 12483 (vgl. oben S. 342 und den Nachtrag dazu); *Jehan Acart, Prise amoureuse* (Paris frç. +24391 und *24432; *Arras 897 (587); früher *Cheltenham *Phill.* 3656; *Fragment* in *Bern A 95¹; vgl. die nur den 1. Codex benutzende Auswahl von E. Hoepffner 1910; E. Langlois, *Les mss. du Roman de la Rose* 1910, 114; G. Raynaud, *Rom.* 40, 1911, 129; P. Meyer *ib.* 131; Hoepffner, *Zs. f. rom. Ph.* 38 [1916], 1917, 513ff.; Gr. 946); Gu. de Machaut, *Voir Dit* (ed. P. Paris 1875; Gr. 1046; vgl. *Sammelb.* 6, 1905, 611) und *Remede de Fortune* (Text und Musik gaben kritisch E. Hoepffner und ich in den *Oeuvres de Gu. de M.* 2, 191 heraus. Für die Musik benutzte ich die Machaut-Handschriften A, V, F, C, E und K = Paris frç. *1584, *Codex im Besitz des Marquis de Vogüé in Paris, Paris frç. *22545, *1586, *9221 und *Bern 218 und die verstreute musikalische Überlieferung einzelner Stücke in *Paris n.a. frç. 6771, *Flor. *Naz. Panc.* 26 und *Paris *it.* 568; ob auch ein weiterer grosser schöner Machaut-Codex s. 14./15., den um 1910 P. Morgan in New York aus nordfranzösischem Privatbesitz erwarb — vgl. die kurze Beschreibung des Codex von A. Guesnon im *Moyen Âge* 25 (2. sér., 16), 1912, 94f. —, die Musik des Liedes im *Remede de Fortune* überliefert, ist mir unbekannt).

Le romans de la dame a la lycorne et du biau Chevalier au lyon (Paris frç. (+)12562; ed. F. Gennrich 1908, *Ges. f. rom. Lit.* 18; L. 118).

Isaie le triste (Darmstadt 2524; Goya Ch. A. 688; vgl. Gr. 1070).

Jehan de le Mote, *Li Regret Guill, comte de Nainaut* († 1337) (früher *Ashbournh.*); W. A. Scheler 1882.

J. Froissart (1337/38 - nach 1404), *Le paradis d'amours, Espinette amoureuse, Traitier de la prison amoureuse, Li joli bruisson de jonece und Loenge don joli mois de may* (Gr. 1099ff.; Paris frç. *830 und *831 von 1393 und 1394; ed. A. Scheler, *Oeuvre de F. Poésies*, Bd. 1 und 2, 1870 und 1871); lyrische Dichtungen Herzogs Wenzels von <Böhmen, Luxemburg und Brabant> (1337—83) in Froissart's *Meliador* (Gr. 1052; Paris n. a. frç. 2374, f. 36—39, *Fragment* s. 14., und frç. 12557 s. 14./15.; ed. A. Longnon 1895—99); anonyme Zeitgenossen Froissart's, *La cour de May* (Gr. 1056; L. 26; Brüssel 10492 s. 15; ed. A. Scheler, l. c. 3, 1872, S. 1), und *Tresor amoureux* (Gr. 1056; Brüssel 11140 s. 14.; ed. *ib.* S. 52); J. Creton, *Liore de la prinse du roy Richart [II.] d'Angleterre* (Gr. 1101; L. 27; ed. J. Webb und J. A. Buchon, *Coll. des Chron.* 14, 1826, 321; Paris frç. 1441, 1668 u. 14645 und n. a. frç. 6225; von L. sind genannt: B. M. Lo Harl. 1319 und Lamb. Pal. [wohl 598; Nr. von Webb genannt]).

7. Bologna, Liceo Musicale Q 11 (Bol).

Diese bereits S. 13 genannte, wohl dem 14. Jahrhundert entstammende kleine Sammlung verschiedenartiger Gesänge wurde mir zuerst durch eine Mitteilung G. Jacobsthal's bekannt; in der Literatur wurde sie bisher nur von L. Torchi in seinem Aufsatz über *I monumenti dell' antica musica francese a Bologna* in *Riv. Mus.* 13, 1906, 467 und 485 f. erwähnt, der sie als „Codex 107, Nr. 960, Q 11, auch 990 genannt“ bezeichnet und kurz beschrieben hat.

Der *Binio* f. 1—4 enthält nur 1stimmiges, z.T. in Neumen, z.T. in Quadrat-Notation; f. 1 ist zum grösseren Teil verloren; über f. 2 und 4 vgl. unten; f. 2'—3 steht das

Oster-All. mit dem Ψ Pascha und Epulemur (mit einer von der gebräuchlichen Melodie abweichenden Melodie). Den Inhalt des folgenden Ternio f. 5—9^{bis} bilden vorwiegend 2st. Kompositionen; vgl. unten.

Der 3. Faszikel f. 10—26 ist unregelmässig zusammengesetzt. Zum Binio f. 11—14 bildet das Doppelblatt f. 18—19 die Fortsetzung. Das Doppelblatt f. 10—15 ist irrig um den Binio f. 11—14 gelegt; seine Fortsetzung ist das Doppelblatt f. 16—17, zwischen dessen beiden Blättern anscheinend eine Lücke ist. f. 20—23 ist ein Binio, in dem die 5 Systeme auf der Seite etwas anders rigiert sind als vorher. Den Schluss bildet der Binio f. 24—26, von dessen letztem (unfoliierten) Blatt nur noch ein Rest vorhanden ist. Die Notation ist Quadrat-Notation. Der Faszikel enthält neben einer grossen Zahl 1st. Melodien zu Texten des Ordinarium Missae und *Benedicamus domino* und einzelnen Sequenzen-, All.- und anderen Melodien von mehrstimmigen Werken:

1. f. 11—14' und 18. 2st. *Exit rosa de spineto*; der Text dieser Sequenz ist sonst unbekannt; die beiden Stimmen folgen nacheinander; vgl. auch S. 13.

2. f. 21 Sy. 4 und 5. 2st. *Benedicamus domino alleluia alleluia*; vgl. Bd. II *Benedicamus domino* Anhang Nr. 9.

3. f. 24 Sy. 1. 2st. *Benedicamus domino* in weisser Notation nachgetragen; der kurzen Melodie folgt in der gleichen Zeile der „*Contrapunctus*“.

Ob die 3 Teile aus verschiedenen Handschriften stammen, wie die grossen Unterschiede zwischen ihnen in Aussehen, Einrichtung (in Teil 2 stehen 7, in Teil 3 5 Systeme auf der Seite) und Schrift anzunehmen nahelegen, ist nicht mit Sicherheit zu sagen, da auch innerhalb der einzelnen Teile die Notation mehrfach wechselt — so ist z. B. im 1. Binio das gleiche All. *Hodie s. Margarita* f. 2 in Quadrat-Notation und f. 4 ein 2. Mal in gotischen Neumen aufgezeichnet — und sowohl eine sonst seltene Eigentümlichkeit, die Verwendung roter F- und gelber C- oder c-Linien bei Notierung der Melodien in Quadrat-Notation, allen 3 Teilen gemeinsam ist (im Ternio allerdings nur f. 9^{bis} vorkommend) wie auch die ebenfalls ungewöhnliche Aufzeichnung der Stimmen 2stimmiger *Conductus* nacheinander sich ebenso f. 8' wie f. 11ff. findet. Die Provenienz ist unbekannt; ob allein wegen der gotischen Neumenformen auf dem Rest von f. 1 und auf f. 4 deutsche Provenienz angenommen werden darf, lasse ich noch dahingestellt.

Die folgende Beschreibung beschränkt sich auf den Ternio f. 5—9^{bis}. Die Blätter messen 20:15,5 cm, der beschriebene Raum 15:11,5 cm. Die Notation ist Quadrat-Notation; nur der Anfang von Nr. 7 ist auch als richtige *Mensural-Notation* aufzufassen. Mit Ausnahme von Nr. 10 sind bei den 2st. Werken beide Stimmen im gleichen System, der T. schwarz, das Du. rot, geschrieben, eine Art der Aufzeichnung, die noch in keiner der bisher im vorliegenden Werk beschriebenen Handschriften begegnete und die mir sonst erst wieder aus Handschriften italienischer und deutscher Provenienz des 15. Jahrhunderts bekannt ist (u. a. *Venedig Marc. IX 145*). Auf der Seite stehen 7 Systeme.

1. f. 5 Sy. 1—5' Sy 2. 2st. [955] *Beata viscera Marie virginis cuius ad ubera*.

Die schwarz geschriebene Unterstimme ist eine tonreichere Ausgestaltung der Komposition *Perotin's* (vgl. S. 124) zu diesem Text des Kanzlers Philipp, deren Original die Fassung als „*Conductus simplex*“ ist wie sie F f. 422, St. Gall. 383 p. 174 und W₂ 2, 22 überliefern. Der Text findet sich ferner in *Oxf. Rawl. f. 19*, *Troyes 990 f. 112'* und *Da 2777 Nr. 10*. Bol fügt eine in der Melismatik über die Unterstimme stellenweis wiederum noch

weiter hinausgehende rot geschriebene Oberstimme zu, die, wie ich bereits S. 124 bemerkte, nur ein Zeugnis epigonenhafter Entartung des mehrstimmigen *Conductus*-Stils zu sein scheint. — Text: vgl. S. 124.

2a. f. 5' Sy. 2—6. 2st. *Sanctus*; 2b. ib. Sy. 7 und f. 6 Sy. 1 2st. *Agnus Dei*.

Sanctus und *Agnus* benutzen die gleiche, nur wenig variierende schwarz geschriebene Unterstimmen-Melodie (cca FDE F bzw. cc a FGFE F beginnend; ist aus dem Umstand, dass das 1. *Sanctus* mit dem 2. und das 3. mit dem *domine Deus* im Stimmtausch gesetzt sind, zu schliessen, dass die Unterstimme für diese Komposition neu geschaffen wurde?). Vom *Agnus* ist nur der 1. Teil ausgeschrieben, der für Anfang und Schluss die gleiche Oberstimme wie für die entsprechenden Abschnitte des *Sanctus* zeigt, während die Oberstimme der Mitte etwas variiert. Die Oberstimme ist rot geschrieben. Vgl. ferner unten bei *Lo D Nr. 33*.

3. f. 6 Sy. 2—7. 1st. All. *O consolatrix pauperum Maria*.

4. f. 6' Sy. 1—7 Sy. 5. 2st. *Credo in Deum patrem omnipotentem creatorem*.

Die schwarz geschriebene Unterstimme beginnt D F G a G. Die Oberstimme ist rot geschrieben.

5. f. 7 Sy. 6—7' Sy. 3. 1st. *Verum sine spina Maria est lilium*, endend: *sine termino benedicamus domino*.

Der Anfang fehlt bei *Chevalier*.

6. f. 7' Sy. 4—7. 2st. [783] *Salve virgo rubens rosa*.

Der *Mot.* ist schwarz, der durch Tonwiederholungen zur Textaufnahme eingerichtete T. *Neuma* (1. toni) rot geschrieben, so dass hier der 2st. Unterbau der *Dpm.* in eine 2st. *conductus*-artige Form umgewandelt ist. Die Originalform ist die 3st. *Dpm.* [783 f.]; mit [783] als *Tr.* und *Mot.* [784] *Ave lux Mo 4, 56*; *Mü B Nr. 8*; mit [783] als *Mot.* und *Tr.* [784] *Ba Nr. 84*; *Bes Nr. 11b*; *Da Nr. 8*; *Ars B Nr. 4 und 10*; 2st. *Ars A Nr. 3*; *Ca Nr. 3*; *Theor.-Cit.* — μ . — Auch hier zeigt sich, dass die musikalische Überlieferung in Bol nur eine minderwertige ist. Der Wechsel von caudierten und uncaudierten Quadratnoten in der Notation ist völlig willkürlich.

7. f. 8 Sy. 1—4. 1st. [654] *Virgo viget melius*.

= *Mot.* der 3st. *Dpm.* mit *Tr.* [653] *Castrum* und T. *Flos filii e Nr. 3* (aus O 16) *Ba Nr. 97*; *Theor.-Cit.*; 2st. *Ca Nr. 12* mit den Texten [651] und (darüber in kleinerer Schrift) [654]. Quelle: 3st. F f. 11. Identisch [650f.] *Quant* und *L'autrier 3st. Dpm. W₂ 3, 13*; *R Nr. 12—13*; *N Nr. 35—36*; mit *Qua.* [652] *Plus 4st. Mo 2, 21*; *Cl Nr. 31—33*; *D Nr. 4* (*Mot.-Text*); [647f.] *Stirps* und *Virga 3st. Dpm. F 2, 33—34* [649] *Candida 2st. W₂ 2, 3.* — μ . — Nur in der 1. Periode entsprechen den caudierten und uncaudierten Quadratnoten *longa-* und *brevis*-Werte; in der Folge wechseln sie völlig willkürlich.

8. f. 8 Sy. 5—6. 2st. *Benedicamus domino*.

Vgl. Bd. II *Benedicamus domino* Anhang Nr. 12. Der T. ist schwarz, das Du. rot geschrieben. Den T. bildet die Melodie *Benedicamus I*.

9. f. 8 Sy. 7. 1st. *Benedicamus domino alleluia alleluia*.

10. f. 8' Sy. 1—6. 2st. *Verbum patris hodie processit ex virgine*.

Das Du. des 1. Teils dieses *Benedicamus domino*-Tropus steht Sy. 1 und 2; der T. folgt Sy. 3 und 4; vom 2. Teil (*Pacem bonis o[mn]nibus*; endend: *Deo dicamus gratias*) ist nur der melodisch gleiche T. Sy. 5—6 aufgezeichnet; das Du. ist zu ergänzen. — Der Text ist

auch sonst bekannt; vgl. Chev. Nr. 21373. Die T.-Melodie ist mit der von F. Clément, <Choix des principales> séquences, <1861>, S. 17 aus edierten Melodie identisch.

11. f. 8' Sy. 7. 1st. *Benedicamus domino; Deo dicamus gratias.*

12. f. 9 Sy. 1—9^{bis} Sy. 3. 1st. *Ave Maria gratia plena dominus tecum virgo serena.*
Vgl. Chev. Nr. 1879 und oben S. 10.

13. f. 9^{bis} Sy. 4—7. 1st. *All. Salve virgo Dei mater templum.*

F. 9^{bis}' enthält nur Federproben.

Die mehrstimmigen Werke des Ternio setzen sich zusammen aus der aus einer Motette in einen 2st. Conductus umgestalteten Komposition Nr. 6, aus einer 2st. Bearbeitung einer 1st. Melodie Perotin's (Nr. 1; vgl. oben), aus 2st. Kompositionen eines Sanctus und Agnus (Nr. 2), eines kurzen Credo (Nr. 4), eines *Benedicamus domino* (Nr. 8) und eines *Benedicamus-Tropus* (Nr. 10); ferner erscheint aus einer 2. sehr verbreiteten Motette eine einzelne Stimme (Nr. 7). Der Wert der Sammlung für die Geschichte der mehrstimmigen Musik ist somit nur sehr gering.

8. 2 Nachträge 2st. lateinischer Motetten am Schluss von Bamberg, Kgl. Bibl. (Lit. 115) Ed IV 6 (Ba).

Wie bereits S. <473f.> erwähnt, folgen im Codex Ba (vgl. S. <472ff.> dem Traktat des „Amerus“ (f. 65—79') und dem von der Hand des Traktatschreibers geschriebenen 1st. anon. Felix (f. 80 Sy. 1—4) weiter auf dem letzten Blatt des Codex von 2 anderen Händen geschrieben 2 mehrstimmige Nachträge (vgl. auch Kat. l.c. S. 263 und Kromolicki l.c. S. 2), die an dieser Stelle einzureihen sind.

1. f. 80 Sy. 5—9. [936b] *Alma redemptoris mater omnium salus peccatoris; Sy. 10—11. T. ohne Bezeichnung.*

Der Oberstimmtext ist ein Alma-Tropus, in den ein grosser Teil des liturgischen Textes auch völlig hineinverwoben ist. Mot. und T. stehen im 3. Modus; der Mot. verwendet bisweilen auch Nebenformen des 3. Modus. Der T. ist offenbar als Unterstimme dieses Werkes komponiert, bildet aber seine Perioden von wechselnder Länge ohne Rücksicht auf die Perioden des Mot. Die Notation ist Mensural-Notation mit einigen Eigenheiten: im Mot. hat die clivis-Ligatur 3mal quadratische statt oblique Form; die salici des T. sind stets sine propr. statt cum propr. geschrieben; ebenso steht bei den clives 2mal im Mot. und 1mal im T. die cauda vorn; die penultima des Mot. ist ein porrectus cum propr. et perf. statt sine propr. et sine perf.; statt plica longa oder brevis descendens mit folgender brevis ist stets simplex (longa oder brevis) mit folgender plica brevis ascendens (nur links kurz aufwärts caudiert) geschrieben (in allen 6 Fällen handelt es sich um ein schrittweis ausgefülltes Terzintervall). Im Mot. stehen als Wert von 3 tempora 2mal 4 semibreves (statt 2 semibreves und 2 breves) und als Wert von 2 perfectiones einmal 4 breves (statt brevis longa brevis brevis altera) und einmal 3 breves und eine binaria (statt einer longa an 2. Stelle), während an mehreren anderen Stellen es korrekt: brevis longa brevis brevis altera heisst; so ist deutlich, dass es sich dabei um irrig Schreibung, nicht um binäre Auffassung des 3. Modus handelt (vgl. auch S. <499f.>). Angesichts dieser zahlreichen Abweichungen von den Notationslehren Garlandia's und Franco's ist der Ansicht Kromolicki's l.c. S. 2, „die Notierungsweise deutet auf eine Entstehung in der garlandisch-frankonischen Zeit hin“,

nicht zuzustimmen, umso weniger, als auch die T.-Bildung nicht die dieser Zeit ist. Ob die beiden Nachträge überhaupt noch dem 13. oder erst dem 14. Jahrhundert entstammen, muss offen bleiben.

2. f. 80'a Sy. 9—10 und Langzeile 11. [936c] *Dulcis Jesu memoria* und T. ohne Bezeichnung; b. Sy. 1—10 ist frei.

= 2st. Flor. 122 f. 150 (eine Quint höher; nur Strophe 1); die Melodie des T. ist bis auf eine Variante gleich; der T. ist in Flor. in $\sigma\gamma$ geschrieben, während Ba aus den tonreicheren Abschnitten je 1 oder 2 grosse Ligaturen bildet; die Mot.-Melodie differiert besonders am Anfang stark und bleibt in der Folge in Flor. wesentlich melismatischer als die Fassung Ba, die in Strophe 1 ganz syllabisch ist; da die Varianten am Anfang von V. 1 und 3 in Flor. die Gleichheit der beiden Melodieabschnitte der Strophe (V. 1—2 = 3—4) aufheben, ist die Lesart Ba die bessere. — Der Mot.-Text in Ba besteht aus 7 Strophen des Hymnus Chev. Nr. 954f. und 4907 (= Str. 1, 7, 2, 3, 11, 43 und 49 des Abdrucks bei Ph. Wackernagel, Kirchenlied 1, 117ff.). Der T. folgt abschnittsweise der 1., 2., 4. und 6. Strophe. In Str. 2 ist der Mot. dem der 2. Strophe mit Varianten gleich, der T. dagegen neu. Str. 3—7 zeigen im Mot. und T. eine für alle 5 Strophen im wesentlichen gleich neue Komposition. Während der nur 2mal (statt 5mal) ausgeschriebene T. in beiden Fassungen gleich ist (3li |; a a gebaut), variieren im Mot., dessen Melodie am Schluss in den hier etwas melismatischer ausgestatteten Schluss der 1. und 2. Strophe mündet, Str. 5=6=7 stärker von Str. 3=4, sowohl in der Melismatik der Melodie wie besonders im Schluss des 2. Verses, der in Str. 5—7 wie im T. dem Strophenschluss gleich ist, während er in Str. 3 und 4 in Widerspruch zum T. als Vert einen Ton höher steht als der Clos. Auch sonst scheint die musikalische Überlieferung des Werks in Ba verderbt. Die Notation ist der von Nr. 1 ähnlich. — Die Komposition weicht von den 2st. Kompositionen in Flor. 122 f. 148' ([939]) und Wort XIII Nr. 9 (vgl. S. <663>) ab; auch die Melodien Liber Hymn. S. 63f. sind von der FGFEFED beginnenden Unterstimme nicht benutzt. Ist Kolumne b für eine nicht eingetragene 3. Stimme der Komposition freigelassen?

9. Die Dpm. am Schluss der „Messe von Tournai“ in Tournai, Bibl. der Kathedrale.

1861 veröffentlichte E. de Coussemaker unter dem Titel: Messe du 13. siècle die Übertragung einer 3st. Komposition der 5 Ordinarium Missae-Teile (Kyrie, Et in terra, Patrem, Sanctus und Agnus) mit einer gemischtsprachigen Dpm. über dem T. *Ite missa est* am Schluss mit kurzer Einleitung und der Facsimile-Wiedergabe der Anfänge des Kyrie und des Et in terra in den Bulletins de la Société Historique et Littéraire de Tournai 8°, Bd. 8, S. 100ff. und separat 4° aus einer 40 Pergamentblätter umfassenden Handschrift, die nach Coussemaker's Angabe (S. 5 der Sep.-Ausg.) im 13. Jahrhundert der Confrérie des notaires in Tournai gehörte, also aus dem 13. Jahrhundert stammte und sich zur Zeit der Herausgabe nach Coussemaker's Angabe ebendort im Besitz des Generalvikars Voisin in Tournai befand.

Die Publikation als die Herausgabe der ältesten bekannten mehrstimmigen Komposition des Ordinarium Missae-Cyklus, dessen vielstimmige Vertonung die erhabenste tonschöpferische Aufgabe der grossen Meister des 15. und 16. Jahrhunderts bilden und auch

in der musikalischen Neuzeit in Bachs h moll-Messe und Beethovens Missa solemnis Bachs und Beethovens vokales Schaffen krönen sollte, fand in der Literatur lebhaft Beachtung (vgl. zuletzt P. Wagner, *Gesch. der Messe* 1, <S. 37>).

