

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 völliges 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-

rend, während die mehrstimmige Hauptform des lateinischen Rügelieds wie des lateinischen Gelegenheitsgedichts die Conductus-Form ist, so tritt schon am Anfang des 14. Jahrhunderts mit dem Absterben der mehrstimmigen Conductus-Form die lateinische Motette deren Erbschaft an und erscheint in erster Linie nun als moralisches oder politisches Zeitgedicht und als Preislied auf bestimmte Persönlichkeiten, während die liturgisch-hymnische Motette stark im Hintergrund bleibt und die französische Motette immer mehr hinter den neuen mehrstimmigen strophischen Formen, Ballade, Rondeau und Virelay, zurücktritt. Kennen wir auch die Namen der Motettenkomponisten des 14. Jahrhunderts ausser Machaut in der Regel nicht, so kennen wir doch für eine grosse Reihe von Motetten ihre Entstehungszeit etwas genauer, da sie in engster Verbindung mit der Zeitgeschichte stehen, wie einst eine Fülle von Conductus des Notre Dame-Repertoires mit Ereignissen und Persönlichkeiten des Anfangs und 2. St. Conductus in St. V mit solchen der Mitte des 13. Jahrhunderts (vgl. S. 51f. und 141). Und besonders frappant springt diese Übernahme der Rolle des alten Conductus durch die neue Motette in die Augen in der ersten grossen Motettensammlung des 14. Jahrhunderts im Codex Paris fr. 146 (früher 6812 anc. 267; P. Paris, Les Mss. fr. de la Bibl. du Roi 1, <1836>, 304ff.; Cat. Bibl. Imp. Les Mss. fr. 1, 1868, <S. 11> f.), einer Prachthandschrift des Roman de Fauvel, die allein unter den 13 bisher bekannten Handschriften dieses grossen satirisch-allegorischen Versromans in den Text eine Fülle von musikalischen 1- und mehrstimmigen französischen und lateinischen Einlagen einfügt und dabei neben einigen alten Motetten und einer grossen Zahl alter hier stets nur 1st. überlieferter Conductus und musikalisch und textlich neuer Motetten auch 2 Conductus des alten Notre Dame-Repertoires in einer Art Motettenform bringt, den einen unter Beibehaltung einer alten Conductusstimme (Nr. 2), den anderen in gänzlich neuer Komposition (Nr. 3). Wegen dieser mannigfachen Beziehungen zum Repertoire des 13. Jahrhunderts ist eine Beschreibung des gesamten musikalischen Inhalts dieser Fauvel-Handschrift auch an dieser Stelle geboten.

Sowohl in der literar- und kulturgeschichtlichen wie in der musikgeschichtlichen Forschung ist die Handschrift seit altersher bekannt. Namentlich die „Chalivali“-Episode, die reich mit musikalischen Einlagen versehene Schilderung der Katzenmusik, die man Fauvel zu seiner Hochzeit mit Vaine Gloire bringt, ist mehrfach untersucht (A. Philipps, Über den Ursprung der Katzenmusik, 1848, mit einem Faksimile der biblischen Darstellung; G. Raynaud, La mesnie Hellequine, <in Études romanes dédiées à G. Paris, 1891, 51ff.> und wieder abgedruckt in <Mélanges de Phil. rom., 1913, 1ff.>); <O.> Driesen, Der Ursprung des Harlekins <1904, S. 104ff.> mit vollständigem Abdruck des Textes dieser Partie S. 243ff.; das Erscheinen der Studie E. de Coussemaker's über Fauv (vgl. L'art harm. 1865, S. 264f. und Les harmonistes du 14. siècle 1869, S. 7) wurde durch seinen Tod (1876) vereitelt. Vgl. ferner Sammelb. 4, 1903, S. 25.

1907 wurde der Teil des Codex Fauv, der den Roman mit seinen musikalischen Einlagen enthält (f. B und 1—45) in seinem gesamten Umfang photographisch von P. Aubry herausgegeben; f. 13' edierte Aubry phot. auch Cent Motets 3, pl. 13. Nachdem der Text lange nur in der Ausgabe von A. Pey, Jahrbuch f. rom. u. engl. Lit. 7, 1866, 316ff. und 437ff., zugänglich war, die nur auf der späten, schlechten, unvollständigen und interpolierten Handschrift Paris fr. 2140 (vgl. unten) beruht, liegt er seit 1919 in kritischer Ausgabe von A. Långfors, Le Roman de Fauvel, in den Ausgaben der Société des anciens textes français vor.

Den Inhalt und die literargeschichtliche Stellung des Romans behandelten ferner eingehender G. Paris in der Histoire littéraire 32, 1898, S. 108ff., Ch.-V. Langlois, La vie en France au moyen âge d'après quelques moralistes du temps 1908, S. 276—304, und R. Hess, Der Roman de Fauvel, Studien zur Handschrift 146 der National-Bibl. in Paris, in: Roman. Forsch. 27, 1910, S. 295—341 und separat als Dissertation 1909. Indes fanden nirgends dabei die musikalischen Einlagen die ihnen gebührende Würdigung; eine historisch so bedeutsame Erscheinung wie das Weiterleben der Lieder des Kanzlers Philipp in ihnen blieb von den Literaturhistorikern ganz unbeachtet. G. Paris erwähnt ausführlicher nur die Motetten, die zeitgenössisches geschichtliches Interesse bieten; Hess lässt die gesamten Musikeinlagen bei Seite, da er in ihnen „beim besten Willen keinen Zusammenhang mit dem Roman herausfinden kann“ (S. 302) und äussert über ihren Verfasser eine so irrierte Ansicht wie die, dass der f. 23'b genannte „de Rues“ „zum mindesten der Verfasser der Musikstücke vom Anfang des Werks bis f. 23 ist“ (S. 337).

Der in der Handschrift vorangestellte alte Index der Textanfänge der Mehrzahl der musikalischen Einlagen ist abgedruckt in Catalogue l.c. S. <11>; ferner mit Zusätzen über das anderweitige Vorkommen dieser Werke von J. Wolf, Gesch. der Mens.-Not. 1, 1904, S. 40ff. (vgl. meine Ergänzungen dazu Sammelb. 6, 1905, 609f.) und von P. Aubry in dem (kurzen) Vorwort seiner photographischen Ausgabe; die auch bei Aubry noch fehlenden Nachweise sind in der folgenden Beschreibung mit \* bezeichnet.

Die Notation des Codex ist eingehend von J. Wolf l.c. 1, <40ff.> und Not.-Kunde 1, <1903> S. <278> besprochen. Mit den Kompositionen wurden aus Fauv ausser der photographischen Ausgabe herausgegeben: 12 vollständige Motetten nebst Bruchstücken aus weiteren von J. Wolf (Kirchenm. Jahrb. <XIV>, 1899, <19>; Mens.-Not. 1, <46> ff. und Band 2 und 3 Nr. 2—10 und 78 [vgl. Sammelb. 6, 624ff.]; Not.-Kunde 1, <279>), die Schlussmotette von P. Aubry 1906 (vgl. unten) und die Rondeaux, Virelays und Balladen von F. Gennrich, <Bd. I, 1921, Nr. 355—367 und Bd. II, 1927, S. 243—245>.

Im Codex folgen dem Roman de Fauvel zunächst f. 45'—56' mehrere ebenfalls im alten Index genannte „diz de mestre Geffroi de Paris“ (vgl. Gröber, Grundr. 2, 1, 830f.), u.a. „avissemens pour le roy Loys“ (Ludwig X. 1314—16) und „du roy Phelippe qui ore regne“ (Philipp V. 1316—22). Dann überliefert erf. 57—<62'> die lyrischen Dichtungen des Jehannot de Lescurel, die bisher nur aus dieser Handschrift bekannt sind, mit ihren Kompositionen in einer grossangelegten, alphabetisch geordneten Sammlung, die indessen schon mit dem Buchstaben <G> abbricht und auch in dem den alten Index beschliessenden Anfangs-Register nicht weiter verzeichnet ist. Auch dieser Teil des Codex ist in der Literatur oft beachtet; Fétis gab das in 1- und 3st. (die 1st. Melodie als Mittelstimme verwendenden) Fassung vorkommende Rondeau *A vous douce*, das einzige mehrstimmige Werk Lescurel's, Rev. mus. 12, 1832 und Hist. gén. de la mus. 5, <1876>, 289ff. heraus; f. 57r des Codex, das diese beiden Fassungen und andere Werke Lescurels enthält, edierte P. Aubry <1905>, Mon. pl. 20 phototypisch (vgl. Sammelb. 6, 629); die Texte publizierte A. de Montaignon, <Chansons, ballades et rondeaux de Jehannot de Lescurel, 1855>; eine vollständige Ausgabe von Text und Musik beschliesst F. Gennrich's Rondeaux, Virelays und Balladen (Nr. <368—400>); J. Wolf veröffentlichte das 3st. *A vous douce* von Neuem in Original-Notation und Übertragung (Mens.-Not. Band 2 und 3 Nr. 11). Den Schluss des Codex (f. 63—88) bildet eine im alten Index nicht mehr genannte Geffroi

zugeschriebene Reimchronik über die Zeit von 1300—1316 (vgl. Gröber l.c. S. 764 und 831).

Der Roman de Fauvel ist bisher aus 13 Handschriften bekannt. Aus dem 14. Jahrhundert stammen ausser Paris frq. 146 Paris frq. 2139 (die beste Texthandschrift), 2195 (von 1361), 28436, Tours 947, Dijon 525 (298) (der im Codex lange fehlende Anfang ist jetzt wieder mit dem Codex vereinigt, vgl. Romania 34, 1905, 366, 369 und das Facsimile dort; vgl. über den Codex ferner S. <645f.>), St. Petersburg (vgl. A. Bobrinsky in einer mir nicht zugänglichen russischen Abhandlung, citiert nach G. Paris l.c. 117 und A. Långfors, Les Incipit 1, 1917, 345; die Musikeinlagen fehlen in dieser Handschrift offenbar auch), Paris n.a. frq. 4579 (unvollständig) und das Fragment in Épinal 189 (vgl. Långfors, Les Incipit 1, 83); aus dem 15. Jahrhundert Paris frq. 580 (nur Buch 1), 2140 (nur Buch 1 und die ersten 402 Verse von Buch 2; 1866 von A. Pey herausgegeben, vgl. oben) und 12460; aus dem 16. Jahrhundert Paris frq. 24375 (unvollständig).

Die frühere Annahme, in dem sich im 2. 1314 datierten Buch als Verfasser nennenden Normannen Gerues (Gervais) du Bus nur den Verfasser dieses Buchs zu sehen und das 1310 datierte 1. Buch, das in seiner Gedankenwelt, seiner Lebensanschauung und seinem Stil mit dem 2. nicht ganz übereinstimmt, einem anderen unbekanntem als Dichter du Bus weit überragenden Verfasser zuzuschreiben, ist von Langlois (S. 279ff.) und Långfors (<S. LXXVII>) wohl mit Recht zu Gunsten der Annahme der Verfasserschaft du Bus' für das ganze Werk aufgegeben worden, da die Unterschiede nicht eigentlich auf innerem unvereinbarem Widerspruch beruhen, sondern in der Hauptsache durch die Verschiedenartigkeit des Stoffs bedingt sind. Während Buch 1 den Charakter der ersten Rügedichtung festhält (man „wird an die markigen Worte Luthers und der Reformatoren erinnert“, H. Suchier, Französ. Literaturgesch. S. 216, citiert von Hess S. 299f.) und zeigt, wie den im Fauvel, dem falben Hengst, verkörperten Lastern („flaterie, avarice, vilanie, variété, envie, lascheté“, wie der Dichter die 6 Buchstaben des Namens auslegt) alle Stände, der Papst und die Kirchenfürsten, die Könige und die weltlichen Grossen, die Orden besonders die Bettelorden und die Templer, zum Verderben der Welt fröhnen, so dass der Antichrist bald erscheinen und das Gericht bald hereinbrechen muss, stellt Buch 2 eine allegorische Dichtung dar, in der der jetzt wie eine menschliche Persönlichkeit handelnde Fauvel in seinem Palast Hof hält, die Kühnheit besitzt, um die Göttin Fortune zu werben, von ihr, deren Reden über die göttliche Weltordnung den grössten Teil des ursprünglichen Umfangs des 2. Buchs einnehmen, aber abgewiesen wird, nur die „Vaine Gloire“ zur Frau bekommt und nun mit seiner Nachkommenschaft „le jardin de douce France“ weiter verwüstet. Durch Chaillou de Pesstain (f. 23' b: „ci s'ensuient les addicions que mesire Chaillou de Pesstain a mises en ce livre oultre les choses dessus dites qui sont en chant“) erhielt sowohl die Hochzeitsfeier eine weitere Ausführung grösster Ausdehnung (durch die Chalivali-Episode, ein allegorisches Mahl und ein Turnier zwischen den Lastern und den ebenfalls eingeladenen in ihm singenden Tugenden, wobei das Vorbild des Dichters, das Tournoiement Antecrist von Huon de Mery, z.T. wörtlich benutzt wird — St. Germain des Près und die Seine, also Paris, werden als Örtlichkeit genannt —), wie auch der Schluss (u.a. durch die Episode des Jugendbrunnens, in dem Fauvel mit seiner Familie sich verjüngen will). Nehmen bei diesen Erweiterungen musikalische Einlagen wohl schon von vornherein einen breiten Raum ein, so wurden endlich ebenso auch das 1. Buch und der 1. Teil des 2. (die Hofhaltung Fauvel's in seinem Palast, die Werbung um Fortune u.s.w.) mit passenden Kompositionen ausgestattet,

bei denen grossenteils auch die alten lateinischen Texte durch Umdichtungen oder Zusätze zu Fauvel in direkte Beziehungen gesetzt wurden. Dass die Interpolation frühestens 1316 vorgenommen wurde, ergibt sich aus mehreren Stellen: Nr. 33 z.B. in der in Fauv vorliegenden Form setzt die Thronbesteigung Philipp V. 1316 voraus; im Turnier ist f. 38' b das Jahr 1316 genannt; ebenso können 2 Entlehnungen aus Jehan Maillart's 1316 entstandenen Werke Comtesse d'Anjou nicht vor diesem Jahr eingefügt sein (vgl. Hess S. 309). Die Niederschrift des Codex Fauv selbst entstammt dem Ende des 1. Drittels des 14. Jahrhunderts (G. Paris l.c. S. 137).

Verfasser und Interpolator lebten am königlichen Hofe. Gervais du Bus, der nach 1338 starb, war wie J. Maillart cleric notaire in der königlichen Kanzlei; (auch in dem früher falsch: „Un cleric le roy, Francois de Rues“ gesehenen, richtig „Un cleric le roy francois derues“ zu lesenden Vers f. 23' b ist *derues* ein Schreibfehler statt *gerues* und ebenfalls Gerues Gervais gemeint; vgl. Langlois S. 287 und Långfors S. 136f.). „Mesire Chaillou“ ist wohl der spätestens 1337 gestorbene Messire Raoul Chaillou, der in verschiedenen hohen Ämtern seit 1313 nachweisbar ist (1313—16 Bailli d'Auvergne, 1317—19 Bailli de Caux u.s.f.; vgl. Langlois S. 289). So ist es ein literarisch-musikalischer Kreis am Hof der letzten Capetinger, dem diese grosse Sammlung alter und neuer Motetten und Lieder im Rahmen des Roman de Fauvel zu verdanken ist.

Die mit zahlreichen figurlichen Miniaturen und ganzseitigen bildlichen Darstellungen geschmückte Pergament-Handschrift Fauv, eine der grössten, wenn nicht die grösste mittelalterliche Musikhandschrift, misst 46 : 33,5 cm; der beschriebene Raum nimmt 34 : 23,5 cm in Anspruch. In der Regel ist die Seite in 3 Kolonnen geteilt; vereinzelt (f. 28bis und ter und f. 44') sind 2 gleich breite Kolonnen eingerichtet; öfter sind die Systeme durch 2 der 3 Kolonnen und gelegentlich auch ein System durch alle 3 Kolonnen durchgezogen. Auf der Seite stehen in der Regel 13 Systeme, denen mehrfach weitere hinzugefügt sind. Die näheren Einzelheiten sind aus Aubry's photographischer Ausgabe ersichtlich. Die recto-Seiten sind mit Auslassungen von 2 auf f. 28 folgenden Seiten (f. 28bis und 28ter) alt foliiert.

Der dem Roman vorangestellte alte Index (folio B) beginnt: „En ce volume sont contenuz le premier et le secont livre de Fauvel et parmi les .II. livres sunt escriptz et noteiz les moteiz, lais, proses, balades, rondeaux, respons, antenes et verssez qui s'ensuivent“. Dann giebt er nach diesen Gruppen geordnet, wobei die Motetten in mehr als 2st. und 2st. zerlegt sind, die Anfänge der Texte (bei den mehr als 2st. mit Ausnahme von Nr. 156 die Anfänge der Mot.) in der Reihenfolge der Handschrift mit den folio-Zahlen des Codex.

