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 Initiale von *P*acem 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 sancte 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) Initiale.

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. — μ. — 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 Ψ 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. — μ.

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 bezw. 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" entgegentreten, 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 unversieglicher 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.

Die mehrstimmigen Werke primitiven Stils, die in diesem Kapitel beschrieben werden, lassen freilich von dieser Zukunftsaufgabe der deutschen mehrstimmigen Musik noch nichts ahnen. Altersgrau ragen Werke wie ein Jahrhunderte lang viel gesungenes mehrstimmiges Kyrie (vgl. Innsbr. Nr. 13) oder eine Patrem-Motette im Engelberger Stil (z.B. im Codex Zwickau) bis in einen Zeitraum hinein, in dem ganz Deutschland bereits von verständnisvollsten Aufführungen der kunstreichen Werke der grossen Niederländer widerhallte und die schöpferische deutsche mehrstimmige Kunst der Zeit im mehrstimmigen deutschen Gesellschaftslied schon eine erste eigenartige herrliche Blüte gezeitigt hatte. Wenn es zweifellos auch aufs Äusserste befremdet, auch noch in dieser Zeit Kreise zu finden, die mit jenen primitiven Werken sich begnügen konnten, so ist daran zu erinnern, dass es schon seit dem 14. Jahrhundert zu den der deutschen mehrstimmigen Musik eigentümlichen Zügen gehört, dass die Verbindungsfäden mit ältestem Kunstgut nie ganz abrissen. Wie man im 16. Jahrhundert in Deutschland vielfach noch nicht verlernt hatte, die mittelalterliche deutsche Neumenschrift zu verwenden, so klingt auch in der deutschen mehrstimmigen Musik dieser Zeit — anders als in Italien, wo Zarlino gestehen musste, mit einer Handschrift von 1397 nichts anfangen zu können — hier und da wie aus weiter Ferne ein zarter mittelalterlicher Klang in eine Gegenwart voll stürmischer Bewegungen auch im Reiche der Tonkunst hinein, dem hier als dem Abschluss der Verbreitung von Motetten vetutissimi stili etwas aufmerksamer zu folgen ist als in der bisherigen musikgeschichtlichen Forschung, die ihn kaum beachtete.

Um die Stellung der Motetten im ganzen mehrstimmigen Repertoire der Quellen, die auch Motetten überliefern, zu kennzeichnen, ist die kurze Beschreibung der gesamten mehrstimmigen Werke dieser Codices geboten, umso mehr, als kaum eine dieser Handschriften die musikgeschichtliche Forschung bisher bereits gründlicher beschäftigte. Eine weitere Reihe verwandter deutscher Codices, in denen sich derartige mehrstimmige liturgische Werke ohne Motetten finden, werden im Anhang kurz besprochen; zweifellos wird künftige Forschung ihre Zahl durch manche bisher unbenutzt gebliebene Handschrift, besonders aus den zahlreich erhaltenen Gradualien und sonstigen Messgesangbüchern oder Texthandschriften mit Messtexten, in denen vorwiegend die oft nur sehr spärlichen Spuren dieser Werke verborgen sind, vermehren können, wobei hoffentlich auch für das stilistisch ältere deutsche Motetten-Repertoire noch neue Quellen an das Licht treten werden. Der reiche Inhalt der im folgenden beschriebenen Codices an 1st. Werken musste aus äusseren und konnte auch aus inneren Gründen hier mit geringen Ausnahmen ausser Betracht bleiben.

Da die ältesten dieser Codices erst dem 14. Jahrhundert entstammen, gehören sie alle einer 2. Phase der Motettenepoche in Deutschland an, der eine erste vielseitigere und verständnisvollere im 13. Jahrhundert voranging.

Dass die französische Motette schon im 13. Jahrhundert rasch Boden in Deutschland gewann, zeigt nicht nur das Auftreten eines Lehrschriftstellers wie Franco von Köln, sondern auch manche Erscheinungen der handschriftlichen Motettenquellen selbst. Sind Codices wie Stuttg (S. 319) und Carm. bur. (S. 321) dafür von geringerem Belang, da sie lateinische Texte des französischen Repertoires höchstens 1st. überliefern, so konnte oben bei 2 für die Motettengeschichte so wichtigen Sammlungen wie Mü B und Da eine Anzahl von Momenten erörtert werden, die auch ausser dem äusseren Umstand, dass diese Handschriften schon früh deutschen Klosterbibliotheken gehörten (Mü B dem Augustinerkloster St. Zeno bei Reichenhall und Da dem Dominikanerkloster in Wimpfen; ob sie hier auch entstanden, ist unbekannt), auf den deutschen Ursprung dieser Sammlungen hinzudeuten scheinen (vgl. S. 316ff. und den Nachtrag dazu und S. <518ff.); ebenso scheint bei einem so verbreiteten Werk wie der Et veritate-Dpm. [644f.] (u.a. Mo 7, 284) gleichfalls manches für deutsche Entstehung zu sprechen (S. 445f.).

Bei einigen der in diesem Kapitel zu beschreibenden Handschriften ist Ort und Zeit ihrer Entstehung genauer bekannt: Graz 756 wurde 1345 im Augustinerstift Seckau beendet; Eng entstand um 1372 im Benediktinerkloster Engelberg; Breslau 466 ist eine Sammelhandschrift des Franziskaners Nikolaus von Kosel aus dem 2. Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts; die Texthandschrift Da 521 war zuerst 1462 im Cisterzienserkloster Camp abgeschlossen; der reichhaltigste dieser Codices, Lo D, wurde anscheinend in einem bayrischen Augustinerkloster (Indersdorf ?), ebenfalls wohl im 15. Jahrhundert, zusammengestellt; über die tschechischen Handschriften und den Zwickauer Codex der Patrem-Motette vgl. unten. Ferner ist wohl auch bei Innsbr. (die Karthause von Schnals), Mü C (das Augustinerstift Diessen) und Wilhering 40 (das Cisterzienserkloster Wilhering) und vielleicht auch bei Trier 322 (Aug. Eberartsklausen) der alte Ort ihrer Aufbewahrung auch der ihrer Entstehung, während diese Frage für den früher dem Benediktinerkloster Tegernsee gehörigen Codex Mü germ. 716, der (ebenso wie u.a. auch Trier 322; vgl. ferner auch Lo D Nr. 79—80) lebhaftere Beziehungen zum böhmischen Repertoire des 14. und 15. Jahrhunderts aufweist, noch näher zu untersuchen ist.

Die Handschriften 1—9 stammen somit aus den verschiedensten oberdeutschen und rheinischen Gegenden und aus Klöstern der verschiedensten Orden; aus Steiermark: Graz 756, aus Oberösterreich: Wilhering 40, aus Tirol: Innsbr., aus Oberbayern: Lo D und Mü C (ferner auch Mü germ. 716?), aus der Schweiz: Eng, aus den Rheinlanden: Trier 322 und Da 521; aus Augustinerstiftern: die beiden grössten Motettensammlungen Mü C und Lo D, ferner Codex Graz 756 und Trier 322, aus einem Benediktinerkloster: Eng (und auch Mü germ. 716?), aus einer Karthause: Innsbr., aus Cisterzienserklöstern: Wilhering 40 (mit nur einer Mot.-Melodie) und die Texthandschrift Da 521.

Ich ordne die Handschriften im folgenden so, dass 1) Codex Innsbr., der noch ein hier singuläres 2st. Werk mit z.T. organalem T. überliefert und gleichzeitig eine gute Übersicht über die Conductus- und Organum-Formen des deutschen mehrstimmigen Repertoires des 14. Jahrhunderts bietet, beginnt. Ihm schliesse ich zunächst die Codices mit grösseren Motetten-Sammlungen an: 2) Codex Eng, dessen Motetten-Repertoire 11 Motetten ausschliesslich im „Engelberger Stil" umfasst, 3) Codex Mü C, der seine 17 Motettenstimmen meist dem alten Repertoire entnimmt, und 4) Codex Lo D, die buntgemischte späteste dieser umfangreicheren Motetten-Sammlungen (19 Werke), gleichzeitig die an mehrstimmigen Werken reichste dieser Handschriften überhaupt (mit 52 mehrstimmigen Werken in Conductus- und Organum-Formen gegenüber 15½ in Innsbr., 22 in Eng und 14 in Mü C). Dann lasse ich die 3 Handschriften, in denen sich vereinzelte Motetten des älteren Repertoires in reduzierter Form oder ohne Noten wiederfinden, folgen: 5) das linienlos nicht-diastematisch neumierte Gesangbuch Graz 756 mit der Motetus-Stimme einer der allerältesten Motetten, 6) Codex Wilhering 40, der nur einen musikalischen Eintrag aufweist, den Nachtrag einer Mot.-Stimme aus Mo 7, und 7) die grosse Texthandschrift Da 521

mit 6 Motettentexten, von denen sehr bemerkenswerterweise 5 wie die Mot.-Stimme in Graz wiederum zu den allerältesten gehören. Den Schluss bilden: 8) Codex Mü germ. 716 mit mindestens 3 Mot.-Stimmen des Repertoires Eng und Lo D, 9) Codex Trier 322, der eine Dpm. aus Mo 7 in voller Form, aber in einer äusserlich verjüngten Gestalt neben Motetten im Engelberger Stil und Vertretern eines späteren, vom mehrstimmigen Repertoire der übrigen deutschen Handschriften wesentlich abweichenden Repertoires überliefert, und 10) die weitverzweigte bisher aus 9 Handschriften bekannte Überlieferung einer Patrem-Motette im Engelberger Stil, deren T. sowohl mit lateinischem wie mit deutschem und mit tschechischem Text erscheint.

Die Notenschrift dieser Codices ist nur ganz selten einmal korrekt mensural.

Innsbr. und Eng (ebenso u.a. Mü germ. 716 und die nachgetragenen beiden letzten Motetten von Lo D) verwenden deutsche Neumen auf Linien, die den Rhythmus nicht anzuzeigen pflegen; Graz 756 ist sogar noch linienlos nicht-diastematisch geschrieben, so dass hier nicht einmal die Tonhöhe erkennbar ist. Die deutsche Neumenschrift wechselt zwar meist für die einfachen Noten zwischen virga- und punctus-Form; doch fällt dieser Wechsel nur gelegentlich und auch dabei oft wohl nur zufällig mit dem rhythmischen Wechsel von longa und brevis zusammen. Während z.B. für die St. Petersburger Handschrift (lat. o. XIV 6) der Geisslerlieder nach der Aufzeichnung Hugos von Reutlingen (vgl. meine Anzeige von P. Runge, Die Lieder und Melodien der Geissler des Jahres 1349, 1900, in: Zeitschr. f. Gesch. des Oberrheins, N.F. 16, <1901>, 322) gilt, dass, „wenn die Neumenzeichen der virga und des punctus in der Notierung abwechseln, der punctus dann gesetzt werden kann, wenn die Melodie einen Einklang oder tieferen Ton hat, namentlich z.B. einen grösseren Sprung nach unten, Anfangston einer durch mehrere Töne aufsteigenden Phrase u.ä., gleichgiltig ob dies Hebung oder Senkung ist, aber auch dann, wenn einfach eine Senkung bezeichnet werden soll, gleichgiltig ob ihr Melodieton tiefer als der der vorangegangenen Hebung ist oder nicht" — „So treten oft Komplikationen ein, die bei der Neumenschrift gar nicht zu vermeiden sind, da diese keine konsequent ausgebildete Notenschrift ist, sondern vielfach nur praktische Hinweise bei gewissen Stellen dem Sänger geben will und sich so nicht scheut, den punctus in prinzipiell so verschiedener Weise zu verwenden" —, so steht in diesen Aufzeichnungen mehrstimmiger Werke die virga nicht nur in den, diesem Gebrauch entsprechenden Fällen, ferner bei längeren Tönen und bisweilen auch beim 1. Ton eines neuen Worts, sondern oft auch völlig willkürlich, wie schon der ganz unmotiviert verschiedene Gebrauch von virga und punctus z.B. bei gleichmässig unisonen Rezitationen in den 2- oder 3st. Lektionen — in Eng Nr. 1 sind z.B. in der auf die Töne *F c f* 3st. gesungenen Distinktion *trans Jordanem Galilee* als virga im T. die Töne zur 1., 4., 5. und 7. Silbe, im Du. die zur 2., 4. und 7. und im Tr. die zur 1., 3., 6. und 8. geschrieben — oder bei paralleler Stimmführung der Stimmen in anderen Fällen zeigt. Statt der einfachen virga schreibt Eng auch öfter eine Doppelvirga, die vielfach an der Stelle einer longa steht. Mehrere puncti in gleicher Tonhöhe (z.B. in Lektionen) sind bisweilen zu einer Art Schlangenlinie verbunden. In Mü germ. 716 (wie auch in manchen anderen Handschriften dieser Zeit) sind den puncti bisweilen minime-caude zugesetzt. Die sonstigen Eigentümlichkeiten der deutschen Neumen-Notation, die der Notierung 1- und mehrstimmiger Werke gemeinsam sind, können hier übergangen werden.