Die Ansicht Cousse-maker's, in der Messe ein Werk des 13. Jahrhunderts zu sehen, musste freilich bald als unzutreffend abgelehnt werden, da sowohl die Notation wie der Stil des Werks zweifellos zeigten, dass es erst dem 14. Jahrhundert entstammen kann. Wie damit die Überlieferung in dem dem 13. Jahrhundert entstammenden „Missel des notaires“ zu vereinigen ist, blieb unbekannt, da weder die Handschrift von Neuem untersucht noch auf die (in Deutschland anscheinend nicht oder nur schwer zugänglichen) Arbeiten Voisin's in der musikgeschichtlichen Literatur zurückgegangen wurde (die Annahme P. Wagner's l. c. S. 37, wiederholt von K. Weinmann, *Das Konzil von Trient* und die Kirchenmusik 1919, 69, dass die Messe im 14. Jahrhundert in die Handschrift nachgetragen wurde, ist nur eine Vermutung ohne thatsächliche Unterlage).

Als ich <vor 1910> an einer Stelle in Tournai, die ich über diese Frage für gut unterrichtet halten durfte, Erkundigungen einzog, ob die Handschrift sich noch in Tournai befindet oder wohin sie sonst etwa aus dem Nachlass Voisin's gelangt sein könnte, wurde mir der Bescheid, dass dort über ihren Verbleib nichts bekannt wäre. So musste ich sie für verschollen halten (Sammelb. 4, 20 und 6, 600). Umso grösser war meine Überraschung, als ich sie bei einem kurzen Besuch in Tournai 1915 in der Bibliothek der Kathedrale vorfand, der sie auch 1861 gehörte, und Cousse-maker's Angaben über ihren Besitzer und ihr Alter sich lediglich als Irrtümer Cousse-maker's herausstellten, der anscheinend auf Grund der von Voisin über die Handschrift erhaltenen Mitteilungen Voisin irrig für ihren Besitzer hielt und bei seinen Angaben, die er Voisin's im gleichen Band der *Bulletins* vorhergehenden Beschreibung der „Manuscrits de l'école de chant de Tournai“ (Bull. 8, 83ff.) entnahm, Voisin's Angaben über Nr. III, das „Missel des notaires“, einen Codex des 13. Jahrhunderts in klein 2^o von 196 Blättern (nebst 6 Vor- und 3 Nachsatzblättern, l. c. S. 32 der Sep.-Ausg.) versehentlich auf Nr. IV, eine aus 6 Teilen bestehende Sammelhandschrift des 13. und 14. Jahrhunderts, deren 5. Teil f. 28—33 die mehrstimmige Messe bildet (l. c. S. 32f.), übertrug. Bei einem 2. kurzen Besuch in Tournai 1918 konnte ich mich noch einmal mit der Handschrift selbst beschäftigen und auch in die sehr zahlreichen Studien Voisin's über die mittelalterliche Kirchen-, Musik- und Kunstgeschichte von Tournai einen Blick werfen, deren in eine grössere Zahl stattlicher Bände gebundene Separata mir Herr Abbé Warichez in Tournai freundlichst zur Verfügung stellte.¹

Der von Voisin l. c. als Nr. IV beschriebene Pergament-Codex — eine Bibliothekssignatur fehlt — hat folgenden Inhalt:

¹ Über die Studien Ch. J. Voisin's (1802-1872) in den *Bulletins* vgl. Bull. 13, 234, die Aufsätze zu seinem Gedächtnis Bull. 16 passim und das Verzeichnis in F. Desmons, *Table méth. des matières contenues dans la 1. Série des Publ., Bull. et Mém. 1845-1895 Soc. Hist. et Litt. de Tournai*, 1900. Die wichtigsten musikgeschichtlichen sind ausser der genannten Handschriftenbeschreibung 8, 83 ff. die beiden Aufsätze: *Drames liturgiques à Tournai*, Bull. 6, 261 ff. (hier ist S. 238 ff. bei Besprechung der mitternächtlichen Weihnachtsmesse aus dem Missale der Notare das [undatierte] an der Spitze dieser Handschrift stehende, von Cousse-maker S. <4> citierte Inventar der Confrérie der Notare, zu dem u. a. zahlreiche Gesangbücher gehörten, abgedruckt) und *Recherches sur les petits clercs, les enfants de chœur et les musiciens [primetiers und vicariots] de la Cathédrale de Tournai* ib. 8, 62 ff.

1. 3 Vorsatzblätter enthalten z.T. in Quadrat-Notation, z.T. in Neumen auf Linien 1st. Messgesänge für Ostern und Weihnachten und eine Katharinen-Sequenz. Voisin verbindet in seiner Beschreibung damit das letzte Blatt des Codex, f. 40, auf dem 2 All. und das R Gaude virgo mater stehen; eigentlich gehört es zu dem f. 19 beginnenden Quaternio, dessen letztes Blatt es bildet; vgl. unten.

2. Der Faszikel f. 4—15 aus dem Ende des 13. Jahrhunderts (aus einem Quaternio und einem Binio bestehend) überliefert in guter Quadrat-Notation in Langzeilen die Messe *Salve sancta parens*, die Totenmesse mit Sequenzen und viele Antiphonen und Mariensequenzen. f. 15' schliesst mit dem Schluss der Sequenz *Letabundus* ab. Die folgenden Blätter scheinen herausgeschnitten zu sein.

3. f. 16—18 bilden einen Binio, dessen 1. Blatt fehlt. In etwas jüngerer Schrift in 2 Kolumnen sind hier das All. *Ave Maria* („All. de la Messe d'or“ in Voisin's Beschreibung) mit der Sequenz *Mittit* und die Gründonnerstags-Messe eingetragen. Der Schluss der Lage (f. 18b und f. 18') ist frei. Die folgenden Blätter scheinen zu fehlen.

4. Der folgende Quaternio besteht aus f. 19—25 und 40; doch wurden vor f. 40 2 weitere Lagen eingefügt, zunächst ein Quaternio f. 26—33, der sich an f. 25 anschliesst. Den Inhalt der neuen Blätter f. 19—27, die Voisin mit Recht in das 14. Jahrhundert setzen möchte, bilden in 2 Kolumnen geschrieben die Sequenzen *Post partum* und *Hec clara*, das *Offert. Letare*, ein *Sanctus*, Teile der Weihnachtsliturgie, 6 weitere *Sanctus*, 5 *Agnus Dei*, die Pfingstmesse mit 2 Sequenzen, (f. 27') das *Gr. Propter veritatem* und (f. 27'b) ein späterer Nachtrag: *Ecce dominus veniet*.

5. Den grössten Teil des 2. Quaternio dieses Faszikels (f. 28—33) nimmt die 3st. Messe mit 2 mehrstimmigen Nachträgen ein; sie endet also mit einem Lagenschluss, beginnt aber mit dem 3. Blatt einer Lage.

6. Als letzter Faszikel folgt der Ternio f. 34—39, 6 Blätter des 13. Jahrhunderts in Langzeilen, auf denen eine grosse Zahl 1st. Ordinarium-Stücke und einige Mariensequenzen stehen.

Die genaue Provenienz der verschiedenen Teile der Handschrift ist nicht bekannt. Stammen sie nicht aus Tournai selbst oder aus einer benachbarten Gegend, so kam der Codex jedenfalls frühzeitig in Tournai in Besitz, da zum Einband als Schutzblatt vorn Dokumente des 14. Jahrhunderts dienten, die sich auf die Verwaltung von Velaines, Mortagne, Bailleul und andere Orte (Besitztümer des Kapitels von Tournai, wie mir Herr Abbé Warichez mitteilte) beziehen.

Die Aufzeichnung der 3st. Messe stammt vielleicht erst aus dem späteren 14. Jahrhundert; nach Einsicht in die Handschrift sehe ich keinen zwingenden Grund mehr, sie in den Anfang des 14. Jahrhunderts, wie ich Sammelb. 4, 20 annahm, anzusetzen. Auf der Seite stehen in der Regel 11 Systeme, denen f. 31' und 33 ein 12. und f. 32' ein 12. und der Anfang eines 13. zugefügt sind. Auf f. 32, 32' und 33' sind Tr. und Mot. in 2 Kolumnen nebeneinander aufgezeichnet; f. 32 Sy. 9—11 ist der Tenor über die ursprünglich durch die ganze Seite durchgezogene Kolumnenteilung hinweg in Langzeilen geschrieben. Die Stimmzeichnungen Tr., Mot. und T. stehen (ausser bei der Dpm.) rot am Anfang der Stimmen der einzelnen Teile und bei Seitenbeginn, meist am Rande, sonst in der Textzeile (f. 29' Sy. 9) oder über dem Notensystem (f. 32 und 32' a und b Sy. 1). Die Initialen sind wechselnd blau (28 l. 5. 9; 30 l. 9; 32a l. 1; b l. 1; 33 l. 7; 33'a l. 1) und rot 28 3. 7. 11; 30 5;

32 9; 33 4; 33' b 1. 8). Am Anfang neuer Abschnitte im Et in terra und Patrem: Domine Deus, Qui sedes, Qui propter und Et in spiritum stehen grössere schwarze Majuskeln.

f. 28 Sy. 1—2 Tr., Sy. 3—4 Mot. und Sy. 5—6 T. *Kirieleyson*. — f. 28 Sy. 7—8 und 28' Sy. 1—8 Tr., f. 28 Sy. 9—10 und 28' Sy. 9—29 Sy. 5 Mot. und f. 28 Sy. 11 und 29 Sy. 6—11 T. *Et in terra bis adoramus te | glorificamus bis patris*; f. 29' Sy. 1—5 Tr., Sy. 6—9 Mot. und Sy. 9—11 T. *Amen*. — f. 30 Sy. 1—4, 30' Sy. 1—8 und 31' Sy. 1—4 Tr., f. 30 Sy. 5—8, 30' Sy. 9—31 Sy. 5 und 31' Sy. 5—8 Mot., f. 30 Sy. 9—11, 31 Sy. 6—11 und 31' Sy. 9—12 T. *Patrem bis verum de | Deo bis finis | Et in bis seculi Amen*. — f. 32a Sy. 1—8 und 32' a Sy. 1—6 Tr., ib. b Mot. und f. 32 Sy. 9—11 und 32' Sy. 7—9 T. *Sanctus bis excelsis | Benedictus bis excelsis*. — f. 32' Sy. 9—13 Nachtrag; vgl. unten. — f. 33 Sy. 1—3 Tr., Sy. 4—6 Mot. und Sy. 7—9 T. *Agnus Dei*. — f. 33 Sy. 10—12 Nachtrag; vgl. unten. — Coussemaker's Übertragung dieser 5 Teile der Messe ist im allgemeinen richtig.

f. 33' a Sy. 1—8 und Langzeile 9—11 Tr. [630] *Se grasse n'est a mon maintien* und ib. b Sy. 1—7 Mot. [631] *Cum venerint miseri degentes*; ib. b Sy. 8 T. *Ite missa est* (Nr. 2): 3 lo | 4 li sine propr. |.

Mk.: Coussemaker l.c. S. 30 ff. in Übertragung (Coussemaker's T.-Übertragung ist irrig. Im Tr. Takt 27 ist das 2. *a* irrig als *longa* statt als *brevis* übertragen; die Folge ist entsprechend zu emendieren; der Schluss Takt 36—39 ist völlig willkürlich übertragen. Im Mot. ist der Anfangston irrig *E* statt *D*; die *binaria sine propr. a D* zu *vel* ist als 2 Takte T. 18—19, nicht als ein Takt zu übertragen; die ganze Folge ist entsprechend zu emendieren; die *quaternaria* zu *ad minus* lautet *efed*, nicht *efdc*. — Für Tr. und Mot. fehlt die Stimmbezeichnung; im T. steht nach der Textbezeichnung rot durchstrichen „tenor“. 2 Rauten auf der 3. Linie am T.-Schluss (bei Coussemaker: *cc*) zeigen die 2malige Wiederholung des T. an. Obwohl schon wegen der Verwendung von *minime* im Tr. wohl auch von der *Dpm.* anzunehmen ist, dass sie erst im 14. Jahrhundert entstand (freilich könnten die *minime* auch durch Umschrift einer älteren Schreibung in gleichen *semibrevis*-Formen in die *semibreves* und *minime* differenzierende Schreibung des 14. Jahrhunderts in die Aufzeichnung gelangt sein), nehme ich die *Dpm.*, die überdies im Repertoire des 14. Jahrhunderts ganz isoliert dasteht, des liturgischen T. wegen in das Repertorium auf. Liessen sich schon die in den Motettensammlungen sich findenden gemischtsprachigen unorganischen *Dpm.* kaum erklären (vgl. S. 403), so giebt die hier singuläre *Dpm.* der Messe von Tournai das grösste Rätsel in dieser Hinsicht auf, da hier ein derartiges Werk, das mit einem liturgischen T. eine Mahnung zur Nächstenliebe den Armen gegenüber im Mot. und ein französisches Liebeslied im Tr. verbindet, in einen festen liturgischen Rahmen eingefügt ist, in dem für ein Tr. wie *Se grasse* keinerlei Erklärung möglich scheint.

Näher auf die übrigen Teile der Messe einzugehen ist hier nicht der Ort. *Kyrie*, *Et in terra*, *Sanctus* und *Agnus* sind mir anderweitig ebenfalls nicht nachweisbar. Das *Patrem* fand ich wieder im Codex Apt f. <42vff.>, dem Codex, der für die Kenntnis der Entwicklung der französischen mehrstimmigen Messe des 14. Jahrhunderts von zentraler Bedeutung ist¹, wo es gegen Ende anonym nachgetragen steht. Es zeigt hier eine Reihe

¹) Codex Apt ist in der Litteratur bisher nur von A. Gastoué benutzt, der das Verdienst hat, diese anscheinend nur durch einen glücklichen Zufall in der Kapitelbibliothek des Doms von Apt erhalten gebliebene wichtige Handschrift bekannt gemacht zu haben, freilich für ihre wahre Bedeutung kein Verständnis zeigte; vgl. <Les Anciens chants liturgiques des

wichtiger Varianten; so hat z.B. die in Tournai mehrfach eintretende auffällige Unterbrechung der Mot.- und T.-Melodien durch Pausen, denen hier trotzdem Textsilben untergelegt sind, in Apt nicht statt.

Die beiden von der gleichen Hand geschriebenen Nachträge f. 32' und 33, für deren Schlüsse weitere Systeme unter dem Spiegel zugefügt sind, enthalten 2 weitere mehrstimmige Kompositionen von Ordinarium-Stücken des 14. Jahrhunderts in Mensural-Notation mit *minime*-Verwendung. Die Initialen sind schwarz; doch sind u.a. die Kringel unter den Melismen rot.

f. 32' Sy. 9—13. *Sanctus* 1st. mit 3st. Komposition der beiden Schlüsse *In excelsis*. Die Textanordnung im Codex ist: (9) *Sanctus bis dominus* (10) *Deus bis Osanna* (11) [I] *in excelsis* [II] *in excelsis* [III] *in excelsis*. *Benedictus bis in* (12) *nomine domini Osanna* [I] *in excelsis* [II] *in excelsis* (13) [III] *in excelsis*. Trotz der Mensural-Notation entsprechen in den 3 Stimmen der 3st. Schlüsse sich nicht die gleichen mensuralen Werte und die Stimmen sind rhythmisch frei einander anzupassen; auch in den 1st. Partien kann die Mensural-Notation nur als Anhalt für den rhythmisch freieren Vortrag aufgefasst werden. Der mehrstimmige Satz zeigt also archaischen Stil. Die beiden *Osanna*-Abschnitte sind verschieden komponiert; aus der Melodieführung der 3st. Schlüsse geht hervor, dass keine liturgische Melodie hier zu grunde liegt. Werke dieser Kompositionsart, die umgekehrt zu den liturgischen Organen, in denen die Schlüsse dem 1st. Chorvortrag verbleiben, während das übrige mehrstimmige von Solisten gesungen wird, nur kurze Schlussabschnitte mehrstimmig vortragen lässt, während der grösste Teil 1st. erklingt, sind sehr spärlich; vgl. unten <u.a. S. 756> die ebenso komponierten Lektionen.

f. 33 Sy. 10—12. 3st. *Kirie*. Auch hier sind die 3 Stimmen abschnittsweise nacheinander geschrieben: (10) [I] *Kirieleyson* [II] *Kirieleyson* [III] *Kirieleyson* [I] *Christe* (11) *leyson* [II] *Christeleyson* [III] *Christeleyson* [I] *Kirieleyson* (12) [II] *Kirieleyson* [III] *Kirieleyson*. Der Mittelsatz ist etwas verderbt überliefert; die Ecksätze bieten der Übertragung keine Schwierigkeiten.

10. Der Text einer gemischtsprachigen *Dpm.* in Dijon 525 (298).

In diesem Pergamentcodex — vgl. G. Paris, Bull. de la Soc. des anciens textes frç. 1, 1875, 44ff.; Cat. Dép. 5, 1889, 128; H. Omont, Notice sur quelques feuillets retrouvés d'un ms. frç. de la Bibl. de Dijon, in: Romania 34, 1905, 364ff.; E. Langlois, Les Mss. du Roman de la Rose 1910, 122ff.; Gröber, Grundriss 2,1, 943; G. Paris bezeichnet den Codex Dijon 298²; — von den 37 Blättern, die der Miniaturen wegen aus dem ursprünglich 258 Blätter umfassenden Codex entfernt waren, kam f. 155 (der Anfang des Roman de Fauvel; vgl. die phot. Ausgabe des oberen Teils dieses Blatts bei Omont l.c. zu S. 369) um 1905 nach Dijon

églises d'Apt et du Comtat, Grenoble 1902> seine sehr unzulängliche und fehlerhafte Beschreibung des Codex in: <La Musique à Avignon et dans le Comtat du XIVe au XVIIIe siècle> in Riv. Mus. It. <XI, 265 ff., XII, 555 ff. und 768 ff.>, in der das *Patrem* f. <19—20> nicht erwähnt ist. Einige der stärksten Versehen seien hier berichtet, f. <25'> nennt der Codex als Verfasser nicht Dufay (Gastoué S. <267> bezw. <273-4>), sondern Susay, einen der auch aus Codex Chantilly 1047 u.s.w. bekannten Hauptvertreter der französischen Kunst in der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts.

zurück; 11 weitere bilden Paris B. N. n. a. frç. 20001 f. 5—15; von den 2 Folierungen des Codex ist hier stets nur die ältere citiert —, der um die Mitte des 14. Jahrhunderts in Paris (z.T. „in domo episcopi Ambianensis“, des Bischofs von Amiens Jean de Cherchemont; vgl. f. 229' und 252) geschrieben wurde (vgl. die Datierungen: f. 161 1355, f. 229' 1361 und f. 252 1362; f. 229' nennt sich der Schreiber Mathias Rivalli, vgl. Omont l.c. 368; während der Cat. l.c. 129 ausdrücklich angibt: „Le manuscrit est tout entier d'une seule main“, worin Omont beizustimmen scheint, möchte Langlois l.c. 122 2 Hände unterscheiden, deren 2., die des Mathias, mit f. 109 beginnt), folgen dem Roman de la Rose verschiedene Femmedichtungen, darunter (im alten Index nicht genannt) f. 108b (nur einen Teil dieser Kolumne einnehmend) der Text einer 3st. Dpm.: C'est un motet des femes: le tripple [431] O bicornix et nequam bestia, bigulata, bilinguis, varia, o femina, Belial filia; le motet [432] A tous jours sans remanoir; la teneur Vif[r]go dei genitrix (ob der T. aus M 32 stammt, ist unbekannt). Den Mot.-Text und Anfang und Schluss des Tr.-Textes gab G. Paris l.c. S. 45, den vollständigen Tr.-Text Langlois l.c. 123 heraus. Dass der Codex wie auch schon der geringe in Anspruch genommene Raum annehmen lässt, nur den Text überliefert, wurde mir auf meine Anfrage 1910 vom Bibliothekar Oursel von Dijon bestätigt. Das Werk ist anderweitig bisher nicht nachweisbar. Vielleicht lässt die T.-Bezeichnung auf seine Entstehung im 13. Jahrhundert schliessen.

Als Facsimile-Probe des in seinem weiteren Inhalt u. a. auch den Roman de Fauvel enthaltenden Codex edierte H. Omont l.c. den Anfang des Fauvel (f. 155; in der Miniatur striegeln und umschmeicheln alle Stände, Papst und Fürsten an der Spitze, den Falben, „Estrille Fauvel“). Das Blatt f. 155, das mit 36 anderen dem Codex fehlte und in Pariser Privatbesitz gelangte, wurde, nachdem Omont seine Zugehörigkeit zur Handschrift Dijon erkannte, dem Codex wieder einverleibt; 11 weitere bisher fehlende wies Omont l.c. in Paris B. N. n. a. frç. 20001 f. 5—15 nach.

11. Eine lateinische Dpm. des Eustacius von Lüttich in St. Paul, Stiftsbibliothek 27.2.25.

4 früher in St. Blasien befindliche, von dort 1809 in das Benediktinerstift St. Paul im Lawantthal in Kärnten gelangte mittelalterliche Musikhandschriften beschrieb O. Koller, Monatsh. für Musikgesch. 22, 1890, S. 22ff. (Als ich die Handschriften 1909 benutzte, waren die Signaturen für Koller's Codex A: 21 c 229; B: 29.4.3; B: 29.4.1; B: 29.4.4; C: 29.4.2; D: 27.2.25; die mittlere Zahl giebt das Format an). Neben Theoretikern und Tonaren enthalten sie an Kompositionen: 4 Chansons Thibaut's von Navarra mit Melodien in 29.4.3 (mit den Melodien von Koller l.c. S. 37ff. ediert)¹ und eine 3st. lateinische Dpm. in

¹) Das Fragment St. Paul, ein Pergamentblatt s. 13., 23 : 17 cm, ist in Ray. Bibl. nicht benutzt; Nr. 1 und 3 = Ray. Bibl. Nr. 1880 und 185; Nr. 2 und 4, die anderweitig bisher nicht bekannt sind, sind als Nr. 305a und 1457a einzufügen. Die Texte sind ferner herausgegeben von J. B. Kemp, Klagenfurt 1885, von E. C[hastelain] in einer Nozze-Publikation 1889 von E. Hoepffner, Zs. f. rom. Phil. 38, 1914-17, 163 ff. Zur Provenienz des Fragments, das anscheinend früher dem Marquis de La Clayette gehörte (vgl. oben S. 408), vgl. P. Meyer, Not. et Extr. 33, 1, S. 3 und Hoepffner l. c. S. 169 ff.