Die 1. Gruppe: *Motez a trebles et a tenures*, zu der auch die 4st. Motette Nr. 21 gerechnet ist, umfasst 20 lateinische und 4 französische Anfänge (französisch beginnen Nr. 29, 41, 87 und 158; ferner hat ausser diesen Motetten auch Nr. 32 ein französisches Tr. und die Texte von Tr. und Mot. von Nr. 12 mischen lateinische und französische Zeilen), die 2.: *Motez a tenures sanz trebles* 10 lateinische, die 3.: *Proses et lays* 23 lateinische (überwiegend hier 1st. überlieferte Conductus des Notre Dame-Repertoires) und 3 französische (Nr. 44, 46 und 116), die 4.: *Rondeaux, balades et resfrez de chancons* 13 französische (die Rondeaux Nr. 30, 45 und 47, die Balladen Nr. 40, 42, 56, 70, 72, 74 und 75 und die Virelays Nr. 55, 73 und 76; die Refrains fehlen im Index) und 1 lateinischen (Nr. 88) und die 5.: *Allehuyes, antenes, respons, ypnes et verssez* 51 lateinische und 1 französischen (Nr. 159). Auch die 3.

Gruppe giebt die für sie in Betracht kommenden Anfänge nicht ganz vollständig an; schon Aubry ergänzte einige in seinem Abdruck des Registers. Zahlreiche weitere kleine musikalische Einfügungen, die in keiner der Gruppen Platz finden, sind auch in Aubry's Vorwort nicht aufgeführt.

Ich behalte für die folgende Beschreibung die charakteristische Folge der Handschrift bei und citiere die Stelle, die die Anfänge im Index einnehmen, durch I, II, P, R und A mit der laufenden Nummer der einzelnen Gruppen als Abkürzung für Gruppe I und II der Motetten, *Proses* u.s.w., *Rondeaux* u.s.w. und *Alleluies* u.s.w.; ° vor der laufenden Nummer meiner Beschreibung zeigt an, dass der Anfang im alten Index fehlt.

Die T.-Bezeichnungen sind im folgenden, wenn nichts anderes bemerkt ist, stets in der Ausdehnung, in der sie in der Handschrift stehen, angegeben. Ist auch bei den 1st. Melodien der volle Text der Handschrift abgedruckt, ist er in Anführungsstriche gesetzt. Bei den Konkordanzangaben über die alten Conductus-Texte bleiben die Abweichungen der verschiedenen Überlieferungen hinsichtlich der Strophenzahl im allgemeinen unerwähnt. Da in den Anal. hy. Codex Fauv nicht berücksichtigt ist, fehlt bei den zahlreichen in ihnen abgedruckten Texten, die auch in Fauv wiederkehren, der Hinweis auf ihre Aufnahme in den Roman de Fauvel und die bei vielen vorgenommene Anpassung an die neue Bestimmung durch Umdichtung des ganzen Textes oder einiger Zeilen oder Hinzufügung eines auf Fauv bezugnehmenden Schlusses. Die Lesarten der lateinischen Texte sind in Fauv oft sehr verderbt.

Die in Fauv überlieferten Melodien der in W<sub>1</sub>, F, Ma und Lo B mehrstimmig komponierten Conductus sind stets die Unterstimmen der alten Kompositionen. Mehrfach differieren dabei die Melismen ganz oder teilweise, was im folgenden nicht besonders angemerkt ist. Nur die Motetten sind in Fauv mehrstimmig; alle anderen Kompositionen sind 1st.

Die Notenschrift von Fauv zeigt in den neuen Werken die Eigentümlichkeiten der Notation des beginnenden 14. Jahrhunderts (vgl. J. Wolf l.c. und Sammelb. 6, 603f. und 625ff.); dagegen weist die Umschrift der Quadratnotation der älteren Werke in die Mesural-Notation ebenso wie die Notation der sonstigen Werke älteren Stils noch einige Reste älterer Notationsgebräuche auf (vgl. Sammelb. 6, 627). Obwohl gerade diese Umschrift, die die umfangreichste mensurale Überlieferung von Notre Dame-Conductus-Melodien überhaupt darstellt und ebenso eine grosse Anzahl älterer 1st. französischer Melodien in Mensural-Notation aufzeichnet (vgl. oben S. 54), berufen ist, über die Lesung der Quadrat-Notation eine Fülle von nur aus dieser Quelle zu erlangenden Aufschlüssen zu geben, ist sie in ihren Einzelheiten noch ganz ununtersucht.

In Band II des vorliegenden Werks sind nur die Anfänge der alten Motetten, der Motetten in altem Stil und der den Tenor M 57 benutzenden Dpm. Nr. 152 aufgenommen. Ueber \* und ° vgl. S. <210> und <oben>.

1. f. la. II 1. Mot. Favelandi vicium et fex avaricie. „Tenor“.

Mot. und T. stehen bis auf den Schluss des Mot. im 2. Modus. Der T. ist eine ähnlich dem T. von Nr. 2 und 3 später zur Oberstimme hinzukomponierte Unterstimme, die auf die Gliederung der Oberstimme stark Rücksicht nimmt. Da dies dem Wesen der alten Motette widerspricht, nehme ich Nr. 1—3, die stilistisch eine Mischform zwischen Conductus und Motette bilden, nicht in das Repertorium auf. Dem Bau des Textes von Nr.

1 nach könnte freilich dessen Vorbild auch ein alter Motettentext gewesen sein; doch war mir eine ältere Überlieferung der Mot.-Melodie, in der die prosodisch falsche Behandlung aller 8silber auffällt, bisher noch nicht nachweisbar. — Mk.: J. Wolf, Mens.-Not. Nr. 2; Fauv. 2. f. lc. II 2. Mot. Mundus a mundicia dictus per contraria. „Tenor“.

Der Text, der vom Kanzler Philipp stammt, ist in 3st. Komposition F f. 240', in 2st. Lo B Nr. 16 und 1st. Paris lat. 8433 Nr. 4 erhalten und in Paris lat. 8207 f. 13' als Werk Philipps citiert. Fauv benutzt die alte Melodie bzw. Unterstimme des mehrstimmigen Satzes als Oberstimme und fügt ihr eine neue „Tenor“ bezeichnete in gleicher Rhythmik im 1. Modus komponierte Unterstimme zu; vgl. Sammelb. 6, 609 und 625 und oben S. 99f. (besonders S. 100 Z. 5ff.) und 256f. Fauv überliefert nur Strophe 1 dieses 9strophigen Textes und setzt ihr einen auf Fauvel bezüglichen Schluss zu. — Text: Flac. Nr. 26 (Str. 1, 2 und 8); P. Meyer, Doc. manusc. 40 (Str. 1—3 und 8); B. Hauréau (vgl. die Titel S. 244), Notic. 4° 33, 2, 1888, 89f. = Notic. 8° 1, 1890, 369; Anal. hy. 21, 144. — Mk.: J. Wolf, Mens.-Not. Nr. 3; Fauv; Anal. hy. 21, 218 aus Paris lat. 8433.

3. f. lc. II 3. Mot. Quare fremuerunt gentes. „Tenor“.

Auch dieser Text entstammt dem Notre Dame-Repertoire, in dem er 3st. F f. 244' erhalten ist. Fauv komponiert ihn hier im Stil des 14. Jahrhunderts nach Art eines französischen Liedes ganz neu; Oberstimme und der Note gegen Note gesetzte „Tenor“ sind 3teilig als Stollen und Gegenstollen mit vert und clos und Abgesang gebaut. Auch hier ist ein auf Fauvel bezüglicher Schluss dem alten Schluss der 1. Strophe zugefügt. Vgl. oben S. 99. — Text: Flac. Nr. 15; Delisle 112. — Mk.: J. Wolf, Mens.-Not. Nr. 4 (vgl. Sammelb. 6, 625); Fauv.

4. f. 1'a. I 1. Tr. Super cathedram Moysi und Mot. Presidentes in thronis. T. Ruina.

Den Mot. cit. Theodoricus de Campo (C. S. 3, 184). Der T., dessen Quelle noch unbekannt ist, ist auch von Machaut für die Dpm. <Eins que ma dame> und <Tant doucement m'ont attrait> benutzt. — V. I und 2 des Motetus *Presidentes* benutzt Watriquet in seiner Fastrasie (V. 327ff.; ed. A. Scheler 1868, S. 307), gespalten in Anfangs- und Schlussrefrain einer Strophe, als einzigen lateinischen Refrain unter seinen 30 Refrains (vgl. oben S. 219 Nr. 8). *Miseri qui castra secuntur* wird in einem Fauvel betreffenden Zusammenhang im *Rosarium B.M.V.* in Paris B.N. frç. 12483 f. 105' citiert (vgl. E. Langlois, Not. et Extr. 39, 2, 1916, 579 und oben S. 219 Nr. 4). Mit dem gleichen Ovid-Citat wie der Motetus-Text *In nova fert animus mutatas* (Fauv f. 44' und Pic. 67 f. 67) beginnen auch die anders fortführenden Texte: *I. n. f. a. via gressus* (1st. F f. 427'; Fasz. 10 Nr. 29; Text: Anal. hy. 20, 32; Rep. 1, 1, 267 Z. 3ff. ist zu berichtigen), *In novus f. a. formas* (2st. F f. 323'; Fasz. 7 Nr. 62; den Anfang des Textes edierte P. Lehmann, Die Parodie im MA 1922, 215) und *In nova f. a. ructare* oder *mutare* (inmitten von Conductustexten des Notre Dame-Repertoires in Oxf. Add. f. 65' sich findend; Strophe 9ff. des sowohl als Schluss seines 57. Briefs wie auch gesondert oft überlieferten *Qui habet aures* des 1198 gestorbenen Archidiacons von Bath, Petrus von Blois, Chev. Nr. 32401; vgl. ferner C. L. Kingsford, Engl. Hist. Rev. 5, 1890, 326). — Mk.: J. Wolf, Mens.-Not. Nr. 5 (vgl. Sammelb. 6, 625); Fauv.

5. f. 2a. I 2. Tr. Scariotis geniture und Mot. Jure quod in opere. T. Superne matris gaudia.

Das Tr. (... Henricum imperatorem ob argentum ministrando sacramentum

perpere vini crudentum morti dire) erwähnt das Gerücht der Vergiftung Heinrichs VII. durch einen Dominikaner 1313 (vgl. auch G. Paris l.c. S. 149). Durch R. Davidsohn (Gesch. von Florenz 3, 1912, S. 546) wurde ich auf folgende Stelle eines Briefs von Heinrichs Sohn Johann von Böhmen vom 17. Mai 1346 aufmerksam: „Nuper autem retulit coram nobis religiosus vir frater Petrus de Castro-Reginaldi ordinis fratrum Praedicatorum, quod in magnum ipsius ordinis dedecus et contemptum facti sunt *romancii, chronicae* et moteti, in quibus continentur, quod clarae memoriae dominum et genitorem nostrum imperatorem Henricum frater quidam Bernardus de Montepeluciano ordinis supradicti administrando ei sacramentum eucharistiae venenavit“; Johann bestätigte dem Petrus, dass die Untersuchung die völlige Haltlosigkeit dieses Gerüchts bewies, und bittet, „quod non credat narrationem ignorantium et *romancii*, in quibus contra veritatem plurima continentur“ (St. Baluzius, *Miscellanea*, ed. J. D. Mansi 1, 1761, 326). Die Dpm. in Fauv entspricht genau diesen Angaben des Briefs, der also beweist, dass sie noch ein Menschenalter nach dem Tode Heinrichs verbreitet war.

° 6. f. 2c. Heu quo progreditur prevaricacio.

= 2st. F f. 350'; Oxf. Add. f. 126 und Oxf. Rawl. f. 7 (nur Text). Fauv schliesst mit einem längeren Fauvel-Zusatz. Die Melodie des alten Textteils ist ohne Verwendung von breves simplices geschrieben. Der alte Index übersieht diese erste zwischen Motetten eingeschobene „Prose“. — Text: Kingsford, *Engl. Hist. Rev.* 5, 1890, 323; Delisle 118f.; Anal. hy. 21, 147.

7. f. 2'b. II 4. [76] In mari miserie. „Tenor“ (zu ergänzen ist: Manere, aus M 5, Nr. 3): unregelmässig.

3st. Qu. St. V Nr. 2 mit den Anfängen [74] und [75] in mg. — Die Oberstimme in Fauv ist das Tr. der Clausula und der Dpm. — = 3st. Dpm. mit Mot. [77] Gemma Mo 4, 61. Identisch [74f.] De la vile und A la vile 3st. Dpm. W<sub>3</sub> 3, 19; R Nr. 17—18; N Nr. 40—41. — Text: Jacobsthal, *Zs. f. r. Ph.* 3, 555. — Mk.: Fauv; Aubry pl. 7 [74] und Anfang [75] phot. aus R. — Der T.-Modus ist auch hier entstellt (vgl. oben S. 148); vgl. ferner S. 395.

8. f. 2'b. II 5. [439] Ad solitum vomitum. „Tenor“ (zu ergänzen ist: Reg, aus M 37, Nr. 13): wechselnd lo 3 li | und 4 li sine propr. |.

Qu. F Nr. 173. — = 3st. F 1, 20; Ma f. 127' (nur Mot.); 3st. W<sub>2</sub> 1, 7; 2st. W<sub>2</sub> 2, 20; Oxf. Rawl. f. 18' (nur Text); mit neuem Tr. [440] Depositum 3st. Dpm. Ba Nr. 7. — Text: Flac. Nr. 42. — Mk.: P. Aubry, *Sammelb.* 8, 356ff. und (verbessert) Iter S. 16ff. aus Ma und Fauv (in Original-Notation und Übertragung); Fauv; Ba; Aubry pl. 3 phot. aus Ma; ib. pl. 8 phot. aus F. — Fauv fügt einen Fauvel-Zusatz am Schluss zu. — Vgl. auch oben S. 54.

9. f. 3a. I 3. Tr. Nulla pestis est gravior und Mot. Plange nostra regio. T. Vergente (ex imperfectis). — Mk.: J. Wolf, *Not.-K.* 1, 219.

10. f. 3'b. P 1. O varium fortune lubricum.

= 2st. F f. 351'; Carm. bur. Nr. 75; Oxf. Rawl. f. 12 (nur Text). Fauv schliesst mit einem Fauvel-Zusatz. Die Melodie steht im 3. Modus. — Text: Carm. bur. Nr. 75; Anal. hy. 21, 102. — Mk.: P. Aubry, *Rhytm. Trouv.* 1907, S. 37 Anfang mit Übertragung; Fauv.

11. f. 3'b. P 2. Virtus moritur, vivit vicium.

= 2st. F f. 322; Oxf. Add. f. 126. Fauv schliesst mit einem kurzen Fauvel-Zusatz. — Text: Delisle 115; Dreves, *Zs. f. dtsh. Alt.* 39, 367.

12. f. 4a. I 4. Tr. Detractor est nequissima vulpes par ses medis und Mot. Qui secuntur castra. T. Verbum iniquum et dolosum abhominabitur dominus.

= 3st. Dpm. Paris frç. 571 f. 144' in etwas jüngerer Notation (vgl. *Sammelb.* 6, 603); vgl. unten bei Nr. 33. — Tr. und Mot. sind lateinisch-französische Mischtexte. Die T.-Quelle ist unbekannt; vielleicht ist die T.-Bezeichnung frei gewählt als eine Art Motto für die ganze Dpm., wie es im 14. Jahrhundert immer häufiger wird. Der Mot.-Anfang kehrt in abweichender Komposition wieder in *Ÿ.* 2 von: Flebiles et miseri qui castra secuntur (3st. F f. 244; Text: Flac. Nr. 83; Dreves, *Zs. f. dtsh. Alt.* 39, 368) und am Schluss des Mot. Colla jugo subdere („Nulla fides pietasque viris qui castra secuntur“; Cambrai 1328 (1176) f. 19 A; Apt f. <20'>; in Strassburg 222 M 22 f. <69'—70'> verloren). — Mk.: J. Wolf, *Mens.-Not.* Nr. 6; Fauv.

13. f. 4'b. P 3. Floret fex favellea (im Index: falvellea), mundus innovatur. Der Text ist eine Parodie, inhaltlich im entgegengesetzten Sinn, zu: Redit etas aurea, mundus renovatur (auf Richard I von England; 2st. W<sub>1</sub> f. 110'; F f. 318'; Oxf. Rawl. f. 8' und St. Omer 351 Nr. 31 nur Text. — Text: Milchsack Nr. 156; Delisle 115; Anal. hy. 21, 177). Die passenden Verszeilen stimmen ganz wörtlich in beiden Texten überein; die anderen werden entsprechend abgeändert oder durch neue ersetzt. Wieweit sich die Übereinstimmung der Musik erstreckt (beide Melodien beginnen gleich, schliessen aber durchaus abweichend zum entsprechenden Text: *scandala fugantur* bzw. *veritas (fugatur)*, konnte ich noch nicht feststellen.

14. f. 4'b. P 4. Vanitas vanitatum et omnia vanitas.

= 1st. F f. 423; Oxf. Add. f. 62 und Da 2777 Nr. 13 (nur Text). — Verfasser: der Kanzler Philipp. — Text: Flac. Nr. 117; Anal. hy. 21, 100; Roth, *Rom. Forsch.* 6, 453.

15. f. 5a. P 5. Clavus pungens acumine.

= 2st. F f. 358. — Text: Anal. hy. 21, 22. — Sowohl in F wie in Fauv folgen: O manuum confixio und Vobis loquor pastoribus, die Str. 2 und 3 mit neuen Melodien bilden (Str. 2 beschliesst: clavus in clavem vertitur, Str. 3: claves in clavos vertitis). Die Melismen, die in Fauv teilweise auf Rasur stehen, differieren (wie auch sonst) z.T. zwischen F und Fauv. Fauv setzt nach dem Schluss der Komposition von Str. 1 und 2 einige weitere in F fehlende Textzeilen zu.

16. f. 5c. P 6. In precio precium nunc est sensus premium.