In Lo D (ausser für Nr. 78—80) und Mü C sind die mehrstimmigen Werke in sehr mangelhafter teils Quadrat-, teils Mensural-Notation in den alten longa- und brevis-Werten, in Wilhering 40 und Trier 322 in Mensural-Notation in kürzeren Notenwerten aufgezeichnet; Näheres vgl. unten. Neben Pausenstrichen erscheinen <in> Wilhering 40 wie in Mü B und sehr häufig in den partiturmässig aufgezeichneten mehrstimmigen Werken aller Handschriften Striche an den Schlüssen der einzelnen Worte oder kleiner Wortgruppen; vgl. oben S. 314.

Angesichts einer derartig mangelhaften Aufzeichnung kann es nicht Wunder nehmen, wenn sich oft zeigt, dass auch die Güte der Überlieferung der musikalischen Substanz besonders der älteren Motetten in diesen Handschriften sehr viel zu wünschen übrig lässt, zusammengehörige Motettenstimmen von Dpm. voneinander getrennt werden (wie in Mü C), die Tr. der Dpm. meist fehlen, auch die T. vielfach ausgelassen (so finden sich in Mü C nur 5 T.) und selten richtig bezeichnet oder modal richtig geschrieben werden (vgl. unten bei Mü C und Lo D), die Lesarten oft so verderbt sind, dass eine Übertragung lediglich nach diesen Vorlagen vielfach kaum möglich ist, u.s.f.; auch darüber vgl. das Nähere unten.

Die Motettenstimmen (ausser in Innsbr. Nr. 9) sind nacheinander (ohne Rücksicht darauf, dass das gleichzeitig Vorzutragende auch gleichzeitig einzusehen ist), die Stimmen der übrigen mehrstimmigen Werke untereinander in Partitur aufgezeichnet, wobei der von allen Stimmen gleichzeitig zu singende Text, der in der Regel nur unter der untersten Stimme zu stehen pflegt, in Mü C Nr. 5 und in Lo D allen Stimmen untergelegt ist (in Lo D unter dem Du. mit roter Tinte).

1. 1 2st. Werk z.T. in Motettenform und 15 weitere 2st. Kompositionen in Innsbruck, Univ.-Bibl. 457 (aus der Karthause Schnals) (Innsbr.).

Eine sehr bescheidene Rolle spielt die Motettenkunst in dem Musikfaszikel, der die letzten 3 Senionen der ursprünglich der Karthause in Schnals gehörigen dem 14. Jahrhundert entstammenden Pergament-Handschrift Innsbruck Univ.-Bibl. 457 bildet (f. 72—107; 24 : 16,5 cm; der beschriebene Raum misst 19 : 14 cm; vorher gehen im Codex: Dicta Haymonis de sanctis). Von den 16 2st. Kompositionen, die diese Sammlung eröffnen und zumeist Lektionen, Tropen und Kyries des deutschen Hauptrepertoires umfassen, gehört nur Nr. 9, ein Werk über einem T. des Magnus Liber Organi, dessen erster Teil eine Motette darstellt, freilich eine solche von ganz ungewöhnlicher archaistischer Form, teilweise der Motettengattung an. Etwa ebenso viel Raum wie diese 2st. Werke nehmen im Codex die erheblich zahlreicheren 1st. Gesänge (f. 72′, 83, 84—86′ und 88′—106) ein, von denen an dieser Stelle nur einige wenige zu nennen sind.

Die 2st. Werke sind sämtlich in Partitur geschrieben. Die Notation ist die deutsche Neumenschrift. Am Ende der Worte oder kleiner Wortgruppen sind in der Regel in beiden Stimmen Striche gezogen. Auf der Seite stehen 8 Systeme bezw. 4 Accoladen zu je 2 Systemen. Die erste Initiale ist reicher mit Gold ausgeführt.

In die musikgeschichtliche Literatur wurde die Handschrift durch ihre Ausstellung auf der Wiener Musik- und Theater-Ausstellung 1892 eingeführt (Fachkatalog Deutschland und Oesterreich 1892, S. 42; vgl. ferner E. Vogel, Jahrb. Peters 1, <1894>, 61). 2 (1st.

komponierte) Texte veröffentlichte aus ihr G. M. Dreves, Anal. hy. 20, 102 (f. 85′ Ve quod meruit) und 21, 68 (f. 84′ Par concentu). In Original-Notation gab aus ihr J. Wolf, Not.-Kunde 1, 214 und 163 den ℣ von Nr. 1 und den Anfang von Nr. 10 heraus. Auf musikalische Veröffentlichungen von Teilen des Repertoires von Innsbr. aus anderen Quellen ist im folgenden durch μ verwiesen.

1. f. 72 Acc. I. R Judea et Jherusalem; Acc. I. ℣ Constantes estote (bis: super vos); Acc. III. Gloria (bis: sancto).

Die Sammlung eröffnet eine 2st. Komposition der solistischen Partien des Weihnachts-R O 1. Auch Eng Nr. 31 und Lo D Nr. 38 überliefern ℣ und Gloria in 2st. Satz gleichen Stils; doch sind alle 3 Dupla verschieden. Zur 2st. Komposition von O 1 im Magnus Liber steht keines dieser deutschen Organa in Beziehungen. — Mk.: J. Wolf, Not.-Kunde 1, 214 ℣ in Original-Notation und Übertragung aus Innsbr.

2. f. 72 Acc. IV. — 72′ Acc. I. Procedentem sponsum de thalamo.

Die gleiche 2st. Komposition dieses sehr verbreiteten Weihnachts-Benedicamus-Tropus kenne ich bisher aus: Graz 756 f. 218′ (in nicht-diastematischen Neumen); Eng Nr. 12 und 33; Göttw. Nr. 5; Mü lat. 5511 f. 60; Mü Un.-Bibl. 156 f. 251; Rom Pal. 488 f. 69′; Berlin germ. 8° 190 f. 32; Prag Un.-Bibl. V H 11 f. 54′; Prag Un.-Bibl. VII G 16 f. 170′.

Den Rest von f. 72′ nehmen 1st. Melodien ein, u.a. Cum gaudio concurrite (Chev. Nr. 4070; Anal. hy. 1, 58 aus 3 böhmischen Handschriften) und Nascitur de virgine (mit roter Ausführungsangabe *Chorus* für das Melisma F E D E D C D A D am Schluss von Z. 1, 3 und 4 bezw. eine Quint höher nach Z. 3; Chev. Nr. 11857; Anal. hy. 2, 163 aus <Codex Vissegradensis>.

3. f. 73 Acc. I. Jube domine nos tuis benediccionibus ... *Primo tempore alleviata est.*

Die 1. prophetische Weihnachtslektion Jes. 9, 1ff.; ausgeschrieben für V. 1—2. — = 2st. Göttw. Nr. 1; abweichend 2st. Mü C Nr. 7 und 31 = Prag Un.-Bibl. V H 11 f. 55 (μ) = Marienberg Nr. 1; London Add. 28598 f. 14; 3st. Eng Nr. 1 (μ); Mü lat. 5511 f. 60′ (μ), — Über die 3 prophetischen Weihnachtslektionen (Jes. 9, 1–6; 40, 1–8; 52, 1–6) vgl. J. Pothier, Rev. du chant grég. 12, 1904, 97.

4. f. 73′ Acc. IV. Jube domine benedicere. *Consolamini consolamini*

Die 2. Weihnachtslektion Jes. 40, 1ff.; ausgeschrieben für V. 1, 2a und 6a. — = 2st. Göttw. Nr. 2; abweichend 2st. Prag Un.-Bibl. V H 11 f. 55′; Marienberg Nr. 2; Mü lat. 5511 f. 62′; 3st. Trier 322 f. 213′ (μ).

5. f. 74′ Acc. II. Jube domine nos tuis ... *Consurge consurge.*

Die 3. Weihnachtslektion Jes. 52, 1ff.; ausgeschrieben nur für V. 1a. — = 2st. Göttw. Nr. 3; Marienberg Nr. 3 (μ); Prag. Un.-Bibl. V H 11 f. 56′; Mü lat. 5511 f. 64; identisch 2st. Lo D Nr. 25 (Leccio ... In omnibus μ); z.T. identisch Lo D Nr. 24 (Leccio ... Vidi; μ). Verschiedene Überlieferungen zeigen starke Varianten.

6. f. 75 Acc. IV. Jube domine hanc sacram leccionem ... Maria candens lylium.

Diese ebenfalls der Weihnachtsfeier („Salvator noster, dilectissimi, hodie natus est") dienende Marienlektion ist mir bisher weder textlich noch musikalisch anderweitig nachweisbar.

7. f. 76′ Acc. III. Jube domine leccionis nove ... *In principio erat verbum.*

Das Evangelium des 27. Dezember (Ev. Joh. 1, 1ff.); ausgeschrieben für V. 1—3. — Die gleiche oder eine ähnliche Komposition sind mir anderweitig nicht bekannt.

8. f. 77′ Sy. 3. 1st. Laudem Deo dicam per secula ... *Leccio Ysaye ... Populus gencium* ... f. 79 Sy. 5—6 2st. In semper o pie succurre katherve.

Dieser sehr verbreitete Tropus zur Weihnachtsepistel (Jes. 9, 2.6.7) endet auch in Göttw. Nr. 4 und Mü lat. 23286 f. 31 mit dem gleichen 2st. Schluss. — Text: Anal. hy. 49, 169 (1st. u.a. in Graz 756 f. 183′; Admont 751 f. 99; in dem hier nicht genannten Codex Prag Böhm. Mus. XII A 1 f. 101′; Lo A f. 44′ und Sens, vgl. oben S. 236 und Villetard S. 168); vgl. ferner Chev. Nr. 10281 und 10371; W. H. Frere, Winchester Troper, Einleitung S. 15. — Mk.: Villetard l.c. aus Sens.

9. f. 79′ Acc. III. Mot. [1] Vidit rex omnipotens und T. Viderunt omnes [Notum fecit *bis* revelavit] (M 1).