27.2.25 (früher 32 c 264; Koller's Codex D; 20,5 : 15 cm) f. 68'—69, die Koller l.c. S. 43f. herausgab: Tr. [1194] Monstrant hii versus (6 Distichen), Mot. [1195] Jus plectas leges (3 Distichen) und T. Ut queant laxis (Str. 1 des Johannes-Hymnus Chev. Nr. <21039>).

Die Vertonung sowohl der Oberstimmen wie des T. dieser Dpm., als deren Verfasser neben der „tabula“ f. 68' angegeben ist: Domnus Eustacius Leodiensis familiaris domini Ebredunensis fait actor istius moteti, ist schematisch durch Verwendung bestimmter Töne für die einzelnen Vokale der Textsilben hergestellt; künstlerische Bedeutung wohnt ihr also nicht bei. Der Codex giebt zuerst die Anweisung dazu und ein Schema (f. 68' Canon cum tabula hujus moduli, scilicet Monstrant etc.), dann den Text von „Triplum“, „Motetus“ und „Tenor“ (f. 69). Über die Lebenszeit des Verfassers, die wohl erst in das 14. Jahrhundert fällt, und den Namen des f. 68' genannten Bischofs von Evreux ist mir Näheres nicht bekannt.

XIII. Eine Organa-Sammlung und vereinzelt Organa und Motetten in Handschriften englischer Provenienz (meist in englischer Mensural-Notation).

Während im 1. Teil (S. 267ff.) den französischen Quellen in dem verlorenen Organa-, Conductus- und Motetten-Repertoire von Lo Ha eine stattliche in England entstandene Sammlung gegenübergestellt werden konnte, die mit ihren Dpm. freilich anscheinend bis in die Epoche von Mo 4, vielleicht sogar in die von Mo 7 hineinreicht, sind hier an Motetten in Handschriften englischer Provenienz nur eine Anzahl vereinzelt überlieferter Motetten anzuführen, die in Fragmenten grösserer Musikhandschriften, in kleineren musikalischen Sammlungen in andersartigen Handschriften oder in einzelnen Nachträgen erhalten sind und z.T. dem französischen Hauptrepertoire angehören — teils erscheinen diese in den englischen Quellen in textlich und musikalisch gleicher Gestalt (so in Worc Codex B, Lo Vesp. A XVIII und Oxf. Douce 139), teils in nur textlich neuer (so in Lo Harl. 5958 Nr. 22), teils in auch musikalisch veränderter Form (so in Lo Harl. 978 und Worc Codex E) —, z. T. nur in diesen englischen Quellen nachweisbar sind.

Wieweit diese letzteren noch zum Repertoire des 13. Jahrhunderts zählen und nicht erst dem 14. Jahrhundert entstammen, in dem in England die Motette anscheinend ebenfalls ganz lebhaft gepflegt wurde, ist nicht überall mit Sicherheit zu entscheiden. Während in keiner der grösseren französischen Motettensammlungen des 14. Jahrhunderts von den Werken G. de Machaut's an mit Motetten des neuen isorhythmischen Motettenstils des 14. Jahrhunderts Kompositionen älteren Stils mehr verbunden sind, scheint bei den englischen Komponisten des 14. Jahrhunderts die Motette älteren Stils länger in Übung geblieben zu sein. Leider ist das Studium der englischen Motetten-Kunst des 14. Jahrhunderts, aus der Reste in Worc Codex C, D, E, F (und weiteren?), London Cott. Fragm. XXIX, Harl. 5958 Nr. 22 und 32/65, Add. 25031, Add. 24198 und Sloane 1210, Oxf. E Mus. 7, Oxf. Magd. Coll. 100 und Bridport vorliegen, dadurch sehr erschwert, dass die durchweg nur in Fragmenten oder kleineren Sammlungen schon an sich nicht sehr zahlreich überlieferten Werke vielfach nur in unvollständiger Form erhalten und oft auch diese erhaltenen Teile wegen des schlechten Zustands des Pergaments nur schwer oder ungenügend lesbar sind.

Bei den T. findet sich dabei ein Hinweis auf ihre Quelle nur ganz ausnahmsweise; meist sind sie nur „Tenor“ oder „Pes“ (so in Worc Codex D und F und Lo Add. 25031; ebenso war schon die Unterstimme des Sumer-Canons in Lo Ha genannt), in Lo Add. 24198 einmal ein Katharinen-T. „Rota Katerine“ bezeichnet oder bleiben ganz unbezeichnet, obwohl einige noch dem alten T.-Repertoire angehören (so in Worc Codex D und F; ferner ist in Lo Harl. 5958 Nr. 22 der alte T. Ejus aus O 16 in eine volle Textstimme umgewandelt).

Weiter brachten mehrere englische Handschriften des 13. oder 14. Jahrhunderts unerwartete Aufschlüsse über bisher unbekannte Formen der mehrstimmigen Komposition

von Messtexten (so Worc Codex A, B, C und D, Oxf. Magd. Coll. 100 und Oxf. E Mus. 7), die, auch wenn alle diese Werke erst im 14. Jahrhundert komponiert sein sollten, worüber ebenfalls nicht überall eine sichere Entscheidung möglich ist, in engem Zusammenhang mit dem Organum-Repertoire des 13. Jahrhunderts stehen.

So erschien es zweckmässig, den Kreis der hier zu beschreibenden Handschriften nicht zu eng zu ziehen, umso mehr als gerade die englischen Organa- und Motettenhandschriften in der bisherigen Literatur z.T. gar nicht, z.T. nur in sehr geringem Umfang berücksichtigt sind, und so im folgenden sowohl in der Beschreibung einer grösseren Zahl bisher unbekannter Handschriften bezw. Handschriftenteile wie in der Berichtigung irriger Angaben über Handschriften des 14. Jahrhunderts den Rahmen des vorliegenden Werks ein wenig zu überschreiten.

Obwohl, wie bereits S. 268 erwähnt ist, in Publikationen wie H. E. Wooldridge's 1. Band der *Early English Harmony* 1897 (abgekürzt: E.E.H. 1) und Stainer's *Early Bodleian Music* 1901 eine grössere Zahl von Quellen der älteren englischen mehrstimmigen Musik ihre Herausgabe fand, zeigten schon die Hinweise auf zahlreiche weitere Quellen in H. Davey's *Hist. of Engl. Music* 1895 und A. Hughes-Hughes' *Cat. of Ms. Music in the Brit. Mus.* 1906-1909, dass die erhaltenen Handschriften in E.E.H. 1 in keiner Weise erschöpfend herangezogen sind. Nicht minder zahlreiche neue Werke lernte ich selbst 1911 in Worcester, Oxford und London kennen. Die Gelegenheit, die Lücken des 1. Bandes der E.E.H. im 2. Band auszufüllen, der die Übertragungen des 1. Bandes bringt und lange auf sich warten liess (er erschien erst 1913; die Übertragungen lassen freilich viel zu wünschen übrig; vgl. auch die Bemerkung von J. Wolf, <Archiv f. Musikwiss. I, 1918/19, 12 Anm. 3>), wurde von dessen Herausgeber H. V. Hughes leider wenig ausgenutzt, da von dem reichen seit 1897 bekannt gewordenen neuen Quellen-Material nur das wenige herangezogen wurde, das in unmittelbaren Beziehungen zu den im 1. Band veröffentlichten Werken stand.

Die englische Provenienz der im folgenden beschriebenen Handschriften geht ausser aus dem für eine Anzahl von ihnen direkt zu erbringenden Nachweis der Entstehung in England der Bestimmung einzelner Stücke für speziell englische Heilige (wie z.B. in Worc Codex B und C) und dem anglonormännischen Dialekt der französischen Texte häufig schon aus einer bereits oben S. 259 als „englische Mensural-Notation“ bezeichneten Eigentümlichkeit der Notation, der rautenförmigen, nicht quadratischen Schreibung der breves, zur Genüge hervor (so in Worc Codex A, B, E und F, Lo Ha, Lo Vesp., Lo Cott. Frgm., Lo Harl. 5958 Nr. 22 und 32/65, Oxf. Douce 139 und Magd. Coll. 100). Ausser ihr waren bei einzelnen Werken auch andere Eigenheiten der Notenschrift im folgenden besonders zu erwähnen. Für die Texte oder die Bezeichnungen der T. ist oft rote Tinte verwendet, so für die Pes-Bezeichnungen durchweg, für die meisten T.-Texte der mehrstimmigen tropierten Messgesänge und mehrfach auch für sonstige Motetten-T.-Bezeichnungen (Worc Codex A, D, E und F, Lo Ha, Oxf. Magd. Coll. 100, Lo Add. 25031 und 24198).

1. Die Fragmente mittelalterlicher mehrstimmiger Musik in der Cathedral-Bibliothek von Worcester (Worc).

An die Spitze der hier zu nennenden englischen Handschriften ist eine Reihe von Fragmenten englischer Handschriften, die jetzt in der Bibliothek der Kathedrale von

Worcester aufbewahrt werden, zu stellen. Als ich im Juni 1911 diese Bibliothek besuchte, vor allem, um das durch die Aufnahme der Motette [483] *Ex semine* in das All. M 38 selbst für die Motettengeschichte wichtige Fragment zu sehen, aus dem eine Seite von P. Aubry, *Cent Motets* 3, pl. 2 1908 phototypisch herausgegeben war, wurden mir ausser diesem Fragment sogleich eine Fülle weiterer in der Literatur völlig unbeachteter, z.T. noch unbezeichneter, im gedruckten Katalog (vgl. unten) nur z.T. erwähnter und auch im handschriftlichen Katalog in Worcester selbst nur z.T. aufgeführter musikalischer Fragmente gezeigt, die eine ganz überraschend reiche Ausbeute auch für die mehrstimmige Musik ergaben. Da ich für ihr Studium damals nur wenige Stunden Zeit hatte, musste ich mich mit einer vorläufigen Übersicht über ihren Inhalt begnügen, über den ich auch am 28.6.1911 der Kathedral-Bibliothek ein erstes Resultat meiner Feststellungen mitteilte. Ebenso konnte ich leider damals nicht allen Angaben des gedruckten Katalogs, in dem eine grössere Zahl von musikalischen Fragmenten genannt und XII^r ein Facsimile als Titelbild veröffentlicht ist, näher nachgehen. Meine Hoffnung, vor Abschluss des vorliegenden Werks alle diese Fragmente von Neuem gründlicher untersuchen zu können, erfüllte sich nicht; so müssen hier noch viele Fragen offenbleiben, deren Beantwortung aus dem genaueren Studium der Fragmente von Worcester zu erwarten ist, nächst den Lücken hinsichtlich des Codex Lo D die empfindlichsten Lücken im Repertorium.

In der musikgeschichtlichen Literatur war von Handschriften der Kathedralbibliothek von Worcester und des Antiphonale Monasticum Wigornienense (s. 13; am Anfang des Codex F 160; vgl. Cat. S. 90ff. und J. Mearns, *Early Latin Hymnaries*, 1913, Codex E 26), dessen vollständige phototypische Ausgabe seit langem angekündigt, anscheinend aber immer noch nicht erschienen ist, und seit 1908 das erwähnte von Aubry z.T. edierte Fragment bekannt, von dem Aubry 3, 144 indes auch nichts weiter angiebt als: „Worcester, Cathedral Library. Fragment de parchemin provenant d'une reliure ancienne de manuscrit“. Der 1906 erschienene *Cat. of Mss. preserved in the Chapter Library of Worcester Cathedral*, herausgegeben von John Kestell Floyer und Sidney Graves Hamilton (printed for the Worcestershire Historical Society) — die Beschreibungen einer Anzahl von Handschriften rühren von W. H. Frere her (vgl. S. VI) — blieb in der Literatur, auch in der hymnologischen, unbemerkt; auch die Nennung des *Cat. Zeitschr.* 8, 1907, 209, war nicht geeignet, auf die Wichtigkeit der in ihm genannten Musikhandschriften die Aufmerksamkeit zu lenken.

So fehlt auch bis 1913 bei den englischen Musikhistorikern, die wie H. Davey und H. E. Wooldridge sonst die englischen Quellen auch für die mittelalterliche mehrstimmige Musik in grossem Umfang anführen, besonders in H. E. Wooldridge's *E.E.H.* 1, 1897, jegliche Erwähnung der Fragmente von Worcester. Leider begnügt sich auch im 1913 erschienenen 2. Band der *E.E.H.*, dessen Herausgeber, H. V. Hughes, mit einem allgemeinen Hinweis auf sie in der Einleitung (S. I), wo eine eventuelle künftige Publikation daraus in Aussicht gestellt wird, und mit der Citierung eines Werks aus XIII (S. 64). So darf an dieser Stelle eine Übersicht über den gesamten Inhalt der Fragmente, soweit er mir bekannt ist, eingereicht werden.

Die von mir eingesehenen, mehrstimmige Musik überliefernden 11 Fragmente stammen aus 5, 6 oder 7 Codices, die sich ausser IX ursprünglich sämtlich aus Werken sehr verschiedener Art zusammensetzten — Sammlungen, die ausschliesslich Motetten der

älteren Zeit überlieferten, befinden sich nicht darunter; nur das Fragment IX enthält lediglich Werke einer Gattung (All.-Tropen); — sie waren bezw. wurden IX-XII, XIIIa und b, XVIII, XIXa-c und XX signiert. Über einige der weiteren machte mir Herr H. V. Hughes, der mir am 4.10.1911 schrieb, „that some more early harmonised music has been discovered in the Worcester Cathedral Library since you were there“, im Oktober und November 1911 eine Reihe von Mitteilungen mit kurzen Beschreibungen des Inhalts von 4 Fragmenten, teils auf Grund eigenen Studiums der Handschriften, teils nach Feststellungen des „*Bibliothecarius ecclesiae B. Mariae virginis Wigorniensis*“ [J. M. Wilson]. Leider beziehen sich diese nur auf die Fragmente in den Handschriften F[olio] 34, F 43, F 109 und Q[uarto] 31, also nur auf 4 der weiteren in Betracht kommenden 7 Handschriften, so dass ich im folgenden für die übrigen 3 (die Fragmente in F 125, Q 19 und Q 36) lediglich auf die kurzen Angaben des Katalogs angewiesen bin. Das Fragment „olium Q 31“ ist dabei als „nunc in portfolio“ (der Sammlung des losgelösten Fragments) befindlich bezeichnet; vielleicht sind auch die anderen bisher in den Codices verbliebenen Fragmente jetzt ebenfalls aus diesen losgelöst und mit den übrigen Fragmenten vereint.

Auch die Handschriften von Worcester bereichern die im Vergleich mit den französischen Quellen nicht sehr zahlreichen bisher bekannten Quellen englischer mehrstimmiger Musik des 13. und 14. Jahrhunderts, von 2 Jahrhunderten, aus denen leider keine einzige englische Handschrift ganz erhalten ist (vgl. S. 269), nur um Fragmente, aber um solche grösster Bedeutung. Nicht nur erfährt unsere Kenntnis mehrerer aus anderen Quellen bereits dürftig bekannter, z.T. spezifisch englischer Gattungen der mehrstimmigen Musik dieser Zeit eine willkommene Erweiterung — für das vorliegende Werk ist von besonderer Wichtigkeit, dass das Motettenrepertoire in XIIIa durch eine der ganz seltenen lateinischen Triplmotetten mit einem dem Notre Dame-Repertoire entnommenen T. vermehrt wird, dass in XX eine Motette des alten Corpus von Mo mit einer neuen Unterstimme, wahrscheinlich einem Contratenor, erscheint und dass in XI und XIIIa unter den unbezeichneten T. sich noch 2 T. des Notre Dame-Repertoires verwendet finden —, sondern es treten in ihnen in den mehrstimmigen Tropen verschiedener sowohl responsorialer wie zum Ordinarium gehöriger Messgesänge (ebenso wie in den Alleluia-Tropen und dem Regnum-Tropus in bisher unbeachteten Teilen der ebenfalls englischer Provenienz entstammenden Handschriften Oxf. Magd. Coll. 100 und Oxf. Bodl. E Museo 7) auch zum ersten Mal Vertreter von Gattungen wieder an das Licht, die bisher nur aus dem Verzeichnis der verlorenen Sammlung von Lo Ha als in England gepflegte mehrstimmige Kompositionsgattungen bekannt, in handschriftlicher Überlieferung aber bisher noch nicht nachgewiesen waren — die mehrstimmigen Alleluia-, Gradual- (?) und Regnum-Tropen der Fragmente IX, XVIII und XII entsprechen in ihrer Anlage wohl den Werken Lo Ha 1, 2—8; dazu kommt hier noch als Vertreter einer weiteren, hier ganz singulären Tropenart ein mehrstimmiger Tractus-Tropus in XI —. So ist mein Schlusssatz der Beschreibung der 1. Abteilung von Lo Ha (oben S. 271) glücklicherweise sehr rasch bereits hinfällig geworden.

Ich bezeichne die ursprünglich z.T. sehr umfangreichen Codices, sämtlich Pergamenthandschriften s. 13. und 14., aus denen Fragmente erhalten sind, im folgenden mit A u.s.f. Viele Fragmente sind, wie das häufig bei derartigen aus anderen Codices abgelösten Blättern der Fall ist, schwer lesbar; doch ist bei genauerem Studium der Fragmente weit mehr zu lesen, als im Folgenden angegeben werden konnte. In den Handschriften Fehlendes

schliesse ich wie üblich in []. Die in () eingeschlossenen Ergänzungen stehen wahrscheinlich in den Fragmenten; nur fehlen mir in meinen Aufzeichnungen darüber bestimmte Angaben. Mehrfach setze ich zur Einsicht in die Anordnung der einzelnen Textabschnitte in den Codices auch die Zeilen- bzw. Accoladen-Zahlen in () zu. Die nicht-liturgischen Texte sind grösstenteils sonst unbekannt und, soweit sie nicht im Cat. gedruckt sind, ungedruckt.

a. Ein Blatt aus Codex A (Fragment IX): mehrstimmige Alleluia-Tropen.

Erhalten sind 2 Teile eines Blattes s. 13. oder 14., aus dem ein ganz schmaler vertikaler Mittelstreifen (wohl etwa 1 cm breit) fehlt. Die Seite enthielt 12 + x Systeme in Langzeilen. Der eine Teil (der linke der recto-Seite), auf dem die entsprechenden Teile von Sy. 1—8 ganz und von Sy. 9—10 fragmentarisch erhalten sind, misst 20 bis 25 cm : 12 cm; der andere (der rechte der recto-Seite), auf dem die entsprechenden Teile von Sy. 1—11 ganz und von Sy. 12 noch eine Linie erhalten ist, misst 28 : 12 cm. Der obere Rand ist in der Höhe von 2 bis 2,5 cm vorhanden; der untere Teil des Blattes fehlt. Die seitlichen Ränder sind in Breite von 2,5 bzw. 4 cm vorhanden, die ursprüngliche Breite des Blatts betrug ausser etwaigem Verlust an den Rändern 12 + 1 (?) + 12 cm, die Breite der Systeme 9,5 + 1 (?) + 8 cm. Wenn, wie wohl anzunehmen ist, der auffällig breite Codex (über 25 cm) ebenso ungewöhnlich hoch war (vielleicht etwa 36 cm hoch), fehlen zum vollen Umfang des Blattes noch mehrere Systeme.

Den Wortlaut der kurzen, durchweg ungedruckten Texte gebe ich im folgenden, soweit er mir zur Verfügung steht, ganz. Während in Lo Ha 1, 5—7 nur 3 tropierte Marien-All. genannt werden, gehören die hier tropierten All. verschiedenen Commune Sanctorum-Liturgien an. Die genaue musikalische Form der offenbar 2st. All.-Tropen dieses Fragments ist mir aus den hier erhaltenen Bruchstücken noch nicht erkennbar; anscheinend folgen nicht nur die Oberstimmen mit tropischem Text und der T. mit der liturgischen Melodie und dem rot geschriebenen liturgischen Text abschnittsweise nacheinander, sondern es scheinen auch innerhalb der Oberstimmen einzelne liturgische Worte und Silben mehrfach durch tropische Textabschnitte getrennt zu werden. Im Folgenden sind die im Codex rot geschriebenen Textworte gesperrt und die in den Tropus der Oberstimmen verwobenen liturgischen Textworte oder Textsilben cursiv gedruckt. Die Notation wechselt zwischen Quadrat-Notation zu den liturgischen und englischer Mensural-Notation (mit Rauten statt der quadratischen breves) zu den tropischen Textabschnitten. Die Initialen sind für Nr. 2 und 5 rot und für Nr. 4 blau geschrieben. Die Initialen von Nr. 2 und 4 haben die Höhe von 2 Systemen, Sy. 4 und 5, obwohl sie nur zum Text von Sy. 4 gehören (vgl. London Harl. 5958 Nr. 32 und 65, S. <674>). Die Zeilenzahlen sind in () angegeben. | im Text innerhalb einer Zeile zeigt den Wechsel von Unter- und Oberstimme an. Zur Angabe des fehlenden Mittelstreifens ist [] auch da gesetzt, wo auf ihm nichts vom Text stand. Die recto-Seite, die aufgeklebt war, ist stellenweise nicht mehr lesbar.

Nr. 1. (Recto 1) *Et honore speciali cultus ... [...] armo(2)nia Deo ... [...]* (3) -nes recti corde | -tatis sperabit me[]o *Et laudabuntur omnes.*

Wie schon im handschriftlichen Katalog richtig bemerkt ist, ist der Text ein Tropus zum Ψ des All. [*Letabitur justus in domino et sperabit in eo et laudabuntur omnes recti corde.* Die Textfortsetzung der Oberstimmen in Z. 3 „-tatis“ schliesst an den nicht

mehr lesbaren Schluss von Z. 2 an. Am Schluss der Oberstimme ist für weiteren Text kein Platz mehr; auch hier bleibt wie im Magnus Liber der Chorschluss des Ψ (*recti corde*) 1st. Das All. (M 49) ist 2st. erhalten: I. Wi Tr Nr. 36; II W₁ f. 45'; F f. 137'.