= 3st. F f. 227. — Text: G. M. Dreves, *Zs. f. dtsh. Alt.* 39, 366.

17. f. 5'b. I 5. Tr. Ex corruptis arboribus und Mot. In principibus propera. T. Neuma de Alleluya.

Die Noten fehlen im Codex; so ist es auch nicht bekannt, welches All. es war, dessen Jubilus hier als T. diente. (Der Mot.-Anfang steht im alten Index richtig in der 1., bei Aubry irrig in der 2. Gruppe).

18. f. 6a. P 7. Presum prees verbum dignum.

Der einzige Conductus der ersten Conductus-Gruppe (P 1—14), der, obwohl seine Melodie dem 13. Jahrhundert entstammen kann, im Notre Dame-Repertoire bisher noch nicht nachweisbar ist.

19. f. 6b. P 8. Cristus assistens pontifex.

= 1st. F f. 435'; Da 2777 Nr. 26 (nur Text). — Verfasser: der Kanzler Philipp. — Text: Roth, *Rom. Forsch.* 6, <S. 457>.

20. f. 6c. P 9. Quo me vertam nescio.

= 1st. F f. 426'; Da 2777 Nr. 7 (nur Text). — Verfasser: der Kanzler Philipp. — Text: Flac. Nr. 27; Delisle 130f.; Anal. hy. 21, 143; Roth, Rom. Forsch. 6, 449. — Fauv überliefert Str. 1 und 3 (Si Roma respiceret) mit Melodie; Str. 2 (mit starken Varianten) und 4 folgen als Textstrophen.

21. f. 6'a. I 6. Qua. Quasi non misterium, Tr. Trabunt in precipicia und Mot. Ve qui gregi deficiunt. T. „Displicebat ei etc“.

Die T.-Quelle dieses Werks, das die einzige lateinische 4st. Tripelmotette der französischen Kunst des 14. Jahrhunderts bleibt, ist mir nicht bekannt. Der alte Index nennt den Tr.-Anfang. Die Texte aller 3 Oberstimmen entstammen Notre Dame-Conductus. Das Qua. (Quasi non misterium) benutzt als Text Str. 5 und 6 von Philipp's Quid ultra tibi facere (1st. F f. 423; Text auch in Da 2777 Nr. 11 und f. 91, Oxf. Add f. 129', Wien 883 f. 76', Rom Vat. Ottob. 3081 f. 71', Paris lat. 14970 f. 69, ib. n.a. lat. 1544 f. 104', Paris Ars. 413 f. 176' und Madrid Reg. 2 H 6. — Text: Milchsack S. 142; Hauréau, Notic. 8° 6, 332; Wiener Sitz.-Ber. 113, 508; Anal. hy. 21, 141; Roth, Rom. Forsch. 6, 54 und 452. — Vgl. oben S. 265). Den Text des Anfangs des Tr. und des Schlusses des Mot. bildet Str. 2 und 3 (Onus quod nobis) aus: Trine vocis tripudio (3st. W<sub>1</sub> f. 75' und F f. 205; Text auch in Oxf. Rawl f. 16'. — Text: Flac. Nr. 72, 9 und 10; Milchsack Nr. 128; Anal. hy. 21, 148 und 33, 198). Der Anfang des Mot. ist Str. 4 von Philipps Ve mundo a scandalis (1st. F f. 426; Tours 927 f. 19' 1st. angelegt, ohne Noten; Text auch in Da 2777 Nr. 6; cit. von Garlandia bei Mari S. 38. — Text: Luzarche S. 67, vgl. oben S. 125; Anal. hy. 21, <141>; Roth, Rom. Forsch. 6, <452>). Die alten Melodien sind in den neuen Werken nirgends benutzt. — Mk.: J. Wolf, Mens.-Not. Nr. 7 (vgl. Sammelb. 6, 628); Fauv.

22. f. 7a. I 7. Tr. Orbis orbatus oculus und Mot. Vos pastores adulteri. T. Fur non venit nisi ut furetur et martet et perdat.

Das Tr. cit. Vitry (C. S. 3, 20).

23. f. 7'a. P 10. Omni pene curie president incurii.

= 2st. F f. 353; W<sub>2</sub> f. 144' (2st. angelegt, ohne Noten; Facsimile bei O. v. Heine-mann, vgl. oben S. 161f.); Oxf. Rawl f. 10' (nur Text). — Text: Flac. Nr. 6; Delisle 119f.; Anal. hy. 21, 150.

24. f. 7'a. P 11. Nulli beneficium juste penitudinis amputatur.

= 2st. W<sub>1</sub> f. 117'; F f. 334; Ma f. 63; Carm. bur. Nr. 11 und Oxf. Add f. 127 (nur Text). — Text: Milchsack Nr. 170—172; Carm. bur. Nr. 11; Anal. hy. 21, 139. — Als 2. Textstrophe folgt: Si confessus. Als weitere Doppelstrophe folgt in Fauv erst hinter Nr. 25: Cui magis committitur (mit Melodie) und Cum subjectis (als Textstrophe nach der gleichen Melodie, textlich in den Anfang ausgehend: nam juste penitudinis nulli beneficium amputatur).

25. f. 7'a. P 12. Rex et sacerdos preluit.

= 1st. F f. 435'; Da 2777 Nr. 18 (nur Text). — Verfasser: der Kanzler Philipp. — Text: Delisle 133; Anal. hy. 21, 173; Roth, Rom. Forsch. 6, 454. — Fauv lässt der 1. Strophe 2 hier neue Strophen folgen.

◦ 26. f. 8b. \* Vehemens indignacio.

\* = 1st. F f. 433; Oxf. Add f. 128 (nur Text). — Text: Anal. hy. 21, 147. — F überliefert nur 3 Strophen mit verschiedenen Melodien (Str. 2: Alterno, Str. 3: Explorant);

in Fauv wie in Oxf. Add folgt allen dreien je eine weitere Textstrophe als Parallelstrophe.

27. f. 8'a. I 8. Tr. Desolata mater ecclesia und Mot. Que nutritos filios evexit. T. Filios enutriti et exaltavi, ipsi autem spreverunt me.

Die T.-Bezeichnung ist Jes. 1, 2 entnommen; eine Melodie dazu ist mir nicht bekannt (vgl. zu Nr. 12; bei C. Marbach, Carmina scripturarum 303 ist keine liturgische Verwendung des Verses genannt). Der Codex bemerkt beim T.: Le motet dessus [f. 8'c] *Que nutritos et le treble de l'autre part* [f. 8'a] *Desolata* sont faiz sur la complainte que l'eglise fait des templiers et du clergie.

28. f. 9b P. 13. [517] Et exaltavi plebis humile.

Oberstimme einer alten Motette mit dem T. Et exalta (aus M 51) Nr. 2 (3st. Qu. F f. 46): 3st. F 1, 23; W<sub>2</sub> 1, 2; 2st. W<sub>2</sub> 2, 28. — Text: Flac. Nr. 34; Anal. hy. 49, 264.

29. f. 9'b. I 9. Tr. Je voi douleur avenir und Mot. Fauvel nous a fait present. T. Fauvel autant n'est si poise arrive comme avant.

Text: G. Paris l.c. — Mk.: J. Wolf, Mens.-Not. Nr. 8.

30. f. 10b. R 1. Porchier miex estre ameroie.

Das Rondeau dient der 3st. Tripelmotette Nr. 151 als T. — Mk.: Fauv; Gennrich Nr. 353.

31. f. 10c. A 1. „Alleluia Veni sancte spiritus etc“.

Citiert wird der Anfang von All. und  $\Psi$  des Pfingst-All. Veni (L. Gr. 266).

32. f. 10'a. I 10. Tr. Se cuer joians jones jolis und Mot. Rex beatus confessor domini Ludovicus. T. Ave.

Eine Dpm. auf Ludwig X. (1314—16). Die T.-Quelle ist mir noch unbekannt. — Text: G. Paris l.c. S. 151 (Mot). — Mk.: J. Wolf, Mens.-Not. Nr. 9; Fauv.

33. f. 10'c. I 11. Tr. Servant regem misericordia und Mot. O Philippe prelustris Francorum rex. T. Rex regum et dominus dominancium.

= 3st. Dpm. Paris frç. 571 f. 144 mit der Mot.-Variante: Ludowice prelustris u.s.w. in etwas jüngerer Notation. Die Dpm. wandte sich also als Mahnruf (das Tr. schliesst: Rex hodie et cras moritur; juste vivat et sancte igitur) zuerst ebenfalls an Ludwig X. und wurde dann vom Fauvel-Interpolator nach Ludwigs Tode an Philipp V. (1316—22; vorher gehen die Worte: Pour Philippe qui regne ores ci metreiz ce motet onquores) gerichtet. Beachtenswert ist, dass die textlich ältere Fassung in Paris frç. 571 in jüngerer Notation überliefert ist (vgl. Sammelb. 6, 604). Codex Paris frç. 571 (früher 7068. 581; P. Paris, Les Mss. frç. de la Bibl. du Roi 4, 1841, 409f.; Cat. Bibl. Imp. Les Mss. frç. 1, 1868, <S. 56>; Sammelb. 4, 25; J. Wolf, Mens.-Not. 1, <S. 47>; A. Långfors, L'Histoire du Fauvain, reprod. phototypique de 40 dessins du ms. franç. 571 de la B.N., précédée d'une introd. et du texte critique des légendes de Raoul le Petit, 1914, wo S. 5 die Identität beider Mot. übersehen ist und die Motetten irrig als 2st. bezeichnet sind) ist eine Pergamenthandschrift des 14. Jahrhunderts (33 : 23 cm), die an musikalischem Inhalt nur die beiden Dpm. Fauv Nr. 12 und 33 f. 144—145 überliefert; — Mk.: J. Wolf, Mens.-Not. Nr. 10; Fauv.

34. f. 11c. P 14. O labilis sortis humane.

Der vom Kanzler Philipp stammende Text ist F f. 427' in abweichender 1st. Komposition und ohne Melodie auch in Da 2777 Nr. 9 erhalten. — Text: Anal. hy. 21, 97; Roth, Rom. Forsch. 6, 425f. — Fauv überliefert Str. 1 und 3 (Dum effugis) mit Melodie und

Str. 2 als Textstrophe. — Im Index ist hinter „O labilis“ erst der Anfang „O natio“ geschrieben, dann ausgestrichen und in der richtigen Gruppe I zugefügt.

35. f. 11'b. I 12. Tr. [598] *Condicio nature defuit* und Mot. [599] *O nacio nephandi generis*. T. *Mane prima sabbati* (aus M 83\*): verschiedene ordines des 3. Modus 4 li sine propr. beginnend.

= 3st. Dpm. Mo 4, 51; Ba Nr. 77; Bes Nr. 5; Da Nr. 22; 2st. Lo D f. 52'; den Mot. cit. Disc. pos. (C. S. 1, 97). — Text: E. du Ménil 1847 (Mot.; vgl. S. 391); Jacobsthal, Zs. f. r. Ph. 3, 552; Roth, Hymnen 13 (Frgm.) — Mk.: Couss. Nr. 5 aus Mo; Fauv; Ba. Vgl. S. 391.

36. f. 12c. P 15. *Carnalitas luxuria* in Favelli.

Ein älterer Text, zu dem dieser Fauvel-Text etwa eine Parodie sein könnte, ist bisher nicht nachweisbar. Die Melodie entstammt erst dem 14. Jahrhundert.

37. f. 13a. I 13. Tr. *Facilius a nobis vitatur invidia* und Mot. *Alieni boni mundi*. T. nur mit der Angabe: *Imperfecte canite*.

In der Bibliothek Karls VI. befand sich ein heute unbekannter Codex (Nr. 1230) mit „*Motés et chansons notées, partie en latin et partie en françois*“, dessen 2. Blatt „*Alieni boni invidia*“ begann. Vgl. S. 344 und den Nachtrag dazu.

38. f. 13'b. II 6. [381] *Veritas arpie fex ypocrisie*. T. *Johanne* (aus M 29) Nr. 3: 3 lo |.

Qu. F Nr. 148. — = 2st. W, 2, 83 (mit der richtigen Lesart: *Cecitas arpie*). Identisch [379] *Clamans* 2st. F 2, 32; [380] *Ne sai qe je die* 2st. W, 4, 13; Mo 6, 185; Lo C Nr. 5; mit Tr. [382] *Quant vient* 3st. Dpm. Mo 7, 274; Ba Nr. 69; Bes Nr. 26; [383] *Arida Franco* (C.S. 1, 131). — Text: Flac. Nr. 3; Anal. hy. 49, 248. — Mk.: Fauv; Aubry pl. 13 und Fauv; Ba.

39. f. 13'b. II 7. [935] *Ade costa dormientis*. „Tenor“: 3 li sine propr. | 3 li sine propr. 2 li 2 li |.

Mot. und T. sind nach alter Weise streng modal; ich nehme die Motette daher in das Repertorium auf. Die T.-Quelle ist mir unbekannt; ebenso kann ich bisher die Mot.-Melodie anderweitig nicht nachweisen. Vielleicht ist der Mot. mit dem Mot. der Dpm. Lo Ha 7, 19 *De costa dormientis* (vgl. oben S. 276f.; der Textanfang des Tr. ist unbekannt) identisch. — Mk.: Fauv; Aubry pl. 13 aus Fauv.

40. f. 14a. P 16. *Inter membra singula*.

= 1st. Lo B Nr. 3; St. V f. 253'; den Text fügt auch Salimbene (ed. O. Holder-Egger, Mon. Germ. Script. 32, 442), der als Verfasser dieser Parabel von Magen und Gliedern den Kanzler Philipp nennt, zum Jahr 1250 in seine Chronik ein. — Text: A. de Montaiglon (vgl. S. 251); P. Meyer, Doc. manusc. S. 34; Anal. hy. 21, 116; Holder-Egger l.c.

41. f. 15'a. I 14. Tr. *La mesnie Fauveline* und Mot. *J'ai fait nouvelement*. T. *Grant desprit ai je Fortune de Fauvel* u.s.w. (mit vollem Text).

Den T. bildet ein 6zeiliger (mit Ausnahme des im 2. Modus stehenden 1. Taktes) im 5. Modus deklamierter Fauvel-Text. Der im weiteren Verlauf im 1. Modus oder unmodal deklamierte Mot. beginnt mit dem Citat des Anfangs des T. der Dpm. [900f.] (Mo 8, 312; den T. edierte Aubry, Ten. frç. S. 27 und Gennrich Nr. 60) im 2. Modus. Das Citat eines älteren Refrains gerade in dieser speziell für den Roman de Fauvel geschaffenen 3st. Tripel-motette ist besonders beachtenswert.

42. f. 16'b. R 2. *Douce dame debonaire Fauvel que te faut*.

Ballade. — Mk.: Fauv; Gennrich Nr. 354.

43. f. 16'b. R 3. *Ay amours tant me dure*.

Ballade. Den Refrain citiert Lescurel Nr. 34 (Gennrich Nr. 400) Str. 23. — Mk.: Fauv; Gennrich Nr. 357.

44. f. 17a. P 17. *Talant que j'ai d'obeir*.

In der Überschrift im Codex (*coment Fauvel chante ce lay qui s'ensuit*) als *lay* bezeichnet.

45. f. 19a. R 4. *A touz jours sanz remanoir*.

Rondeau mit der gleichen Melodie wie Nr. 47. — Mk.: Fauv; Gennrich Nr. 356.

46. f. 19bc. P 18. *Je qui pooir seule ai de conforter*.

In längeren Zeilen, die die Breite von 2 Kolumnen haben, notiert.

47. f. 19'c. R 5. *Fauvel est mal asseigne*.

Rondeau mit der gleichen Melodie wie Nr. 45. — Mk.: Fauv; Gennrich Nr. 357.

48. f. 21a. A 2. „*Et reddet unicuique mercedem juxta suorum exigenciam meritum*“.

49. f. 21'b. A 3. [Ant.] „*In paciencia vestra possidebitis animas vestras*“.

= L. Ant. Mon. 427; L. Ant. [4].

50. f. 21'c. II 8. *Inter amenitatis tripudia*. T. *Revertenti* (die T.-Bezeichnung ist nachgetragen).

51. f. 22a. I 15. Tr. *Inflammati invidia demon* und Mot. *Sicut de ligno parvulus*.

„Tenor“.

52. f. 22c. P 19. *Veritas equitas largitas corrui*.

= 1st. F f. 440' und Lo B Nr. 11; Paris lat. 1251 f. 105 und frç. 2193 f. 17 (nur Text). Über die beiden musikalisch identischen provenzalischen und französischen Lays *Gent m'enais* und *Flours ne glais* vgl. S. 257 und den Nachtrag dazu. — Verfasser: der Kanzler Philipp. — Text: Bartsch, Zs. f. r. Ph. 2, 70; Anal. hy. 21, 127.

53. f. 23'b. A 4. „*Nemo potest duobus dominis servare*“ (Ev. Matth. 6, 24).

54. f. 23'b. A 5. „*Beati pauperes spiritu, quoniam ipsorum est regnum celorum*“ (Ev. Matth. 5, 3).

55. f. 23'c. R 6. *Providence la senee*.

*Virelay* (im Roman als „*balade*“ bezeichnet). — Mk.: Fauv; Gennrich Nr. 358.

56. f. 23'c. R 7. *En chantant me veul plaindre*.

Ballade. — Mk.: Fauv; Gennrich Nr. 359.