Der Mot.- bezw. Tropustext dieses Weihnachtsstücks ist sonst unbekannt und ungedruckt. Die T.-Melodie umfasst den gesamten solistischen Abschnitt des Gr. und ℣ von M 1; die 1st. Chorschlüsse sind daher zu ergänzen, da das Werk offenbar zum Vortrag in der Messe bestimmt war. Der T. des Gr.-Abschnitts erklingt organal in langgehaltenen Tönen, die in der Niederschrift (ähnlich wie bei [747]; vgl oben S. 329) in eine überaus grosse Zahl von Unisoni zerlegt sind; sein Text steht zwischen Mot.- und T.-Zeile, während der T.-Zeile irrig der Mot.-Text untergelegt ist. Der Mot.-Text nimmt (ähnlich wie in [761] und [359], F f. 250 und F 1, 16; vgl. oben S. 100 und 105) gleichzeitig mit dem T. die liturgischen Textsilben auf: *Vidit* rex omnipotens quod ex culpa patris *Ade* filii caru*erunt* ..... consilio u.s.f., reimt dann zur T.-Silbe *o*mnes meist auf *o* und schliesst: cujus morte sanantur *omnes*. Im 2. Teil (f. 80′ Acc. I.): *Notum fecit de*us mundo quem, schliessend: omnis terre *dominus salutare suum ante conspectum gencium revelavit*, ist dieser Text, in dem die neue syllabisch deklamierte Dichtung sich lediglich auf den Abschnitt *do* der liturgischen Melodie erstreckt, nur dem unteren System untergelegt, in dem hier das Du. aufgezeichnet ist, das eine wesentlich Note gegen Note gesetzte Gegenstimme zur liturgischen Melodie im oberen System bildet, auch zum Abschnitt *do* der liturgischen Melodie, dessen Melismen hier also nicht wie im eigentlichen Motettenstil modal neu rhythmisiert ist. So ist der 2. Teil des Werks keine Motette, sondern ein 2st. conductus-artig gebauter, am Anfang und Schluss vom liturgischen Text umrahmter Tropus, dessen beide Stimmen wohl mit dem gleichen Text vorgetragen wurden. Ein Gegenstück zu diesem Werk, das augenscheinlich deutschen Ursprungs ist, ist mir nicht bekannt.

10. f. 80′ Acc. IV. Flos de spina procreatur.

= 2st. Lo D Nr. 1. Der verbreitete Text ist ein Introitus-Tropus (Chev. Nr. 6405; Anal. hy. 49, 46 aus <Directorium chori Secoviense anni 1345, Graz 756 und München 716> ohne Berücksichtigung auch der bei Chev. angegebenen Literatur), der gewöhnlich mit dem Weihnachts-Introitus Dominus dixit 2. toni (L. Gr. 27) verbunden ist. Innsbr. lässt am Schluss der 4 Strophen (Flos, Porta, Rore und Chorus) ohne Noten die Worte: *Gaudeamus, Eructavit, Gloria* und *Gaudeamus* folgen, lässt das Werk also als Tropus des Introitus *Gaudeamus* 1. toni (u.a. zur Liturgie von Mariä Himmelfahrt gehörig; L. Gr. 536) erscheinen. — Mk.: J. Wolf, Not.-Kunde 1, 163 Str. 1 in Original-Notation und Übertragung aus Innsbr.

11. f. 81′ Acc. III. Salva Criste te querentes.

= 2st. Lo D Nr. 3 und 23 (μ). Dieser Tropus zum Intr. Ded. Eccl. (L. Gr. [69]) fehlt bei Chevalier und ist bis auf den von Gerbert aus Lo D edierten Anfang ungedruckt. In Innsbr. lautet er: „Salva Criste te querentes te laudantes et dicentes: *Terribilis*. Corde pio fide voto *psalmum* dicat plebs devota: *Quam dil[ecta]*. Unus trinus in personis *glorietur* nostris sonis: *Gloria*. Ergo donum dei pia veneremur symphonia. [Terribilis]".

12. f. 82 Acc. II. *Kirie* fons bonitatis (L. Gr. Nr. 2; Ed. Vat. Nr. 2).

= 2st. Lo D Nr. 29—30; Mü lat. 23286 f. 4; abweichend 2st. Eng Nr. 6; Mü lat. 11764 (μ). — Text: Anal. hy. 47, 53. — Den 3 Strophen *Kirie* fons, *Christe* unice und *Kirie* ignis folgt weiterer Text.

13. f. 82′ Acc. III. *Kirie* magne deus potencie (L. Gr. Nr. 6; Ed. Vat. Nr. 5).

= 2st. Eng Nr. 5; Mü C Nr. 13 (ohne Tropus); Lo D Nr. 27—28 (μ); Karlsruhe St. Peter 29a f. 37′ (ohne Tropus); Mü lat. 23286 f. 5 (μ); Mü Un.-Bibl. 156 f. 256 (μ); Berlin germ. 8° 190 f. 66; Mülhausen f. 36 (ohne Tropus; mit Zufügung einer 3. Stimme); abweichend 2st. Roermond (mit Text: Kyrie Godt is gecomen; μ). — Text: Anal. hy. 47, 158.

f. 83 folgt zunächst ein 1st. bei Chevalier und in den Anal. hy. fehlender Gloria-Tropus: Pater misit filium, endend: *Gloria in excelsis*.

14. f. 83 Acc. II. v.u. Leccio libri sapiencie. *Confitebor tibi domine*.

Die hier singuläre Komposition umfasst nur die Einleitung und Jes. Sir. 51, 1.

15. f. 83′ Acc. I. Chorus nove Jerusalem nova.

= 2st. Lo D Nr. 22; Mü Un.-Bibl. 156 f. 249′. Der Text fehlt bei Chev. — f. 83′ Acc. III. Hec est dies hec est dies glorie u.s.f. (endend: merito benedicamus domino Aevia) ist die Fortsetzung von Nr. 15.

Die umfangreiche Folge 1st. Melodien, die f. 84 Sy. 3 beginnt und sich von verschiedenen Händen, teilweis wohl erst im 15. Jahrhundert geschrieben bis f. 106 fortsetzt, wird nur noch einmal von einem von anderer Hand in dickerer Schrift geschriebenen 2st. Werk, einem umfangreichen 2st. Marien-Conductus, unterbrochen:

16. f. 86′ Acc. I — 88 Acc. III. Salve proles Davidis salve virgo nobilis.

Text: Mone, Hymnen 2, 297; vgl. ferner Chev. Nr. 18133. — f. 88 Sy. 7 und 8 sind frei.

Aus dem folgenden 1st. Repertoire erwähne ich nur, dass 2 Patrem-Melodien f. 90 und 91′ wie besonders in den späteren deutschen und böhmischen Handschriften oft vorkommt, und 3 Sanctus- und Agnus-Melodien f. 93ff. mensural geschrieben sind (die *d a d aa F E D* ⌐⌐⌐⌐⌐⌐⌐ beginnende Patrem-Melodie f. 91′ ist mir auch aus Prag Strahov f. 69′, Wyschehrad B f. 17, Böhm. Mus. XII A 1 f. 225′, ib. XII F 14 f. 184 und ib. XIII A 2 f. 9 bekannt, in allen Handschriften mensural notiert), und dass f. 105 1st. Marie virginis fecundat viscera (vgl. über die 3 Kompositionen dieses Textes und seine Verbreitung oben S. <556> und II, S. 52f.) folgt.

Die letzte 1st. Melodie f. 106: [A]ve Maria sidus nitens (bei Chev. fehlend) geht aus der Neumenschrift, in der sie beginnt, in Mensural-Notation über. Den Schluss des Codex bildet: Auctor vite virgine natus absque (f. 107 Sy. 1—4; bei Chev. fehlend) mit einem unbezeichneten T. (ib. Sy. 5—6) in Mensural-Notation des 14./15. Jahrhunderts. Der Rest von f. 107 und f. 107′ ist frei.

Das 2st. Repertoire von Innsbr. setzt sich somit zusammen aus 1 R (Nr. 1), 6 Lektionen (Nr. 3—7 und 14), 1 2st. schliessenden Episteltropus (Nr. 8), dem teils in Motetten-, teils in Conductusform gesetzten Weihnachtsstück Nr. 9, 2 Intr.-Tropen (Nr. 10 und 11), 2 Kyrie-Tropen (Nr. 12 und 13), 2 Benedicamus-Tropen (Nr. 2 und 15).

2. 11 Motetten und 21 weitere mehrstimmige oder mehrstimmig angelegte Werke in Engelberg, Benediktinerstiftsbibl. 314 (Eng).

Reicher an mehrstimmigen Werken, unter denen die geschichtlich bedeutsamsten 11 stilistisch einheitliche eigenartige 2st. Motetten sind, ist die Papierhandschrift 314 (in 4°; früher 4/25) der Bibliothek des Schweizer Benediktinerklosters Engelberg (B. Gottwald, Catalogus codicum manu scriptorum... 1891, S. 216ff.), die sich heute noch an dem Ort befindet, an dem sie nach und nach im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts entstand. Wie in diesem 32 2- und 3st. Werke umfassenden Repertoire stilistische Typen des 11.—14. Jahrhunderts in bunter Folge wechseln und welche durchaus abseits von den Hauptwegen der Motettenentwicklung zu suchende Stellung in der Motettengeschichte der Motettencyklus von Engelberg einnimmt, skizzierte ich bereits in meinem Aufsatz über „Die mehrstimmigen Werke der Handschrift Engelberg 314" im Kirchenm. Jahrb. 21, 1908, S. 48ff.

Der eine der beiden wesentlichsten Unterschiede dieser in grösserer Zahl bisher nur aus Eng und Lo D, vereinzelt auch aus Mü C, Trier 322, (Mü germ. 716) und den im Abschnitt 10 dieses Kapitels genannten Handschriften bekannten Motettenart gegenüber der älteren und gleichzeitigen französischen (und italienischen) Motette liegt in der Ausstattung der T. mit lateinischen neugedichteten Texten[1], die der lateinischen Motette des französischen Repertoires völlig fremd ist, da hier, so lange die 2st. lateinische Motette überhaupt eine reine Vokalform war, als T.-Text nur der zur T.-Melodie gehörige Abschnitt des liturgischen Textes erklingen konnte. Da vom T. der Engelberger Motetten stets nur die 1. Durchführung aufgezeichnet ist, die sich wie beim alten T. dann mehrmals (in Eng 2- bis 4mal) wiederholt, und eine Fortsetzung des Textes fehlt, die wohl kaum ausgelassen sein kann, weil sie etwa als bekannt vorausgesetzt werden durfte, jedenfalls aber bisher aus anderen Quellen nicht zu ergänzen ist, scheinen die T.-Durchführungen alle mit dem gleichen Text, der meist aus Aufforderungen oder Anrufungen besteht, gesungen worden zu sein (sowohl Gerbert wie Morel verkennen den Charakter dieser T. gänzlich). Im gesamten lateinischen Motetten-Repertoire der französischen Handschriften ist bisher nur ein Analogon bekannt: der auch rhythmisch und melodisch 3 Tenores in Eng und Lo D ähnliche T. der Brumas-Dpm. [838f.] (vgl. S. <489>), eines vielleicht ebenfalls in Deutschland entstandenen (Da Nr. 21 mit teils lateinischem, teils deutschem Text zur allein aufgezeichneten 1. T.-Durchführung), dann auch in eine grosse französische Motetten-Sammlung wie Ba (Nr. 37 mit ligierter Schreibung des nur mit dem Anfang bezeichneten T.) aufgenommenen Werks, das im Oberbau aber durchaus dem französischen Motettenstil folgt. Ob für diese neuen lateinischen T. etwa die mit vollen französischen Texten gesungenen T. der 3st.

[1]) Wenn die Motetten mit derartigen T. im folgenden kurz Motetten des Engelberger Typus genannt werden, so ist diese bequeme Bezeichnung nur wegen der ältesten Überlieferung von Werken dieser Art in Eng gewählt; ob die ersten derartigen Werke oder auch nur die in Eng überlieferten auch in Engelberg selbst entstanden, ist unbekannt.

französischen Tripel-Motetten als Vorbild dienten, die einiges Analoge, daneben aber auch manche grossen Unterschiede aufweisen (so besonders darin, dass sie mit wenigen Ausnahmen volle Strophentexte benutzen, bei denen Textwiederholungen zur gleichen T.-Melodie nur vorkommen, wenn sie als Refrainwiederholungen motiviert sind), ist ungewiss, wenn auch wohl nicht ganz ausgeschlossen.