Nr. 2. (Recto 4) *Al- Gaude plaude m[...] Alleluja (5) Judicabunt [] sancti nationes (6) dominabuntur populis Et regnator [et?] creator qui creavit omnia ... plas(7)ma ... gubernabit deformata re[]ormabit -bit (8) Ψ [] Judicabunt sancti [] | lo- -nes (9) [et regna] bit illo[] rum* (auf dieser verrienen Stelle stand wohl: rex in) eter(num).

Tropus zum All. M 42, das 2st. erhalten ist: I. Wi Tr Nr. 42; II. W₁ f. 44; F f. 132'; W₂ f. 86', und ferner zum Repertoire Lo Ha gehörte (2, 24); über die 3st. Komposition W₂ f. 19' vgl. oben S. 63. Der 1st. Chorschluss ist: in eternum. Wie die Lücke im T.-Text zu erklären ist, ist mir unbekannt. Von Z. 9 fehlt am Anfang ein kleiner, von Z. 10 ein grösserer Teil und von Z. 11 die linke Hälfte (vgl. oben).

Nr. 3. (Recto 10) [...] ... [] ... et gloria (11) [? Fulge[]] bunt just[]i [Z. 12ff. fehlen; vgl. oben] (Verso 1) *Et tanquam scin[]ille in (arundin)eto ... (2) -ma concrepantes ... [] ... agmine ... (3)* | (Et) tanqua[m] scintille in arund(in)eto.*

Tropus zum All. Fulgebunt just[]i et tanquam scintille in arundineto discurrent in eternum (L. Gr. 530); der 1st. Chorschluss ist: in eternum; möglicherweise könnte damals auch discurrent dazu gehört haben. Eine 2st. Komposition des All. ist Wi Tr Nr. 40 erhalten; im Magnus Liber fehlt es. An dem mit * bezeichneten Anfang von v Z. 3 steht ein anscheinend zur Oberstimme gehöriges Melisma ohne Text. Recto Z. 10 scheint mir der Anfang von Nr. 3, nicht der Schluss von Nr. 2 zu sein.

Nr. 4 (Verso 4) *Alme veneremur Dei (im Codex: „diei“ mit braunem erstem i) prece[] ... Alte modulennur dulce melos (5) dulci cum armonia [] Alleluja (6) Justti (so im Codex) ael[]ulentur et exul(7)ent in consp[]ectu Dei (8) Delectentur leti[]biti (so im Codex) nunc a[] . . . jo (9) . . . justicie 0 vere felici[] . . . perhen- ... (10) sunt delicia[] [] [...] . . .*

Tropus zum All. M 43, das 2st. erhalten ist: I. Wi Tr Nr. 41; II. F f. 133'. Der Ψ schliesst: *delectentur in leticia*; der 1st. Chorschluss, aus dem hier die Oberstimme 2 Silben in den Tropus verwebt, ist: *in leticia*. Der T. fehlt hier.

Nr. 5 (?). (Verso 11) All- [] [...] [Z. 12ff. fehlen].

Da das Melisma zu *Al - (D E E D E D E F E E D F E G F F E E D)*; in simplices, nur *E F E* als ligatura ternaria geschrieben) offenbar nicht zum vorigen All. gehört, begann wohl hier ein neues Werk, dessen Festsetzung ich aus diesem Anfang bisher nicht erschliessen konnte.

Da die Sammlung von 2st. All.-Tropen, aus der hier ein kleines Fragment vorliegt, sich wohl keinesfalls auf Commune Sanctorum-Liturgien beschränkte, ist wohl anzunehmen, dass das erhaltene Blatt aus dem Schluss eines ursprünglich ziemlich umfangreichen Repertoires mehrstimmiger All.-Tropen stammt. Die untropierten All. sind im Wi Tr als Nr. 36, 42, 40 und 41 und im Magnus Liber, in dem das 3. fehlt, als M 49, M 42 und M 43 erhalten; Nr. 2 ist ferner im Verzeichnis Lo Ha als All. Nr. 24 genannt.

b. Ein Doppelblatt aus Codex B (Fragment XVIII): 1 mehrstimmiger Grad.-Tropus (?), ein 3st. All. mit eingeschalteter Motette und 1st. Melodien.

Erhalten ist ein Doppelblatt 30:21 cm, das, da f. 2^r an f. 1^v anschliesst, das mittlere Doppelblatt einer Lage war. Wie f. 1' zeigt, standen hier 15 Systeme auf der Seite; f. 1 enthielt anscheinend nur 12, deren unterstes halb verloren ist; von f. 2 ist der unterste Teil der Seite von der Mitte des 13. Systems an abgeschnitten; auf f. 2' sind die untersten Zeilen frei. Auch die liturgischen Texte sind hier sämtlich mit schwarzer Tinte geschrieben. Auch dieser Codex hatte wie Codex A ein ungewöhnlich grosses Format; wenn die Masse beider auch etwas abweichen, ist doch die Möglichkeit, dass die beiden mehrstimmige liturgische Werke enthaltenden Fragmente IX und XVIII aus dem gleichen Codex stammen, nicht ganz ausgeschlossen. Mehrfach dient nur die ψ -Vorzeichnung als Schlüssel.

Auf f. 1 steht in Sy. 9—11 in Quadratnotation die als Unterstimme einer mehrstimmigen Komposition eingerichtete liturgische Melodie des ψ Virgo Dei (ψ des Gr. Benedicta, M 32): (9) ... Dei genitrix (10) (quem to)tus (non) capit or(bis) (11) in tua se clausit vis(cera). Die Silbe „ir“, deren Melodie mit 3 maxime G beginnt, am Anfang des Sy. 8 ist wohl der Anfang des ψ : [V]ir(go), obwohl die liturgische Melodie nicht so anfängt. Die oberen z.T. schwer lesbaren Zeilen enthalten anscheinend einen tropischen Text dazu mit einer in englischer Mensuralnotation geschriebenen Melodie. Ob beide Stimmen sich zu einem 2st. Ganzen zusammenfügen, konnte ich noch nicht feststellen. Lo Ha 1, 4 nennt eine mehrstimmige tropische Komposition zu „Virgo Dei genitrix“, deren Oberstimme „Virgo decora“ begann. Leider ist nicht zu entscheiden, ob sie hier vorliegt, da Lo Ha nur die 2 Anfangsworte der Oberstimme nennt und der Anfang der Oberstimme in Worc, falls er überhaupt auf dieser Seite stand, nicht lesbar ist. Wenn ich S. 271 offen lassen musste, ob in Lo Ha mit „Virgo Dei genitrix“ der ψ von O 16 oder M 32 gemeint ist, so zeigt hier Text und Melodie, dass hier der ψ von M 32 in dieser Art komponiert war.

f. 1' und der Anfang von f. 2 enthalten auf 5 bzw. 2 Accoladen zu 3 Systemen eine 3st. Komposition des All. M 38. f. 1' ist von P. Aubry, Cent Motets 3, pl. 2 phototypisch ediert. Der Anfang von f. 1' ist ebenso wie der linke Rand nicht oder schwer lesbar; Sy. 15 fehlt bis auf einige Notenspitzen.

Der Anfang „Alleluia Nativitas gloriose virginis“ (f. 1' Acc. I-IV) ist als 3st. Organum komponiert und in Quadratnotation geschrieben; die Komposition ist, wie schon Aubry 3, 144 bemerkt, der feststellt, dass die 3st. Fassung in W₁, aus der er auf pl. 1 den Abschnitt *ex semine* bis *Ju-* abdruckt, musikalisch abweicht, nicht Perotin's 3st. Komposition des Notre Dame-Repertoires, in dem sie in W₁ f. 10, F f. 31, W₂ f. 16 und Mo 1, 9—10 zu diesem Text und W₂ f. 17' und 19' zu den Texten M 60* und M 42 überliefert ist. — Der folgende Abschnitt der liturgischen Melodie „Marie“, der musikalisch mit der 1. *distinctio* von „Ex semine“ identisch ist, fehlt hier.

Dann folgt (f. 1' Acc. IV—f. 2 Acc. II) Perotin's Clausula Ex semine Nr. 1, unligiert geschrieben, mit dem unter den T. untergelegten alten Motettentext [483] [E]x semine Habrahe divino moderamine. Mot. und Tr. sind in englischer Mensuralnotation (mit Rauten als breves) geschrieben. Im T. scheint der Schreiber statt des Modus 3 li | 2 lo | bzw. 3 lo | dl lo | die Durchführung des Modus 3 lo | mit Auflösung der 1. Note des 2. Glieds in 2 Töne beabsichtigt zu haben; doch reichen auch so die T.-Töne für die Ausstat-

tung des T. mit dem Motettentext nicht aus und die Unterlage des ganzen Textes unter den T. ist wohl nur ein Irrtum. Dem T.-Anfang, der lo 2 li dl lo | geschrieben ist, sind die 4 liturgischen Anfangssilben *Ex semine* richtig untergelegt; doch fehlt die musikalisch notwendige Pause in der Mitte. Mit dem Verlust von f. 1' Sy. 15 fehlt auch der Text zu dieser Accolade, der bis *nati-* reicht; f. 2 schliesst mit *-vitatem* genau an.

Im Notre Dame-Repertoire ist die Motette [483] nur 2st. überliefert (F 2, 14; W₂ 2, 5); ich halte indessen die 3st. Form, die sie in Worc hat, auch für die Originalform der Motette im Notre Dame-Repertoire, da sie auf die 3st. Quelle W₁ f. 11, F f. 32, W₂ f. 17 ff. und Mo f. 10, von der freilich auch F f. 129' eine 2st. reduzierte Form in das All. im Magnus Liber eingesetzt ist, zurückgeht und in W₂ 1, 15 das in mg. von W₂ 2, 5 angegebene *Contractum* [485] *Se j'ai* am die volle 3st. Form hat; W₂ überliefert ferner [485] 2st. 4, 77 und musikalisch identisch [486] *Hyer main* 2st. 4, 46. Die Dpm. der späteren Zeit (Mo 4, 62; Ba Nr. 29) legt dem alten Tr. den neuen Text [484] *Ex semine rosa* unter. Die Motette schliesst mit dem T.-Wort *semine*. — Mk.: Aubry pl. 1 und 2; Ba.

Der folgende Abschnitt der liturgischen Melodie „Abrahe“ fehlt wieder; vielleicht veranlasste der Anfang des Motettentextes „Ex semine Abrahe“ diesen Irrtum. Der Schluss: „orta de tribu Juda“ (f. 2 Acc. II) ist wie der Anfang 3st. organal komponiert. Der 1st. bleibende Chorschluss (*clara de stirpe David*) ist nicht zugefügt.

Mit Recht weist Aubry, Cent Motets 3, 15 (und 144) auf die Bedeutung dieser bisher anderweitig noch nicht nachweisbaren Art der Motettenüberlieferung¹ hin, die die Motette innerhalb des Rahmens des Organums, in dem die alte Motette zuerst anstelle der Clausula erklang, auch aufzeichnet, während in den grossen Organa- und Motettenhandschriften Organa und Motetten getrennt gesammelt waren und die Zusammenstellung der Organa, Clausule und Motetten für den Vortrag nach den jeweiligen Bedürfnissen der Chorleiter vorzunehmen hatte. Auch ohne diese Bestätigung konnte freilich kein Zweifel über die älteste Art der Motettenausführung bestehen. Dass nur in einer Handschrift, die abseits der Überlieferung des grossen Organa- und Motetten-Repertoires steht, einmal die Einfügung der Motette in ein Organum in dieser Form auch durchgeführt wurde, ist angesichts der Fülle der verschiedenen Möglichkeiten, die dafür in den grossen Notre Dame-Handschriften vorliegen und die in ihnen eine derartige Aufzeichnung verbieten, leicht verständlich, mindert freilich etwas den Wert dieses Zeugnisses, ebenso wie der Umstand, dass die Motette hier in eine dem Notre Dame-Repertoire fremde Organum-Komposition eingefügt ist und ihre Aufzeichnung manche Mängel aufweist, sowohl in der T.-Schreibung wie darin, dass der Text unter den T. untergelegt und somit nicht zu erkennen ist, dass den T.-Text nur die 2 Worte *ex semine* bilden.

Auch in dieser Handschrift scheint die Aufnahme einer Motette in ein Organum nur ein vereinzelt Vorkommnis gewesen zu sein, da eine ganz andersartige Komposition vorangeht und nur 1st. Kompositionen folgen. Sowohl die mensurale englische Schreibung der Motette wie der Ersatz des Perotinischen Organums vor und nach der Motette durch eine andere Komposition sprechen wohl für die Annahme (vgl. auch S. 78), dass die Be-

¹ Auch Graz 756 f. 185 lässt einer alten Motette, der Stephanus-Motette [57] De Stephani, den Anfang der liturgischen Fortsetzung des Gr. folgen, dessen tropischen Anfang die Motette ursprünglich bildete; doch blieb die Motette in Graz 1st.; vgl. unten.

arbeitung von M 38 in Worc erst geraume Zeit nach der Entstehung der Perotinischen Komposition anzusetzen ist.

f. 2 Sy. 7—9. 1st. Sanctus. = L. Gr. Nr. 10; Ed. Vat. Nr. 12 (in festis semiduplicibus II).

f. 2 Sy. 10 ff. Ad honorem summi regis vox devoti psallat gregis pastor[is] sollempnia sancti presulis Eadmundi clara voce letabundi pangamus preconia u.s.w.; mit roter Überschrift: De sancto Edmundo archiepiscopo et confessore. Der Text fehlt bei Chevalier und ist ungedruckt; er beweist ebenso wie die englische Mensuralschreibung der Motette die englische Provenienz der Handschrift.

Auf der verso-Seite von f. 2, die wiederum sehr verrieben ist, scheinen weitere 1st. Melodien zu folgen.

Ob der Codex noch dem 13. Jahrhundert angehört, wie Aubry 3, 15 annimmt, oder erst im 14. Jahrhundert entstand, vermag ich nicht zu entscheiden.

c. Ein Blatt aus Codex C (Fragment XII): Motetten und ein mehrstimmiger Regnum-Tropus des 14. Jahrhunderts.

Trotz der späteren Entstehung lasse ich zunächst das Fragment dieser schön ausgestatteten Handschrift, das eine 3. mehrstimmige Tropengattung überliefert, folgen. Da das Blatt 35 : 23 cm misst, übertrifft es an Grösse noch die beiden ersten. Für die Schrift wurde nur ein Spiegel von 26 : 18 cm benutzt; auch in dieser Raumverschwendung zeigt sich die Anlage der Handschrift als Prachthandschrift. Die Initialen sind fertig ausgeführt (U schwarz mit roter Zier, das 1. I und das 1. R rot und das 2. I und das 2. R blau). Die Notation ist eine gute quadratische brevis-Formen verwendende Mensural-Notation mit vereinzelt älteren Schreibgewohnheiten, wie z.B. der Konjunkturschreibung der beiden semibreves in der 4tönigen Gruppe von 2 breves und 2 semibreves in der Folge von einem steigenden und 2 fallenden Intervallen. Mehrfach dient nur die β -Vorzeichnung als Schlüssel (vgl. auch das Facsimile).

Vgl. über den Inhalt des Fragments auch W. H. Frere im Cat. S. 159. Ein Facsimile der Seite α ist an die Spitze des Katalogs gestellt. Welche zum mehrstimmigen Ganzen gehörenden weiteren Stimmen auf der vorhergehenden verso- und der folgenden recto-Seite verloren sind, ist unbekannt; ebenso konnte ich noch nicht feststellen, wie sich die beiden ersten Stimmen der Seite β einem mehrstimmigen Ganzen einordnen. Ob die Seite α auch im Codex die recto-Seite war, ist nicht ersichtlich. Dass der Codex englischer Provenienz war, zeigt der Inhalt.

Seite α Sy. 1—8. Ut recreentur celitus in te corda; Sy. 9—12 „Secundus tenor“. Vgl. das Facsimile l.c.

Seite β Sy. 1—3. Inter choros paradisiolarum; nach Frere l.c. ein R oder Tropus auf den h. Winifred.

ib. Sy. 4—6. Junctis pueris inter flammis; nach Frere l.c. ein R oder Tropus auf eine Virgo martyr oder eventuell den h. Laurentius.

ib. Sy. 7—10. Regnum sine termino manet in solacio u.s.f.; Sy. 11—12. „Regnum tuum solidum — O rex glorie qui es splendor — Quam deco(12)-rasti tuo sanguine — Hanc rege — Qui es Marie — Permanebit in eternum“. Der T.-Text ist der Regnum- bzw.

Gloria-Tropus (vgl. oben S. 270), aus dem nur die angegebenen Anfänge aufgezeichnet sind; vgl. den vollständigen Wortlaut Anal. hy. 47, 287. Der vorhergehende Text bildet musikalisch eine Oberstimme und textlich einen (jetzt bei Hughes gedruckten) Tropus dazu, anscheinend ähnlich wie in Lo Ha 1, 2 als Textanfänge eines mehrstimmigen Regnum-Tropus: „Rex omnium lucifluum . | . Regnum tuum solidum“ angegeben sind (vgl. S. 270). Ob zum mehrstimmigen Ganzen noch mehr Stimmen gehörten, ist unbekannt. Ausser diesem Fragment überliefert auch Oxf. Bodl. E Museo 7 p. VI und VII eine mehrstimmige Regnum-Tropus-Komposition, in der als Unterstimme die gleiche Melodie: Regnum tuum solidum (p. VI Sy. 12 Ende) benutzt ist und als Oberstimmen <Rex invictissime und Rex visibilium> erklingen. Auch diese Überlieferung eines Regnum-Tropus wurde mir erst 1911 durch Einsicht in die Handschrift bekannt, da auf dem Facsimile von p. VI bei Stainer, Early Bodleian Music pl. 10 von dem Text der Unterstimme nichts zu erkennen ist.¹

ib. Sy. 13 beginnt mit verbliebenen Noten und Text. In der Mitte steht ein rot ausgeführtes Einrückungszeichen wie für den keine volle Zeile mehr beanspruchenden Schluss der vorhergehenden Stimme; doch schliesst der Regnum-Tropus bereits in Sy. 12.

d. 4 Doppelblätter aus Codex D (Fragment X, XI und in F 34): mehrstimmige Kyrie-Tropen, Motetten und ein mehrstimmiger Tractus-Tropus.

Aus einem umfangreichen Codex des 14. Jahrhunderts sind 4 Doppelblätter mit alter Folierung erhalten, von denen ich 2 (die Fragmente X und XI) sah, während ich für die beiden anderen auf die Beschreibung von H. V. Hughes angewiesen bin. Fragment X, f. 6 und 7 des Codex, also das mittlere Doppelblatt einer Lage, die wohl nur ein Senio gewesen sein kann, misst 27 : 17 cm (f. 6; dieses Blatt ist rechts mehr beschnitten) bzw. 27 : 20,5 cm (f. 7). In Fragment XI ist ein Blatt f. 136 foliert; auf der recto-Seite des anderen Blattes sind nur noch Reste der roten Zahl vorhanden, während die Zahl selbst so verrieben ist, dass ich sie nicht mehr erkennen konnte; ich behalte als Folge beider Blätter die jetzige Lage bei; sie messen 27 : 14 cm (f. 136, das ebenfalls rechts etwas mehr beschnitten ist) bzw. 27 : 20,5 cm. Der Spiegel misst überall 20 : 15,5 cm. Auf der Seite stehen 9 Systeme. Die Notation ist eine gute Mensuralnotation (die breves sind quadratisch); mehrfach dient als Schlüssel nur die β -Vorzeichnung. Die beiden anderen Blätter, die nach H. V. Hughes „certainly“ aus dem gleichen Codex stammen, bilden das Vorblatt, f. 1, 14 und 15 der Handschrift F[olio] Nr. 34 (vgl. Cat. S. 17). Sie tragen die alte Folierung 74, 76, 77 und 79; f. 76 und 77 bilden nach H. V. Hughes das mittlere Doppelblatt der Lage (der Codex kann also nicht ganz aus Senionen zusammengesetzt gewesen sein). Die cursiv gedruckten

¹ Trotz der luxuriösen Ausstattung der Stainerschen Publikation ist die Wiedergabe des mehrstimmigen Inhalts von Oxf. Bodl. E Mus. 7 hier völlig unzureichend, da von den 16 Seiten dieser für die Geschichte der Motette in England im 14. Jahrhundert höchst wichtigen Handschrift nur 6 ediert sind (p. VI, VII und 532—535 = pl. 10—15; p. V, VIII—XII, 529—531 und 536 blieben unediert) und in Band 2 die Übertragung der isorhythmischen Motetten dieser Handschrift leider fast immer nach den Anfangstakten abbricht, ohne einen Einblick in ihren eigentümlichen Bau zu geben (vgl. Zeitschr. 7, 411).

T.-Texte sind mit roter Tinte geschrieben. Für die englische Provenienz des Codex sprechen die Überlieferung der Fragmente in Worcester und die Bezeichnung der Motetten-T. als Pes.

f. 6 (Fragment X) r Sy. 1—4. *Christe lux mundi perpetua*, endend: *confirmans eleyson*; Sy. 4—8. *O pater in filio*, endend: *clemens eleyson*; Sy. 9 ist frei. — Es ist der 2. und 3. Teil einer Oberstimme eines unbekanntes Kyrie-Tropus; die übrigen Stimmen sind verloren. X (in Xρ̄ε̄) ist eine kleine blaue, O eine kleine rote Initiale.

f. 6 v Sy. 1—3. (3 Silben) *refulgens* (3 Silben) *fit immensis ex qua luce gloria*, endend: *tuis famulis eleyson*; Sy. 3—7. *O mundi decor*, endend: *nobis eleyson*; Sy. 8 [X]ρ̄ε̄ *leyson* III (Melodie: L. Gr. Nr. 1; Ed. Vat. Nr. 1); ferner in Sy. 8 und 9 ausgestrichen: *Kyrieleyson* II; *Kyrieleyson* (die gleichen T. folgen f. 7' Sy. 5 und 4; Melodie: ib.). — Je 3 Silben vor und nach *refulgens* sind schlecht lesbar. Die T. f. 7 und 7' entstammen dem gleichen Kyrie wie der T. *Christe leyson*, dessen Bearbeitung hier dem 1. Kyrie vorangeht.

f. 7 r Sy. 1—3. *Lux et gloria regis celi*, endend: *subvenire Maria eleyson*; Sy. 3—7 *O mundi preclara domina*, endend: *floret Maria eleyson*; Sy. 7. *Kyrieleyson* (Melodie: ib., 1. Kyrie). — L ist eine grosse blaue, O eine kleine rote Initiale. Der Text ist bekannt; vgl. Anal. hy. 47, 208. In der 2st. Komposition W₁ f. 193' ist die gleiche T.-Melodie benutzt, dagegen die Oberstimme abweichend. — Auf Sy. 8 und 9 findet sich ein später Nachtrag (in weisser Notation) — f. 7 v Sy. 1—4. *Medicina vite libera egrorum funera*, endend: *infunde et nobis eleyson*; Sy. 4 und Schluss von Sy. 5 *Kyrieleyson Kyrieleyson*. — M ist eine kleine rote, K eine kleine blaue Initiale. Die Tenores (Melodie: ib.) sind die gleichen, die f. 6' durchstrichen stehen, nur in umgekehrter Folge; die liturgische Folge der beiden Melodien des Schluss-Kyrie des Kyrie *Lux et origo* entspricht der Folge f. 6'. Der Text *Medicina* ist wohl eine Variante des 3. Teils des Tropus Anal. hy. 47, 209.

f. 7 v Sy. 5—9. *Benedicta* domina mundi per spatia, endend: *virgo benedicta*. — B ist eine grosse blaue Initiale.