Es folgt eine Reihe von 13 älteren modal aufgezeichneten französischen Refrains, die in den alten Index nicht aufgenommen sind (ich gebe im folgenden nur das anderweitig bekannte Vorkommen gleicher oder abweichender Melodien der Texte an). — ° 57. f. 24b. „*J'ai ame et touz jourz amerai*“. = Ren. Nouv. V. 6860 (Ha f. <166>); die kurze Melodie steht in Ha im 2., in Fauv im 4. Modus). — ° 58. f. 24c. „*J'aim dame d'onneur et de pris etc.*“ — ° 59. f. 24'a. „*Tout le cuer m'en cuit de joie quant la voie*“. — ° 60. ib. „*Son dous regart m'a mon cuer emble*“. = V Rondeau Nr. 15 f. <24> (Mk.: Gennrich Nr. 44); die Fassung in Ray. Bibl. Nr. 816 (Paris frç. 846 f. 85) ist mir unbekannt. — ° 61. f. 24'b. „*S'amours m'ont mon cuer emble, n'est pas perdu*“. — ° 62. f. 24'c. „*He diex tant joliment m'a pris bone amour*“. — ° 63. f. 25a. „*A ma dame servir ai mis mon cuer et moi*“. = Ren. Nouv. V. <6856> (Ha f. <166'> und Paris frç. <372> f. <51'>). — ° 64. f. 25b. „*Dame*



a vous me sui donne“. — ° 65. f. 25c. „Je puis bien dire las marvi vostre dous viaire“. — ° 66. f. 25'a. „J'apelerai se diex me gart“. (Die Melodie dieses Refrains, der sich im Ren. Nouv. V. 6920 nur in Paris frq. <372> f. <52> und <frq. 1593> f. <50>, nicht in Ha findet, weicht dort ab). — ° 67. f. 25'b. „A jointes mains vous pri, douce dame, mercy“. = Hale Rondeau Nr. 10 Mittelstimme (Mk.: Couss., Hale S. 224; Gennrich Nr. 75; die in Ha in C schliessende Melodie ist hier einen Ton höher aufgezeichnet). — ° 68. f. 25'c. „Et quant il vous jarai le don que doit avoir ami autrement non“. — ° 69. ib. „J'attendrai ainssi aimi dame tant com vous plera mercy“.

70. f. 26a. R 8. Se j'onques a mon vivant.

Ballade. — Mk.: Fauv; Gennrich Nr. 360.

° 71. f. 26'a. Hau diex on pourrai je trouver.

14 Zeilen mit einer Melodie des 14. Jahrhunderts umrahmen in 11 Abschnitte gespalten eine sie paraphrasierende Dichtung. Der 1. Abschnitt fügt irrig noch die Noten zu *Conseil* zu; der 2. blieb im Codex ohne Noten. V. 1 und 2 kehren unten (Nr. 107) mit gleicher Melodie noch einmal wieder.

Es folgen 5 strophische französische Texte (R 9—13; Mk.: Gennrich Nr. 361—365). — 72. f. 27'a. Dame se par bien amer (Ballade). — 73. ib. Douce et de tout noble (Virelay). — 74. f. 27'b. Jolis sanz raison (Ballade). — 75. f. 27'c. Se de secours pon ne point (Ballade). — 76. ib. Helas j'ai failli a joie (Virelay).

77. f. 28c. A 6. „Necesse est ut veniant scandala; ve tamen homini illi, per quem scandala veniunt“ (<Matth. 18, 17 und Luc. 17, 1>).

Die Anfänge der folgenden französischen Texte eines besonderen Einschubs (f. 28bis und 28ter; in 2 Kolumnen geteilt) sind in den alten Index nicht aufgenommen. — ° 78. f. 28bis a. Pour recouvrer alegiance. — ° 79. f. 28bis' a. Ore en tristesse. — ° 80. f. 28bis' b. Amours vous faites mesprison. — ° 81. f. 28ter b. Ma dame il m'est avis. — ° 82. f. 28ter' a. Tres amoureuse creature. — ° 83. f. 28ter' b. „Fols ne voit en sa folie se sens non“ mit einem leeren System; den gleichen Text hält in der Miniatur ebendort Fortune dem Fauvel vor; über den mit diesen Worten beginnenden Text [1140] (Metz f. 170) vgl. oben S. 340.

84. f. 29a. P 20. Vade retro sathanas, tuas tolle fabulas; quicquid enim consulis, falsitatis organa u.s.w.

Der Text ist Str. 4a von Philipps Aristippe quamvis sero: 1st. F f. 416; Carm. bur. Nr. 171, Da 2777 Nr. 2 und Oxf. Add f. 63 (nur Text). Fauv schliesst mit einem Fauvel-Zusatz. — Text: Flac. Nr. 25; Carm. bur. Nr. 171; Anal. hy. 21, 152; Roth, Rom. Forsch. 6, 445. — Die Melodie weicht in Fauv, obwohl sie ältere Rhythmik aufweist (1. Modus), von der in F ab.

85. f. 29a. P 21. Fauvel cogita quod preterit mundi figura.

Das Werk ändert an Philipps O mens cogita (1st. F f. 438; Lo B Nr. 5. — Text: Anal. hy. 21, 97) nur den Anfang und setzt einen neuen längeren Schluss zu. Die Melodie bleibt die alte.

86. f. 29c. A 7. Incrassate Falvelle recalcittrasti.

Erscheint die Einreihung von Nr. 86 und 92—94 in Gruppe 5 im Index nicht auffällig?

87. f. 29'a. I 16. Tr. Bonne est amours ou dangier und Mot. Se mes desirs fust. T. (ganz unbezeichnet).

Der T. weist Rondeaubau auf; ein kleines a links neben dem Anfang ist vielleicht ein Merkbuchstabe für die Initiale.

88. f. 29'c. R 14. Falvelle qui jam moreris.

Der Text ändert an Philipps Homo qui semper moreris (1st. F f. 428'; Text auch in Da 2777 Nr. 17. — Text: Anal. hy. 21, 98; Roth, Rom. Forsch. 6, 454) nur den 1. Vers. Die alte Melodie ist nicht benutzt. Die neue Melodie ist wie die der französischen Ballade gebaut. Der Textanfang, der im alten Index wohl mit den anderen Conductus in die 3. Gruppe aufgenommen war, ist hier wieder ausgestrichen und (als einziger lateinischer Text) in die 4. Gruppe eingereiht (irrig mit der Seitenzahl 27 statt 29).

89. f. 29'c. A 8. „Omnia tempus habent“.

90. f. 30a. I 17. Tr. Aman novi probatur und Mot. Heu fortuna subdula. T. Heu me tristis est anima mea.

Mk.: J. Wolf, Mens.-Not. 1, 58 (Mot.).

91. f. 30'a. P 22. Gaudet Favellus nimium. — 92. f. 30'b. A 9. „Ha Parisius civitas regis magni“. — 93. ib. A 10. Iste laus det nobis gaudium. — 94. f. 31a. A 11. Fauvellus phro (so im Codex) dolor suum habitaculum. — 95. f. 31'a. A 12. Buccinate in neomenia tuba. — 96. f. 32a. A 13. Confortamini in domino.

97. f. 32b. I 18. Tr. Thalamus puerpere thronus Salomonis und Mot. Quomodo cantabimus sub iniqua lege. T. (ganz unbezeichnet).

Mot. und Tr. benutzen Str. 1 und 2 eines alten, vom Kanzler Philipp gedichteten Textes, der 1st. W, f. 185 (fragmentarisch; vgl. oben S. 41) und F f. 425' und ohne Melodie Da 2777 Nr. 21 erhalten ist. Die Dpm. weist keine musikalischen Beziehungen zur alten Melodie auf. — Text: Flac. Nr. 24; Milchsack Nr. 226; Anal. hy. 21, 165; Roth, Rom. Forsch. 6, 456.

Es folgen 9 bis auf den bekannten Tropus Nr. 104 singuläre lateinische Texte, die im Index z.T. den Prosen, z.T. den liturgischen Gattungen eingeordnet sind. — 98. f. 33b. A 14. Simulacra eorum argentum. — 99. ib. A 15—17. „Constitu, domine super Falvellum dolorem inferni et diabolus stet a dextris ejus. Fiant dies ejus pauci, filii orphani et uxor ejus vidua ac eiciantur de habitacionibus nostris. Deleantur de libro vivencium et cum justis non scribantur“ (im Index als 3 Texte aufgeführt). — 100. f. 33'a. A 18. Qui cogitaverunt supplementare. — 101. ib. A 19. Respice domine deus in ancillas (mit Evovae schliessend). — 102. ib. P 23. In hac valle miserie. — 103. f. 33'. A 20. Custodi nos domine a laqueo. — 104. ib. P 24. Familiam custodi Christe tuam. Aubry's Umstellung des Anfangs aus Gruppe 3 in 5 ist nicht nötig, da der Text wohl zu den „Proses“ zu zählen ist. — 105. f. 33'c. A 21. Respexit dominus humilitatem (abweichend von der Melodie L. Ant. Mon. 101). — 106. f. 34a. A 22. Generacio eorum.

Es folgt die musikalische Ausgestaltung der Hellequin-Episode, in der nur die Melodie von Nr. 107 den Rhythmus des 14. Jahrhunderts zeigt, während die übrigen modal sind <vgl. Gennrich II, S. 238—239>. — ° 107. f. 34'a. „An diex on pourrai je trouver ... confort secours n'alegement“. = Nr. 71 V. 1 und 2; der allein mit der Melodie versehene Refrain ist auch hier gespalten. — ° 108. ib. „En non diu agace agace, vous ni ferez plus vo ni“. — ° 109. ib. „L'autrier dehors Puiquigni vi un chat enseveli, dit che espousera lundi“. — ° 110. ib. „En hellequin lequin hele en hellequin“. — ° 111. ib. „Elles ont peur on cu nos dames“. — ° 112. ib. „Trente quatre pez moy sis etc.“. — ° 113. ib. „Vostre bele bouche



besera mon cul“. — ° 114. ib. „Je vi les pez de mon cul en etc.“. — ° 115. „Dame se vos fours est chant etc.“.

116. f. 34'c. P 25. En ce dous temps d'este. — ° 117. f. 36'b. „Sus sus a la dance d'ermenion“ (im Codex bezeichnet als „Sotes chances de ceus qui font le chat“). — ° 118. f. 36' ab (unten auf der Seite). „Nous ferons des prelaz gorpiz et des larrens mestres“. — ° 119. f. 36'c. „Se je ni aloie, je n'iroie mie etc.“ (im 2. Modus); der textlich gleiche Refrain im Jeu du Pelerin (Couss., Hale, S. 419) hat eine abweichende Melodie im 1. Modus.

Im Index bilden Nr. 120—121 A 23—24, Nr. 122 P 26 und Nr. 123—147 A 25—49. — 120. f. 37b. [R] Filie Jherusalem nolite timere (Aubry fügt irrig *Constantes estote* als selbständigen Text dem Register zu, obwohl dies nur der  $\Psi$  des R ist; seine Angabe, es sei = L. Ant. Mon. 158, ist nicht zutreffend, da der Text hier ein R, keine Ant. ist und die Melodie abweicht). — 121. ib. [Ant.] Estote fortis in bello. = L. Ant. Mon. 431; L. Ant. [11]. — 122. ib. P 26. Virgines egregie virgines sacratae (eingeleitet durch die Verse: et chantoient si com semble ceste prose trestouz ensemble). — 123. f. 37'b. „Properantes autem veniunt cum exultacione portantes manipulos suos“. — 124. f. 37'c. [Ant.] Sicut mirra electa. = L. Resp. 246. — 125. ib. Dignare nos laudare te virgo. — 126. ib. [R] Hodie nobis de celo. = L. Resp. 57. — 127. f. 38a. [R] Illuminare illuminare Jherusalem. = L. Resp. 75. — 128. ib. [Ant.] Facta est cum angelo. = L. Ant. Mon. 177; L. Ant. Compl. 110. — 129. f. 38b. [R] Verbum caro. = L. Resp. 67. — 130. f. 38c. [Ant.] Dum ortus fuerit. = L. Ant. Mon. 175; L. Ant. 82. — 131. f. 38'b. [R] Esto nobis domine. — 132. ib. [R] Sancta et immaculata. = L. Resp. 62. — 133. ib. „Adoremus dominum quia ipse est sponsus et salvator noster“. — 134. ib. [Ant.] Anulo suo subarravit. = L. Ant. Mon. 543 und L. Ant. 259 (mit Abweichungen). — 135. f. 39a. Induit nos dominus. — 136. ib. Ipsi sumus desponsati. — 137. f. 39c. [Ant.] Apud dominum misericordia. = L. Ant. Mon. 181; L. Ant. 84. — 138. ib. [Ant.] Natus est nobis parvulus (Aubry's Angabe, es sei = L. Ant. Mon. 177, ist nicht zutreffend). — 139. ib. Non auferetur sceptrum. — 140. f. 39'a. Virgineus sensus qui superat. — 141. f. 41b. Pax vobis; ego sum (Aubry's Angabe, es sei = L. Ant. Mon. 324, ist wiederum nicht zutreffend). — 142. ib. Parata est sententia. — 143. ib. Plebs fidelis (schliessend: Falvellique federa prebet deffensorem). — 144. f. 41'b. Devorabit Falvellum dominus cum germine suo. — 145. ib. Veniat mors super illos et descendant. — 146. ib. Heu quid destructio. — 147. ib. Juxta est dies.

148. f. 41'c. I 19. Tr. Tribum que[m] non abhorruit und Mot. Quoniam secta latronum. T. Merito hec patimur: lo dl lo | | (beginnend mit 12 tempora Pause).

Das Tr. fand ich in einem Fragment der Münchener Hof- und Staatsbibliothek, musikalische Fragmente, Kasten E, bezeichnet: „Kasten D IV zu (31) clm 5362“ wieder. Es ist ein einzelnes Papierblatt des späten 15. Jahrhunderts (21 : 14 cm), auf dem die 5 Systeme der recto- und die ersten beiden Systeme der verso-Seite das Tr. Tribum in schwarzer Notation (Fauv gegenüber diminuiert) überliefern; weitere 4 Systeme der verso-Seite sind frei. Codex München lat. 5362 (Chiems. ep. 62) ist eine Sammelhandschrift des 15. Jahrhunderts in 4°, die u.a. Innocentius IV., Summa de casibus penitencie, ein Psalterium B.M.V. und Johannes archiepiscopus Cantuariensis, meditatio metrica enthält. Auch das Tr. Nr. 152 findet sich in einer späten deutschen Handschrift; vgl. unten. — Das Tr. cit. Philipp von Caserta (C. S. 3, 118) tadelnd. — Eine Instrumentalbearbeitung der Dpm. überliefert London Br. M. Add. 28550, f. 44—44'. Über f. 43—44', die beiden letzten Pergamentblätter dieser Handschrift, die das British Museum 1870 vom Rev. H. R. Wadmore erwarb, vgl.

Hughes-Hughes, Cat. 1, 425 und 3, 76. Die 4 Seiten (18,5 bis 22 : 16 cm; der Spiegel misst 18,5 : 13 cm) sind ganz von H. E. Wooldridge, Early Engl. Harm. 1, pl. 42—45 phot. ediert; vgl. Bd. 2, ed. S. <101ff.> und J. Wolf, Kirchenmus. Jahrb. 1899, <29f.>. Die Provenienz des Codex ist unbekannt (englisch?). Als Entstehungszeit der Blätter wird fast übereinstimmend das 14. Jahrhundert angesehen; nur H. Davey, der zuerst die gleiche Ansicht in seiner Hist. of Engl. Music <1895>, S. 31 vertrat, setzte sie Monatsh. f. Musikgesch. 34, 1902, S. 31 nicht weit vor 1500 an; auch mir ist zweifelhaft, ob die Aufzeichnung dieser Instrumentalstücke in der That noch im 14. Jahrhundert stattfand. — Mk.: Early Engl. Harm. 1, pl. <42—45> und 2, <S. 101ff.> aus London; J. Wolf, l.c. S. <357ff.> und Mens.-Not. Nr. 78 aus Fauv und London (vgl. ferner J. Wolf, Not.-Kunde 2, 1919, 5ff.); Fauv.

° 149. f. 42c. Hinc fons hinc devinus aqua degenerans unda dampnificans amen (auf die Miniatur ebendort bezüglich).

150. f. 42'b. I 20. Tr. Celi domina quam und Mot. Maria virgo virginum. T. Porchier mieuz estre ameroie u.s.w. (mit vollem Text).

Der T. ist ein Rondeau mit Fauvel-Text, das 1st. bereits oben Nr. 30 (R 1; Gennrich Nr. 353) vorkam. Die Benutzung eines derartigen T. zur Unterstimme von 2 Marien-texten ist seltsam. Der Tr.-Text benutzt z.T. den Text des Tr. [552] (Ba Nr. 4); musikalische Beziehungen fehlen. — Text: vgl. Mone, Hymnen 2, 408 aus Ba.

151. f. 43a. II 9. Omnipotens domine populi. T. Flagellaverunt Galliam et ortum ejus iniquaverunt.

152. f. 43a. I 21. Tr. [530] Firmissime fidem teneamus und Mot. [531] Adesto sancta trinitas. T. „Allehuya Benedictus etcetera“ (M 57): a. lo dl lo dl lo | |; b. 5 li sine perf. |.

Den T. bildet All. und  $\Psi$  des Trinitäts-All. M 57. Der Tr.-Text kehrt in Da 521 f. 228 wieder. Eine Instrumentalbearbeitung der Dpm. überliefert London Add. 28550 f. 43' und 44; vgl. oben bei Nr. 148. — Tr.-Text: Anal. hy. 34, 45. — Mk.: Early Engl. Harm. 1, pl. 43f. und 2, <S. 96ff.> aus London; J. Wolf, Kirchenmus. Jahrb. 1899, 19ff. aus Fauv und London; Fauv.