Einen ebenso neuartigen Charakter zeigt ferner auch die in Eng richtig *Mutetus* (so wie in Lo D entstellt statt *Motetus*) bezeichnete Oberstimme der stets 2st. Motetten. „An die Stelle der alten Art, zu den einzelnen T.-Durchführungen stets neue Melodien im Mot. zu schaffen, tritt fast durchweg eine mehr oder weniger strenge strophische Kompositionsart. Der Mot. wiederholt zu den späteren T.-Durchführungen im Ganzen oder wenigstens für ihren grösseren Teil — dann meist mit Neuausgestaltung der Eingänge — einfach seine Gegenmelodie zur 1. Durchführung, sei es in Übereinstimmung mit strophischem oder musikalisch so behandeltem Bau des Textes für diese Partien (1, 5, 9, 10; ferner 6 mit Differenzierung der beiden Hälften der Komposition), sei es durch kompliziertere Anpassung des Textes an die musikalische Disposition dieses Satzes (3, 7; ferner 4 für die ersten Abschnitte der einzelnen T.-Durchführungen), sei es durch jedesmalige Neudisposition der Mot.-Melodie, die dann nur ihre melodische Linie bewahrt, sich aber in engem Anschluss an den neuen Text jedesmal neu gliedert (2). Allein die die modale Deklamation am strengsten innehaltende 8. Motette steht mit ihrer durchkomponierten Form des Mot. wenigstens im Mot. ganz auf dem alten Boden" (l.c. S. 56f.).

Die Handschrift Eng, aus der, wie die Foliierung zeigt, ausser dem Schlussblatt jetzt 12 Blätter verloren sind, besteht aus 12 Lagen. Die 1. war anscheinend ein Septenio (f. 1—14), aus dem nur f. 4—6 und 8—11 erhalten sind. Die 2. war wohl ein Senio, dessen äusseres Doppelblatt jetzt fehlt; erhalten ist f. 16—25. Lage 3—10 sind Oktonionen (f. 27—154), von denen die Anfänge von Lage 4 (f. 43), 6 (f. 75), 7 (f. 91) und wohl auch 3 gleichzeitig Anfänge neuer Faszikel sind; erhalten sind Lage 3—9 ganz; in Lage 10 fehlt ein Blatt (f. 149). Lage 11 ist ein Septenio (f. 155—167 und 167^{bis}); die letzte Lage (f. 168—182) endlich ist ein unvollständiger Oktonio, aus dem f. 170, 178 und das letzte Blatt [183] fehlen; auch mit der 11. und 12. Lage beginnen neue Abschnitte der Handschrift.
Einen Anhalt zur genaueren Datierung des Codex bietet eine Marginalnotiz zum Osterspiel am Anfang der 6. Lage (f. 75): „Anno domini 1372° in vigilia pasce factum est hoc opus per fratres, scilicet fratrem Waltherum Mirer [1398—1420 Abt von Engelberg] et Johannem Grebler et Wernherum Stouffacher; qui inveniat ipsum, reddat ipsis sub pena jehenne ignis".

Die mehrstimmigen Kompositionen gehören meist dem Hauptfaszikel (Lage 7—10; Nr. 5—29) an; einzelne (sämtlich der Weihnachtsliturgie angehörige) finden sich ferner zerstreut in Lage 4 (Nr. 1), 6 (Nr. 2—4) und 12 (Nr. 30—34). Den weiteren Inhalt bilden lateinische, vorwiegend liturgische und hymnische Texte, zumeist mit 1st. Melodien, ferner (in Lage 1 und 12 und vereinzelt in Lage 6 und 9) eine Anzahl ebenfalls meist 1st. deutscher geistlicher Gesänge, für deren Anfänge ich auf die unten angegebene Literatur verweise, in der die lateinischen freilich noch nicht erschöpfend aufgezählt sind. Die 1- und mehrstimmigen Kompositionen sind gleichmässig in deutscher Neumenschrift notiert. Die mehrstimmigen Werke im Organum- und Conductusstil sind in Partitur geschrieben; die

Motettenstimmen folgen nacheinander ohne Rücksicht darauf, dass das gleichmässig zu Singende auch gleichzeitig einzusehen ist. Auf der Seite stehen meist 8, bisweilen 7 oder auch 9 oder 10 Systeme. Die Überschriften der einzelnen Stücke im Codex sind im folgenden cursiv gedruckt.

Besonders in der hymnologischen Literatur ist die Handschrift oft beachtet. Das Osterspiel gab zuerst F. J. Mone, Schauspiele des Mittelalters 1, 1846, 22, heraus (vgl. zuletzt W. Meyer, Fragmenta Burana 1901, 104ff.). Eine grosse Zahl von hymnischen Texten des Codex edierte teils aus dieser, teils aus anderen Schweizer Handschriften G. Morel, Lateinische Hymnen des Mittelalters 1868. In den Anal. hy. (vgl. 20, 28) ist der Codex mehrfach benutzt (vgl. unten; ferner u.a. Anal. hy. 33, 190 und 193 Multi sunt presbiteri, Chev. Nr. 29725, Eng f. 9′, mit Melodie aus Eng). Die deutschen Texte publizierte, soweit sie damals unbekannt waren, K. Bartsch, Alt- und Mittelhochdeutsches aus Engelberg, Germania 18, Neue Reihe 6, 1873, 52ff. (vgl. auch meinen Aufsatz l.c. S. 49). Eine Reihe von Melodien, u.a. die des Osterspiels, veröffentlichte A. Schubiger, Musikalische Spicilegien 1876, 56ff., der bereits in seiner Schrift über „die Pflege des Kirchengesangs und der Kirchenmusik in der deutschen katholischen Schweiz" 1873 (passim; vgl. besonders S. 32 über die mehrstimmigen Werke, die hier [und daraus übernommen von R. Eitner, Quellenlexicon 7, S. 6] irrig als 2- bis 4st. bezeichnet sind) mehrfach auf den Codex Eng hingewiesen hatte. Gottwald's Beschreibung des Codex l.c. (1891) erwähnt den Inhalt mehrerer Abteilungen nur summarisch; doch tritt wenigstens für die Ordinarium-Tropen der Index des Bandes ergänzend ein.

1. f. 53′—54′. *Leccio in nativitate domini nostri Jesu Christi.* 3st. Jube domine benedicere. Primo tempore alleviata est u.s.f.

V. 1—3a der 1. prophetischen Weihnachtslektion (Jes. 9, 1ff.) mit Einleitung und Schluss. Über das weitere Vorkommen anderer 2- und 3st. Kompositionen der Lektion vgl. S. <716> bei Innsbr. Nr. 3. — Mk.: Km. Jb. 21, 49 aus Eng. — Die untere Stimme ist durchweg irrig *quarta*, die mittlere *quinta*, die obere *octava* genannt. Auf f. 53′ stehen 2 Acc. und Tr. und Du. der 3., auf f. 54 der T. der 3. und 2 weitere Acc., auf f. 54′ die beiden letzten. Die Lektion steht mitten zwischen Liedern zum Fest des Evangelisten Johannes.

2. f. 79. *Tropus super primam leccionem de nativitate domini.* 2st. Gaudens in domino.

Die 2st. Komposition Mü C Nr. 6 (hier mit einer 2st. Komposition der Lectio unmittelbar verbunden) benutzt eine nur wenig übereinstimmende Melodie der Unterstimme; das Du. weicht ganz ab. Graz 756 f. 220 überliefert den Tropus 1st. anscheinend mit einer 3. Melodie in nicht-diastematischer Neumierung. — Text: Anal. hy. 20, 183 (nur aus Graz). Strophe 3 fehlt in Eng; Strophe 2 beginnt in Eng und Mü C; Ympnis et organis ad laudem presulis; Var. in Graz: virginis. Die letzte Strophe leitet unmittelbar zur Lectio über: Ergo progredere, tu lector, incipe, in primo carmine dic: Jube domine.

3. f. 79′. *Tropus super secundam leccionem.* 2st. Hodie progreditur radius ex sole.

Bisher anderweitig nicht nachweisbar. Die letzte Strophe lautet: Ergo celi agmina cum plebe jocunda prophetarum carmina cantent letabunda.

4. f. 80—80′. *Tropus super terciam leccionem.* 2st. Universi populi omnes jam gaudete.

Über den verbreiteten u.a. von Ph. Wackernagel, Dtsch. Kirchenlied 1, 233ff. gedruckten Text vgl. Chev. Nr. 20863f. Eng überliefert die 4 Strophen Universi, De celo, Eductum und: Ergo tu progredere, lector prophetie, jube benedicere in laudem Marie. Trier 322 f. 213′ lässt den Text einer 3st. Komposition der 2. prophetischen Weihnachtslektion folgen, und zwar in einem 3st. Satz, in dem die 2st. Komposition von Eng, die wohl das Original ist, um einen Orgelpunkt auf *a* herum erklingt, dem zuliebe nur ein Zusammenklang eines guten Taktteils geändert zu werden braucht (*G d* in *F d*). — Mk.: Km. Jb. 21, 50 aus Eng.

Die 3 Tropen schliessen sich im Codex unmittelbar an das Osterspiel an. Die Lektionen selbst fehlen hier. Ihnen folgen Ordinarium Missae-Stücke mit und ohne Tropen und Tropen zu den Marienantiphonen. Zu den 1st. f. 82 beginnenden Versus super Alma redemptoris gehört u.a.: Marie virginis fecundat (vgl. oben S. <556> und II S. 52f.).

5. f. 93—94. 2st. Kyrie magne Deus potencie.

Über die Verbreitung dieser oft überlieferten 2st. Komposition vgl. S. <718> bei Innsbr. Nr. 13. 2st. ausgeschrieben ist $1_{,1}$, $2_{,1}$ und der Anfang von $2_{,2}$; $1_{,2.3}$, der Schluss von $2_{,2}$, $2_{,3}$ und $3_{,1—3}$, folgen 1st.; die 2. Stimme ist zu ergänzen.

6. f. 94′—97. 2st. Kyrie fons bonitatis.

Über 3 abweichende 2st. Kompositionen vgl. S. <718> bei Innsbr. Nr. 12. 2st. ausgeschrieben ist $1_{,1}$, $2_{,1}$ und $3_{,1}$; auch für die übrigen 6 Strophen sind hier je 2 Systeme vorgesehen, blieben aber frei.

7. f. 106′—107. 2st. Sanctus. Pos patris karitatis.

Tropus zum Sanctus L. Gr. Nr. 2; Ed. Vat. Nr. 2. — Text: Anal. hy. 47, 335. — Von der liturgischen Melodie, die bis auf das 3. 2st. gesetzte *Sanctus* 1st. bleibt, sind die 3 *Sanctus* (das 1. mit der gleichen Melodie in beiden Systemen) und der Anfang von *dominus* aufgezeichnet. Der in der 1. Accolade zuerst dem oberen System untergelegte Text ist rot durchstrichen.

8. f. 107—107′. 2st. Sanctus. Pater ingenitus cosmo divinitus.

Tropus zum Sanctus L. Gr. Nr. 7; Ed. Vat. Nr. 9. — Der Text (Chev. Nr. 14665) ist ungedruckt; vgl. Km. Jb. 21, 52. — Hier ist von der liturgischen Melodie nur das 1. *Sanctus* 2st. gesetzt, während die folgenden liturgischen Abschnitte 1st. bleiben.

9. f. 113—115. (1st.) Dominus vobiscum. Sequencia sancti ewangelii secundum Lucam. In illo tempore ingressus Jesus per ambulabat Jericho et ecce vir nomine (3st.) *Zacheus* u.s.f.