Endlich füge ich hier, um weitere Irrtümer Davey's zu berichtigen und den vollen Inhalt des Codex anzugeben, der aus den bisherigen Mitteilungen über ihn noch nicht erhellt, eine Beschreibung der Handschrift London Br. Mus. Add. 25031 an, obwohl die Motetten der Handschrift wohl erst aus dem 14. Jahrhundert stammen.

Der vom British Museum 1863 aus dem Besitz von J. Lilly erworbene Codex Add. 15031 (Cat. of Add. <to the Mss. in the Br. M., 1844, S. 74>) enthält 4 Vorblätter, die einer Musikhandschrift wohl des 14. Jahrhunderts entstammen. Wie bereits oben S. 61 Anm. erwähnt wurde, nannte ihn in der musikgeschichtlichen Literatur zuerst Davey l.c. S. 31 als Handschrift des 13. Jahrhunderts, die „very defective“ ist und vielleicht aus Cirencester stammt. Hughes-Hughes, Cat. 1, 254f. setzt die Fragmente mit mehr Grund „um 1350“. Der Umfang des Erhaltenen ist bei den Blättern verschieden; von f. 1 ist nur die obere Hälfte vorhanden (Sy. 1—6; der Text von Sy. 6 fehlt bereits; 15 : 17 cm); von f. 4 sind nur 2 Querstreifen übrig, 4 und 2,4 cm hoch. f. 2 misst 23 : 17, f. 3 23 : 17,5 cm; doch fehlt auf f. 2 mehr vom unteren Rand (f. 2r Sy. 10 ist nur halb erhalten) und auf f. 3 mehr vom oberen Rand (so fehlt hier die Seitenzahl). f. 3 ist falsch eingehaftet; die verso-Seite ist die ursprüngliche recto-Seite und umgekehrt; ich bezeichne f. 3v als 3α und 3r als 3β. F. 1 und 2 tragen eine rote schön ausgeführte alte Folierung f. XIII und XIIIII; f. 3 war f. XV des gleichen Codex. Die Initialen sind wechselnd rot (f. 1', 2 Sy. 6, 2' und 3α) und blau (f. 1, 2 Sy. 1 und 3β). Auf f. 2 stehen 10, auf f. 2' und 3 9 Systeme. Die

Notation ist teils Quadrat-, teils Mensural-Notation mit quadratischen brevis-Formen; in den conjuncture ternarie ist die erste Note schräg caudiert. Die Pes-Bezeichnungen sind rot geschrieben.

f. 1 (= f. XIII) Sy. 1—6. *Felix namque Maria parens matris*. — Wohl der Anfang einer Conductus-Stimme, wie Melismen an mehreren Zeilenschlüssen zeigen. Sie steht meist im 3. Modus. Der Text von Sy. 6 fehlt; der Custos von Sy. 6 zeigt, dass die Melodie sich Sy. 7 fortsetzte.

f. 1' (= f. XIII') Sy. 1—5, f. 2 (f. XIIIII) Sy. 1—5 und 6—10. 3st. Conductus De (Melisma) De supernis sedibus fortitudo mittitur. — Der Conductus ist abweichend vom sonstigen Gebrauch in Stimmen, nicht in Partitur geschrieben, vielleicht weil im 2. Teil die 3 Stimmen den Text alternierend (nachahmend) vortragen. In der Komposition wechseln melismatische und syllabische, z.T. im 5., z.T. im 3. Modus stehende Partien. Da f. 1' Sy. 6 frei ist, fehlt auf dem verlorenen Teil von f. 1' keine 4. Stimme (vgl. auch oben S. 61).

f. 2' (= f. XIIIII') Sy. 1—9. Tr. *Proles eterne genitor* und f. 3α (= f. [XV]) Sy. 1—9. Mot. *Psallat mater gracie gaudet ecclesia*; f. 3α Sy. 9. *Pes super Proles Psallat*. — In Tr. und Mot. ist je eine kleine melismatische Stelle (im Mot. zur Textsilbe O).

f. 3 β (= f. [XV']) Sy. 1—8. *Quem non capit fabrica magnifica mundialis*; Sy. 8. *Pes super Quem non capit*. Sy. 9 ist frei.

f. 4 Streifen I, z.T. verrieben und schwer zu lesen, enthaltend Reste des Textes eines 1. Systems, ein 2. System mit Text und ein 3. System, von dessen Text nur einige Spitzen erhalten sind; recto (1) ... *verbum* ... (2) *nati* ... *salvantur omnia nunc mater exora* ... *nos* (3) ...; verso (1) ... *O pia* ... (2) *-ni genitrix o* ... *indigni premium* ... (3) ... — Streifen II, enthaltend recto Text eines 1. Systems und ein 2. System mit Textspitzen: (1) *enim ortus est sol Christus Deus noster alleluia alle(2)[uia a][ll[e]][uia]*; der Rest des 2. Systems ist frei; verso steht nur ein leeres Liniensystem. Aus der leeren Zeile ist vielleicht zu schliessen, dass der Streifen dem unteren Teil eines Blattes entstammt. Die Schrift ist etwas grösser als die von Streifen I. — Anscheinend gehören alle Fragmente Motettenstimmen an.

„f. 74r (Codex F 34) (Motettus) *O quam... domina Maria clementissima* — Primus Pes — (Motettus) *Sanator regis curie* — Primus Pes — Secundus Pes — f. 74' *Virgo regalis* — Pes — *O venie vena spes* — Pes (ter) — f. 76r *Virgo paris filium* — Pes — *Genitrix quem totus non capit orbis* — f. 74v/77r (v:) *Eterne virgo memorie* ... *Quam admirabilis* — (r:) *Eterne virgo mater mirabilis* ... *Quam admirabilis* — Pes — f. 77v *Sol in nube tegitur* — Pes — f. 79r *Loquelis archangeli* — Quartus cantus — Nachtrag s. 15 — f. 79v *Ave magnifica Maria* — Pes: *Alle* — *Post partum virgo integra* — *Post partum virgo integra inviolata*.“ (So die Mitteilung von H. V. Hughes). — „Loquelis“ kehrt in Oxf. Magd. Coll. 100 p. 4 wieder; die übrigen Werke scheinen sämtlich anderweitig nicht nachweisbar; *O venie* hat wohl mit [952] nichts zu thun.

f. 136 (Fragment XI) r Sy. 1—5. *Salve fenestra vitrea*, endend: *eterne janua summi regis thalamus*; Sy. 6—8 (Fortsetzung einer anderen Stimme, deren Text schwarz unterringelt ist; die Noten sind rot; die Zeilenschlüsse fehlen): [fla]grantis fumi virgula fumus ex aromantibus [...] *salve salvatrix unica post salvatorem uni-* [...] *sup]plica ut det in aula celica nobis locum angelic[um...]*. — Sy. 9: *felix illa curia*, Nachtrag in weisser Notation. Der gleiche Anfang kommt Lo Ha 7, 34 vor.

f. 136v ist, da es wie die folgende recto-Seite aufgeklebt war, schwer zu lesen; ferner fehlen die Zeilenanfänge. Oben in der Mitte steht: *Gug-* (schwarz geschrieben); ist es der Anfang des Komponistenamens? Ich las: (1) ... *plau de dulcis et* ... (3) ... *cunctas hereses* [vgl. den T.-Text] ... (4) ... *dum filium virgo* ... (6) ... *Dei unigenitum* ... (7) ... *radat rubiginem* (Schluss des Oberstimmtextes). Sy. 8—9 (mit rotem Text) [*Gaude*] *Maria virgo cunctas* [*hereses sola interemisti*]; Der Text von Sy. 9 ist infolge eines Lochs im Pergament verloren; der Rest von Sy. 9 ist frei. Die T.-Melodie ist, soweit sie mir zur Verfügung steht, der liturgischen Melodie des Marien-Tractus *Gaude*, L. Gr. 197], entnommen; das Ganze scheint ein mehrstimmiger Tractus-Tropus zu sein, der von der Pflege einer neuen mehrstimmigen Tropus-Gattung die erste Kunde giebt.

XI 2. Blatt (die alte folio-Zahl ist nicht mehr lesbar, vgl. oben; die Seite ist schwer lesbar) r Sy. 1—8 und 9 Ende. *O regina glorie Maria mater gratie*, am Schluss von Sy. 9 endend: *-itoris*; Sy. 9 und 10 (zugesetzt). T. ohne Bezeichnung; frei rhythmisiert. — *O* ist eine grosse blaue Initiale. Die T.-Quelle ist noch unbekannt; der T. beginnt: *G b c b a G a c d*.

ib. v Sy. 1—8. [540a] *O decus predicantium predicatorum gloria*, endend: *precum suffragia*; Sy. 9. T. ohne Bezeichnung; zu ergänzen ist: *Agmina* (aus M 66). — *O* ist eine grosse rote Initiale. Der T. beginnt *3 li 2 li | lo 2 li 2 li | 3 li | 3 li 2 li | 3 li 2 li*, die *3 li* stets sine propr. Es überrascht, hier die Verwendung eines alten T. wie *Agmina*, dessen Bezeichnung freilich fehlt, zu treffen.

e. Ein Doppelblatt aus Codex E (Fragment XX): Motetten und 1stimmiges.

Erhalten ist ein Doppelblatt, dessen Grösse 26 : 19,5 cm (das Blatt mit den Motetten) bzw. 15,5 cm (das andere Blatt, das rechts mehr beschnitten ist) beträgt; der beschriebene Raum misst 22 : 17 cm. Ich nenne im folgenden das gegenwärtig das hintere Blatt bildende Blatt an 1. Stelle; die ursprüngliche Folge beider Blätter ist nicht ersichtlich. Die Notation der 1. Motette ist englische Mensural-Notation (mit rautenförmigen breues). In den Ligaturformen ist u.a. auffällig, dass die mittlere Note einer quadratischen Scandicus- oder Salicus-Ligatur stets eine breitere, etwas schräge Form hat, die fast wie eine 2tönige obliqua-Form aussieht; die erste ligatura ascendens hat am Anfang eine offenbar irrige cauda links abwärts statt der erwarteten opp. propr.; neben den Ligaturen sind Conjunctionen ohne cauda vorn und mit schräger cauda an der 1. Raute verwendet. Beim 1. T. dient die *h*-Vorzeichnung als Schlüssel. Des „Primus Tenor“ der 1. Motette wegen ist das Fragment wohl in das 14. Jahrhundert zu setzen. Dass der Codex englischer Provenienz entstammt, zeigt die Notation.

Das eine Blatt recto. [48] *Sed fulsit virginitas de sancto flamine*. Unterstimme mit der roten Bezeichnung: Primus Tenor. Die 2 untersten Systeme sind frei.

Der Mot. ist mit dem Mot. der Dpm. [47f.] mit Tr. *Super te Jerusalem* Mo 4, 68 auch musikalisch identisch. Der alte T. *Dominus* (aus M 1) findet sich zwar nicht, kann aber auf der vorhergehenden verlorenen verso-Seite gestanden haben; die „Primus Tenor“ bezeichnete Unterstimme bildet eine in T. 1—13 und 33—36 gut passende Contratenor-Stimme zum alten T. *Dominus* (die Mitte steht mir nicht zur Verfügung). Wohl sicher stand auf der verlorenen verso-Seite vorher das Tr., dessen Text notwendig zum Mot.-Text gehört,

da merkwürdigerweise hier für eine Dpm. ein Marien-Text so geteilt ist, dass die ersten 5 *ine* reimenden 13silber den Text des Tr. und die 5 letzten ebenfalls *ine* reimenden Verse (4 13- und 1 14silber) den Text des Mot. bilden. Auch im musikalischen Bau zeigt die Dpm. in Mo ganz ungewöhnliche Erscheinungen: beide Stimmen deklamieren sonst ganz im 5. Modus, dessen Melismen im 3. Modus rhythmisiert sind, und nur wenige Male stehen im Doppeltakt 3 Textsilben im 3. Modus; ferner nimmt der Komponist hinsichtlich der Deklamation (im Mot. fast durchweg und auch im Tr. in einigen Abschnitten) nicht nur auf das Metrum wenig Rücksicht, sondern er schneidet, was in der älteren Zeit sonst kaum vorkommt, mehrfach auch im Mot. durch Pausen mitten in die Verse ein und bildet ohne ersichtlichen Grund aus Teilen verschiedener Verse eigene musikalische Abschnitte; die Melismen einiger Textsilben in der Ausdehnung von 2 lange spannen sich stets vom schlechten Takteil des einen Doppeltaktes zum guten des anderen; der Tr.-Schluss muss zu den letzten 3 Silben 3 solche Dehnungen aneinander reihen, um der T.-Länge zu entsprechen. Im T., der nur einen Abschnitt aus der Melodie *Dominus* benutzt, differiert (was freilich auch sonst in der älteren Zeit vorkommt) die melodische Fassung der beiden Durchführungen öfter darin, dass in der einen ein Ton wiederholt wird, der in der anderen nur einmal erklingt. So erscheint es sehr begreiflich, dass wir das Werk in den französischen Handschriften nicht wiederfinden; um so auffälliger ist das anscheinend 2malige Vorkommen gerade dieses Werks des 4. Faszikels von Mo in der englischen Überlieferung. Ausser in diesem Fragment *Worc*, in dem es offenbar später noch vollstimmiger ausgestaltet wurde, begegnet es anscheinend auch in *Lo Ha*, da nach dem Nachweis des Werks in *Worc* doch wohl nicht zu zweifeln ist, dass mit dem Dpm.-Anfang *Lo Ha* 5, 2 „*Super te Jerusalem*“ diese Dpm. gemeint ist, obwohl *Super* in Mo das Tr. bildet. Sollte etwa dieses im Repertoire von Mo 4 durchaus fremdartig wirkende Werk in England entstanden sein? — Der Text ist nur *Zeitschr. f. rom. Phil.* 3, 556 gedruckt.

Das gleiche Blatt verso Sy. 1—6. [936a] *Crucifixum dominum in carne quam*. Sy. 7—8. T. ohne Bezeichnung, *lo | 3 lo | lo | 3 lo | (D | CCD | D | EED |)* beginnend. — Der Text ist sonst nicht nachweisbar; ob es ein Tropus zum *Ÿ O 9* ist, konnte ich noch nicht feststellen. Auch die T.-Quelle, die nicht die liturgische Melodie von *O 9* ist, ist mir noch unbekannt. Da der vorhergehende Mot. dem Repertoire des 13. Jahrhunderts angehört, nehme ich auch dieses Werk in das Repertorium auf.

Das andere Blatt schien mir recto und verso nur 1st. Melodien zu enthalten, u.a. r Sy. 2 beginnend: *Quem adorant omnia* und v im vorletzten System beginnend: *Gaudeat ecclesia cuncti jubilant*. Beide Texte sind sonst unbekannt.

f. 2 Doppelblätter aus Codex F (Fragmente XIIIa und b): 2-4st. Motetten und ein mehrstimmiger Sanctus-Tropus.

Über den Inhalt dieses Fragments vgl. auch *Cat. S.* 159ff. Die Blätter messen 24 : 19 cm, das Fragment des Spiegels, von dessen oberstem System nur die Textzeile oder die Textzeile mit den untersten Linien erhalten ist, 20 : 15,5 cm. Ich halte es deshalb für unwahrscheinlich, dass, wie W. H. Frere (*Cat. l.c. S.* 159) vermutet, die Fragmente XIII und XII dem gleichen Codex entstammen. Auf der Seite standen 12 Systeme. Betreff der Folge der Blätter zeigt sich, dass XIIIb 1. Blatt auf XIIIa 2. Blatt unmittelbar folgt; ob beide

Doppelblätter aus verschiedenen Lagen stammen oder aus der gleichen, wobei dann entweder das 2. Blatt von XIIIa oder von XIIIb zuerst stand, ist nicht bekannt. Die Notation ist englische Mensuralnotation (mit rautenförmigen breves); mehrfach dient als Schlüssel nur die \flat -Vorzeichnung. Die rot geschriebenen T.-Bezeichnungen sind im folgenden cursiv gedruckt. Die Initialen sind wechselnd rot und blau. — Bei einigen T., deren erste Gruppen nach alter Art regelmässig rhythmisiert sind, ist die modale Schreibung angegeben; ob sie überall für den ganzen Verlauf der Tenores durchgeht, konnte ich noch nicht feststellen.

1. XIIIa 1. Blatt r Sy. [1], 2 und 3. Schluss einer z.T. hoquetierenden Stimme ohne Text.

Unter Sy. 1—3 befinden sich in der Textzeile nur rote Kringel, die auch aus Sy. 1 noch z.T. erhalten sind.

2. ib. Sy. 4—8. Tr. *Puellare gremium mundo fudit* und Sy. 8—12. Mot. *Purissima mater domini Maria*; Sy. 12 *Pes super Puellare et Purissima*.

Mot.- und Tr.-Text, Tr.- und T.-Melodie sind ganz gedruckt Cat. S. 160f. Im T. ist „es“ schwarz nachgetragen. Der T. beginnt: c deb dfe ded c|. Der Anfang von Mot.- und Tr.-Text mit gleichem Buchstaben ist in den englischen Motetten des 14. Jahrhunderts sehr häufig, ebenso wie *Pes* eine spezifisch englische Bezeichnung namentlich des 14. Jahrhunderts für den T. ist.

3. ib. v. Sy. [1], 2-9. *Sanctus et eternus Deus pater filius*, endend: *Sanctus in excelsis*; Sy. 9—12. *Sanctus bis in excelsis*.

Von der Oberstimme, einem unbekanntem *Sanctus-Tropus*, giebt der Cat. S. 161 nur den Anfang an; der Text Anal. hy. 47, 330: *Sanctus et eternus Deus pater a nullo genitus* (<3>st. Oxf. Magd. Coll. 100 <f. 32>) ist nicht identisch. Der T. ist eine auch *Frere* (l.c. S. 160) unbekanntem *Sanctus-Melodie* (beginnend: F G F / b a G G F) mit dem liturgischen *Sanctus-Text*; Mk.: l.c. S. 161f.

4. ib. 2. Blatt r Sy. [1], 2 und 3. Qua. [405a] *Pro beati Pauli gloria dat preconia*, Sy. 3—6. Tr. [405b] *O pastor patris summi regis* und Sy. 6—9. Mot. [405c] *O preclara patrie celestis*; Sy. 10 *Pes de Pro beati Pauli et de O pastor patris et de O preclara patrie*; = T. *Pro patribus* (aus M 30): 3 lo |.

Die Oberstimmentexte sind ganz gedruckt Cat. S. 162. Sie enden: *cum beatis patribus* (Qua.), *prelatus patribus* (Tr.; auf Petrus) und: *ferre sanctis patribus* (Mot.; auf beide). Da sie nach alter Art modal im 1. Modus deklamieren und der T. ebenso nach alter Art modal im 1. Ordo des 5. Modus steht, könnte das Werk noch dem 13. Jahrhundert angehören; doch entstammt es wohl ebenso wie die anderen umstehenden englischen Motetten erst dem 14. Jahrhundert, in dem die Verwendung eines dem alten Notre Dame-Repertoire entnommenen, zu den Oberstimmentexten in engsten textlichen Beziehungen stehenden, wenn auch mit seinem alten Text nicht mehr bezeichneten T. besonders beachtenswert ist. In der französischen Kunst sind 4st. lateinische Tripelmotetten (wie im 13. Jahrhundert die 4st. Kompositionen überhaupt; vgl. S. 61) äusserst selten; in der älteren Kunst ist als solche nur die auf das 4st. Mors-Melisma zurückgehende Mors-Motette [254ff.] (Mo 2, 35), aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts und die 4st. Tripelmotette Fauv f. 6', aus dem weiteren 14. Jahrhundert, in dem von Machaut's Werken an für die lateinische Motette in Frankreich die 4st. Dpm.-Form die Hauptform wird, keine mehr nachweisbar, während im englischen Motetten-Repertoire die 4st. Marien-Tripelmotette mit dem Introitus „*Sancta parens*“ als

T. Oxf. Magd. Col. 100 p. 3 ein Gegenstück bildet. So ist die Erhaltung dieses Werks in den Fragmenten Wort von hohem Wert. — Auf Sy. 11 und dem Anfang von Sy. 12 befinden sich weisse Ligaturen als Federproben.

5. ib. v Sy. [1], 2—7. Tr. [528a?] *Te domine laudat angelicus ordo*; Sy. 7—8. *Pes super de Te domine et de Te dominum*: 5 lo |; XIIIb 1. Blatt r Sy. [1], 2—7. Mot. [528b?] *Te dominum clamat angelicus ordo*.

Der Anfang „*Te dominum clamat angelicus*“ ist als Anfang des Mot. einer Dpm. [1029] Lo Ha 7, 45 genannt. Die Oberstimmentexte sind gedruckt Cat. S. 162.

6. XIIIa 2. Blatt v Sy. 9—11. Tr. *Virginis Marie laudemus preconia* — Sy. 12 ist frei — und XIIIb 1. Blatt r Sy. 8—11. Mot. *Salve gemma virginum que portasti dominum*; Sy. 11 *Pes super Virginis Marie et Salve gemma*: 3 li |; Sy. 12 ist frei.