153. f. 43'a. II 10. [936] Scrutator alme cordium. T. (ganz unbezeichnet):  $\lambda\gamma$ .

Den Mot.-Text bildet ein alter Conductus-Text (2st. W<sub>1</sub> f. 149', F f. 325' und Ma f. 89; Text auch in St. Gallen 520, 20. — Text: Flac. Nr. 94; Milchsack Nr. 201) mit einer Fauvel-Parodie des Schlusses. Die alte Melodie ist nicht benutzt. Wegen der modalen Deklamation des Mot. und der alten T.-Rhythmik (32 longe mit brevis-Pausen nach der 12. und 24. longa) nehme ich die Motette in das Repertorium auf.

154. f. 43'c. A 50. Nos signis pie Christe. — 155. f. <43'c.>. A 51. Non nobis domine.

156. f. 44b. I 22. Tr. Zelus familie Christi me comedit und Mot. Jhesu tu dator venie me tibi reconcilia. T. (ganz unbezeichnet).

Der alte Index, der sonst stets die Mot.-Anfänge verzeichnet, nennt hier den Tr.-Anfang. Der 1. Teil des Mot.-Textes kehrt als Fortsetzung von Ave Jesu Christe in Flor. 212 f. 84 wieder (vgl. oben S. 226); musikalische Beziehungen fehlen.

157. f. 44'. I 23. Tr. Garrit Gallus flendo dolorose und Mot. In nova fert animus mutatas. T. (ganz unbezeichnet).

= 3st. Dpm. Paris Coll. de Pic. 67 f. 67 in jüngerer Notation, wo der T. mit *N*

bezeichnet ist. Den T., in dem zum ersten Male die rote Notation verwendet wird, cit. Vitry (C. S. 3, 20; vgl. Sammelb. 6, 629). Zu dem ebenfalls mit dem Anfang von Ovids Metamorphosen beginnenden Conductus *In nova fert animus via gressus* (1st. F f. 427'; — Text: Anal. hy. 20, 32) weist die Motette keine musikalischen Beziehungen auf; ebenso wenig zum Conductus *In nova fert animus* (2st. F f. 323'). — Tr. und Mot. stehen in 2 gleich breiten Kolumnen nebeneinander. — Mk.: J. Wolf, Mens.-Not. 1, 56; Fauv.

Der Band Paris B. N. Coll. de Picardie 67 enthält 2 aus Dom Grenier's handschriftlichem Nachlass stammende Pergamentblätter mit musikalischem Inhalt (hier f. 68 und <67> bezeichnet). Das erste (<27>: <18> cm) entstammt dem 13. oder dem beginnenden 14. Jahrhundert und enthält 2 3st. im Conductus-Stil komponierte Rondeaux: *Helas tant vi* und *J'ai desir* (herausgegeben von Gennrich Nr. 313 und 314), die wegen ihrer unmodalen, mit Melismen durchsetzten Melodik und ihres andersartigen Aufbaus (in Gennrich Nr. 313 ist die Mittelstimme jedenfalls nicht die Hauptmelodie) wesentlich später als die 3st. Rondeaux Hale's zu setzen sind. Der Rest des Blatts ist frei. Das 2. Blatt (<42:21,5> cm); der einzige Rest einer Motettenhandschrift des 14. Jahrhunderts grössten Formats, enthält 2 vollständige Dpm. und Fragmente aus 4 weiteren Motetten des 14. Jahrhunderts. Den Text des Tr. der 2. hier ganz erhaltenen Dpm.: *Musicalis scientia*, eine lobpreisende Aufzählung der berühmtesten Musiker der Zeit (der Mot.-Text ist eine Klage der Rhetorik bei der Musik über die Unthaten stümperhafter Sänger), druckte E. de Coussemaker, *Les harmonistes du 14. siècle* 1869, S. <14f.>, der auf sie durch A. Guesnon, dem 1863 L. Delisle davon Mitteilung gemacht hatte, hingewiesen war, und P. Meyer, *Bull. de la Soc. des anc. textes franç.*, 1908 <S. 45—56> (vgl. dazu die Nachweise über mehrere hier genannte, bisher unbekannt gebliebene Persönlichkeiten und eine Textberichtigung durch A. Guesnon, *Le Moyen Age* 25, 1912, S. 98f.). Über die Handschriften Dom Grenier's (1725—89), dessen *Introduction à l'histoire de Picardie* 1856 in *Société des Antiquaires de Picardie*, *Documents inédits* 3, 352 herausgegeben wurde, vgl. *Bibl. de l'Éc. des Chartes* 32, 275 (vgl. auch oben S. 230). Über die Fragmente vgl. ferner Sammelb. 4, 25 und J. Wolf *Mens.-Not.* 1, 56 und 181.

158. f. 45. I 24. Tr. (a Sy. 1—3) Quant je le voi und Mot. (c Sy. 1—3) Bon vin doit l'en a li tirer. T. (c Sy. 4) Cis chans veult boire.

Der T.-Text steht auf Rasur. Auch Tr. und Mot. schliessen: *Cis chans veult boire*. — Mk.: P. Aubry, *Un „explicit“ en musique du Roman de Fauvel*, *Mercure musical* II, 1906, 118f.> und separat 1906, S. <10>; Fauv. — Aubry l.c. verbindet irrig mit dieser 3st. Tripelstrophe als 4. Stimme die 1st. Melodie Nr. 159, die in Sy. 4 vor dem T. steht (das System ist durch Kolumne a und b durchgezogen), obwohl es musikalisch nicht zulässig ist und auch der alte Index beide Werke richtig trennt.

159. f. 45. A 52. „Ci me faut un tour de vin, dex quar le me donnez“.

Der Text steht auf Rasur. Musikalisch identisch ist der Schluss des Mot. [91] (Mo 2, 33; Bes Nr. 53; Text auch in D Nr. 6; vgl. S. 388). — Mk.: vgl. zu Nr. 158. — Auch der Index trägt zur grotesken Wirkung dieses Schlusses des Romans (ähnlich schliesst auch der Text des Romans in Kolumne b: *J'ai sef, il est temps que je boive. Explicit explicat ludere scriptor eat*) bei, indem er diesen Trinkrefrain unter die „Alleluyes, antenes, respons, ypnes et verssez“ einreicht, unter denen er den einzigen französischen Text bildet.

Die Gesamtzahl der aus Codex F hier wiederkehrenden gleichen oder parodierten

Texte beträgt 27; davon sind im Original 3st. Conductus Nr. 2, 3, 16 und 21b, 2st. Conductus Nr. 6, 10, 11, 13, 15, 23, 24 und 153, 1st. Nr. 14, 19, 20, 21a, 21c, 25, 26, 34, 52, 84, 85, 88 und 97 und in Motettenform komponiert Nr. 8 und 28. In gleicher 1st. Form stehen in Fauv Nr. 14, 19, 20, 25, 26, 52 und 85; die Unterstimmen 2- und 3st. Conductus erscheinen hier als 1st. Melodien bei Nr. 6, 10, 11, 13 (?), 15, 16, 23 und 24; in 2- statt 3st. Motettenform (wie in W.) findet sich Nr. 8; Nr. 28 lässt den T., Nr. 2 den alten Oberbau fort, wobei Nr. 28 hier 1st. bleibt und Nr. 2 eine neue Unterstimme dazukomponiert; so kehrt wenigstens eine Stimme der alten Komposition in 18 Werken (einschliesslich Nr. 8) wieder. Ferner ist die 2st. Motette Nr. 38 ein altes lateinisches Contrafactum einer schon in F überlieferten 2st. Motette. In neuer 1st. Komposition treten Nr. 34, 84 und 88 entgegen; Nr. 3 und 153 bringen musikalisch neue 2st. Kompositionen (Nr. 153 in 2st. Motettenform, Nr. 3 in einer Fauv eigentümlichen Mittelform zwischen Conductus und Motette, die auch Nr. 1 und 2 zeigen); Nr. 97 benutzt 2 Strophen eines Lieds des Kanzlers Philipp als Oberstimmentexte einer Dpm., Nr. 21 verschiedene Strophen aus 3 Texten, von denen 2 von Philipp stammen, als Oberstimmentexte für eine 4st. Tripelstrophe. Ein weiterer alter 1st. Conductus ist die in F fehlende 1st. Melodie von Nr. 40, durch die die Zahl der in Fauv aufgenommenen Lieder des Kanzlers Philipp, die hier von Neuem ihre zündende Kraft bewähren, sich auf 14 erhöht (mit alter Melodie Nr. 2, 14, 19, 20, 25, 40, 52 und 85, mit neuer 1st. Melodie Nr. 34, 84 und 88 und als Texte neuer Motetten Strophen aus 3 Liedern in Nr. 21 und 97; vgl. auch oben S. 264).

Weniger zahlreich sind die Berührungen mit dem älteren Motetten-Repertoire, im besonderen mit dem von Mo. Mit Mo hat Fauv gemeinsam mit gleichen Texten die Dpm. Nr. 35 und die hier in 2st. reduzierter Form erscheinende Motette Nr. 7 und mit einem alten Contrafactum als Text die Motette Nr. 38. Refrainbeziehungen zu Mo zeigen Nr. 41 und 159; weitere musikalische Refrainbeziehungen sind bei Nr. 43, 57, 60, 63, 67, 71 und 107 nachgewiesen (vgl. ferner bei Nr. 4 (?), 66, 83 und 119). Nr. 8 fehlt dem Repertoire von Mo, kehrt aber in Ba noch einmal wieder. Mit den nur in 2 der ältesten Motettenhandschriften überlieferten Motettenstimme Nr. 28 und 2 weiteren 2st. Motetten im älteren Stil (Nr. 39 und 153) sind es zusammen 7 Motetten des alten Repertoires oder älteren Stils, die hier mit einer sehr viel stattlicheren Zahl neuer Motetten zu dem ersten grossen Motetten-Repertoire des 14. Jahrhunderts vereinigt sind, auf dessen neue Werke näher einzugehen hier nicht der Ort ist.

## XV. Die Fragmente einer Motettenhandschrift des 14. Jahrhunderts in Cambrai 1328 (1176) f. 11, 12, 17 und 19.

Unter den zahlreichen Fragmenten mittelalterlicher Musikhandschriften der Bibliothek von Cambrai, die zusammengeheftet jetzt als Nr. 1328 (1176) signiert sind (Cat. Dép. 17, 486; „Fragments provenants d'anciennes reliures“), befinden sich einige Reste einer schönen Motettenhandschrift des 14. Jahrhunderts, die hier zu nennen sind, da sie auch die wohl noch aus dem 13. Jahrhundert stammende Dpm. [892f.] (Tu Nr. 26) überliefern.

Der Fragmentfaszikel besteht aus 18 foliierten Blättern und einem unfoliierten Doppelblatt, teils des 13., teils des 14. Jahrhunderts von sehr verschiedenen Formaten. Die gegenwärtige Reihenfolge ist eine völlig willkürliche, bei der nicht einmal die richtige Blattfolge in Fällen, in denen sie noch leicht erkennbar ist, Berücksichtigung fand (so ist z.B. das Doppelblatt f. 5 und 6 umgekehrt zu legen, da f. 5 ein 3st. Agnus III bringt, dessen 3st. Agnus I und II auf f. 6 und 6' vorhergehen; die beiden nur 1st. Melodien enthaltenden Blätter des Doppelblatts f. 16 und 18 sind durch das Doppelblatt-Fragment f. 17, das mit ihnen gar nichts zu thun hat, getrennt u.s.f.). Aus wieviel Handschriften die Fragmente stammen, die ausser f. 16 und 18 nur mehrstimmige Kompositionen enthalten, konnte ich noch nicht feststellen.

In die Literatur wurden die Fragmente bereits von E. de Coussemaker in seiner Notice sur les coll. mus. de la bibl. de Cambrai (Mém. de la Soc. d'émulation de Cambrai 18, 1841, 59ff. und separat 1843) eingeführt, in der Coussemaker ohne eine Beschreibung der Fragmente selbst zu geben, 26 Texte aus ihnen abdruckte (und zwar sind entnommen die Texte Nr. 1—4 f. 3' und 3, Nr. 5 f. 10, Nr. 6—7 f. 11', Nr. 8—9 f. 17, Nr. 10—12 f. 10', Nr. 13—14 f. 12', Nr. 15—16 f. 13, Nr. 17—18 f. 14', Nr. 19—20 f. 2, Nr. 21—22 f. 9, Nr. 23—25 f. 8 und Nr. 26 f. 15' der gegenwärtigen Anordnung). 1852 folgte dann in seiner Hist. de l'harm. au moyen âge die Veröffentlichung mehrerer Kompositionen in farbigem Facsimile in pl. 31, 32 und 34<sub>2</sub>—36 (pl. 31 = f. 3; pl. 32 giebt aus f. 17 nur den Mot. [893] ohne Tr. und T. wieder; pl. 34<sub>2</sub> = f. 10' unterer Teil; pl. 35 = f. 9 Sy. 1—7; pl. 36 = f. 8 Sy. 1—6) und 1872 in seinen Oeuvres complètes du trouvère Adam de la Halle die Benutzung des ganzen hier erhaltenen Fragments aus den Werken Hale's (vgl. S. <465>). Im übrigen beschränkte sich die Beachtung der Fragmente bisher nur auf das, was Coussemaker in den beiden letztgenannten Publikationen aus ihnen veröffentlichte; selbst die Texte der Notice blieben bei Philologen — so fehlt z.B. die Erwähnung der Fragmente, die unter anderen von Coussemaker nicht genannten Werken Machaut's auch dessen Dpm. *Qui es promesses* und *Hay fortune*, Notice Nr. 13—14, anonym überliefern, in der Aufzählung der Machaut-Handschriften bei E. Hoepffner, Oeuvres de Gu. de Machaut, 1, 1908 S. 44f. und in V.

Chichmaref's Ausgabe: Gu. de Machaut, Poésies lyriques 1, [1909], S. XCIV — und bei Musikhistorikern (vgl. meine Bemerkungen Sammelb. 6, 599) ganz unbeachtet.

Für eine ausführliche Beschreibung aller Fragmente, die mit mancherlei Schwierigkeiten zu kämpfen hat angesichts der schlechten Lesbarkeit einer grossen Reihe von Seiten, von denen der Leim noch nicht genügend entfernt ist, ist hier nicht der Ort, da nur der Inhalt von f. 3 und f. 17 der Kunst des 13. Jahrhunderts angehört. So sei hier nur kurz erwähnt, dass auch f. 10 die verbreitete Komposition des aus f. 5' von Coussemaker abgedruckten Textes *De ce que fol pense* (die 4. Stimme der Komposition f. 5' kommt nur hier vor), f. 13' das oft überlieferte Rondeau Machaut's *Se vous n'estes* und f. 15 die ebenfalls sehr verbreitete Ballade Machaut's *De petit peu* enthalten. Über f. 3 vgl. oben S. <698>.

Einer Motettensammlung gehören die Pergamentblätter f. 11, 12, 17 und das unfoliierte Schlussblatt, 2 einzelne Blätter und 2 Doppelblattfragmente, bestehend aus je einem Blatt und einer Kolumne des 2. Blatts (ich bezeichne sie f. 17, 17A, 19 und 19A) an. Aus welchen Handschriften sie abgelöst sind, ist nicht bekannt; für f. 17 und 19 zeigt die übereinstimmende Art der Verstümmelung, dass sie zum Binden der gleichen Handschrift verwendet waren.

1. f. 17. Schluss des Tr. [Apta caro]; T. Alma redemptoris (aus O 48\*).

= 4st. Dpm. mit Mot. Flos virginum und einem Ct. in Chant. 1047 f. 60' u. Mod. lat. 568 f. 18'; von Phil. de Cas. C. S. 3, 118 lobend erwähnt. Die T.-Fassung in Cambrai stimmt mit Chant. und Mod. überein. — Erhalten ist der Textschluss des Tr. unter Sy. 1 (Langzeile): non posse figere gradus pudet naturam misere carni humane subveni prope, die T.-Bezeichnung unter Sy. 1: Alma redemptoris Tenor mit dem Notenrest des Anfangstons (F) und der Schluss des T. in Sy. 2 (Langzeile).

2. f. 17. Tr. [892] Les l'ormel a la turelle und Mot. [893] Main se leva sire Garins.

Als T.-Bezeichnung ist zu ergänzen: Je ne chandrai mais.

= 3st. Dpm. Tu Nr. 26. — Texte: Coussemaker, Notice Nr. 8 und 9 (ohne dass die Zusammengehörigkeit beider Texte als Tr.- und Mot.-Text einer Dpm. bemerkt ist). — Mk.: Mot. in Couss., Hist. pl. 32 aus Cambrai; Tu f. 34 phot. Aubry pl. 12; T. bei Gennrich Nr. 58. — Der Mot. steht auf 8 Systemen der Kolumne b (vgl. das Facsimile l.c.); das Tr. benutzt die entsprechenden Systeme der Kolumne a und eine Langzeile, in der der Schluss des Tr.-Textes ohne Noten blieb. Für den T. ist unten ein Teil eines Systems unter Kolumne a zugefügt; der Raum daneben unter Kolumne b blieb frei. Die Bezeichnung des T. mit dem Anfang des Rondeaux, das als T. dient und dessen vollständiger Text nicht bekannt ist, kann auf dem verlorenen untersten Teil der Seite gestanden haben. Über die Schreibung des T. hier und in Tu vgl. S. <540>. Die Oberstimmen sind nicht isorhythmisch gebaut, was schon wegen der ungleichen Länge der beiden a b a a b a b folgenden T.-Glieder (a zählt 13, b 8 lange) nicht möglich ist.