Nur die Schlüsse der 9 Lektionszeilen (3 bis 15 Silben; im Codex stets in Partitur geschrieben) des Kirchweih-Evangeliums (Ev. Luc. $19_{,1—10}$) sind 3st. gesetzt; das übrige bleibt 1st. — Mk.: vgl. Km. Jb. 21, 53f. — In analoger musikalischer Form sind bisher bekannt: das gleiche Evangelium in Mü lat. 11764 f. 248′; Ev. Luc. 11, $_{27.28}$ in Eng Nr. 25 (vgl. unten); Ev. Luc. $10_{,38—42}$ in Breslau 466 f. 24; und der Liber generationis (Ev. Matth. $1_{,1—16}$) in Prag Böhm. Mus. XII A 1 f. 93′. Der liturgische Lektionston ist überall der gleiche; der Satz der 3st. Schlüsse ist überall verschieden.

10. f. 117. (1st.) Agnus Dei qui [tollis ...]. 2st. Mortis dira.

Tropus zum Agnus L. Gr. Nr. 7; Ed. Vat. Nr. 9. — = 2st. Mü C Nr. 4; abweichend 2st. W_1 f. 214; 3st. W_1 f. 94′. — Text: Anal. hy. 47, 375. — Die liturgischen Abschnitte bleiben 1st. Über die Komposition vgl. Km. Jb. 21, 52.

11. f. 127. *In pascali tempore Benedicamus per duplum.* 2st. Benedicamus domino alleluia alleluia alleluia.

Vgl. Band II Benedicamus domino Anhang Nr. 6.

12. f. 127—127′. 2st. Procedentem sponsum de thalamo.

Die gleiche 2st. Komposition dieses Weihnachtstropus folgt mit mancherlei Varianten noch einmal im Codex unten Nr. 33. Über ihre sonstige weite Verbreitung vgl. S. <716> bei Innsbr. Nr. 2. Bei Nr. 12 ist 2st. nur Strophe 1, bei Nr. 33 Str. 1—5 ausgeschrieben.

13. f. 135′. *Benedicamus per duplum.* 2st. Benedicamus domino.

= 2st. Lo D Nr. 19b. Vgl. Band II Benedicamus Anhang Nr. 7.

Ausser Nr. 12 stehen zwischen Nr. 11 und 13 weitere 1st. Benedicamus-Tropen (vgl. z.B. unten bei Nr. 32) und andere Texte, wie f. 131 der „Cantus": *Surrexit Christus hodie* mit der später zugefügten deutschen Übersetzung: *Erstanden ist der helig Crist.* Den Text: Pangat tangat (f. 131′; gedruckt von Morel S. 60), bezeichnet Chev. Nr. 14415 irrig als Motette.

14 (1). f. 135′ Sy. 6—7, 136 Sy. 1—7 und 136′ Sy. 1. *Mutetus de beata virgine.* [1175] Illibata virgo casta; f. 136′ Sy. 1—4. *Tenor.* Egregia sponsa Christi.

= 1st. Mü germ. 716 f. 134. — Text: Morel S. 101 (Mot. und T.).

15 (2). f. 136′ Sy. 5—8 und 137 Sy. 1—7. [Mutetus] *de dedicacione.* [1189] Hec est domus domini firmiter edificata; f. 137 Sy. 8—9 und 137′ Sy. 1. *Tenor.* Terribilis est locus iste pie Christe.

Mot. und T. sind ungedruckte Tropentexte zu den R-Texten L. Resp. 239 und 235 bezw. zum Intr. L. Gr. [69].

16 (3). f. 137′ Sy. 2—10 und 138 Sy. 1. *De Johanne baptista. Mutetus.* [1183] Inter natos mulierum non surrexit; f. 138 Sy. 1—3. *Tenor.* O Johannes doce nos hodie.

Die Texte sind ungedruckt. Der Mot.-Text beginnt mit einer Paraphrase des R L. Resp. 355, verwendet später Textglieder der Ant. Misit (L. Resp. 347) und des R Hic est precursor (L. Resp. 353) und schliesst mit: in secula seculorum *a*men (mit langem Melisma auf *a*).

17 (4). f. 138 Sy. 4—9 und 138′ Sy. 1—2. *De s. Katerina mutetus* [1187] Voce cordis et oris; f. 138′ Sy. 3—5. *Tenor.* Pulchre Syon filia inclita.

Der Mot.-Text ist auch sonst verbreitet; vgl. Chev. Nr. 22048; gedruckt von Mone, Hymnen 3, 349. Der T.-Text ist ungedruckt. Zu der in Engelberg 67 (einem Codex von etwa 1200) auf dem letzten Blatt f. 106′ in marg. und 102 (einem Directorium chori s. 12.) f. 148′ im wesentlichen gleich überlieferten 1st. neumierten Melodie des Mot.-Textes zeigt die Mot.-Melodie keine Beziehungen.

18 (5). f. 138′ Sy. 6—9, 139 Sy. 1—7 und 139′ Sy. 1—5. *De s. Maria mutetus.* [1204] Gamautare me per solfare virgo dignare; f. 139′ Sy. 6—7 und 140 Sy. 1—4. *Tenor.* O felix et pia virgo Maria.

Der Mot.-Text ist Anal. hy. 21, 191 gedruckt; der T.-Text ist ungedruckt.

19 (6). f. 140 Sy. 5—8 und 140′ Sy. 1—7. *De s. spiritu mutetus.* [1191] Veni sancte spiritus et emitte; f. 140′ Sy. 8 und 141 Sy. 1. *Tenor.* Veni pater divine spiritus.

= 2st. Lo D Nr. 59. In Eng ist der Mot. zur Hälfte durchstrichen. Den Mot.-Text

bildet der Text der Sequenz Chev. Nr. 21242, deren Melodie nicht benutzt ist; der T.-Text ist ungedruckt.

20 (7). f. 141 Sy. 2—6. *De spiritu sancto mutetus.* [1185] A[p]paruerunt illis dispertite lingue; ib. Sy. 6—7. *Tenor.* Omnium est artifex.

Der Mot.-Text besteht aus Ap.-Gesch. 2, 3a. 4b. 3b., die in der Folge der Bibel den Text des R L. Resp. 112 bilden; der T.-Text ist der Text des ℣ des R Spiritus domini L. Resp. 119.

21 (8). f. 141 Sy. 8, 141′ Sy. 1—8 und 142 Sy. 1—3. *Item mutetus alius* [de s. trinitate]. [1176] Salve pater nominum omnium; f. 142 Sy. 3—5. *Tenor.* Exaudi nos mundi dos.

= 2st. Lo D Nr. 65 (der 2. Teil des T.-Textes weicht ab; der Mot. beginnt: Salve pater luminum); 1st. Mü germ. 716 f. 126′ (mit Var. *luminum* und der Überschrift: *De s. trinitate*). — Text: Morel S. 48 (Mot. und T.); Anal. hy. 21, 13 (Mot. aus Eng) und ib. 14 (Mot. aus Mü; mit irriger Angabe 715 statt 716).

22 (9). f. 142 Sy. 6—8 und 142′ Sy. 1—6. *Item aliud de Johanne ewangelista.* [1181] Ad regnum epulentum in quo nil intulit; f. 142′ Sy. 6—8. *Tenor.* Noster cetus canat letus.

Der T. ist mit den T. Benedicat (Lo D Nr. 74) und Fidus (Lo D Nr. 61) identisch; ebenso beginnen die Mot. [1172], [1177] und [1181] gleich. Zwischen [1172] und [1181] erstreckt sich die Gleichheit der Mot. auf T. 1—17 und die wenigen weiteren in Lo D mit Takten der 1. T.-Durchführung gleichen Takte (T. 23—25 und die beiden Schlusstakte); vielleicht ist die Fassung Lo D Nr. 74 älter als Eng, da der in Lo D durchkomponierte Mot. organisch aufgebaut erscheint und der Text *o o o o* zur letzten T.-Gruppe in Eng den Eindruck eines Verlegenheitsfüllsels macht (vgl. auch Km. Jb. 21, 58). — Text: Morel S. 161 (Mot. und T.). — Mk.: vgl. Gerbert, De cantu 2, 134 Lo D Nr. 74.

23 (10). f. 142′ Sy. 8 und 143 Sy. 1—8. *In dedicatione ecclesie mutetus.* [1178] O primarium veri sacrarium; f. 143 Sy. 8 und 143′ Sy. 1—2. *Tenor.* Hec est domus domini sacrata.

= 2st. Lo D Nr. 77; doch stimmen Mot.-Text und T. anscheinend nur teilweise überein. — Text: Morel S. 60 (Mot. und T.).

24 (11). f. 143′ Sy. 3—8 und 144 Sy. 1—6. *De s. Margaretha mutetus.* [1188] Salve virgo martir Cristi Margaretha; f. 144 Sy. 7 und 144′ Sy. 1—3. *Tenor.* Salve virgo nobilis.

Die Noten fehlen im Codex. — Text: Morel S. 276 (Mot. und T.); Anal. hy. 21, 81 (Mot.).

Den Motetten folgen zunächst f. 144′ff. verschiedene 1st. Benedicamus-, Sanctus- und Agnus-Tropen.

25. f. 148′. *De beata virgine ewangelium per triplum.* (1st.) Dominus vobiscum. Sequencia sancti ewangelii secundum Lucam. In illo tempore extollens vocem ... (3st.) *et ubera que suxisti* u.s.f.

Das kurze Evangelium Ev. Luc. 11, 27. 28 in analoger Komposition wie Nr. 9; vgl. oben. Die Komposition ist vollständig erhalten. f. 149 fehlt.

26. f. 150—150′. *De nativitate domini nostri Jesu Christi canductus.* 2st. Ortus dignis Cristi signis.

Das Du. ist nur unvollständig aufgezeichnet (nur für Sy. 1, wobei die ersten 4 Worte als Text auch dem Du. untergelegt sind) und aus der musikalisch gleichen vollständig ausgeschriebenen Komposition Nr. 28 zu ergänzen. — Text: Morel S. 6; Anal. hy. 20, 199. —

Der Codex nennt die Conductus irrig *Canductus*; über ihre Komposition vgl. Km. Jb. 21, 59; es sind sämtlich Strophenlieder mit z.T. 1st. bleibendem Refrain („R" im Codex bezeichnet).

27. f. 150′—152. *In paschali tempore canductus.* 2st. Unicornis captivatur.

Text: Morel S. 43; L. Gautier, Tropes 1, 160; Anal. hy. 21, 36.

28. f. 152—153. *De assumptione s. Marie.* 2st. Hic est turris quam vallavit.

Text: Morel S. 97; Anal. hy. 20, 186. — Die Komposition ist mit der von Nr. 26 identisch; vgl. oben.

29. f. 153—154′. *De s. Leodegario.* 2st. Ovans chorus scolarium.

Text: Morel S. 265; Anal. hy. 21, 76.

29a. f. 154′. *De s. Maria Magdalena.* 1st. Cristum fontem pietatis.

Der letzte am Schluss der 10. Lage von anderer Hand zugefügte Conductus ist 1st. und blieb Fragment; Sy. 7 ist frei. — Text: Morel S. 272.

30. f. 176′. 2st. geplant: (℣) Im principio erat verbum.

Offenbar sollte eine 2st. Komposition des ℣ von O 3 eingetragen werden; der Anfang steht unter Sy. 1 und 2, der Schluss jedoch bereits unter Sy. 3; unter Sy. 4—5 steht nur die Initiale I (statt G?). Der Rest der Seite und f. 177 sind frei. Das Gleiche wiederholt sich unten Nr. 34.

31. f. 179′. 2st. (℣) Constantes estote (bis: super vos). Gloria (bis: sancto).

2st. Komposition des ℣ und Gloria von O 1; vgl. S. <716> bei Innsbr. Nr. 1. Am Anfang der 2. Accolade ist das Textwort *domini* auch dem Du. untergelegt; eine spätere Hand ergänzte daraufhin die Textunterlage des ℣ auch unter dem Du. (*-tes* bis *vos*).

32. f. 180—180′ (und 179′). 2st. Congaudeat turba fidelium.