Die Oberstimmentexte sind gedruckt Cat. S. 162f. Der T. beginnt: FFG | aaF | GFE | DFG |.

7. XIIIb 1. Blatt v Sy. [1], 2—9. *O debilis o flebilis condicio*, endend: *gloria sit intermirabilis*; Sy. 10—12. *Pes super O debilis*: lo 3 li |; Sy. 13 und 14 (zugesetzt). *Primus pes super O debilis*.

Der *Pes* beginnt: a GfC | b aGF | F FGa |. Der Cat. S. 163 giebt nur den Anfang des Oberstimmentextes an. H. V. Hughes (E.E.H. 2, 64) bemerkt, dass die Stellen mit Stellen des 2st. *Conductus*: *O labilis o flebilis nominis condicio*, London, Br. M. Ar. 248 (Early English Harmony 1, pl. 32) musikalisch gleich sind; mein Material erlaubt es mir nicht, diese Angaben nachzuprüfen. Der Anfang der Oberstimmen ist in Wort verloren; von Sy. 1 sind nur die untersten beiden Linien erhalten, die indes von der Melodie des Anfangs nicht berührt werden.

8. ib. 2. Blatt r Sy. [1], 2—9. Schluss des Mot. [Fulgens stella]: *qui quid homo gescit*, endend: *quod ave dicitur*; Sy. 9—13. *Pes de Fulgens stella*.

Der sehr umfangreiche *Pes* beginnt: aae ed | c cb ba |. Die *Pes*-Bezeichnung ist nachgetragen.

9. ib. v Sy. 1—11. *Dulcis Jesu memoria dans*; Sy. 11—12. *Pes de Dulcis Jesu memoria*.

Den Text der Oberstimme bilden 7 Strophen des in sehr verschiedenartiger Strophenzusammensetzung überlieferten Hymnus Chev. Nr. 9542 und 4907 (vgl. Ph. Wackernagel, Kirchenlied 1, 117ff.; Daniel, Thes. hymn. 1, 228ff.; Mone, Hymnen 1, 331; Liber Hymn. S. 63f.). Beide Stimmen sind musikalisch anderweitig nicht nachweisbar, da sowohl die Melodien L. Hymn. l.c. wie die 2st. Kompositionen des Textes Ba f. 80' ([936c; vgl. S. <641>) und Flor. 122 f. 148' ([939]) und f. 150 ([936c]) völlig abweichen. Schon W. H. Frere Cat. S. 160 bemerkte, dass der Text hier „in an unusual shape and to unusual music“ überliefert sei. Von Sy. 1 ist die untere Hälfte erhalten. Der *Pes* beginnt: G G d edc b a b.

g. 3 Doppelblätter aus Codex G (XIXa-c): 3st. Kompositionen in *Conductus*-Form (*Conductus*, ein *Et in terra* und ein *Agnus-Tropus* [?]).

Bei allen 3 Doppelblättern sind die ersten Blätter rechts stärker verstümmelt; die Höhe der Blätter ist überall 28 cm, die Breite der 2. Blätter 20,5 cm, die der ersten 10, 13

und 12,5 cm. Die Höhe des Spiegels misst 22 cm; die Breite wechselt zwischen 16½, 16 und 15 cm. Die Kompositionen sind sämtlich 3st. in Conductus-Form; die den mehrfach vorkommenden grösseren Melismen untergelegten Textsilben sind im Folgenden cursiv gedruckt. Auf der Seite stehen 4 Accoladen zu je 3 Systemen. Das gelegentliche Vorkommen von minime zeigt, dass die Handschrift frühestens dem 14. Jahrhundert angehört; auf der ersten verso-Seite scheinen weisse Noten nachgetragen. Bisweilen dient als Schlüssel nur die β -Vorzeichnung. Eine alte Follierung fehlt. Über die ursprüngliche Folge der Blätter konnte ich bisher nur feststellen, dass XIXc 1. Bl. auf b 2. Bl. und entsprechend XIXb 2. Blatt auf XIXc 2. Blatt folgte; so stelle ich im Folgenden ... Blatt XIXc vor XIXb 2. Blatt; im übrigen behalte ich für die Beschreibung die gegenwärtige Folge bei.

XIXa 1. Blatt r und v. Schluss eines 3st. Conductus, dessen Anfang verloren ist; das Erhaltene beginnt: merenti modo scienti. Der Anfang der weiteren Textabschnitte ist: (r I) ... O [...] (II) prebens poculum ... O quam [...] (III) sanitas Deus ... Plorabat letici [...] (IV) fons vite ... O Jesu per opera tante [...]; der Text der verso-Seite ist kaum lesbar; v Acc. I endet: ... amore. Die Notenformen des Anfangs sind semibreves mit Trennungspunkten und breves. Verso Acc. II enthält einen Nachtrag in weisser Notation, Acc. III und IV, auf denen auch minime vorkommen, weiteres 3stimmiges; vom Text konnte ich nichts erkennen.

XIXa 2. Blatt r Acc. I. Schluss eines 3st. Conductus, dessen Anfang verloren ist; das Erhaltene beginnt: -na angelorum agmina ... und endet: Maria. Die Notenformen des Anfangs sind longe, breves und Ligaturen.

ib. Acc. II—IV. 3st. Conductus *Be*- Beata viscera Marie virginis, que fructu gravida, endend: dulcedinis. Der Text ist sonst unbekannt. Die Notenformen des Anfangs sind longe, breves und Ligaturen. Es beginnt ein längeres Melisma *Be*; ebenso ist die drittletzte Silbe *ce* melismatisch gesetzt.

ib. v Acc. I—IV. Anfang des 3st. Conductus *Sal*- Salve rosa florum salutis puerpera. Der Text ist sonst unbekannt. Die Notenformen des Anfangs sind longe, Ligaturen und Conjunktoren. Strophe 1 beginnt mit einem Melisma und schliesst: mundo salutifera; dann folgt ein grösseres Melisma; Strophe 2 beginnt: Salve spes reorum; das Erhaltene bricht ab mit: Turbam famu-.

XIXb 1. Blatt. Acc. I und II sind ganz verblichen. Acc. III, IV und verso I haben keinen Text. Die Notenformen des Anfangs von Acc. III sind Ligaturen, breves (dicke Quadrate), semibreves und minime. Verso Acc. II und III: Agnus Dei; erhalten ist: (II) peccata mundi miserere nobis, (darunter:) dona pacem ... (III) peccata ... Acc. IV und XIXc 1. Bl. Acc. I—IV (die Schrift ist verblichen): Gloria laus et honor (Proz.-Ges. <f. Dom. in palmis>, L. Gr. 172) 3st. Erhalten ist: v IV tibi sit rex Xpe; r (I)... es tu rex Davidis... (II) benedite venis... (III) ... creata simul...; in Acc. IV endet die Strophe mit Vers 3: assumus ecce tibi. Die Notenformen des Anfangs sind longe, breves und Ligaturen. Die liturg. Melodie liegt in der Mittelstimme.

ib. v. 2. Strophe des Gloria laus in 3st. Conductus. Die Seite ist kaum lesbar; ich las in Acc. I: ... redemptor cui puerile ... die Notenformen verwenden auch minime.

XIXc 2. Blatt r Acc. I—III. Schluss eines 3st. Conductus, dessen Anfang verloren ist; das Erhaltene beginnt: nos sceleris sicque sanctifica. Der Text zu Acc. II lautet: deifica servis quo ..., der Schluss in Acc. III: tenebris dans regna celica Amen (mit Melisma

auf A). Die Notenformen des Anfangs sind longe, breves und Ligaturen. — Auf Sy. 10 und 11 sind Notenreihen, in denen auch minime vorkommen, hingeschmiert; Sy. 12 ist frei.

XIXc 2. Blatt v und XIXb 2. Blatt r. 3st. Et in terra pax. Die Notenformen der Anfänge beider Seiten sind longe und Ligaturen. Die 1. Seite schliesst: Christe do-, die 2. beginnt: -mine Deus; die Komposition schliesst bereits mit: Jesu Christe. Der Text der 2. Seite ist z.T. ausradiert.

XIXb 2. Blatt v. Anfang des 3st. Conductus *Re*- Regina regnans regis palacio. Der Text ist sonst unbekannt. Die Notenformen des Anfangs sind longe und Ligaturen. Die Seite schliesst: nos reconciliaris fac prece.

h. Fragmente aus Codex H im Codex F 43 f. 167-170: 2- und 3st. Conductus und 1stimmiges.

Vgl. Cat. S. 21: „at the end a little book of music containing a „sanctus“; der Codex enthält die 4 Bücher in sententias des Robert Kilwardby, Erzbischofs von Canterbury 1272—78.

Über den Inhalt teilte mir H. V. Hughes mit: „f. 167r Conductus 3st. Singularis et insignis — v Sanctus 1st. — Ave Maria gr. pl. virgo amatissima 1st. — [Salve] virgo concipiens 1st. — f. 168r Conductus 3st. Virginis Marie matris (The music has never been filled in, the place for it being left blank) — v Ave Maria gr. pl. Dominus tecum etc. (S. Luc. cap. I) 1st. — Sanctus 1st. — f. 169r Benedicta es regina celorum 1st. — Conductus 3st. Sponsa rectoris omnium — v Conductus 3st. O sponsa Dei electa — f. 170r (olim XIV) Conductus 2st. ...[mun]di pressuram — Sanctus (Missa de Angelis) 1st. — Conductus 2st. O Maria virgo pia / plena dei gratia / (v:) stella maris appellaris / dans lucis solatia.“ — Die 6 mehrstimmig komponierten Texte sind mir anderweitig nicht nachweisbar.

i. Fragment aus Codex I im Codex F 109.

Vgl. Cat. S. 52.

Über den Inhalt teilte mir H. V. Hughes mit: „Scraps, incomplete. — Conductus 2st. De spineto nata rosa — Salve v^{ro} v^m (virgo virginum) forma castitatis — Paranympus salutata.“ — Der 1. und 3. Text sind bekannt; vgl. Chev. Nr. 25288 und 14567; der 3. ist 2st. W₁ f. 201 überliefert.

k. Fragment aus Codex K, früher im Codex Q 31, jetzt im „portfolio“.

Vgl. Cat. S. 125.

H. V. Hughes überlieferte mir folgende Mitteilung des Bibliothekars über den Inhalt dieses Fragments: „Conductus: [Salve virgo virginum] ... salve sancta parens virgo ... beata Maria gignens mundi salvatorem ... qui regit cuncta regenda sustinetque sustinenda ... celum terram in secula seculorum.“

l. <Fragmente in den Codices F 125, F 36, F 120, Q 19 und Q 36.>

<Nach Ludwigs eigener Anmerkung kannte er die im folgenden erwähnten Fragmente nur aufgrund der Angaben des gedruckten Katalogs (vgl. S. 650 und 651). Die für

dieses Kapitel geplante Ueberschrift „Fragmente aus den Codices L, M und N (?) in den Codices F 125, Q 19 und Q 36“ verwarf er später wieder und notierte bloss: >

„Offenbar sind nur 1st.: F 125 Cat. S. 65 a leaf of a service-book with music (f. 1: tradetur dom. Thome Hochtone precentori)

F 36 Cat. S. 17 Inside last cover: quibus regem seculi morte tam deposita. 1st.?

F 120 Cat. S. 61 Remains of a sheet of MS pasted inside last cover. Mehrst.? Gelöst?

Q 19 Cat. S. 118 At beginning is an old leaf of MS scarcely legible. Gelöst? 1st.?

Q 36 Cat. S. 327 f. 1—2. — <f.> 289—290 on former by two folded sheets of MS from a very finely executed service-book.”

2. Der Musikfaszikel in London, Br. Mus. Harl. 978 (Lo Ha).

Die berühmte Handschrift London Br. Mus. Harl. 978, ein Pergamentcodex 19 : 13 cm, aus der oben S. 269 ff. das f. 160'—161 überlieferte Verzeichnis eines verlorenen Repertoires von Organa, Conductus und lateinischen Motetten englischer Provenienz abgedruckt und untersucht ist, ist an dieser Stelle wegen der Überlieferung der Motette [804] zu nennen.

Der Codex ist eine Sammelhandschrift des 13. Jahrhunderts, in der die musikalischen Einträge die ersten 27 Seiten umfassen: f. 2—15r 11 Seiten wurden 1897 von H. E. Wooldridge, E.E.H. 1 phototypisch ediert (f. 2—4', 8'—10 und 11' = pl. 12—22), nachdem f. 11', der Sumer-Canon, der, wie bereits S. 269 erwähnt, den Codex in der musikgeschichtlichen Literatur seit lange oft erwähnen liess, schon früher mehrfach in verschiedener Weise herausgegeben war (vgl. unten). Ausführlichere Angaben über den musikalischen Inhalt finden sich ausser bei Wooldridge l.c. im Cat. of the Harl. MSS. in the Brit. Mus. 1, 1808, S. 488, in dem die Kompositionen Nr. 1—9 der 126 Teile des Codex bilden; in Coussemaker's L'art S. 16 und 151; und in A. Hughes-Hughes' Cat. of Ms. Music in the Brit. Mus., in dem die geistlichen Texte Bd. 1 passim (nach den Kompositionsgattungen auf die einzelnen Kapitel verteilt) und die Instrumentalstücke 3, 283 und 301 genannt sind.

Der Codex ist dreimal foliiert worden; 2 ältere Follierungen sind durchstrichen; da auch sie in der Literatur bisweilen verwendet wurden, füge ich ihre Vergleichung bei: f. 1, 2—10, 11, 12—37, 38—74, (ein unfoliiertes leeres Blatt), 75—161 und 162 der letzten Follierung, nach der im folgenden citiert wird, entspricht f. 1*, 1—9, 10 (so nachgetragen), 10—35, 36—72, 72*, 73—159 und 160 der 2. Follierung und f. 58—94, 95, 96—182 der ältesten (f. 162: 5 martij 1595 sunt in hoc libro folio conscripta 182), die sich auf f. 1—37 nicht mit erstreckte und f. 162 unfoliiert liess, während f. 1—57 dieser Follierung jetzt fehlen.

f. 1r ist frei; f. 1' enthält nur alte Bibliothekseinträge; das Corpus des Codex beginnt mit f. 2, der 1. Musikseite. Da der Codex sehr fest gebunden ist, sind die Lagenverhältnisse schwer festzustellen. Da f. 7—8 und 17—18 die mittleren Doppelblätter von 2

Lagen sind, scheinen die beiden ersten Lagen ein Senio (f. 2—13) und ein Quaternio (f. 14—21) zu sein; jedenfalls reicht die Musikabteilung noch in die 2. Lage herüber, in der auf den letzten Musikeintrag (f. 15) f. 15'—21 ein Kalender, der nur anfangs ausgefüllt ist, folgt; f. 21' beschliessen Verse mit Lebensregeln diese Lage. Aus dem übrigen Inhalt des Codex erwähne ich hier: f. 22—36' allerlei französisches und lateinisches Medizinisches; f. 38' Dicta cuidam Goliardi Anglici; f. 40—67' Ci cument le Ysope (vgl. Gröber, Grundriss 2,1 <895—896>); f. 76 Apocalipsis Golye episcopi u.s.w.; f. 107 ein Gedicht auf die Schlacht bei Lewes 1264; und f. 118—160 eine Reihe französischer epischer Lais (vgl. Gröber, Grundriss 2,1 <593—603>). In der philologischen Literatur wird der literarische Teil der Handschrift, der indes, wie auch aus der alten Follierung ersichtlich, ursprünglich nicht zur gleichen Handschrift wie die Musikabteilung gehörte, „um 1264“ angesetzt.

Dass der Codex englischer Provenienz ist, zeigt vor allem der Sumer-Canon; vgl. unten. Die Notation ist meist Quadratnotation, in der jedoch öfter caudierte Noten mit uncaudierten Quadraten und Rauten ohne mensurale Bedeutung wechseln; nur die beiden einzigen mehrstimmigen Vokalwerke Nr. 6 und 8 sind von vornherein mensural geschrieben; in Nr. 4 ist durch Rasur mensurale Notation hergestellt; ebenso scheinen in Nr. 10 mehrfach die breves-Formen richtig nur für breves-Werte verwendet zu sein.

Auf der Seite stehen in der Regel 9 Systeme.

Die Zusammensetzung des Faszikels ist sehr mannigfaltig. 1- und mehrstimmige Werke folgen in buntem Wechsel. Mitten unter geistlichen Werken ist der Sumer-Canon aufgezeichnet; mitten unter den Vokalwerken finden sich einige instrumentale Stücke. Dem englischen Canon und der lateinischen Ave gloriosa-Motette ist je ein 2. rot geschriebener Text in anderer Sprache (lateinisch bzw. französisch) untergeleget. Die beiden weit verbreiteten Ave gloriosa-Texte folgen unmittelbar nacheinander. Nr. 10 ist ein Lied zu Ehren eines englischen Heiligen, des hl. Thomas.

Da aus der bisherigen Literatur eine Übersicht über den gesamten Inhalt des musikalischen Faszikels nur schwer zu gewinnen ist, beschreibe ich ihn ganz.

1. f. 2—f. 4' Sy. 8. 1st. Samson dux fortissime. = Stuttg. f. 28 („Planctus Samsonis“; vgl. oben S. 320). — Text: Anal. hy. 21, 169. — Mk.: E.E.H. 1, pl. 12—17 (obwohl es eine rein 1st. Komposition ist); 2, <16> ff.

2. f. 4' Sy. 9—f. 6 Sy. 8. 1st. Regina clemencie Maria vocata. Den Text druckte Mone, Hymnen 2, 411 aus München lat. 1824 s. 15. Vgl. zur Geschichte des Textes Mone S. 412; vgl. ferner Chev. Nr. 17165 und 17164. — Mk.: E.E.H. 1, pl. 17 phot. f. 4'. — Die Notation wechselt, wie erwähnt, willkürlich zwischen lange und quadratischen und rautenförmigen breves; vielfach sind hier auch die gleichen Melodien der Parallelstrophen völlig verschieden geschrieben; Mensuralnotation liegt somit nicht vor. Gelegentlich dient nur die b-Vorzeichnung als Schlüssel.

3. f. 6 Sy. 8—f. 7 Sy. 5. 1st. Dum Maria credit fide firmans mentem. Der Anfang fehlt bei Chevalier.

4. f. 7 Sy. 5—f. 8' Sy. 7. 1st. Ave gloriosa virginum regina. Über die zahlreichen Handschriften, aus denen dieses Werk des Kanzlers Philipp bisher bekannt ist, über die sonstige Verwendung seiner Melodie, über die Drucke und über die Aufzeichnung der Melodie in Lo Ha mit den Rasuren, die aus der ursprünglich unmensuralen, wenn auch graphisch verschiedene Notenformen verwendenden Schreibung eine mensurale Nieder-

schrift herstellten, in der die breves teils quadratisch, teils rautenförmig geschrieben sind, vgl. oben S. 258f. und den Nachtrag dazu. Der Schluss aus Lo Ha (f. 8') ist E.E.H. 1, pl. 18 phot. ediert.

5. f. 8' Sy. 7—f. 9 Sy. <11>. 2st. Instrumentalstücke, deren Stimmen „Cantus superior“ und „Cantus inferior“ bezeichnet sind. — Mk.: E.E.H. 1, pl. 18—19; 2, S. <23ff.> zur weiteren Literatur vgl. J. Wolf <Archiv f. Musikwiss. I, 1918/19, 12>.

6. f. 9' <Sy. 1—12> und f. 10 <Sy. 1—12>. 3st. [804] Ave gloriosa mater salvatoris, darunter rot als 2. Text untergelegt: [806] Duce creature virgine Marie. — Das verbreitete Werk, dessen Originalform die 2st. Conductusform W_2 f. 140 (vgl. oben S. 180) und dessen verbreitetste Form die Dpm. mit Tr. [805] Ave virgo regia und T. mit der Bezeichnung Domino ist (Mo 4,53; Ba Nr. 1; Bes Nr. 14) (ferner in 2st. reduzierter Form Paris Maz. 307, Ars B Nr. 7 und Mü C f. 74 und in 2st. entstellter Conductusform Da Nr. 13), erscheint hier in singularer Gestalt. Die Mittelstimme ist der Mot. der Dpm.; die Tr.-Stimme ist hier neu und anderweitig nicht nachweisbar; die Unterstimme ist der T. der Dpm., der ein erstes Mal conductus-artig unter Du. und Tr. gesetzt ist, wobei die beiden Texte dem T. untergelegt sind, und ein 2. Mal ligiert (Teil 1 3 li; Teil 2 3 li 2 li | wie in Mo) am Schluss f. 10 folgt (die Angabe Coussemaker's, L'art S. 151, das Werk sei hier 4st., ist irrig). Es gewinnt den Anschein, als sollte zur Wahl gestellt sein, das Werk als Conductus mit gleichem Text in allen 3 Stimmen oder als Motette mit instrumentalem T. vorzutragen. Schon S. <480f.> wurde auf die hier vorliegende Merkwürdigkeit der Rückverwandlung eines aus einem Conductus zu einer Motette umgestalteten Werks wieder in einen Conductus hingewiesen. Für den Vortrag als Conductus reichten für den 2. Teil des T. die T.-Noten an sich bereits aus, da der Text dieses Teils aus 16 5silbern besteht; im 1. Teil, in dem regelmässig auf je 6 Textsilben nur je 3 T.-Töne entfallen, mussten dazu die einzelnen T.-Töne wiederholt werden (ähnlich wie es auch in der 2st. Fassung Da geschieht); indessen fehlen in Lo Ha am Anfang diese Tonwiederholungen noch (Takt 1—14 und 17). Ausser in Takt 54 (F E, nicht F F) und vielleicht Takt 22 (D E statt D D? die Schreibung ist im Codex undeutlich) wird stets der gleiche Ton wiederholt (Da fügt öfter andere Töne ein; vgl. auch S. <526>). In Takt 51—54 und 57—67 variiert die Tonfolge des T. in Lo Ha völlig von der in Mo, Ba, Maz., Mü C und am Schluss von Lo Ha selbst hier (ausser in Takt 57) genau übereinstimmenden T.-Fassung (Da stimmt hier in Takt 53—57 mit der Hauptfassung, hat aber Takt 58—60 eine 3. Lesart; Takt 61ff. fehlt hier), ebenso wie überhaupt die T.-Varianten in den verschiedenen Quellen ungewöhnlich zahlreich sind; (auch dies ist ein Beweis, dass der T. erst später hinzukomponiert wurde; vgl. auch S. 392). — Der französische Text [806], den P. Meyer, *Mélanges de poésie anglo-normande*, in: *Romania* 4, 1875, 373 aus Lo Ha herausgab, findet sich im gleichen Dialekt auch in London Lambeth Palace 522 f. 280; vgl. unten S. <670>. — Mk.: E.E.H. 1, pl. 20—21 phot. f. 9' und 10; Couss. Nr. 17 aus Mo; Ba.