Coussemaker, der den Bau dieser Komposition als Dpm. nicht erkannte, bezeichnete l.c. pl. 32 den Mot. irrig als „Chanson à une voix“ und verursachte damit die Bereicherung der musikgeschichtlichen Literatur mit diesem „1st. «Lied»“, das vielleicht zu den ebenso unauslöschbaren Irrtümer grosser „Musikgeschichten“ gehört wie der S. 400f. charakterisierte Fall.

## «XVI. Theoretiker-Zitate.»

[Dieses Kapitel fehlt in Ludwigs Manuskript.]

## XVII. Lateinische Motetten in italienischen Laude-Handschriften.

Während, wie bekannt, Italien seit dem 14. Jahrhundert in der mehrstimmigen Musik eine führende Rolle zu spielen berufen war, steht es noch im 13. Jahrhundert nicht nur im Schaffen, sondern auch in der Pflege dieser Kunst offensichtlich ganz im Hintergrund. Unsere Kenntnis von der künstlerischen Bethätigung der Italiener auf dem Gebiet der mehrstimmigen Musik im 13. Jahrhundert beschränkt sich im wesentlichen auf die winzigen von mir Sammelb. 4, 1902/3, S. 51 aufgezeigten Spuren.<sup>1</sup> Und auch in den italienischen Handschriften des 14. Jahrhunderts findet die mehrstimmige Kunst des 13., die in Frankreich ebenso wie in England in vielen Kreisen auch im 14. Jahrhundert noch lebhaft weiter gepflegt wurde und in Deutschland noch bis tief in das 15. Jahrhundert hinein lebendig blieb, kaum Aufnahme. Die einzigen italienischen Handschriften, in denen wir bisher Werke des älteren französischen Motetten-Repertoires begegneten, sind 3 Laude-Codices des Trecento, von denen ich die beiden Florentiner, Flor. Naz. II, I, 122 und 212, beide aus Florentiner Provenienz, 122 mit notenschriftlich archaischer, 212 umgekehrt mit inkonsequent modernisierter spärlicher Motettenüberlieferung, in der bereits die Form der Aufzeichnung den Mangel an wirklicher innerer Vertrautheit mit diesen Werken verrät, bereits Sammelb. 4, 1902/3, 32 charakterisierte<sup>2</sup>; ein dritter, Ars C, vermehrt dieses sehr geringe italienische Motetten-Repertoire älterer lateinischer Motetten nur um einige

<sup>1</sup> Über die Nachrichten bei Salimbene vgl. oben S. 247 ff., besonders S. 251. — Die Notiz über das Geschenk (ein Talent), das Wolfer von Passau am Sonntag Cantate (23. Mai) 1204 den „discantores domini pape“ in Rom spendete (J. V. Zingerle, Reiserechnungen Wolfers von Ellenbrechtskirchen 1877, S. 27; so in der späteren Zusammenstellung der Ausgaben; in der ersten Aufzeichnung der Ausgaben S. 40 sind die Sänger nur „cantores“ genannt), gab A. Höfer (Beitr. z. Gesch. d. dtsh. Spr. u. Lit. 17, 1893 S. <501>) Anlass zu einem eigenartigen Missverständnis: Höfer sieht in der Wahl des Wortes *discantores* statt *cantores* bei der späteren Zusammenrechnung der Ausgaben einen Niederschlag der Erinnerung an den schlechten Gesang in Rom, während offenbar gerade umgekehrt in der schärferen Bezeichnung *discantores*, „Sänger, die ein mehrstimmiges Werk vortrugen“, das Gedenken an einen nicht alltäglichen Kunstgenuss zum Ausdruck kommt. Wie bekannt, verdankt auch die Biographie Walthers von der Vogelweide den Reiserechnungen Wolfers durch die Notiz über Wolfers Schenkung von 5 solidi longi „pro pellicio“ an Walther in Zeiselmauer am 12. November 1203 (l.c. S. 9 und 14) die einzige urkundliche Notiz über Walther (K. Burdach, Walther v. d. V. 1, 1900, S. 1). — Die Frage, ob unter den mehrstimmigen Conductus des Notre Dame-Repertoires auch solche italienischen Ursprungs nachweisbar sind, lasse ich hier noch offen.

<sup>2</sup> Vgl. R. Davidsohn, Gesch. von Florenz 2, 2, 1908, S. 293.

Motetten-Texte<sup>1</sup>. Nur in diese grossen eifrig benutzten Singfolianten der sich an den im 14. Jahrhundert noch stets 1stimmig bleibenden italienischen „Laude“ erbauenden Bürger-Gesang-Vereine drangen, offenbar im Gefolge von Sequenzen, die im allgemeinen in Italien ebenfalls nicht die Pflege und die Verbreitung fanden wie im übrigen Abendland, einige lateinische Motetten des grossen französischen Repertoires des 13. Jahrhunderts in mehr oder weniger entstellter Form und einige weitere ähnlich entstellt überlieferte mehrstimmige Kompositionen, die fast alle einer befriedigenden Übertragung trotzen, ein; in der Kunst des „mondo elegante“ des Trecento fehlt die Motette des 13. Jahrhunderts ganz. Dass auch die neue Motette des 14. Jahrhunderts in Italien vielfach andere Wege als die neue französische Motette geht (vgl. Sammelb. 4, 31) und überhaupt eine wesentlich bescheidener Rolle spielt, als die der französischen Motette dieses Zeitraums ist<sup>2</sup>, kann hier nur kurz bemerkt werden. Auch der Einfluss des alten Motettenstils auf die übrigen mehrstimmigen Formen bleibt in Italien ausserordentlich gering; während er in Frankreich im 14. Jahrhundert auf das Fruchtbare auch auf die kleineren neuen weltlichen mehrstimmigen Gattungen einwirkt, geht das neue mehrstimmige italienische Lied des Trecento vom Conductus-Stil aus (vgl. auch oben S. 4).

### 1. Florenz, Bibl. Naz. II. I. 122 (Flor. 122).

Obwohl diese schöne Laude-Handschrift des 14. Jahrhunderts, deren Inhalt sich aus 97 1stimmigen italienischen Laude (f. 2'—135' und 152—153') und 10 lateinischen 1- und mehrstimmigen Gesängen (f. 136—151') zusammensetzt, in die musikalische Literatur bereits 1782 von Ch. Burney (A gen. hist. of music 2, 327f.) eingeführt wurde, der die Lauda: Alta trinita beata (freilich in sehr fehlerhafter Wiedergabe der Melodie und unrichtiger Übertragung mit Zusatz einer Begleitung; die Textwiedergabe ist gleich im 1. Wort: *Alla* statt *Alta* falsch) abdruckt, blieb ihr übriger musikalischer Inhalt in der musikgeschichtlichen Forschung des 19. Jahrhunderts so gut wie ganz unbeachtet. Burney's Beispiel ist zwar in der späteren Literatur oft, meist ohne Verständnis, vielfach mit neuen ebenso willkürlichen Veränderungen der neuen Herausgeber, nachgedruckt und die Lauda in mannigfachen Bearbeitungen oft aufgeführt worden; R. Gandolfi publizierte sie zweimal in Facsimile (Illustrazioni di alcuni cimeli concernenti l'arte musicale in Firenze 1892, Tf. 5 und 5<sup>bis</sup> und R. Istituto Mus. di Firenze, Accademia Storica di Musica Toscana 1893, Facs. [1—2]); ebenfalls in Facsimile liegt f. 134' vor, der Anfang von: Chi vuol lo mondo disprezare (mit

<sup>1</sup> Lateinische Texte anderer Art kommen auch in einer Reihe weiterer italienischer Laude-Handschriften vor; vgl. z.B. oben S. 248 (und den Nachtrag dazu), wo die Überlieferung von Philipp's *Cruz de te volo conqueri* in mehreren derartigen Handschriften mit der Literatur darüber erwähnt ist, und die Inizii Tenneroni's, der auch eine Anzahl lateinischer Texte mit Quellennachweisen, die freilich keineswegs erschöpfend sind, den italienischen einordnet.

<sup>2</sup> Die einzigen Motettentexte des Zeitraums bis etwa 1350, die S. Debenedetti (Un trattatello del s. 14. sopra la poesia musicale, Studi medievali 2, 1906/7, S. 68 ff.) gelegentlich der Ausführungen des anonymen Poetik-Traktats Venedig Marc. lat. cc. 12 Nr. 97 über die Form der Motette (l.c. S. 79) anführen kann, sind ein Text von G. Cavalcanti in Rom Chig. L VIII 305 und eine Serie von Motetten des Francesco de Barberini; die Kompositionen sind nicht bekannt.

einer der Gruppe in dem bekannten Fresko des Campo Santo in Pisa nahe verwandten Miniatur: 3 Reitern zeigt Macarius an 3 offenen Särgen die Vergänglichkeit des Lebens) in E. Levi, *Lirica Italiana antica* 1905 nach S. 40 (mit Übertragung ib.); eindringendere musikgeschichtliche Studien über die Laude-Melodien fehlen indes noch völlig.

Während in späterer Zeit, wie gern betont zu werden pflegt, das musikalische Laude-Repertoire sich in grossem Umfang aus dem der weltlichen Lieder bereicherte (vier der Haupthandschriften dieser späteren Epoche mit näheren Angaben über die weltlichen Vorbilder ist die etwa 700 Texte überliefernde, leider nur als Texthandschrift angelegte grosse Laude-Handschrift Rom Chig. L VII 266, eine Papierhandschrift des 15. Jahrhunderts, Tenneroni Nr. 127; vgl. u. a. [E. Alvisi], *Canzonette antiche*, in: *Coll. di operette inedite o rare* 10, 1884), ist für die ältesten Laude-Melodien, von denen leider bisher erst eine im Verhältnis zur Zahl der erhaltenen Texten nicht allzu grosse Zahl bekannt geworden ist, bisher keinerlei weltliches Vorbild erkennbar. Unter den zahlreichen Laude-Handschriften des 13. und 14. Jahrhunderts (vgl. das Handschriften-Verzeichnis in A. Tenneroni, *Inizi di antiche poesie ital.* 1909, S. 7ff.) überliefern die Melodien nur die Codices Flor. 122 (89 Melodien) und Cortona 91 (22,5 : 16,5 cm; vielleicht noch aus dem 13. Jahrhundert stammend; 44 Melodien<sup>1</sup>; vgl. G. Mancini, *I mss. della libr. del Com. e dell' Acc. Etrusca di Cortona* 1884, 51 und in G. Mazzatinti u. s. w., *Inv. dei Mss. delle bibl. d'Italia* 18, 1912, 45f.; R. Renier, *Giorn. stor. d. lett. it.* 11, 1885, 109ff.; G. Mazzoni, *Laude Cortonesi del secolo 13.* in: *Il Propugnatore*, Nuova Ser. 2, 2, S. 205ff. und 3, 1, S. 5ff., 1889f. mit vollständigem Abdruck der Texte); in Assisi, *Bibl. Munic.* 338 s. 14 (32 : 23 cm; L. Alessandri, *Inv. dell' ant. bibl. del s. convento di S. Franc. in Assisi* 1906, 78 und 166ff.; id. und G. Mazzatinti in G. M.'s *Inv.* 4, 1894—96, 75ff.) ist in den für die Musik freigelassenen Raum die Melodie leider nicht eingetragen (vgl. die Facsimiles bei E. Monaci, *Archiv. paleogr. it.* 1, <1882—1897> Tafel 77—79; der Anfang des Sonnengesangs des h. Franziskus unter leerem Raum für die Notensysteme, f. 33, ist z. B. auch von G. Schnürer, *Franz von Assisi* 1905, S. 115, publiziert). In der Regel sind die Laude-Codices wie die weit überwiegende Zahl der Troubadourhandschriften nur als Texthandschriften angelegt; man begnügte sich meist auch hier mit der Verbreitung der Melodien von Mund zu Mund.

Flor. 122 (Tenneroni Nr. 17; beschrieben von A. Bartoli, *I manosc. it. della Bibl. Naz. di Fir.*, Sez. 1, Serie 1., t. 1, 1879, S. 139—158; G. Mazzatinti, *Inv.* 8, 1893, 46ff.) ist ein Pergamentcodex grossen Formats (40 : 28 cm) in prachtvoller Ausstattung. Text- und Notenschrift ist wie in den späteren grossen liturgischen Chorbüchern so gross, dass eine grössere Zahl von Sängern sie aus einiger Entfernung noch lesen kann. Auf der Seite stehen nur 5 Systeme. Der beschriebene Raum misst nur 25 : 18 cm. Viele Anfänge sind durch schöne figurliche Miniaturen geschmückt (vgl. die oben genannten Facsimiles). Die Handschrift weist starke Gebrauchsspuren auf.

Auf 2 einzelne Pergamentvorblätter folgt ein Doppelblatt (f. 1—2) mit dem Index der Laude, auf dessen letzter verso-Seite (f. 2') bereits das Corpus der Laude beginnt. Vom

<sup>1</sup>) Von den in beiden Handschriften mit Melodien überlieferten 19 Texten sind die Melodien nur bei 6 völlig gleich; bei 3 variieren sie stärker; bei 7 sind sie ganz verschieden; bei 1 variiert nur die Melodie des Refrains stark; bei 1 ist nur die Refrainmelodie verschieden und bei 1 umgekehrt die der Strophe mit starken Varianten im Refrain.

1. Quaternio (f. 3—10) ist das letzte Blatt bis auf einen kleinen Rest verloren. Die folgenden 15 Lagen sind Quaternionen (f. 11—129; die Zahl 63 ist versehentlich wiederholt). Ein Ternio (f. 130—135) schliesst die Laude-Abteilung. Die Sammlung lateinischer Lieder (f. 136—151) besteht gegenwärtig aus 2 Quaternionen, von denen der 1. nur 1st. und der 2. nur 2- und 3st. Werke enthält; zwischen beiden ist eine Lücke von unbekannter Ausdehnung. Die starke Abnutzung auch der mehrstimmigen Lage machte besondere Versteifungen einzelner Blätter nötig; doch zeigt die Kompositionsfolge deutlich, dass die gegenwärtige Blattfolge die ursprüngliche ist. Ein letztes Doppelblatt (f. 152—153) bringt einen Nachtrag zu den Laude, in dem der Text (*Dal alta luce*; auf S. Miniato) ebenso gross wie im Corpus geschrieben ist, während die kleinere und feinere Notenschrift einen anderen Charakter der Notierung zeigt. Neben der citierten neuen Foliierung weist der Codex mehrere ältere auf: das Corpus der Laude, f. 3—135, ist unten mit römischen Zahlen, I bis CXXXVIII foliiert (die beiden f. 63 richtig mit LXI und LXII); ferner tragen eine Foliierung mit gothischen Zahlen f. 3—34 (die 4 ersten Laude-Lagen): 1—32, f. 106—135 und 152—153 (die 4 letzten Laude-Lagen und der Laude-Nachtrag): 1—32 und f. 136—143 (die 1. Lage der lateinischen Lieder): 1—8; die letzte Lage der lateinischen Lieder bleibt unfoliiert; wieviel Blätter zwischen f. 143 und 144 fehlen, ist nicht ersichtlich.

Nach dem schon von Burney (l. c. S. 327f.) ganz abgedruckten Bericht über die Entstehung der Sammlung am Anfang der Handschrift ist sie für eine vom frate Guilielmo, maestro general dell' ordine degli Umiliati am 11. November 1336 gegründete „Compagnia“, die ihre Laude „nella chiesa di Frati d'Ogni Sancti di Firenze dell' ordine degli Umiliati“ sang, geschrieben. Bartoli (l. c. S. 139) nennt als ihren ältesten Besitzer die „Compagnia dello Spirito Santo, che si radunava nella chiesa degli Agostiniani di Firenze“.

Die Notation ist Quadrat-Notation. Über die Anfänge der italienischen Texte vgl. die Beschreibung von Bartoli l. c. Die Anfänge der beiden ersten lateinischen Texte sind mit Miniaturen (Ausgiessung des Heiligen Geistes und Engel vor Christi offenem Grab), die von Nr. 3 und 4 mit grösseren ornamentalen Initialen geschmückt. In der 2. Lage ist auf die Initialen-Schreibung weniger Sorgfalt verwendet; mehrere Initialen sind hier verloschen.

#### 1. Quaternio: 4 1st. Gesänge.

1. f. 136 Sy. 1. *Veni creator spiritus* (der Pfingsthymnus Chev. Nr. 21204; Mk.: L. Gr. 72\* u. s. w.). — 2. f. 138' Sy. 3. *Victime paschali laudes* (die Ostersequenz Chev. Nr. 21505; Mk.: L. Gr. 217 u. s. w.). — 3. f. 140' Sy. 3. *O dulcis fons leticie virgo singularis* (der Anfang fehlt bei Chev.). — 4. f. 142 Sy. 4. *Verbum bonum et suave* (die Mariensequenz Chev. Nr. 21343; Mk.: *Variae preces*<sup>5</sup> 94 u. s. w.; erhalten bis f. 143' Sy. 5: *supplicamus nos*). — Die Fortsetzung fehlt; der Umfang der Lücke ist unbekannt.