Der Text ist ein weitverbreiteter Weihnachts-Benedicamus-Tropus, der in Eng selbst bereits f. 130 in einer (mir unbekannten) 1st. Fassung überliefert ist und f. 182 ein 3. Mal (hier mit leeren Systemen) wiederkehrt. Über seine sonstige Verbreitung vgl. Chev. Nr. 3779 und 3780; Textdrucke u.a.: Du Méril, Poés. popul. latin., 1847, 47 und Daniel, Thes. Hymnol. 4, 147. Die von A. Gastoué (Rev. du chant grég. 11, 1902/03, 24) aus einer Apter Handschrift edierte Melodie weicht ab und klingt nur im Anfang etwas an die Unterstimme von Nr. 32 an. Die 1st. Melodie der Piae cantiones (ed. G. R. Woodward 1910, S. 14) weicht ganz ab.

33. f. 180′—181. 2st. Procedentem sponsum.

Dieser Tropus steht ebenfalls bereits in der 9. Lage (f. 127), und zwar 2st.; vgl. oben Nr. 12.

34. f. 181′. 2st. geplant: (℣) In principio. „Gloria".

Genau wie f. 176′ (oben Nr. 30) steht auch hier der Anfang des ℣ von O 3 unter 2 Systemen, der Schluss, dem hier noch das Anfangswort des Gloria folgt, jedoch nur unter einem; Sy. 5—8 sind leer.

Da Nr. 12 und 33 identisch sind und ebenso wohl bei Nr. 30 und 34 die gleiche Komposition eingetragen werden sollte, besteht das mehrstimmige Repertoire Eng aus 32 Werken, und zwar aus 2 Evangelien-Lektionen mit 3st. Zeilenschlüssen (Nr. 9 und 25), einer 3st. prophetischen Lektion (Nr. 1) und 29 2st. Werken, von denen 2 ohne Notation blieben: 11 Motetten (Nr. 14—23 mit und Nr. 24 ohne Notation), 4 Conductus (Nr. 26—29; doch sind die Kompositionen von Nr. 26 und 28 gleich; Nr. 29a blieb 1st.), 2 ℣ von R (Nr. 31

mit und 30 = 34 ohne Notation), 2 Benedicamus domino (Nr. 11 und 13) und 10 Tropen (3 Lektionstropen Nr. 2—4, 2 Kyrie-Tropen Nr. 5 und 6, 2 Sanctus-Tropen Nr. 7 und 8, 1 Agnus-Tropus Nr. 10 und 2 Benedicamus-Tropen (Nr. 12 = 33 und 32)).

Von den 11 Motetten finden sich 3 (Nr. 19, 21 und 23) mit gleichen Texten und eine weitere zum grossen Teil (Nr. 22) mit anderem Mot.- und T.-Text auch im Codex Lo D, in dem ausserdem auch die Kompositionen Nr. 5 und 13 wiederkehren, ferner 2 Mot.-Stimmen (Nr. 14 und 21) auch in Mü germ. 716. Zum Repertoire von Innsbr. gehören die Texte Nr. 5 und 12 = 33 mit der gleichen und Nr. 1, 6 und 31 mit abweichender Komposition.

3. 17 Motettenstimmen (mit 5 T.) und 13 weitere mehrstimmige Werke in München, Staatsbibl. lat. 5539 (aus dem Augustinerkloster Diessen) (Mü C).

Überliefert Innsbr. nur 1 Motette ganz singulärer Art und Eng ein kleines Motettenrepertoire einheitlichen (deutschen) vom französischen Stil wesentlich verschiedenen Stils, so sammelt ein 3. etwa in der gleichen Zeit geschriebener deutscher Codex, Mü C, ein Motetten-Repertoire, das fast ausschliesslich aus Werken französischen Ursprungs oder französischen Stils besteht, neben denen nur eine Motette im Engelberger Stil Aufnahme fand.

München lat. 5539 (ol. Diess. 39; Cat. Codd. Mss. Bibl. Reg. Mon. = Cat. Codd. Lat., Tomus I, pars III, München, 1873, 21; 20 : 14,5 cm; der beschriebene Raum misst 14,5 : 10,5 cm) ist eine früher dem Augustiner-Kloster Diessen am Ammersee gehörige Pergamenthandschrift, die wohl noch dem 14. Jahrhundert entstammt. Genaueres über ihre zweifellos deutsche Provenienz ist bisher nicht bekannt geworden.

Sie besteht aus 23 Lagen, die (mit Ausnahme der 1.) mit roten römischen Ziffern unten auf der Mitte des 1. Lageblatts numeriert sind. Die Foliierung zählte ursprünglich das auf der recto-Seite freie 1. Blatt nicht mit; so besteht der 1. Quaternio aus f. 1a, 1b und 2—7. Wie die 1. sind auch Lage 2—15 und 19—21 (f. 8—119 und 150—173) Quaternionen; Lage Nr. 16—18, 22 und 23 (f. 120—149 und 174—193) sind Quinionen.

Der Codex enthält sowohl Traktate (f. 1b—27, 120′—145 und 175′—191) wie 1- und mehrstimmige Kompositionen, die teils mit deutschen Neumen, teils mit quadratischen Noten geschrieben sind. Die Notation der Motetten und einiger weiterer mehrstimmiger Werke ist eine sehr entstellte Mensural-Notation. Während in der Quadrat-Notation von Mü C im allgemeinen die Ligaturformen erheblich besser als in Lo D sind, wechseln in den mensural gemeinten Werken die simplices dagegen meist ganz willkürlich zwischen longe und breves. Auf der Seite stehen 7 Systeme. Bisweilen muss dabei in der Sammlung der 2st. Conductus das 7. System frei bleiben; meist findet es aber auch hier Verwendung, da in der Regel bei den weiteren Strophen mehrstrophiger Texte nur die Unterstimmen aufgezeichnet sind. Der Text ist bei den mehrstimmigen in Partitur geschriebenen Werken ausser bei Nr. 5 und 13 nur der Unterstimme untergelegt.

In die hymn. Literatur wurde die Handschrift durch F. J. Mone 1853-55 eingeführt, der in seinen Lat. Hymnen des Mittelalters 19 Texte daraus abdruckte; ferner 3 Motettentexte: Mone Nr. 366, 493 Anm. und 493 = Mü C Nr. 17, 18 und 23, für die allein dann auch Mü C von P. Aubry, Cent Motets 3 erwähnt ist. 1862 gab S. Meister die neumiert geschriebene Melodie: Surrexit Christus (f. 142′f.) als Facsimileprobe dem 1. Band seines Kath. dtsch. Kirchenlieds (Facsimile 2) bei. In den Anal. hy. ist neben der Wiederholung der Ausgabe von Mone bereits veröffentlichten Texte eine Reihe weiterer herausgegeben.

Den theoretischen Inhalt der Handschrift beschrieb eingehender D. Mettenleiter, <Musikgesch. der Stadt Regensburg>, 1866, S. 70ff. Ihn bilden: ein anonymer unveröffentlichter Traktat, Heinrich von Roteneck, Bischof von Regensburg (1277-1296), gewidmet (beginnend f. 1b′; f. 1b enthält die guidonische Hand; auf f. 1a′ ist Psallat clerus, Chev. Nr. 15704, mit 1st. Melodie in Neumen eingetragen); mit zahlreichen Notenbeispielen in Quadrat-Notation (f. 5′ff.; f. 9′ beginnt eine neue Reihe mit: Primum querite); ein Franco-Fragment (f. 24—27; vgl. S. <700>); eine Reihe von Schriften Guidos von Arezzo (als Guido-Handschrift nennt auch A. Brandi, Guidone Arettino 1882, S. 357 den Codex; f. 120′ der Mikrolog; f. 175′ die Alie regule und f. 178′ die Epistola, G. S. 2, 1, 34 und 43; in den Beispielen sind die F- und c-Linien rot und gelb gezogen); Monochordfiguren und Mensurlehren (f. 143′ und 187′; vgl. u.a. G. S. 2, 286 und 277); und, von Mettenleiter l.c. S. <78> ganz abgedruckt, „Cantus dicitur autenticus" u.s.f. mit einer in roten Buchstaben geschriebenen Melodie (f. 189-191). Sowohl der Mikrolog wie die Alie regule beginnen mitten auf einer verso-Seite, nicht mit einem Lagenanfang.

Die Kompositionen sind fast alle geistliche Werke mit lateinischen Texten; ganz vereinzelt kommt einmal ein deutscher Text (f. 28 Sy. 3ff. ein deutscher Kyrie-Tropus: Kirie In gotes namen u.s.f. auf der Rasur eines 2st. lateinischen Werks; vgl. ferner zu f. 161) oder ein weltliches lateinisches Werk (vgl. unten Nr. 9) vor. Die folgende Beschreibung beschränkt sich im Wesentlichen auf das mehrstimmige Repertoire, das hier wie in Innsbr. und Eng an Umfang erheblich hinter dem 1st. zurückbleibt.

Der Anfang der f. 28 mitten in der 4. Lage beginnenden 2st. Werke des Codex ist durch Rasur getilgt und 1st. Melodien in Neumen darauf eingetragen. So steht vor dem oben genannten deutschen Kyrie-Tropus auch der Schluss (f. 28 Sy 1—3) der f. 27′ beginnenden Sequenz Reminiscens beati sanguinis (Chev. Nr. 17302; vgl. auch oben Ars C Nr. 17) auf solcher Rasur.

1. f. 28′—29. 2st. .....; Schluss: tripudio laudes sine termino benedicamus domino.

Nur die nicht-ausradierten Systeme f. 29 Sy. 3—6 sind deutlich lesbar; vom Vorhergehenden ist nur weniges noch erkennbar. Ob Nr. 1 bereits f. 28 begann oder ein anderes ganz verlorenes Werk vorherging, konnte ich noch nicht entscheiden. Die Notation der 2st. Werke ist Quadrat- oder Mensuralnotation; vgl. oben.

2. f. 29′ Acc. I. 2st. Quem pium benedicit turma *Sanctus* u.s.f.

Tropus zum Sanctus L. Gr. Nr. 2; Ed. Vat. Nr. 2. — Die gleiche Komposition folgt in Nr. 3 zum Text Maria mater; vgl. unten. Die Kompositionen Quem pium 3st. W_1 f. 92′ und Maria mater 2st. W_1 f. 212′ weichen ab, obwohl die Anfänge der Du. (zufällig?) übereinstimmen. — Text: Anal. hy. 47, 361. — Während Cl. Blume den Text als einen dem *Benedictus* folgenden Tropus bezeichnet und W_1 vor dem Tropus von der 1st. bleibenden liturgischen Melodie das 1. *Sanctus* ausschreibt, schiebt Mü C irrig das 1. und 2. *Sanctus* wohl zwischen die 1. Strophe und die 1. Gegenstrophe (*In terris*) im oberen und unteren

System ein und lässt den Anfang des 3. *Sanctus* und des *Osanna* im oberen und unteren System dem Tropus folgen.

3. f. 30 Acc. II. 2st. Maria mater egregia.

Tropus zum gleichen Sanctus. — Die Komposition ist (mit Varianten) mit Nr. 2 identisch; vgl. oben, auch über W_1. — Text: Anal. hy. 47, 362. — Am Schluss folgt der 1st. Anfang des Osanna.

4. f. 30′ Acc. III. 2st. ℣ Mortis dira ferens.

Tropus zum Agnus Dei L. Gr. Nr. 7; Ed. Vat. Nr. 9. — = 2st. Eng Nr. 10; abweichend 2st. W_1 f. 214 und 3st. W_1 f. 94′. — Text: Anal. hy. 47, 375. — Der Anfang der 1st. bleibenden liturgischen Melodie steht in Sy. 7, das bisher frei blieb (vgl. oben); das 1. *Miserere*, der Anfang des 2. und das *Dona* folgen den 3 Hexametern.

5. f. 31′. *Triplex est discantus, hoc est per triplicem sonum.* 3st. Deus in adjutorium.