7. f. 10' Sy. 1—f. 11 Sy. 5 und weiterer Text (bis zum Schluss von f. 11). 1st. Felix sanctorum chorus eximius. Der Anfang fehlt bei Chevalier.

8. f. 11' Sy. 1 — <5>. 4st. Canon Sumer is icumen in; darunter mit roter Tinte als 2. Text: *Perspice Christicola; und Sy. <6—7>. 2st. Canon: Sing cuccu nu sing cuccu. Auch die Anweisungen für den Vortrag: „Hanc rotam cantare possunt 4 socii; a paucioribus autem quam a tribus vel saltem duobus non debet dici preter eos qui dicunt pedem. Canitur autem sic“ u.s.w. sind rot geschrieben. Wie schon S. 267f. erwähnt, war dieser 6st. Canon*

bereits im 18. Jahrhundert bekannt; Ch. Burney, *A gen. hist. of Music* 2, 1782, <S. 407ff.> gab ihn in Original-Notation und Übertragung, freilich als ein Werk des 15. Jahrhunderts heraus. Seither gehört er zu den Hauptbeispielen mittelalterlicher mehrstimmiger Musik. Aus der überaus grossen Zahl seiner Ausgaben in moderner Übertragung will ich unter den jüngsten, die ihm deutschen Text unterlegen nur H. Riemann, *Musikgesch. in Beisp.*, <1912, Nr. 1> anführen. Unter den Ausgaben in alter Notation sind ausser der von Burney l.c. die von Coussemaker, *L'art* Nr. XX (unter den 51 Beispielen hier ist der Canon das einzige nicht aus Mo entnommene), die phototypischen Ausgaben in *The mus. not. of the middle ages*, 1890 und E.E.H. 1, pl. 22 und die farbige Wiedergabe der Seite der Handschrift Lo Ha in W. Chappell, *Popular music of the olden time*, <1855—59> besonders zu nennen. Trotz der zahlreichen Untersuchungen, die dem Canon gewidmet sind (neben den Untersuchungen in grösseren Darstellungen und in grösserem Zusammenhange auch Sonderstudien wie z.B. H. Coërat, *Il più antico canoni Riv. Mus.* <XI, 1904, S. 500—513>), ist seine isolierte Stellung inmitten der ganz andersartigen übrigen mehrstimmigen Werke dieser Zeit noch nicht erklärt (vgl. auch S. 268 oben).

Wenn vielfach seine Entstehung in oder um das Jahr 1239 angesetzt, als sein Verfasser der Mönch John Fornsete von Reading genannt oder sein Ursprung wenigstens auf einen „Anonymus von Reading“ zurückgeführt wird, so liegt dafür geschichtlich kein zureichender Grund vor. Die Tatsache, dass der an die Musikabteilung sich anschliessende Kalender im Kloster Reading geschrieben ist, kann nur als ein Beweis für die Aufzeichnung, aber nicht auch für die Entstehung des Canons in Reading dienen; und auch die chronologische Frage scheint mir noch nicht ganz geklärt. Freilich würde sich, auch wenn die Niederschrift des Canons erst im letzten Drittel des 13. Jahrhunderts stattfand, für die Beurteilung seiner Stellung im Kunstschaffen der Zeit nichts ändern.¹

9. f. 12 Sy. 1—f. 13 Sy. 1. 1st. Eterni numinis mater. Zur Lit. vgl. Chev. Nr. 22675, wo auch Lo Ha als Quelle angegeben ist.

10. f. 13 Sy. 2—8. 1st. [A]nte thronum regentis omnia festivatur Thome presentia ... organizat triplex ierarchia. Der Anfang fehlt bei Chevalier. Mehrfach ist die Schreibung im 1. Modus durchgeführt (wechselnd mit quadratischen und rautenförmigen breves). Sy. 9 ist frei.

11. f. 13' Sy. 1—8. 1st. [G]aude salutata virgo fecundata. Zur Lit. vgl. Chev. Nr. 27126, wo auch Lo Ha als Quelle angegeben ist. Auf Sy. 9 ist ein Gebet eingetragen.

12. f. 14. Eine Solmisationstabelle (in bunten Farben ausgeführt); dann folgt auf 2 Systemen ein textloses Übungsstück (Sy. 2 schien mir die Fortsetzung von Sy. 1 zu sein und das Ganze kein 2st. Satz, wie Hughes-Hughes l.c. 2, 28 angiebt); ein 3. System ist frei. f. 14'

¹ Die Kompositionen englischer Texte dieser Epoche sind sehr spärlich. In der musikgeschichtlichen Literatur <ist> von H. Davey, *Hist. of Engl. Music* <3/1921, S.> 5 ein kurz genannter Doppeltext des 13. Jahrhunderts: <In summer when the shawes be sheen> ediert. Die Handschrift wird in London in der Guildhall im Town Clerks Office aufbewahrt; ich copierte dort die Komposition 1911.

Die weiteren bisher bekannten Kompositionen englischer Texte finden sich: 2st. in Oxf. Douce 139 f. 5 (vgl. S. <671f.>); E.E.H. 1, pl. 7 und Stainer pl. 6) und London Br. M. Arund. 248 f. 254' (vgl. <Bd. I, S.13>); E.E.H. 1, pl. 34 f.); 1st. in Oxf. Rawl. G 22 und G 18 und Tanner 169* (Stainer pl. 4 und 5) und London Br. M. Reg. 5 F VII, Harl. 322 und Reg. 12 E I (vgl. Hughes-Hughes 1, 422 ff.).

und 15 schliesst ein weiteres Übungsstück mit dem Text: *Est tonus sic ut re ut* u.s.w. die musikalische Abteilung des Codex.

3. Ein französischer Motettentext in London, Lambeth Palace 522.

Der in Lo Ha Nr. 6 f. 9' dem lateinischen Text [804] *Ave gloriosa mater* untergelegte französische Text [806] *Duce creature* ist, wie zuerst wohl P. Meyer bemerkte (A. Långfors, *Les Incipit des poèmes franç. antérieurs au 16. s., répertoire bibliographique établi à l'aide de notes de M. P. Meyer* 1, 1917, 101), auch in einer 2. englischen Handschrift erhalten, dem zahlreiche französische geistliche Vers- und Prosatexte sammelnden, in anglo-normännischem Dialekt geschriebenen Codex London Lambeth Palace 522 (in 8°; 320 Blätter; s. 14.), für den ich auf die ausführliche Beschreibung von R. Reinsch, *Herrig's Archiv* 63, 1880, 51ff. angewiesen bin.

Reinsch nennt S. 91 als 55. von 62 Teilen des Codex ein „Gebet zur h. Jungfrau in 8silblern und in 5silblern endigend“, beginnend f. 275': *Duce dame seynte Marie Le ancele Deu* u.s.f. (er druckt nur die ersten 10 Verse ab; mit V. 9 beginnt f. 276), endend „f. 280': *Por ceo en chantant E tuit en plurant*“ u.s.f. (er druckt die letzten 8 Verse ab, die mit dem Schluss von [806] identisch sind, schliessend: „E eit de moi merci. Amen“). Auf f. 280' blieb nur die letzte Zeile frei; das oder die folgenden Blätter fehlen; f. 281 beginnt mitten in einem Prosagebet. Offenbar verfällt hier Reinsch in den gleichen Irrtum, den nach seiner Feststellung (S. 51) die kurze ältere Beschreibung des Codex in: *A Cat. of the Archiepiscopal Mss. in the Libr. at Lambeth Palace, London 1812*, S. 66 oft begeht, mehrere verschiedene Texte als einen anzusehen; so ist mir nicht bekannt, ob auch die vorhergehenden 24 Verse des Textes [806] ebenso wörtlich hier mit Lo Ha übereinstimmen wie der Schluss, was aber wohl der Fall ist, und welche eventuellen weiteren Marien- oder Marien-Texte die ausser dem Anfang und dem Schluss ungedruckten 10½ Seiten f. 275'—280' enthalten. Da diese Texte im Codex in Versen geschrieben zu sein scheinen (die Schreibung in Prosa pflegt Reinsch zu erwähnen), wird ihr Umfang etwa 190 Verse betragen (im Codex stehen, wie sich z.B. aus dem Abdruck von f. 73ff., l.c. S. 59ff. ergibt, anscheinend 18 bis 19 Zeilen auf der Seite); der Motettentext beginnt wohl f. 280. Der Anfang *Duce dame* (f. 275') ist anderweitig bisher nicht bekannt; vgl. Långfors l.c. S. 102. Den Text [806] druckte u.a. P. Meyer, *Romania* 4, <1875> 373 aus Lo Ha. Über die Geschichte und die sonstige weite Verbreitung von [804ff.] und die Ausgaben der Komposition vgl. oben S. <668>.

4. Eine französische Dpm. in London, Br. M. Cott. Vesp. A XVIII.

Den musikalischen Eintrag in diese historische Sammelhandschrift, einen Pergamentcodex des 13./14. Jahrhunderts von 167 Blättern, erwähnen: *Cat. of the Mss. in the Cott. Libr.* 1802, 437 (Nr. 27. f. 168' *Versus rhythmici contra monachos; alii cum notulis musicis*); H. Davey, *Hist. of Engl. Music*, 1895, S. 30 (2 französische Texte mit 2 lines of music much barred with the words *Et gaudebit*); *Stimmung. Mot S.* <2>; und A. Hughes-Hughes, *Cat. of Ms. Music in the Br. M.* 2, 465 und XXV. Auch hier ist, wie in Lo Ha, eine ältere Follierung, nach der die Dpm. auf f. 169' und 170 steht, durch eine neuere von 1884

ersetzt, nach der diese Seiten f. 164' und 165 sind. Der Codex misst 22 : 15,5 cm, der beschriebene Raum 19 bzw. 18 : 12,5 cm. Auf f. 165 stehen 12 Systeme; auf f. 164' ist zur Einfügung einer Auslassung ein 13. System zugesetzt (der Schreiber sprang in Sy. 9 versehentlich von *mon marie* V. 79 auf *mon mari* V. 82; ausser durch entsprechende Verweisungszeichen in Sy. 9 und am Anfang von Sy. 13 ist Sy. 13 auch durch einen direkten Strich an die Lücke herangezogen). Die Notation ist englische Mensural-Notation (die breves haben Rautenform); die longe haben vielfach Punkte über den Quadraten; die dl sind vielfach in der Mitte durchstrichen; die plice sind als Doppelnoten (mit schmalen Rechteck als 1. Note) geschrieben.

f. 164' Sy. 1—10 und 13 (vgl. oben). Tr. [335] *Amor veint tout fors quer de felun* und f. 164' Sy. 11—12 und f. 165 Sy. 1—9. Mot. [336] *Au tens d'este ke cil oisel*; ib. Sy. 10—11. T. *Et gaudebit* (aus M 24); 3 lo | dl lo |; Sy. 12 ist frei.

= 3st. Dpm. Ba Nr. 10; Bes Nr. 47; mit Qua. [334] *Dame* 4st. Mo 2, 23. — Mk.: Ba. — Wie die T.-Schreibung zeigt, gehört die Aufzeichnung einer vorgerückteren Phase der Mensural-Notation an. Die T.-Silben sind willkürlich unter dem T. verteilt; dl und lo vikarieren bisweilen irrig im T. Wie die Notation scheint auch der Dialekt des Textes für die Aufzeichnung des Werks in England zu sprechen. Es kann auffällig erscheinen, dass eine Überlieferung wie hier gerade eine der umfangreichsten Motetten des alten Corpus von Mo, ein Werk, dessen Tr. an Refrains besonders reich ist (vgl. oben S. 384), betrifft.

5. Eine französische Tripel- oder Triplette in Oxford, Bodl. Douce 139.

Die Eintragung einer in anglo-normännischem Dialekt geschriebenen 3st. Tripel- oder Triplette in die Pergamenthandschrift Oxford Bodl. Douce 139 (24 : 18 cm) wurde 1857 durch den Abdruck der Texte von C. Sachs in *Herrig's Archiv* 22, 419 bekannt. 1878 druckte P. Meyer die Texte, *Romania* 7, 102f. von Neuem, ohne die ältere Publikation zu kennen, und wies dabei auf ihre weitere Überlieferung in Mo hin (vgl. auch Raynaud, *Rec.* 1 XIV und 322, wo die Handschrift als D² bezeichnet ist). H. E. Wooldridge edierte *E.E.H.* 1, pl. 7 und 24 die beiden anderen musikalischen Einträge des Codex. J. Stainer gab in seiner *Early Bodleian Music* 1902 1, pl. 6—8 alle 3 phototypisch wieder und fügte in der Übertragung 2, 20ff. für die Dpm. auch die Lesart Mo bei. Über die Handschrift vgl. ferner *Cat. of the printed books and mss. bequeathed by Francis Douce Esq. to the Bodl. Libr.* 1840, S. 23; *W. H. Frere, Bibl. Musico-Liturgica* 1, 1901, S. 137, Nr. 412; und *Summary Cat. of Western Mss. in the Bodl. Libr. of Oxf.* 8°, 4, 1897, S. 534f., Nr. 21713.

Der Codex, der vor Douce Cotton gehörte (die älteren Besitzer sind unbekannt), stammt aus dem Ende des 13. oder dem Anfang des 14. Jahrhunderts; Nicholson (bei Stainer l.c. 1, <pl. VI—VIII>) setzt den Eintrag der Motette etwas früher, auf etwa 1270, an. Seinen Hauptinhalt bilden <*Homagia per diversos priores Conventrensibus*>. Er besteht aus 200 Pergamentblättern und 4 leeren Papier-Nachsatzblättern. Auch er zeigt eine doppelte, z.T. dreifache Follierung. Mit einer alten und in Stichzahlen von 5 zu 5 Blättern durchgeführten Follierung stimmt die neue nur bei 5 und 10 überein; bei 15 ist sie um 2 höher, bei 20 um 3 u.s.w., bei 170, dem Blatt, das die Motette enthält, um 9 und zuletzt um 10. Ferner trägt der f. 116 beginnende Teil unten in der Mitte der Seiten eine

alte Folierung in römischen Zahlen, die mit „f. 139“ beginnt, in der Folge aber mehrfach beim Binden ganz oder teilweise abgeschnitten ist (so fehlt sie gerade auf f. 179): die anfängliche Differenz von 23 erweitert sich am Schluss auf 30 (z. B. f. 192 = alt 222).

Der feste Einband lässt die Lagenverhältnisse nicht sicher erkennen; doch ist festzustellen, dass f. 179 das Schlussblatt einer Lage bildet, dessen mittleres Doppelblatt f. 174—175 ist; f. 179r blieb ganz frei; f. 179' wurde die Motette eingetragen, die die Seite ganz füllt; f. 180 beginnt ein neuer Teil des Codex:

f. 179' Sy. 1—3. Tr. [868] Au queer ay un maus ke my destreynt sovent und Sy. 4—6. Mot. [869] Ja ne mi repentiray; Sy. 7—9. T. Joliettement my teent li maus d'amer (mit vollem Text).

= 3st. Tripelotette Mo 7, 260; Ba Nr. 53; Bes Nr. 32; Tu Nr. 20. — Mk.: Stainer l.c. 1, pl. 8 phot. Oxf. und 2, 15ff. Übertragung aus Oxf. (völlig verfehlt; vgl. oben S. 430) und Mo; Ba; T. bei Gennrich Nr. 56; vgl. ferner S. 430. — Über die Komposition, besonders den T., vgl. oben S. 430. Die Notation in Oxf. ist, wie ebenfalls bereits S. 430 erwähnt, völlig inkonsequent; z.T. ist sie englische Mensural-Notation, z.T. aber unmensuriert und oft eine rhythmisch völlig verwilderte, wenn auch gut geschriebene Notierung. Notenformen wie die conjuncture binarie (mit schrägem Strich an der 1. Raute) oder eine porrectus-Form, die sich aus einer ligatura obliqua und einer Raute zusammensetzt, kommen in guten Handschriften nie vor. Besonders charakteristisch sind die an der 1. Raute schräg caudierten conjuncture ternarie, die nicht nur, wie üblich für den salicus, sondern oft auch für den porrectus (dabei Sy. 4 einmal sogar mit kürzeren schrägen Strichen auch an der 2. und 3. Raute) verwendet wurden. Über die 3mal vorkommenden 4tönigen Melismen vgl. auch oben S. <430>.

Die beiden weiteren musikalischen Einträge befinden sich auf dem letzten Blatt einer Gruppe von 5 dem f. 6 beginnenden Corpus der Handschrift vorangestellten Blättern. — f. 5r obere Hälfte. 2st. Poweles in ye frith. Mk.: E.E.H. 1, pl. 7 und 2, <S. 6f.>; Stainer l.c. 1, pl. 6 und 2, <S. 10>. — Die untere Hälfte des Blattes ist frei. — f. 5': ein unbezeichnetes Instrumentalstück. Mk.: E.E.H. 1, pl. 24 und 2, <S. 40f.>; Stainer l.c. 1, pl. 7 und 2, <S. 11f.>; vgl. ferner J. Wolf, <Archiv f. Musikwiss. I, 1918/19, 22f.>.

6. Die Fragmente London, Br. M. Harl. 5958.

Auf diese Handschrift aufmerksam geworden durch A. Hughes-Hughes' Cat. of Ms. Music in the Br. M. 3, 354, in dem sie kurz genannt ist als eine Sammlung liturgischer Fragmente mit Musik, meist englischen Ursprungs, die, ursprünglich Schutzblätter u. dgl., dem 12.—16. Jahrhundert entstammend, von John Bagford offenbar als Notationsproben gesammelt waren (der Cat. of the Harl. Mss. in the Br. M. 3, 309 nennt als Alter der Blätter irrig nur das 17. und 18. Jahrhundert), fand ich bei meiner Einsicht in die Fragmente 1911 in ihnen 3 interessante Reste aus 2 Sammlungen mehrstimmiger Musik, die bisher ganz unbekannt geblieben waren. Die Fragmente tragen zweierlei Numerierung. Die ältere wurde durchstrichen und durch eine neue ersetzt, anscheinend weil, wie eine Notiz im Codex besagt, 1814 und 1891 viele gedruckte Blätter aus ihnen herausgenommen wurden, um in die Druckabteilung übertragen zu werden. Die weitaus meisten Fragmente sind 1st.

a. Nr. 22 (früher 206): ein Pergamentblatt s. 13 oder 14 mit 2 3st. Motetten.

Erhalten ist ein Blatt einer äusserlich prächtig geschriebenen englischen Motettenhandschrift grossen Formats. Da der T. der auf der jetzigen recto-Seite stehenden Motette nicht vollständig ist, aber auf der anderen Seite seine Fortsetzung nicht findet, war die jetzige recto-Seite ursprünglich die verso-Seite des Blatts (ich bezeichne sie β) und die jetzige verso-Seite die recto-Seite (ich bezeichne sie α). Auf der Seite stehen 12 Systeme; vom ersten fehlen die oberen Linien; doch fehlt wohl kein weiteres darüber. Ferner fehlt ein Streifen des linken Rands von α (bezw. des rechten von β), auf dem ausser dem Rand auch ein wenig von den Zeilenanfängen von α bzw. -Schlüssen von β verloren ging. Das Blatt misst gegenwärtig 31 : 19,5 cm; der beschriebene Raum, der in beiden Richtungen ursprünglich ein wenig grösser war, misst 26 : 13,5 cm. Auffällig breit ist der seitliche Rand bemessen; auch ist das Verhältnis von Höhe und Breite des Spiegels (etwa 2 : 1) ungewöhnlich; doch ist nicht anzunehmen, dass das Blatt des Codex etwa 2 Kolumnen gehabt hätte, von denen nur eine erhalten wäre.

Der Text ist gross und stattdich geschrieben. Die Initialen sind durchweg schöne klare grosse blaue Majuskeln; eine besondere Linie (0,8 cm links vom Zeilenanfang) ist als Richtlinie für das Heraustreten der Initialen gezogen. Die Notation ist englische Mensural-Notation (die breves sind rautenförmig). Der 1. Modus im 1. Tenor ist nach älterer Art 3 li cum propr. geschrieben. Plice sind auffällig zahlreich verwendet; die Form der plica ascendens hat bisweilen eine cauda links abwärts und rechts aufwärts. Salici in Konjunkturform mit schräger cauda vorn kommen häufig vor. Die Pausen sind, namentlich in den T., inkorrekt geschrieben und fehlen bisweilen in den Oberstimmen irrig. Auch inkorrekte Notenformen kommen mehrfach vor. So lässt die Richtigkeit der musikalischen Aufzeichnung manches zu wünschen übrig.

Seite α . Sy. 1—5 und Schluss von Sy. 6. Tr. [199a] [...]mpendia cujus natura fovet fragilia und Sy. 6—11. Mot. [199b] [O?] homo de pulvere [su]rge propre; Sy. 12. T. ohne Bezeichnung; zu ergänzen ist In seculum (aus M 13): lo | 3 li |.

Die Komposition scheint sonst unbekannt. Vom Text des Tr.-Anfangs fehlen etwa 12 Silben, die wohl auf der vorhergehenden verso-Seite standen; ferner fehlen mit dem oberen Teil von Sy. 1 die Noten dieses Systems. Der Rest eines blauen Bogens am Mot.-Anfang scheint von der Initiale *O* herzustammen.

Seite β . Sy. 1—5. Tr. [692] Nobili precinitur vaticinio und Sy. 6—10. Mot. [693] Flos de virga nascitur sol de radio; Sy. 11—12. T. Proles Marie virginis pie (mit vollem Text); musikalisch = Ejus (aus O 16).