#### 2. Quaternio: 1 2st. Fragment, 2 3st. Dpm. und 3 2st. Motetten.

Die Unterstimmen der folgenden Werke sind (ebenso wie die Unterstimmen in Flor. 212) stets nur „Tenor“ genannt; offenbar fehlte es am Verständnis für die Bedeutung der ursprünglichen T.-Bezeichnung. Ihre Quellen sind mir ausser Nr. 6 (und Flor. 212 Nr. 3) bisher sämtlich unbekannt; ich teile die Anfänge der T. von Nr. 5, 7—10 (und Flor. 212 Nr. 9) daher in Band II mit. Die rhythmische Schreibung der T. ist mehrfach verderbt.

Ferner sind offenbar ebenso wie in der Dpm. Nr. 6, in der, wie der Vergleich mit der sonstigen Überlieferung des Werks zeigt, die Oberstimmen so fehlerhaft überliefert, dass eine Übertragung allein nach Flor. 122 nicht möglich ist, auch in den anderen Werken die Oberstimmen stark entstellt. Beim Einstudieren mögen die Fehler verbessert worden sein, ohne dass sie im Codex berichtigt wurden. Während Tr. und Mot., wie üblich, so aufgezeichnet sind, dass im wesentlichen das gleichzeitig zu Singende auch gleichzeitig einzusehen ist, kommt die Wahl des Platzes für die T. dieser Anforderung mehrfach nicht nach. Die Texte Nr. 7 und 10 sind sonst unbekannt und ungedruckt.

5. f. 144 Sy. 1—2. [937] Schluss eines Mot., dessen Anfang unbekannt ist: in partu nove prolis; Sy. 3 ist frei; Sy. 4—5. „Tenor“: unregelmässig.

Beide Silben des letzten Wortes (*prolis*) sind sehr melismatisch. Vielleicht gehören die beiden Stimmen zu einer Dpm., deren Tr.-Schluss auf der vorhergehenden verlorenen verso-Seite stand.

6. f. 144' Sy. 1—5 und 145' Sy. 1—5. Tr. [732] Amor vincit omnia und f. 145 Sy. 1—4, 146 Sy. 1—4 und 146' Sy. 1. Mot. [733] Marie preconio; f. 145 Sy. 5, 146 Sy. 5 und 146' Sy. 2. „Tenor“ [Aptatur, aus O 46\*]; f. 147 Sy. 1 ist frei.

= 3st. Dpm. Mo 7, 283;  $\Psi$  Nr. 3; Ba Nr. 59; Bes Nr. 7; 2st. Ars A Nr. 4; Lo D f. 61'; den Mot. cit. Pseudo-Ar. (C.S. 1, 279). — Mk.: Couss. Nr. 12 aus Mo; Ba. — Die Aufzeichnung dieser Dpm. hier in Quadrat-Notation ist archaisch. Die Überlieferung ist sehr fehlerhaft. Der T. ist meist 3 si | geschrieben; doch ist das 2. Glied stets 2 li 2 li | und die 1. und 4. Glieder meist ligiert. Der T., der aus einer 3 mal wiederholten 16taktigen und einer 4. sich auf die ersten 6 Takte beschränkenden Periode besteht, lässt irrig hier auch der 1. und 2. Durchführung die Wiederholung der ersten 6 Takte folgen. Für den Schluss der Oberstimmen waren die 1. Systeme von f. 146' und 147 reserviert; da das Tr. bereits f. 145' Sy. 5 endet, verwendet der Mot.-Schluss f. 146' Sy. 1, in das aber die Noten nicht eingetragen wurden, und f. 147 Sy. 1 blieb frei. Der Wechsel von caudierten und uncaudierten Quadratnoten am Tr.-Anfang, der diesem äusserlich den Anschein des 3. Modus giebt, ist nur eine graphische Nachlässigkeit ohne Bedeutung (die Dpm. steht im 2. Modus). Die melodischen Varianten der Oberstimmen sind namentlich am Anfang stark und durch keine der übrigen Handschriften bestätigt; dass die Fassung in Flor. 122 falsch ist, zeigt für den Mot. auch der Umstand, dass das musikalische Citat des Sequenzenanfangs im Mot. (vgl. oben S. 444) hier aufgegeben ist.

7. f. 146' Sy. 3—5 und 148 Sy. 1—4. Tr. [938] Ortorum virentium fons und f. 147 Sy. 2—5 und 147' Sy. 1—3. Mot. [938a] Virga Yesse flos virginum et inmarcescibilis; f. 147' Sy. 4. „Tenor“:  $\sigma\gamma$ ; f. 147' Sy. 5 und 148 Sy. 5 sind frei.

Die Dpm. war mir anderweitig bisher noch nicht nachweisbar. Im 2. Teil steht das Tr. auf der recto- und der Mot. auf der verso-Seite. Der T. besteht aus einer Gruppe von 8 und einer von 7 Tönen.

8. f. 148' Sy. 1—5, 149 Sy. 1—5 und 149' Sy. 1—3. Mot. [939] Dulcis Jesu memoria (4 Strophen); f. 149' Sy. 4—5. „Tenor“: 3 si |.

Der Text des Mot. umfasst 4 Strophen des Hymnus Chev. Nr. 9542 (Dulcis, Nil canitur, Jesus spes und Jesus dulcedo; = Strophe 1—4 der Fassung bei Ph. Wackernagel, Kirchenlied 1, 117; vgl. ferner Chev. 4907). Der consequent 3 si | geschriebene T. besteht aus einer vollen 1. Durchführung von 12 Gruppen und dem Anfang einer 2. (4 Gruppen).

Sowohl die Melodien L. Hymn. S. 63f. wie die 2st. Kompositionen [936c] (vgl. Nr. 9) und Worc XIII Nr. 9 weichen ab; vgl. ferner oben S. <663>.

9. f. 150 Sy. 1—4. Mot. [936c] Dulcis Jesu memoria (Strophe 1); Sy. 4—5. „Tenor“:  $\sigma\gamma$ .

Unmittelbar folgt eine 2. auf Strophe 1 beschränkte 2st. Komposition des gleichen Textes, die auch im Nachtrag von Ba f. 80' überliefert ist, wo sie sich noch über 6 weitere Strophen ausdehnt. Über die Varianten beider Fassungen vgl. S. <641>; die Überlieferung in Flor. ist augenscheinlich noch verderbter als die in Ba. Die Melodien L. Hymn. S. 63f. und die 2st. Kompositionen des Textes oben Nr. 8 und Worc XIII Nr. 9 weichen ab.

10. f. 150' Sy. 1—5, 151 Sy. 1—3 und 151' Sy. 1—5. Mot. [940] Ave Maria gratia plena mater Christi sine pena; f. 151 Sy. 4—5. „Tenor“: unregelmässig.

Die Ähnlichkeit der eintönigen T.-Melodie mit dem Anfang der Melodie des Tractus Ave Maria, L. Gr. [170], ist wohl nicht zufällig. Der Mot.-Text ist ein Ave Maria-Tropus, in den der liturgische Text bis *ventris tui* wörtlich verwoben ist.

Im Hauptrepertoire des 13. Jahrhunderts ist bisher nur die Dpm. Nr. 6 nachzuweisen; doch scheint auch Nr. 7 eine alte Dpm. zu sein. Von den 2st. Werken kehrt Nr. 9 in einem Nachtrag von Ba wieder; Nr. 8 zeigt motettenartigen T.-Bau in strengerer, Nr. 10 in freierer Form. Ob das 2st. Fragment Nr. 5, dessen T. am wenigsten den Charakter des Motetten-T. zeigt, einer 2st. oder 3st. Komposition angehört, ist unbekannt.

## 2. Florenz, Bibl. Naz. II. I. 212 (Flor. 212).

Flor. 212 (Tenneroni Nr. 28; beschrieben von Bartoli l.c. 1, S. 172—196; G. Mazzatinti, Inv. 8, 1898, 66ff.; Illustr. u.s.w. 1892, Tf. 6; Facsimile von f. 44) ist ein mit P. Soldini († 1386) zugeschriebenen Miniaturen (Bartoli, 172f. nach G. Milanesi's Vermutung) prächtig ausgestatteter Pergamentcodex des 14. Jahrhunderts grossen Formats (40 : 27,5 cm); alte Signaturen der Handschrift sind: Strozzi 64 und Magliabech. 35, 182. Der Codex enthält ein Kalendarium, eine grosse nur als Texthandschrift angelegte Sammlung von italienischen Laude u.a. (f. 1—70, von denen f. 2—5, 20, 22, 23 und 27 fehlen), und einen nur unvollständig erhaltenen Musikfaszikel mit lateinischen 1- und mehrstimmigen Gesängen. Die Schrift ist nur wenig kleiner wie in Flor. 122; auf der Seite stehen 6 Systeme; der beschriebene Raum misst 26,5 : 17 cm. Vom 2. Teil sind erhalten 2 Quinionen (f. 71—80 und 81—90) und 4 Doppelblätter des 3. Quinio (f. 91—98), dessen 3. Doppelblatt (zwischen f. 92/93 und 96/97) fehlt; der Schluss des Faszikels ist verloren. Der Codex gehörte ursprünglich einer Compagnia, die ihre Laude in der dem Hospital S. Maria Nuova gehörigen kleinen Kirche S. Egidio in Florenz sang. In der musikgeschichtlichen Literatur ist er zuerst in meinem Aufsatz über „Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts“ Sammelb. 4, 1902/3, S. 32, genannt. Während in Flor. 122 die 1st. und die mehrstimmigen lateinischen Gesänge gesondert sind und im erhaltenen Repertoire dort die mehrstimmigen an Zahl überwiegen, sind hier die Gesänge nach den Festen, für die sie bestimmt sind und die nebst der Gattung des Gesanges im Codex angegeben werden, zusammengestellt (so folgen die 2 mehrstimmigen Weihnachts-Kompositionen einer 1st. Weihnachtssequenz und das 2st. Ave Jesu



einer 1st. Fronleichnamsequenz) und in dem erhaltenen Teil von mehrstimmigen Werken nur 3 (2 2st. Werke und 1 3st. Dpm.) gegenüber 14 1st. Werken aufgenommen. Die Unterstimmen sind nur „Tenor“ bezeichnet. Die Notation der 1st. Melodien ist mit Ausnahme der von Nr. 7 Quadrat-Notation; über die der mehrstimmigen Werke vgl. unten. Über die Anfänge der italienischen Texte vgl. die Beschreibung bei Bartoli und Mazzatinti l.c.

1. f. 71 Sy. 1. *In nat. dom. sequencia*. Letabundus exultet (Chev. Nr. 10012; Mk.: Var. preces<sup>6</sup> 70 u.s.w.).

2. f. 72' Sy. 5—73 Sy. 4. *Eodem die sequencia*. Verbum patris hodie processit ex virgine; f. 73 Sy. 5. „Tenor“.

Mk.: J. Wolf, Not.-Kunde 1, 267 in Original-Notation und Übertragung. — Die Komposition ist in der Mensural-Notation der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts ohne Einhaltung fester Regeln über die Ligaturformen geschrieben. Der irrig Sequenz genannte Text ist ein Benedicamus domino-Tropus mit 2 Strophen (Str. 2 als *Responsio* bezeichnet) in gleicher Komposition. Statt der gebräuchlichen 2. Strophe: Pacem nobis omnibus (so in Ars C Nr. 9; vgl. ferner Chev. Nr. 21374; H. Villetard, Office de Pierre de Corbeil S. 118; Anal. hy. 20, 216; Prosol. Aniciense in U. Chevalier, Biblioth. Liturg. 5, 1, 1894, 49; u.a.) bildet hier die 2. Strophe der Text: Nato nobis hodie u.s.w., der (mit einer Variante am Schluss; vgl. unten) in Ars C dem Text Verbum vorangeht (Ars C Nr. 8). — Der T. bildet aus einer Tonfolge im 5. Modus durch Auflösung der einzelnen Töne in Unisoni eine Note gegen Note der Oberstimme entsprechende Unterstimme (bei 2 Noten deuten Kreise darüber an, dass beim Vortrag auch hier unisono Auflösungen der longe perfecte stattzufinden haben; von der Möglichkeit je 2 Töne zu ligieren, macht der Schreiber nur einmal Gebrauch); so erklingt das Ganze als 2st. Conductus. — Die Melodie im Office de Sens f. 23' (ediert: Villetard l.c. S. 178 und F. Clément, Séq. S. 17) und in Paris B.N. lat. 903 f. 10, s. 12. (ed. Villetard ib.) weicht ab.

3. *Item eodem die cantus*. f. 73 Sy. 6—73' Sy. 4. Mot. [645] Verbum caro factum est und f. 73' Sy. 5—74 Sy. 5. Tr. [644] Salve virgo nobilis Maria; f. 74 Sy. 5. „Tenor“ [Et veritate, aus O 3].

= 3st. Dpm. Mo 7, 284; Ψ Nr. 1; Ba Nr. 98; Bes Nr. 8; Tr. 1st. Mü C f. 79'; Mot.-Text Ars C Nr. 6; Theor.-Cit. — Mk.: Couss. Nr. 13 aus Mo; Ba. — Über das Werk im allgemeinen, die T.-Quelle und den Mot.-Text, dessen Schluss in den Handschriften variiert, vgl. oben S. 445f. Flor. 212 schreibt die 3 Stimmen des Werks mit dem Mot. beginnend nach statt neben oder abschnittsweise unter einander. Die Aufzeichnung ist sehr verderbt. Der 3mal erklingende T. ist nur einmal ausgeschrieben; und zwar: 6 lo | 9 lo | Ligatur aus 2 longe lo | statt 6 Gruppen 3 lo |. Während im T. so wenigstens aber der alte longa-Rhythmus bewahrt ist, sind die Oberstimmen in die Notation des 14. Jahrhunderts umgeschrieben, wobei der longa und den 2 breves des 3. Modus brevis und 2 semibreves als Grundwerte entsprechen, jedoch zahlreiche Fehler und Inkonsistenzen unterlaufen. So sind die 4 Takte (Tr. T. 16 und Mot. T. 21, 25 und 30), in denen 4 Silben in der 1. Nebenform des 3. Modus deklamiert werden, sehr verschieden behandelt; in T. 16 und 21 finden sich (ganz irrig) je 2 breves und 2 semibreves, in T. 25 und 30 je 4 semibreves mit einem Punkt nach der 2., die in T. 30 von gleicher Form sind, während in T. 25 die 1. und 3. nach unten caudiert ist. Ebenso fehlt der Ligaturschreibung in T. 16f., 18f., 28 und 35 jegliche Folgerichtig-

keit. Dazu kommen weitere Entstellungen (z.B. am Tr.-Anfang, bei dem statt 3 längeren und 4 kürzeren Noten zum 7silber sich 5 breves und 4 semibreves finden), so dass eine Übertragung der Dpm. ohne Zuhilfenahme der übrigen Überlieferung erhebliche Schwierigkeiten bereiten würde. Ähnlich widerspruchsvoll ist Nr. 9 notiert. Ob sich zur Erklärung der zwischen T. und Oberbau differierenden Mensur anführen lässt, dass beides verschiedenen ausführenden Organen anvertraut war, der Oberbau den Sängern, der T. einem Instrumentalisten, lasse ich dahingestellt. — Der Codex giebt der Dpm. die farblose Bezeichnung *Cantus*.

4. f. 74 Sy. 6. *In res. dom. sequencia*. Victime paschali (Chev. Nr. 21505; Mk.: L. Gr. 217 u.s.w.). — 5. f. 74' Sy. 3. *In dom. pent. hymnus*. Veni creator spiritus (Chev. Nr. 21204; Mk.: L. Gr. 72\* u.s.w.; Str. 1 und der Anfang von Str. 2 sind mit Melodie, das weitere nur als Text aufgezeichnet). — 6. f. 75 Sy. 3 v.u. *Eodem die sequencia*. Sancti spiritus adsit (Chev. Nr. 18557; Mk.: Var. preces<sup>6</sup> 160 u.s.w.). — 7. f. 79 Sy. 1. *Item alia sequencia*. Veni sancte spiritus et emitte (Chev. Nr. 21242; die in breves-Werten mensural aufgezeichnete Melodie weicht von der gebräuchlichen — L. Gr. 267; Var. preces<sup>6</sup> 158 u.s.w. — ab). — 8. f. 80 Sy. 3. *In festo corp. Christi sequencia*. Lauda Syon (Chev. Nr. 10222; Mk.: L. Gr. 288 u.s.w.).

9. *In honore domini nostri Jesu Christi sequencia*. f. 84 Sy. 5—85 Sy. 1. Mot. [941] Ave Jesu Christe verbum patris; f. 85 Sy. 2. „Tenor“.

Die Notation, die im T. longa- und im Mot. brevis-Takt zeigt, ist ebenso widerspruchsvoll wie die von Nr. 3. Der T. besteht aus 11 lo |, 13 lo | und einer Gruppe von 5 lo und einer ligatura ternaria G a F, die als Anfangston eine longa hat und a F als oblique Figur schreibt. Der Mot. verwendet wie in Nr. 3 breves und semibreves als Grundwerte mit ähnlichen Inkonsistenzen und Fehlern; so ist offenbar schon der Mot.-Anfang ganz verderbt. Den Mot.-Text bildet hier und genau übereinstimmend in Ars C Nr. 4 Str. 1 des Gebets Chev. Nr. 1845 mit der Fortsetzung: *Jesu tu dator venie bis penitentie*. Die Bezeichnung des Textes als *sequencia* im Codex ist nicht zutreffend. Die Komposition ist ohne musikalische Beziehungen zu [1186] (*Ave*; 2st. Lo D f. 53'; Text Ars C Nr. 5 und Flac. Nr. 99) und Fauv f. 44 (*Jesu*). Über die Texte Chev. Nr. 1844 und 1845 vgl. oben S. 226.