= 3st. Mo 1, 1; Ba f. 62′; Da Nr. 1; Tu (2. Komposition des Textes); abweichend Mo 8, 303; Tu (1. Komposition des Textes). — Über den Text und die Ausgaben der Komposition (Couss. Titelbild aus Nr. 3; Ba) vgl. oben S. 352. — Mü C überliefert nur die 1. Strophe. Der Text ist allen 3 Stimmen untergelegt. Sy. 1 nimmt die Überschrift ein; Sy. 2—4 und 5—7 bilden 2 Accoladen.

6. f. 32 Acc. I. *In nat. domini ad matutinum.* 2st. Gaudens in domino.

Die 2st. Komposition Eng Nr. 2 weicht ab; vgl. S. <721>. — Text: Anal. hy. 20, 183. — Von Str. 2—4 ist nur die Unterstimme ausgeschrieben. Die durch den Tropus eingeleitete Lektion folgt in Mü C unmittelbar ebenfalls in 2st. Komposition. — Dass mit Nr. 6 eine neue Lage beginnt, ist wohl nur Zufall.

7. f. 32′ Sy. 4—5 ff. 2st. Jube dom[i]ne silentium ... Primo tempore alleviata est.

1. prophetische Weihnachtslektion Jes. 9, 1ff.; ausgeschrieben für V. 1—2. — = 2st. unter Nr. 31 (in Neumen); Marienberg Nr. 1; Prag Un.-Bibl. V H 11 f. 55 (μ); teilweise übereinstimmend London Add. 28598 f. 14; abweichend 2st. Innsbr. Nr. 3 = Göttw. Nr. 1; 3st. Eng Nr. 1 (μ); Mü lat. 5511 f. 60′ (μ).

8. f. 34 Sy. 1—2. 2st. Ave virgo virginum verbi carnis cella.

= T. und Du. der 3st. Komposition F f. 240; Stuttg. f. 42′. — Text: Mone 2, 410; Anal. hy. 20, 210. — Str. 2 und 3 folgen 1st. mit der T.-Melodie.

9. f. 35 Sy. 4—5. 2st. Exiit diluculo.

Der Text (Exiit diluculo rustica puella cum grege cum bacula cum lana novella; sunt in grege parvulo ovis et asella, vitula cum vitulo, caper et capella) ist mir sonst nicht bekannt.

10. f. 36 Sy. 1—2. 2st. Sonent laudes pueri sonent et provecti.

Text: Mone 1, 74; Anal. hy. 20, 102. — Str. 2—4 folgen 1st.

11. f. 37 Sy. 4—5. 2st. Gratulentur parvuli nato rege parvulo.

Text: Mone 1, 73; Anal. hy. 20, 70. — Str. 2 (entstellt und lückenhaft) und 3 folgen 1st.

12. f. 38 Sy. 6—7. 2st. Procurans odium effectu.

= T. und Du. der 3st. Komposition F f. 226; 2st. Ma f. 124; Carm. bur. Nr. 74 (nur Text). — Text: Carm. bur. Nr. 74; Anal. hy. 21, 123. — Str. 2 folgt 1st.

13. f. 39′ Sy. 2—3. 2st. Kyrie eleyson.

Melodie: L. Gr. Nr. 6; Ed. Vat. Nr. 5. — = 2st. Karlsruhe St. Peter 29a f. 37′ und

mit Tropus Magne Deus potencie in 7 weiteren Handschriften: vgl. oben Innsbr. Nr. 13 (μ). — In Mü C steht nur das 1. Kyrie und das Christe. Der Text ist auch dem Du. untergelegt. Sy. 6 und 7 sind frei.

Die 6.—9. Lage (f. 40—71) wird durch eine umfangreiche Sammlung 1st. Melodien in Quadrat-Notation eingenommen. 37 Hoheliedtexte (oder, falls die noch ununtersuchten Texte nicht alle dem Hohen Lied selbst entstammen, verwandte Texte) eröffnen sie (f. 40—60; unter 11 *Antyphone seu cantica de beata virgine* Hohenfurt 42 f. 101 beginnen Nr. 3, 4, 7 und 8 mit Nr. 7, 13, 36 und 6 in Mü C gleich; über 14 *Antiphone de canticis* Graz 756 f. 215 vgl. unten). 11 andere Marienlieder folgen: f. 60 O flos florum o domicilium — f. 61′ Ave beatissima civitas (vgl. oben S. 394 zu Mo 4, 55 und Band II, S. 48 und 51; die Melodie des Tr. [394] weicht ab) — f. 62′ Arte mira (Chev. Nr. 1333; Text: Mone 1, 30; Morel S. 64) — f. 63 O florens rose (Chev. Nr. 12991) — f. 63′ Ave stella matutina (vgl. über den verbreiteten Text Chev. Nr. 2135; Text: Mone 2, 321; V. Luzarche, Office de Pâques, S. 28; die Melodie in Mü C beginnt anders als in Tours 927 f. 8′) — f. 65ff. die 4 Marienantiphonen — f. 67 *Versus ultra Salve regina.* Virgo clemens (Text: Mone 2, 214; von J. Pothier in den Cantus mariales, 1903, in die S. 110 O mira caritas Mü C f. 173 mit der alten Melodie aufgenommen ist, S. 89 mit neuer [von ihm selbst stammender] Melodie ediert) — f. 67′ Angelorum domina (Chev. Nr. <35238>). 4 andersartige Texte schliessen: f. 69 *Super Introitum* Ecce dies triumphalis (mit dem Kirchweih-Intr. Terribilis; = 1st. Lo D Nr. 43; vgl. oben) — f. 69′ Agnus Dei Celitus (Anal. hy. 47, 379) — f. 70′ Agnus Dei Cujus magnitudinis (ib. 395) — f. 70′ *Tropus.* Pater in genitus (Mone 1, 30; endend f. 71′ unten).

Mit der 10. Lage (f. 72) beginnt mit der nicht zutreffenden Überschrift: *Incipiunt tropi* eine Sammlung von Motetten, die sich bis in die 11. Lage hinein erstreckt. Die Stimmen sind nacheinander aufgezeichnet. Die Initialen sind in regelmässigem Wechsel blau (Nr. 14, 16, 18, 21, 23, 25, 27, 29 und der T. Nr. 30) und rot (Nr. 15, 17, 20, 22, 24, 26, 28 und 30); nur die von Nr. 19 ist nur schwarz mit roten Zierstrichen. Der T. ist ausser in der Motette Nr. 30, in der er mit vollem Text versehen ist, stets unbezeichnet; meist fehlt er ganz. Seine Schreibung ist oft mangelhaft; ich bezeichne die simplices-Perioden im folgenden nicht mit $\lambda\gamma$, 2 lo | und 3 lo |, sondern mit $\sigma\gamma$, 2 si | und 3 si |, da in den T. eine konsequente mensurale Schreibung am wenigsten zu beobachten ist. Die beiden Oberstimmen von Dpm. sind 2mal auseinandergerissen. Über die Notation vgl. S. <726>. Über μ vgl. S. <716>. Von Textdrucken sind nur die Ausgaben aus Codex Mü C selbst genannt.

14. f. 72 Sy. 1. [175] Hodie natus in Israhel.

Identisch Mot. [173] Brunete der 3st. Dpm. mit T. In seculum (aus M 13) und Tr. [172] Trop sovent Mo 5, 85; Ba Nr. 17; Bes Nr. 52a; V f. 115′ (ohne Noten); Paris frç. 12786 f. 76 (Mot.-Text). Das mit [172] identische Tr. [174] Salus virgini folgt unten Nr. 29. — Der Text ist ungedruckt. — Mk.: Ba.

15. f. 72 Sy. 5. *Alius.* [206] Resurrexit hodie; f. 73 Sy. 1. [T. In seculum, aus M 13]: 3 li |.

Das umfangreiche Werk ist mir bisher sonst nur aus dem Citat des Anfangs bei Franco im Codex Mailand Ambr. D 5 inf. bekannt. — Text: Anal. hy. 49, 232.

16. f. 73 Sy. 4. [808] Mellis stilla maris stella; f. 73′ Sy. 6. [T. Domino]: meist 2 si | 3 li | 3 si |.

= Mot. und T. der 3st. Dpm. mit Tr. [807] Par Mo 3, 40; Cl Nr. 24; mit Tr. [809]

O Maria Ψ 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; 1st. Boul Nr. 2; Ars C Nr. 16 (Mot.-Text); Theor.-Cit. — Mk.: Ba.

17. f. 74 Sy. 1. *Alius.* [804] Ave gloriosa mater salvatoris; f. 74′ Sy. 7. [T. Domino]: Teil 1 meist 3 si |; Teil 2 entstellt.

= Mot. und T. der 3st. Dpm. mit Tr. [805] Ave virgo Mo 4, 53; Ba Nr. 1; Bes Nr. 14; 2st. Paris Maz. 307; Ars. B Nr. 7; 2st. conductus-artig Da Nr. 13; über den 2st. Conductus W_2 f. 140 und die 3st. Mischform Lo Ha f. 9′ mit den Texten [804] und [806] Duce (Text [806] auch in London Lamb. 522) vgl. oben S. 392 u.s.w. — Text: u.a. Mone 2, 59 und Anal. hy. 20, 184 aus Mü C. — Mk.: Couss. Nr. 17 aus Mo; E.E.H. 1, pl. 20f. und 2, 23ff. aus Lo Ha; Ba. — Eine Übertragung ist nach der entstellten Überlieferung in Mü C kaum möglich, da der T. im 1. Teil Takt 1 und 21—28 und im 2. Teil T. 105—120 auslässt und, wohl durch die Gleichheit von T. 107 und 110f. mit T. 123 und 126f. irregeführt, T. 125 mit T. 109 vertauscht. Die Ligierung des 2. Teils wechselt im T. zwischen der korrekten Schreibung 3 li 2 li | und anderen Ligierungen.

18. f. 75 Sy. 3. *Alius.* [607] Salve mater salutifera; 19. f. 75 Sy. 7. *Alius.* [607a] Pro defectu cure pastoralis; f. 75′ Sy. 4. [T. Kyrie Nr. 1]: σγ.

Mü C lässt dem Mot. mit Text [607] die gleiche Stimme mit dem hier singulären Text [607a] folgen. — = Mot. und T. der 3st. Dpm. mit Tr. [606] O miranda, das in Mü C Nr. 28 folgt, Ba Nr. 85; 2st. Lo D Nr. 53b; über [608] Dum crumena vgl. unten. — Text [607]: Mone 2, 213; [607a]: ungedruckt. — Mk.: Ba.

20. f. 75′ Sy. 5. [437] Flos de spina rumpitur.

= Mot. der 3st. Dpm. mit T. Reg (aus M 37) Nr. 2—3 und Tr. [438] Quant repaire Mo 3, 44; Bes Nr. 21; 3st. mit älterem Tr. F 1, 19; Ma f. 126′ (Mot.); 2st. W_2 2, 6 und 56. — Qu. W_1 Nr. 75—76; F f. 126. — Mk.: Couss. Nr. 37 aus Mo; Aubry Fragmente aus Ma und F vgl. Band II S. 57. — Der Mot. steht in Mü C eine Quint höher als sonst.

21. f. 76′ Sy. 7. *Alius tropus.* [Tr.] [1062] Quomodo fiet id o virgo und 22. f. 77 Sy. 7. *Alius.* [Mot.] [1063] O stupor omnium in modum.

Der T. des hier singulären Werks fehlt und ist unbekannt. — Text [1062]: Anal. hy. 49, 311; [1063]: ungedruckt.

23. f. 78 Sy. 1. *Alius.* [Tr.] [727] Salve virgo virginum salve lumen luminum vale und 24. f. 78′ Sy. 2. *Alius.* [Mot.] [729] In Gedeonis vellere; 25. f. 79 Sy. 1. *Alius.* [727, Teil 2] Speciosa preciosa und 26. f. 79 Sy. 7. *Alius.* [729, Teil 2] Hec in adjecto apposicio.