= 3st. Dpm. Mo 4, 67 mit T. Ejus: 2 li 3 li |; Bes Nr. 17 mit [692] als Mot. — Text: Zeitschr. f. rom. Phil. 3, 556. — Der T., der aus der 3maligen Wiederholung der ersten 25 Töne und einem 5tönigen Schlussglied besteht, bricht mit dem 1. Glied der 2. Durchführung ab; es fehlen also noch 10 5tönige Glieder, die wohl auf der folgenden recto-Seite standen. Gegenüber dem genau übereinstimmend gebauten und mit denselben Reimen (nur *ur* und *io*) reimenden Text beider Oberstimmen wirkt der T.-Text fremdartig als späterer Zusatz. Die Ausstattung eines liturgischen T. mit vollem lateinischem von dem Oberstimmentext abweichenden Text ist hier ganz singulär. Es erscheint beachtenswert, dass es sich wie in Lo Ha und Worc bei Mo 4, 67 auch in dieser englischen Quelle bei Mo 4,

68 um die Überlieferung einer Dpm. der letzten sonst wenig verbreiteten Abteilung von Mo 4 handelt.

b. Nr. 32 (früher 216) und 65 (früher 252): 2 Teile eines Pergamentblattes s. 13 oder 14 mit einem 4st. Organum und Motetten.

Die Fragmente Nr. 32 und 65 sind 2 äussere Längsstreifen eines Blatts, aus dem ein breiter Längsstreifen in der Mitte fehlt; beide messen 13,5 : 7 cm; auf beiden sind die entsprechenden Teile von Sy. 1—6 und des oberen Teils von Sy. 7 erhalten. Der linke Rand auf Nr. 32r ist 3,5 cm breit; doch bleiben hier in Sy. 1—4 durch die grosse Initiale am Anfang dieser Accolade nur 2 cm und in Sy. 5—6 durch die halb so grosse Initiale hier nur 2,5 cm für die Musik. Vom linken Rand auf Nr. 65r ist nur ein schmaler Streifen (weniger als 1 cm breit) übrig; die Breite des rechten Rands (65v und 32v) ist ebenfalls unerheblich. Die Zusammengehörigkeit der Blattfragmente zeigen die Bruchstücke der Beata viscera-Motette mit Sicherheit. Die recto-Seite begann anscheinend mit dem 4st. Organum, da wohl anzunehmen ist, dass die auf Nr. 65r Sy. 7 beginnende Komposition auf dieser Seite nicht ganz Platz hatte und auf der folgenden ihre Fortsetzung fand. Der Text des Organums ist schwarz, die übrigen Texte sind braun geschrieben. Die Notation ist Quadratnotation für das Organum und die T. und englische Mensural-Notation für die übrigen Teile. Die Ausstattung der Handschrift war prächtig. Die grosse Initiale *B* und die Zahl *X* ebenso wie das Initialenfragment Nr. 65r Sy. 7 (wohl der obere Teil eines *B*) sind blau mit roter Zier; die 2. Initiale *B* ist rot mit blauer Zier; die Zahl *XI* setzt sich (wie das auch sonst öfter vorkommt) aus roter *X* und blauer *I* mit blauer Zier zusammen. Die Majuskeln des Gr.- und Comm.-Anfangs sind dagegen schwarz. Vielleicht ist aus dem Umstand, dass alle Werke mit *B* beginnen, zu schliessen, dass der Codex alphabetisch angelegt war und das Blatt dem Anfang entstammt, womit die beiden Zahlen *X* und *XI* gut übereinstimmen würden.

Die eine Seite (recto-Seite?). Sy. 1—4. 4st. Bened[icamus domino?]. Neben Sy. 4 steht die Zahl *X*, offenbar die Nummer der Komposition im Codex (vgl. oben). Erhalten ist auf Nr. 32r der Anfang und auf Nr. 65v der Schluss der Accolade. Unter dem Schluss ist als Text *o o o o* untergelegt. Der T. beginnt *F G F (E)* und schliesst mit 4 gleichen Tönen *dl |* (Note auf der 3. Linie, also *F*). Obwohl ich keine so anfangende Benedicamus domino-Melodie nachweisen kann, ist wohl nicht zu bezweifeln, dass der Text so zu ergänzen ist; die Ausdehnung dieses Textes passt zu dem geringen von der Komposition beanspruchten Raum (nur Acc. I); *o* ist wohl nicht anders als Wiederholung des Schlussvokals von *domino* zu erklären. Eine spätere feine Hand schrieb bei der ersten *dl* eine Skala ein. — Ein 4st. Benedicamus domino ist sonst nirgends erhalten.

ib. Sy. 5, 6 und oberer Teil von Sy. 7. Eine Stimme mit Text: (Sy. 5) *Bis (?) in (?) cunis (?) s[.....] unabat* (Sy. 6) *de (?) papille r[.....]esabat*. Die Initiale steht (ähnlich wie in Worc IX) vor Sy. 5 und 6; zwischen beiden Systemen steht in mg. die Zahl *XI* (vgl. oben). War die Stimme nicht in Langzeilen, sondern in 2 Kolumnen aufgezeichnet, folgt *unabat* und *esabat* am Schluss, falls es dann überhaupt noch zu diesem Text gehört. Der untere Teil der Seite fehlt. — Der Schluss von Sy. 5—7 ist frei; ist ein grosses rotes Einrückungszeichen, das sich hier befindet und das keine blossen Zier bedeuten kann, gesetzt, um in Sy.

5—8 noch etwas Raum für den Schluss des 4st. Organums abzutrennen, der dann aber nicht mehr gebraucht wurde?

Die andere Seite (verso-Seite?). Sy. 1—4. Schluss eines eintextigen 2st. Oberbaus einer 3st. Motette? (trifft diese Annahme zu, so ist das Fragmente in Zeugnis dafür, dass diese in Frankreich längst aus der Praxis verschwundene uralte Motettengattung in England hier und da auch in der späteren Zeit noch gepflegt wurde.) Der Text liegt unter Sy. 2 und 4: (Sy. 2) *nobis filium carnem sumens hu[manam...] n (m ?) reddidit ut morte* (Sy. 4) *montem solveret carne carnem redi[meret...]t quos condidit*. Sy. 5 und 1. Hälfte von Sy. 6: *Beata visce[ra]* (aus M 80*); T. zum Vorhergehenden? — Der Anfang ist auf Nr. 65r, der Schluss auf Nr. 32v erhalten. Der T. ist in Quadrat-Notation (*lo* | und verschiedene Ligaturgruppen) geschrieben; seine Melodie ist die des ersten Teils der Communio: *Beata viscera Marie virginis que portaverunt*. Auf dem Schluss von Sy. 5 steht die Wiederholung der Melodie in der im wesentlichen gleichen Phrasierung von *virginis* an, in Sy. 6 eine ebensolche nochmalige von *viscera* an, ohne dass aber in den letzten Noten von Sy. 5 der Anfang der Melodie *Beata* vorausginge. Die Phrasierung nimmt auf die Textunterlage der Communio keine Rücksicht; die Textunterlage beschränkt sich auf die ersten 5 Silben, die dem Anfang ohne Rücksicht auf die ursprüngliche Textunterlage untergelegt sind; in der Lücke können eine oder mehrere weitere Silben gestanden haben. Statt der Fortsetzung der liturgischen Melodie (*eterni patris filium*) sind hier merkwürdigerweise einige andere Töne zugefügt (erhalten ist beim 1. Mal: *FGF EF [...]*; beim 2. Mal: *FGF EF | FGa | a |*, womit Sy. 5 schliesst; beim 3. Mal *fdf FG | aGF | FEF GF [...]*). — Sy. 6 Schluss: „*[B]enedicta*“ (aus M 32). Vom Anfangsbuchstaben ist noch ein schwarzer Haken erhalten. Die Tonfolge entspricht dem Anfang des Gr. M 32; doch sind einzelne Töne bis 4mal wiederholt und das Textwort ist ohne Rücksicht auf die liturgische Textunterlage untergelegt. In welcher Verbindung mit dem Umstehenden hier diese Tonfolge steht, ist nicht ersichtlich.

ib. Oberer Teil von Sy. 7 Anfang einer Stimme, zu der, wie die englische Mensural-schreibung zeigt, metrischer Text gehört. Von der Initiale ist ein Bruchstück, offenbar der obere Teil eines *B* erhalten; seine Grösse lässt schliessen, dass die Initiale wie die von *XI 2* Systeme in Anspruch nahm; ob der Text unter Sy. 7 oder erst unter Sy. 8 stand, ist unbekannt.

7. Eine Motette in London, Br. M. Cott. Fragments XXIX f. 36.

Eine bisher in der Literatur nicht erwähnte Motette in englischer Notation findet sich f. 36 der genannten Handschrift, aus der A. Hughes-Hughes, *Cat. of Ms. Music in the Br. M.* 1, 255 (mit der falschen Signatur *Cott. Appendix* statt *Cott. Fragm.*) die Überlieferung des 2st. *Angelus ad virginem* f. 36' erwähnt. In diesem Band sind eine grosse Zahl von Fragmenten vereinigt, die beim Brand der Bibliothek 1731 gerettet werden konnten, darunter auch einige wenige Fragmente von Musikhandschriften, die durch das Feuer in stärkerem oder geringerem Grade (f. 36 besonders am linken Rand und in den obersten 3 Systemen) beschädigt sind. Für die mehrstimmige Musik ist nur das Blatt 36 von Bedeutung, ein Pergamentblatt des 14. Jahrhunderts, das einer Handschrift entstammt, deren Provenienz auf Yorkshire weist (vgl. den f. 36 später zugefügten Eintrag: ... obiit 1349 ... de Adel, das

die englischen Forscher mit Addle Church in Yorkshire identifizierten; vgl. auch H. V. Hughes, E.E.H. 2, 71). Das Blatt misst 19 : 13 cm. Die Notation der Motette ist sehr flüchtig geschrieben und wechselt willkürlich zwischen caudierten und uncaudierten quadratischen und rautenförmigen Noten; nur der T. ist sorgfältig aufgezeichnet. Ebenso finden sich im Conductus mehrfach mensurale Notenformen (ligature binaria cum opp. propr. u.s.w.), oft an richtiger, vielfach aber auch an falscher Stelle. Die Art der Aufzeichnung der beiden Kompositionen zeigt deutlich, dass sich im Codex, der wohl keine Musikhandschrift war, Nachträge bildeten. Mehrfach dient die β -Vorzeichnung als Schlüssel.

Die eine Seite (f. 36r). Sy. 1—8: [943] [V]eni mater gracie stella charitatis visita nos hodie. Sy. 8 Schluss und Sy. 9 Anfang: T. ohne Bezeichnung. Der grösste Teil von Sy. 9 und Sy. 10 sind frei von Noten; doch folgt unter Sy. 9 ein 6zeiliger historischer Eintrag (vgl. oben); der Rest der Seite ist frei. Die Notensysteme nehmen nur 13 cm des Erhaltenen ein. — Der Anfang ist schwer lesbar; doch ist die Lesung sicher. Der Text ist sonst unbekannt und ungedruckt. Die Form der Oberstimmen ist für eine Motette insofern ungewöhnlich, als in der Mitte 2mal Melismen mit der Textsilbe *O* vorkommen; doch deutet wohl der am Schluss folgende unbezeichnete T. auf die Motettenform des Ganzen. Der T., dessen Quelle unbekannt ist, besteht aus 3maliger Wiederholung der wesentlich gleich geschriebenen Melodie (lo 3 li lo 3 li 2 li 3 li lo lo |; statt der vorletzten lo steht beim 2. Mal dl; am Anfang von Sy. 9 ist im Pergament ein Loch, so dass nur noch zu erkennen ist, dass die T.-Melodie hier ein 3. Mal stand).

Die andere Seite (f. 36v). 3 Acc. zu 2 Systemen: 2st. Angelus ad virginem. Die Musikaufzeichnung bricht am Ende der 3. Accolade mit der 8. Silbe von Str. 2 ab; der Rest von Str. 2 und Str. 3—5 folgen darunter als Text. Über die Komposition und das weitere Vorkommen von Kompositionen des Textes vgl. oben S. 339; A. Hammerich, *Musical Relics of Denmark*, 1912, S. 60 und H. V. Hughes, E.E.H. 2, 71.

Die Verbreitung des Textes gerade in England zeigt auch das Citat des Anfangs bei Chaucer.

8. Oxford, Magdalen College 100.

Von den weiteren Handschriften, die englischer Provenienz entstammende Motetten des 14. Jahrhunderts überliefern, sind mit dem Motetten-Repertoire des 13. Jahrhunderts nur noch die Fragmente einer schönen Musikhandschrift wohl des 14. Jahrhunderts in Oxf. Magd. Coll. 100 verknüpft, da in ihnen der Text [598] wiederkehrt, der ursprünglich für eine der verbreitetsten Dpm. des Repertoires von Mo 4 geschaffen wurde.

Das Corpus der Handschrift (217 Blätter) enthält den „Worcester Psalter“, im Cat. <Codicum Mss., 1852, II, 2> Coll. <B. Mariae Magdalene, S.> 54 als „s. 13. exeuntis“, von W. H. Frere, *Bibl. Mus.-Lit.* 1, 151 Nr. 494 als s. 15. bezeichnet. Ihm sind 5 Pergamentblätter vorangestellt und 4 nachgesetzt, „a“ bis „e“ und „f“ bis „i“, von denen a bis e und i einer zur Texthandschrift des Psalter in keinerlei Beziehung stehenden Musikhandschrift entstammen, während f bis h (ausser einem späteren Eintrag auf h) leer sind. Ich bezeichne die 12 Musikseiten im folgenden als p. 1—12. Die ersten 5 Blätter bilden einen unvollständigen Ternio (a—e und c—d sind Doppelblätter; dem Blatt b entspricht hinten ein Falz).

In der musikgeschichtlichen Literatur war bisher nur das einen 2st. Osanna- und einen 2st. Sanctus-Tropus enthaltende folio e' (= p. 10) bekannt, das Wooldridge E.E.H., pl. 40 phototypisch herausgab (vgl. die Übertragung von H. V. Hughes, E.E.H. 2, <S. 86f.> als „flyleaf <of the 14th Century“ und > „Worcester Psalter“ bezeichnet, ohne dass aber Wooldridge den übrigen sehr beachtenswerten Inhalt dieser Fragmente erwähnt.

Wie Worc und die von Stainer nicht beachteten Blätter von Oxf. Bodl. E Mus. 7 lernte ich den vollen Inhalt auch dieses Codex erst 1911 kennen. Die Wichtigkeit seiner zahlreichen bisher ganz unbeachteten Werke lässt auch hier eine Beschreibung der erhaltenen Fragmente in ganzem Umfang wünschenswert erscheinen.

Die Blätter messen 33 : 19,5 bis 21,5 cm, der Spiegel 27 : 16,5 cm. Auf der Seite stehen in der Regel 12 Systeme; p. 4 enthält nur 11. Die Oberstimmen sind mensural notiert; als brevis-Form sind wechselnd Quadrate und Rauten verwandt. Die T. scheinen mehrfach nur in Quadrat-Notation aufgezeichnet zu sein. Die Initialen sind wechselnd rot und blau. Die rot geschriebenen T.-Texte sind im folgenden cursiv gedruckt. Auf folio b' (= p. 4) ist die Mitte von Sy. 5—7 durch ein Ex-libris überklebt.

p. 3 Sy. 1—3. Qua. Salve mater redemptoris fons misericordie, Sy. 4—6. Tr. Salve lux langencium und Sy. 7—9 Mot. Salve sine spina rosa; Sy. 10—11 T. *Sancta parens enixa* u.s.w. (mit vollem Text); = Introitus L. Gr. [99]: lo; Sy. 12 ist frei.

Wiederum eine der sehr seltenen 4st. lateinischen Tripel motetten; vgl. S. <389>.

p. 4 Sy. 1—5 *Conditio nature* [defujit; Sy. 6. T. (?) ohne Bezeichnung.

Der Text ist gleich dem Tr.-Text [598]. Die Komposition weicht in Oberstimme und T. von der verbreiteten älteren Komposition dieses Textes ab (mit Mot. [599] *O natio* und T. *Mane* u.s.w. aus M 83* 3st. Dpm. Mo 4, 51; Ba Nr. 77; Bes Nr. 5; Da Nr. 22; Fauv f. 11'; 2st. Lo D f. 56'; Theor.-Cit. — μ). Die Quelle des T., der hier nur lückenhaft erhalten ist (mehrere Stellen sind so abgerieben, dass sie nicht mehr lesbar sind; die Mitte des Systems ist durch das Ex-libris überklebt; vgl. oben), ist noch unbekannt. Obwohl inhaltlich und auch dem Umfang nach der folgende Text durchaus zu *Conditio* als 2. Text einer Dpm. passen würde (auch der in beiden herrschende Modus, der 3., ist der gleiche), scheinen beide aber musikalisch voneinander unabhängig.

p. 4 Sy. 6—10. *Loquelis archangeli* [...] puell[...]; Sy. 10—11. T. ohne Bezeichnung.

„*Loquelis archangeli*“ beginnt eine Motette Worc Codex D f. 79. Die Quelle des T., der c d c ba G F | beginnt und a₁ a₂ b b c d gebaut ist, ist mir unbekannt.

Anhang. London Br. Mus. Add. 24198, ib. Sloane 1210, Bridport, London Br. Mus. Arundel 505 und Add. 25031.

Die Reste englischer Motetten-Sammlungen in London Br. Mus. Add. 24198 (vgl. Hughes-Hughes, *Cat.* 1, 256 und 2, 120) und Sloane 1210 (vgl. ib. 1, 255) weisen, soweit ich bisher feststellen konnte, weder textlich noch musikalisch Beziehungen zum Motetten-Repertoire des 13. Jahrhunderts auf.

Eine von H. Davey, *Hist. of Engl. Music* S. 31 genannte, anscheinend um 1400 geschriebene Handschrift in Bridport, dem Archiv einer Gilde gehörend, die „some music

for 2 voices“ enthält, ist mir unbekannt. Davey erwähnt aus ihr einen „Tenor de A toute hure“, was er irrig mit „Tenor always on A“ übersetzt, während „A toute hure“ offenbar der Anfang der dazugehörigen Oberstimme ist. Ob die Motette dem 13. oder erst dem 14. Jahrhundert angehört, ist mir nicht bekannt.

Als eine weitere Handschrift, die möglicherweise Kompositionen aus dem mehrstimmigen Repertoire des 13. Jahrhunderts überliefert, nennt Davey ebendort den Codex Londen Br. Mus. Arund. 505, der am Ende eine „singularly florid vocal piece“ enthält. In dessen sind die (in Hughes-Hughes' Cat. offenbar als 1st. Melodien liturgischer Texte nicht erwähnten) Melodien am Schluss des Codex nur 1st. Melodien von liturgischen Texten, die ganz oder überwiegend aus dem Hohelied stammen (beginnend: Pulchra es amica mea), in Neumen auf einfache Linien geschrieben (f. 50 untere Hälfte und f. 50'—52; das Corpus des Codex schloss in der Mitte von f. 50).

XIV. Die musikalischen Einlagen des Roman de Fauvel in Paris, B. N. f. frç. 146 (Fauv).

Die Entwicklung der Motette des 13. Jahrhunderts in Frankreich hatte mit den Werken des Repertoires von Mo 8 ihren Abschluss gefunden. Wenn auch in ihnen mancherlei Keime eines neuartigen Stils an das Licht traten, so war doch bei fast allen der Gesamtcharakter noch der gleiche, den die Haupttypen der Motetten der vorhergehenden Zeit zeigen, und im Stoffgebiet und dem dichterischen Bau der Texte, in der überwiegend modalen Deklamation der Mot., der Tr., soweit diese nicht im Petrus de Cruce-Stil komponiert waren, und mancher T., die der französischen Lyrik entstammten. In der Refrainverwendung, im Umfang der Werke, in der T.-Wahl, in der rhythmischen T.-Bildung und in manchen anderen Beziehungen unterschieden sich die meisten dieser Werke noch nicht prinzipiell von ihren Vorgängern. Zweifellos haben auch im 14. Jahrhundert auch in Frankreich noch weite Kreise diese ältere Motette gepflegt, wofür nicht nur die zahlreichen Handschriften des 14. Jahrhunderts, die sie weiter überliefern, sondern auch eine Lehrschrift wie das 7. Buch des Speculum musicae des freilich sehr konservativ gesinnten Johannes de Muris (<lies: Jacobus Leodiensis>) beredtes Zeugnis ablegen; aber die schöpferische französische Kunst schritt schon am Anfang des 14. Jahrhunderts weit darüber hinaus fort und entwickelte — zuerst an der Form der Motette, bald danach in den Werken Guillaume de Machaut's vor allem an den strophischen lyrischen Formen — eine neue Kunst der Mehrstimmigkeit, der den gleichen Siegeszug durch Europa (und darüber hinaus) anzutreten beschieden war wie der französischen mehrstimmigen Kunst des 13. Jahrhunderts.

Auch hier fehlt für die mehrstimmigen Werke zunächst in der handschriftlichen Überlieferung noch überall der Name des Meisters, wie er für die Tausende von mehrstimmigen Werken der älteren Zeit in den Codices mit der einen Ausnahme des Codex Ha (für Adam de la Hale's Werke) stets fehlt. Erst die umfassende und bahnbrechende Tätigkeit Guillaume de Machaut's hat äusserlich auch hierin die Neuerung zur Folge, dass die guten Handschriften von nun an den Namen des Komponisten immer seltener verschweigen, am längsten freilich gerade bei den Motetten, die auch im 14. Jahrhundert noch meist anonym bleiben. So ruht auch für die 1. Phase der französischen Motette des 14. Jahrhunderts noch völlig Dunkel auf den Namen des oder der Künstler, denen die ersten Werke dieser das Alte stark umwälzenden, aber schon hier für die weitere Entwicklung eine feste Grundlage bildenden Stilwandlung zu verdanken sind.

Für die Motette ist dabei mit der Stilwandlung auch eine Wandlung ihres Stoffgebiets verbunden. Ist in der mehrstimmigen Kunst des 13. Jahrhunderts die französische Motette die Hauptform der mehrstimmig komponierten französischen Lyrik und die lateinische Motette vorwiegend liturgisch-hymnisch und nur zum kleineren Teil moralisie-