10. f. 85 Sy. 3. *In festo s. trin. sequencia*. Profitentes unitatem (Chev. Nr. 15555). — 11. f. 88 Sy. 1 *B.M.V. sequencia*. Ave Maria gratia plena dominus tecum virgo serena (Chev. Nr. 1879; Mk.: Var. preces<sup>6</sup> 46 u.s.w.).

12. f. 90 Sy. 3. *B.M.V. sequencia*. Ave gloriosa virginum regina. f. 92' schliesst mit *candoris tu-*; das folgende Blatt ist verloren (vgl. oben). — Über diesen sehr verbreiteten, aus 14 weiteren Handschriften bekannten Text des Kanzlers Philipp, seine Melodie, die hier eine Quint tiefer als sonst steht, und deren weitere Verwendung vgl. oben S. 258f. und den Nachtrag dazu. — Mk.: vgl. S. 259.

13. f. 93 Sy. 1. Verbum bonum et suave (Chev. Nr. 21343; Mk.: Var. preces<sup>6</sup> 94 u.s.w.; die Sequenz beginnt mit dem Anfang von f. 93; die Überschrift stand wohl unten auf dem verlorenen vorhergehenden Blatt). — 14. f. 94 Sy. 4 *B.M. semper Virg. sequencia*. Letabundus totus mundus (fehlt bei Chev.; die Melodie beginnt wie die von Nr. 1). — 15. f. 95' Sy. 5. *B.M.V. sequencia*. Vernans rosa spes (fehlt bei Chev.; die Fortsetzung folgt ohne Melodie). Der Schluss ist mit dem Blatt, das auf f. 96 folgte, verloren. — 16. f. 97 Sy. 1. Schluss einer Sequenz, deren Anfang mir noch unbekannt ist: et per ipsum clauditur u.s.w.



(die folgende Strophe beginnt: *Doctrina*; die Schlussworte des Ganzen sind: *puerpera Alleluja*). — 17. f. 98 Sy. 1. *In festivitatibus s. Pauli sequencia*. Letabundus Paulus laudet (fehlt bei Chev.; die Melodie beginnt wie die von Nr. 1). Der Schluss ist mit der folgenden Lage verloren. Der Umfang des Verlorenen ist unbekannt; wahrscheinlich war er nicht mehr sehr erheblich, da mit Nr. 16 ein Cyklus von de tempore- und Mariengesängen abgeschlossen ist.

Von den 4 in Flor. 122 erhaltenen 1st. lateinischen Gesängen kehren 3 hier wieder (Flor. 122 Nr. 1, 2 und 4 = Flor. 212 Nr. 5, 4 und 13). Von den Texten der 3 mehrstimmigen Gesänge gehören Nr. 2, Nr. 9 und der Mot.-Text von Nr. 3 ebenso wie die Pfingstsequenz Nr. 7 auch zum Repertoire von Ars C. Die beiden Dpm. Flor. 122 Nr. 6 und Flor. 212 Nr. 3 sind trotz der sehr verschiedenartigen Notation, in der sie hier erscheinen, vielleicht der gleichen Quelle entnommen, da sie in  $\Psi$  nahe, in Mo 7 und Bes unmittelbar benachbart stehen und in Ba gleichfalls beide überliefert sind.

### 3. Paris, Bibl. de l' Arsenal 8521 (Ars C).

Eine 3. ähnlich zusammengesetzte italienische Handschrift des 14. Jahrhunderts, in der jedoch auch von den lateinischen Gesängen nur die Texte aufgezeichnet sind, ist der schöne jetzt in Paris befindliche Pergamentcodex Ars. 8521 (31,5 : 22 cm; der beschriebene Raum misst 20 : 16 cm; G. Molini, *Doc. di st. it.* 1, 1836, LXI; G. Mazzatinti, *Inv. dei Mss. it. d. bibl. di Francia*, in: *Indici e Cataloghi* 5, 3, 1888, S. 129 und 195—417; *Cat. Bibl. Ars.* 6, 1892, 472f.; vgl. ferner die an den beiden letzten Orten angegebene Literatur). Auch dieser Codex ist graphisch sehr schön geschrieben; die breiten dicken Buchstaben sind auch aus einiger Entfernung noch gut lesbar; die bunten Initialen sind rot und blau ausgeführt; auch die alten römischen Blattzahlen, mit denen das Laude-Corpus des Codex (f. 1—174) foliiert ist, setzen sich (wie auch sonst in italienischen Handschriften dieser Zeit) aus wechselnd rot und blau geschriebenen Gliedern zusammen.

Den Codex eröffnet ein Ternio, auf dessen beiden mittleren Doppelblättern der alte Index steht (f. A—D), der die Anfänge der Laude bis f. 168' (f. A—C recto; mit später zugesetzten Blattangaben) und von der gleichen Hand geschrieben die 19 Anfänge des lateinischen Faszikels (f. D recto; ohne Blattangaben; die Initialen sind bis auf die übersehene Initiale von Nr. 7 wechselnd rot und blau geschrieben) enthält; das äussere Doppelblatt, f. C' und D', ebenso 2 später vorgesetzte weisse Pergamentblätter sind bis auf einige Federproben frei. Der 1. Teil des Codex selbst (22 Quaternionen; f. 1—176) besteht aus einer einheitlich geschriebenen, bis f. 174 reichenden Sammlung von 112 italienischen Laude, deren Texte von Mazzatinti l.c. vollständig abgedruckt sind, und 7 zu verschiedenen Zeiten nachgetragenen italienischen Laude-Texten (f. 174—176); f. 176' ist frei. Es folgt eine von anderer Hand geschriebene Sammlung von 17 lateinischen Texten, von denen Mazzatinti l.c. S. 196 nur das Anfangsverzeichnis des Index veröffentlichte (da die 2. Teile von Nr. 9 und 13 im Codex ebenfalls mit grossen Initialen ausgestattet sind, giebt auch der Index sie besonders an, so dass die Zahl der Anfänge des Index 19 beträgt); sie füllt nur 5 Blätter des 23. Quaternion (f. 177—181); f. 181' ist frei; mit f. 182 beginnen weitere spätere italienische Nachträge, die noch einen weiteren Quaternion (f. 185—192), ein Doppelblatt (f. 193/4) und

die verso-Seiten eines 2. Doppelblatts (f. 195/6) in Anspruch nehmen. 2 leere weisse später zugesetzte Pergamentblätter beschliessen den Codex.

Im Corpus der Laude ist, wie schon Molini l.c. besonders bemerkte, über den Anfangsteilen der Texte Raum für die Zufügung der Notation gelassen; indessen ist er viel zu knapp bemessen (er entspricht nur dem Raum von einer Textzeile; in ihm 2 Linien eines Notensystems zu ziehen, wie es meist geschehen ist, war völlig sinnlos) und (vielleicht, da er für die Musik doch nicht verwendet werden konnte) von dem Rubrikator, der die Überschriften und die Blattzahlen zusetzte, ebenso wie vom Initialen-Maler häufig mitbenutzt; auch der Textschreiber beginnt gelegentlich eine Seite gleich mit der ersten Textzeile, ohne auf die Freilassung von Raum für die Noten darüber Rücksicht zu nehmen. So musste leider die Zufügung der Melodien hier unterbleiben. Die Sammlung lateinischer Texte ist nur als Texthandschrift angelegt; auf der Seite stehen 17 Zeilen.

In der musikgeschichtlichen Literatur ist der Codex bisher unbeachtet geblieben.

1. f. 177 Z. 1. [614] *Amor qui cor vulnerat.*

= Mot. der 3st. Dpm. über T. *Kyrie eleyson* (Nr. 4) mit Tr. [613] *Aucuns Mo 7, 264; Tu Nr. 10; Ca Nr. 1; Theor.-Cit.*

2. f. 177 Z. 7. [1144] *Presul im (so im Codex) presulibus optime vivorum.*

Der kurze Text ist trotz seines regelmässigen Baus offenbar ein sonst unbekannter Motettentext.

3. f. 177 Z. 11. [588] *Beata viscera Marie virginis tam salutifera.*

= Mot. der 3st. Dpm. über T. *Beata viscera u.s.f. (M 80\*)* mit Tr. [587] *L'estat Mo 3, 46; mit Tr. [589] Partus Ba Nr. 13; ferner Bes Nr. 16; 2st. Ars A Nr. 6. —  $\mu$ .*

4. f. 177 Z. 17. [941] *Ave Jesu Christe verbum patris..... Gesu (so im Codex) tu dator venie, schliessend: penitentie.*

= Mot. der 2st. Motette Flor. 212 Nr. 9 f. 72'; vgl. oben S. <707> und 226.

5. f. 177' Z. 8. [1186] *Ave Jesu Christe verbum patris..... Ave lumen pretium mundi, schliessend: vita perhemnis.*

= Mot. der 2st. Motette Lo D f. 53'; Text aus Flac. Nr. 99; vgl. ferner oben S. 226.

6. f. 177' Z. 16. [645] *Verbum caro factum est.*

= Mot. der 3st. Dpm. über T. *Et veritate (aus O 3)* mit Tr. [644] *Salve virgo nobilis Mo 7, 284;  $\Psi$  Nr. 1; Ba Nr. 98; Bes Nr. 8; Flor. 212 f. 73; Tr. 1st. Mü C f. 79'; Theor.-Cit. —  $\mu$ . — Das auch in Flor. 212 mit überlieferte Tr. fehlt hier.*

7. f. 178 Z. 4. [1144a] *Salve decus virginum laus et gloria.*

Der metrisch freie Aufbau des Textes (82 Silben) macht es zweifellos, in ihm einen sonst unbekanntem Motettentext zu sehen. Dass es nicht etwa ein 2. Text des Tr. [644] trotz des ungefähr übereinstimmenden Umfangs ([644] zählt 87 Silben) sein kann, geht aus seinem Bau deutlich hervor.

8. f. 178 Z. 10. *Nato nobis hodie de Maria virgine eterne regi glorie cum suavi jubilo laudes dicamus domino.*

Flor. 212 Nr. 2 überliefert diese Zeilen in 2st. Komposition als Str. 2 des folgenden Textes (Nr. 9); nur die Schlusszeile variiert, die in Flor. 212 mit Rücksicht auf den Zusammenhang dort „*Deo dicamus gratias*“ lautet, während in der Fassung von Ars C der Text auch selbständig verwendbar ist.

9. f. 178 Z. 13. Verbum patris hodie processit; (Str. 2:) Pacem bonis omnibus, endend: Deo dicamus gratias.

Vgl. über diesen Text S. <706>; nur die 2st. Komposition Flor. 212 Nr. 2 verbindet mit *Verbum* als 2. Strophe *Nato* (vgl. oben Nr. 8). — Auch die Initialen von *Pacem* ist gross (blau) ausgeführt.

10. f. 178' Z. 2. [1144b] Ave verbum caro factum de Maria virgine.

Der metrisch freie Aufbau des Textes beweist, dass auch er ein sonst unbekannter Motettentext ist.

11. f. 178' Z. 8. Veni sanote spiritus et mitte (so im Codex).

Die Pfingstsequenz Chev. Nr. 21242, die auch zum Repertoire von Flor. 212 (Nr. 7) gehört.

12. f. 179 Z. 2. O crux fructex salvificus (in marg. add.) vivo.

Über diesen Text von Bonaventura vgl. Chev. Nr. 12849—51 und die dort angegebene Literatur.

13. f. 179' Z. 1. O Maria mater pia o beningna.

Auch hier beginnt der 2. Teil des Textes: *O regina lux divina* u.s.f. mit einer grossen (roten) Initialen.

14. f. 179' Z. 14. [724] Eximie pa[te]r egregie und 15. f. 180 Z. 1. [723] Psallat chorus in novo carmine.

= Mot. und Tr. der 3st. Dpm. über T. Aptatur (aus O 46\*) Mo 4, 60; Ba Nr. 30; Da Nr. 4; Theor.-Cit. —  $\mu$ . — Irrig folgt in Nr. 14 auf *ecclesie* der Schluss von Nr. 13 (vgl. oben) und in Nr. 15 auf *teghimine* der Schluss von Nr. 14 (*hec die Nicolae* bis *que nobis optatur*); der Schluss von Nr. 15 (*domine Nicolae* bis *quod nobis impleatur*) steht irrig in Nr. 16 zwischen *expers patris* (so im Codex) und *virgo paris*.

16. f. 180 Z. 7. [808] Mellis stilla maris stella.

= Mot. der 3st. Dpm. über T. Domino mit Tr. [807] Par une Mo 3, 40; Cl Nr. 24; mit Tr. [809] O Maria  $\Psi$  Nr. 7; mit Tr. [810] Virginis Ba Nr. 58; ferner Bes Nr. 2; 2st. Ars B Nr. 5; Ca Nr. 2; Ars A Nr. 1; Mü C f. 73; 1st. Boul Nr. 2; Theor.-Cit. —  $\mu$ .

17. f. 180' Z. 1—181 Z. 13. Reminiscens beati sanguinis.

Die <Passions>-Sequenz Chev. Nr. 17302; vgl. die dort angegebene Literatur; Text: Anal. hy. 8, 18 u.a.

Während in Flor. 212 unter 17 lateinischen Gesängen sich nur 3 mehrstimmige befanden, sind unter den 17 Texten von Ars C die dem mehrstimmigen Repertoire angehörigen bei weitem in der Überzahl. Dem Motetten-Repertoire des alten Corpus von Mo entstammen Nr. 3, 14—15 und 16, dem von Mo 7 Nr. 1 und 6; die hier singulären Texte Nr. 2, 7 und 10 sind augenscheinlich ebenfalls Texte derartiger Motetten. Nr. 4 und 5 sind in Flor. 212 bzw. Lo D in 2st. Motettenform, Nr. 8 und 9 in Flor. 212 in einer in 2st. Conductus-Form umgestalteten Komposition erhalten. So bleiben als nur 1st. gesungene Texte nur Nr. 11, 12, 13, und 17. Die Lesarten der Texte sind oft verderbt; Schreibungen wie *Gesu*, *teghimine* u.a. deuten auf italienische Nationalität des Schreibers.

## XVIII. Spätere deutsche Motetten-Handschriften und vereinzelte Organa und Motetten in deutschen Handschriften.

Die letzte Gruppe von Handschriften, in denen uns Motetten „vetustissimi stili“ entgegnetreten, bildet endlich eine ganz stattliche Zahl von deutschen Codices, die Motetten des alten Repertoires (fast ausschliesslich in reduzierten Formen) oder in einem so altertümlichen Stil, dass es sich empfiehlt, auch die Beschreibung der Motetten dieser Art hier anzureihen, bis tief in das 15. Jahrhundert hinein, zum mindesten bis in die Zeit Okeghem's, vereinzelt noch weit länger überliefern. Wenn auch ihre Aufzeichnung meist nicht-mensural erfolgte, erschien es doch durchaus unthunlich, diese deutschen Quellen nach mensuraler und nicht-mensuraler Aufzeichnung zu scheiden, da vielfach beide Notierungsarten auch in der gleichen Handschrift nebeneinander hergehen und gerade auch die stilistisch jüngsten dieser Werke, die erst dem 14. Jahrhundert entstammenden Motetten im „Engelberger Stil“, vielfach nicht-mensural notiert sind; so beschreibe ich alle diese Handschriften im folgenden im Zusammenhang. In grösseren Handschriften wie Mü C, Eng und Lo D finden sich die Motetten (in Mü C „Tropi“, in Eng und Lo D „Muteti“ genannt, ebenso wie die Motettenstimme in Wilhering 40 „Mutetum“ bezeichnet ist) in Sammlungen für sich, in Mü C meist dem alten Repertoire entnommen, in Eng ausschliesslich einem neuen (im „Engelberger Stil“, vgl. S. <719ff.>) angehörig, in Lo D aus beiden gemischt. Aber auch hier bilden sie nur eine Gattung des mehrstimmigen kirchlichen Repertoires überhaupt, mit der in den Handschriften stets noch Werke anderer mehrstimmiger Formen und eine Fülle verschiedenartiger 1st. Gesänge vereinigt werden.

So ist das Gesamtbild, das die deutschen Handschriften durchweg bieten, ein wesentlich anderes als das der bisher beschriebenen Codices. Uralte 2st. Formen (in Lo D bisweilen „cum biscantu“ bezeichnet), einfache Organa, verschiedenartige Lektionen, Ordinarium Missae-Stücke und Benedicamus domino mit und ohne Tropen, Tropen anderer Art, endlich Conductus (in Eng „Canductus“ genannt), unter denen vereinzelt auch Werke des Notre Dame-Repertoires in reduzierter Form wiederkehren (Mü C Nr. 8 und 12), treten überall den Motetten an die Seite und überall breitet sich in den Handschriften neben den mehrstimmigen Werken ein Reichtum 1st. Melodien aus, der für Deutschland bekanntlich besonders charakteristisch ist und viele der unvergänglichen Melodien in sich birgt, die im deutschen Volksgesang schon im ausgehenden Mittelalter vielerorts auch mit deutschen Texten im Gebrauch bald im Choral der Reformation nicht nur im weitesten Sinn ein köstliches Volksgut von neuer unversiegliger Lebenskraft wurden, sondern auch dem stolzen Höhenflug, den die deutsche polyphone Musik jetzt antritt (später als die mehrstimmige Kunst der anderen abendländischen Völker, aber dazu berufen, bald in Schöpfungen höchster Kunst zu gipfeln), fruchtbarste Anregungen darbieten.