Identisch 3st. Dpm. mit Mot. [728] Est il, Tr. [727] und T. Aptatur (aus O 46*) Mo 7, 268; Ba Nr. 33; Bes Nr. 12; Tu Nr. 3. — Text [727]: u.a. Mone 2, 213; [729]: ungedruckt. — Mk.: Ba. — Trotz der Bezeichnungen der 2. Teile mit *alius* [*tropus*] bilden sie keine Motette für sich, sondern nur die Fortsetzung.

27. f. 79′ Sy. 4. [644] Salve virgo nobilis Maria.

= Tr. der 3st. Dpm. mit T. Et veritate (aus O 3) und Mot. [645] Verbum caro Mo 7, 284; Ψ Nr. 1; Ba Nr. 98; Bes Nr. 8; Flor. 212 f. 73; Ars C Nr. 6 (Mot.-Text); Theor.-Cit. — Mk.: Couss. Nr. 13 aus Mo; Ba. — Über eventuelle deutsche Entstehung der Motette vgl. S. 445.

28. f. 80 Sy. 3. [606] O miranda Dei caritas.

= Tr. der 3st. Dpm. mit T. Kyrie (Nr. 1) und Mot. [607] Salve mater Ba Nr. 85;

2st. oben Nr. 18; Lo D Nr. 53b; mit [606] identisch [608] Dum crumena 2st. Lo D Nr. 55; über [607a] vgl. oben. — Mk.: Ba.

29. f. 80′ Sy. 1. [174] Salus virgini per quam.

Identisch Tr. der 3st. Dpm. [172f.]; vgl. oben Nr. 14 (1st. Mot. [175] Hodie). — Der Text ist ungedruckt. — Mk.: Ba.

30. f. 80′ Sy. 5. [1192] Rosula fructu prefulcitur; f. 81 Sy. 6 — 81′ Sy. 3. [T.] Flos virginum Maria u.s.f.

Die 2st. Motette Lo D Nr. 64 verbindet den gleichen Mot. (mit einer in Mü C fehlenden Fortsetzung) mit dem abweichenden T. Virginibus. — Der Text ist ungedruckt. — f. 81′ und 82 sind anscheinend durch Reagenzien verdorben; doch ist der Schluss des T. noch lesbar.

Den Motetten folgt von f. 81′ ab eine neue umfangreiche Sammlung 1st. Melodien in Quadrat-Notation: Lektionstropen und Lektionen (zunächst: *In ded. eccl. Epistola.* Ad decus ecclesie; Text: Anal. hy. 49, 188; dann Evangelien), „Ψ ultra Salve regina" (f. 93′), „Ψ ultra Kyrieleison" (f. 95′), Ψ zum Offert. Recordare (f. 103′; vgl. Anal. hy. 49, 324), Agnus Dei-Tropen (f. 104), einzelne Officium- und Messgesänge (f. 105′), 11 Benedicamus domino-Tropen (beginnend f. 108 mit: *In ded. templi Benedicamus.* Templum hoc pacificus; Mone 1, 319; Chev. Nr. 20313) und eine lange *Cantilena de s. Johanne baptista.* Psallat concors symphonia (f. 114′—120′) Chev. Nr. 15706. Mitten auf der Seite beginnt f. 120′ Guido's Mikrolog, an den sich Monochordfiguren u.ä. (f. 143′—145) schliessen. Den grössten Teil der Lage 18 nehmen 1st. Nachträge in deutschen Neumen ein, die schon auf dem freigebliebenen Raum f. 142′ unten und 143, der für die folgenden doppelseitigen Figuren nicht ausreichte, einsetzen: f. 142′ Surrexit Christus (über die Facsimile-Ausgabe von Meister vgl. S. <727>; Chev. Nr. <19935>) — f. 143 O flos florens virginum — f. 145′ Concrepet simul (Benedicamus-Tropus) — f. 145′ Agnus Dei Causa rerum (Anal. hy. 47, 399) — f. 146 Media vita. Ach homo (über diesen Media vita-Tropus vgl. oben Lo D Nr. 46) — f. 146′ s.u. — f. 149 Fletus et stridor (Chev. Nr. 6365; Mone 1, 410). Das vorletzte Stück ist:

31. f. 146′. 2st. Jube domne silentium ... Primo tempore alleviata.

= oben Nr. 7; vgl. oben über die sonstige Überlieferung dieser verbreiteten Lektion. Hier ist sie für Jes. 9, V. 1—6 und 8 ausgeschrieben.

Mit Lage 19 (f. 150) setzen wieder 1st. Melodien („Conductus") in Quadrat-Notation ein: f. 150 Amor patris et filii (Chev. Nr. 1003; Text: Mone 1, 237) — f. 151′ *Alius* (so im Codex). Sacerdotes Dei — f. 154′ *Conductus.* O amor Deus (Anal. hy. 21, 11; vgl. oben S. 319: Stuttg. f. 16′) — f. 161 *Alius cond*[*uctus*]. Syon egredere (mit deutschem Schluss) — f. 167 *Alius.* O si michi rethorica (Anal. hy. 9, 67; vgl. oben S. 320: Stuttg. f. 18′) — f. 171 Missus de celis (Mone 2, 34; Anal. hy. 20, 98) — f. 173 *Alius cond*[*uctus*]. O mira caritas (Mone 2, 59; Anal. hy. 20, 159; Mk.: Cantus mariales S. 110, vgl. oben zu f. 67). f. 175′ schliesst sich mitten auf der Seite die Fortsetzung der Guido-Schriften, dann weiteres Theoretische an; vgl. S. <727>. Auf den letzten 3 Blättern sind noch einmal ein 1st. Tropus in Quadrat-Notation und 4 in deutschen Neumen nachgetragen.

Das mehrstimmige Repertoire Mü C umfasst somit 17 Motettenstimmen mit 5 T. und 31 (oder, falls am Anfang ein ganzes Werk verloren ist, ursprünglich 14) andere mehrstimmige Werke, von denen eines sich wiederholt (Nr. 7 = 31). Unter den letzteren ist ein

Werk 3st.: der auch mehrere grosse französische Motettensammlungen eröffnende Conductus Deus in adjutorium (Nr. 5); die übrigen sind 2st.: ein Kyrie (Nr. 13), 2 Sanctus-Tropen (Nr. 2 und 3), ein Agnus-Tropus (Nr. 4), ein Lektionstropus mit folgender Lektion (Nr. 6 und 7 = 31), ein Benedicamus-Tropus (Nr.1), ein weltlicher Conductus (Nr. 10), 2 Conductus des Notre Dame-Repertoires (Nr. 8 und 12) und 2 bisher nur aus Mü C bekannte Weihnachtslieder (Nr. 10 und 11). Nr. 1—13 bilden eine zusammenhängende Gruppe.

Die Motettenstimmen gehören 10 Motettenkompositionen an, deren zusammengehörige Oberstimmen aber in 2 Fällen (ähnlich wie in Ars B) voneinander getrennt sind. Nur eine Motette (die letzte; Nr. 30; 2st.), bei der singulär ist, dass eine andere deutsche Handschrift (Lo D) den gleichen Mot. mit anderem T. überliefert, vertritt den Typus der Engelberger Motette. Die übrigen sind teils dem französischen Hauptrepertoire entnommen, aus dem einige der verbreitetsten Werke hier (meist in reduzierter 2st. oder 1st. Form) wiederkehren, teils Werke französischen Stils. Bis auf ein Notre Dame-Melisma geht zurück Nr. 20 (1st.; sonst 8mal nachweisbar); aus der Epoche des alten Corpus von Mo stammen mit gleichen Texten Nr. 16 und 17 (2st.; in Handschriften sonst 10- und 9mal nachweisbar), aus der von Mo 7 Nr. 27 (das alte Tr. 1st.; sonst 6mal in Handschriften nachweisbar) und Nr. 23—26 (Tr. und Mot., deren 2. Teile im Codex irrig als besondere Werke bezeichnet sind; in 4 französischen Haupthandschriften überliefert; der Mot. hier mit singulärem lateinischem Text). Nr. 14 und 29 sind Mot.- und Tr.-Stimme einer ebenfalls ziemlich verbreiteten Dpm. des alten Corpus von Mo mit hier singulären lateinischen Texten. Nr. 18, 19 und 28 überliefern Mot., Mot., T. und Tr. einer Dpm. des Repertoires Ba, die bisher sonst nur noch in Lo D mit gleichem Mot.- und neuem Tr.-Text nachzuweisen ist, mit den lateinischen Texten von Ba und einem 2. lateinischen Mot.-Text, der im Codex dem 1. noch vor der Aufzeichnung des T. unmittelbar folgt (ähnlich wie in W_2 2, 74a und b einander folgen). Nr. 15 ist eine 2st. In seculum-Motette, deren Mot. bisher sonst nur aus einem Theoretiker-Citat bekannt ist. Nr. 21 und 22 endlich bilden Tr. und Mot. einer Dpm., deren T. leider fehlt, so dass unbekannt bleibt, welcher Art der T. ist, der dazu gehört.

Wenn auch sowohl die Bezeichnung der Motetten als „Tropi", wie die spärliche T.-Überlieferung (die T. folgen nur Nr. 15, 16, 17, 18—19 und 30), wie endlich die überaus mangelhafte Notation zeigen, dass es dem Sammler am richtigen Verständnis für die alte Motettenkunst mangelte, so bleibt doch der geschichtliche Wert des Codex Mü C bedeutend, nicht nur wegen der Unika, die sich verhältnismässig zahlreich hier finden (musikalisch: Nr. 21—22 und die vollständige Überlieferung von Nr. 15; textlich ferner: Nr. 14, 19, 24—26 und 29), sondern auch weil in ihm einmal ein Codex zweifellos deutscher Provenienz erhalten ist, der für ein paar der im ganzen übrigen Abendland gesungenen Motetten des grossen französischen Repertoires (aus englischer Überlieferung ist Nr. 17, aus italienischer Nr. 16 und 27 nachweisbar) die Aufnahme auch in das deutsche Repertoire urkundlich zeigt und so das Bild ihrer Verbreitung erst voll abrundet.

4. 29 Motetten und 50 weitere mehrstimmige Werke in London, Brit. Mus. Add. 27630 (aus einem bayerischen Augustinerkloster ?) (Lo D).

Das bei weitem umfangreichste Repertoire von deutscher Provenienz entstammenden lateinischen Motetten älteren Stils, verbunden mit einer Fülle weiterer 2st. Kompositionen (und, wie es in allen deutschen Handschriften dieser Art der Fall ist, auch mit zahlreichen 1st. Melodien), untermischt ferner mit einigen Vertretern des grossen französischen Repertoires des 13. Jahrhunderts, ist im Codex London Br. M. Add. 27630 erhalten, einer Pergamenthandschrift des 15. Jahrhunderts (Cat. of Add. to the Mss. in the Br. M. <1877, 2, 342>; A. Hughes-Hughes, Cat. of Mss. Music in the Br. M. 1, 1906, 256ff.; 16,7 : 12,5 cm), die, wie ich 1909 feststellen konnte, mit dem im 18. Jahrhundert dem Kloster St. Blasien gehörigen Codex, den der Fürstabt Martin Gerbert von St. Blasien in den 2 Bänden De cantu et musica sacra (1774) als seine Hauptquelle mehrstimmiger Musikdenkmäler des Mittelalters benutzte, identisch ist, die dann aber verschollen blieb. In das British Museum gelangte der Codex 1867 aus dem Besitz des Rev. John C. Jackson.

Während ihn Gerbert als einen Codex des 14. Jahrhunderts bezeichnete (nach seiner Ausdrucksweise als einen „Codex San-Blasianus 400 circiter annorum"; seitdem dann bereits 1782 Ch. Burney in seiner Gen. hist. of music 2, 213 statt dessen die durch Subtraktion von dem Erscheinungsjahr des Gerbertschen Werks ganz willkürlich gewonnene Jahreszahl „about the year 1374" dafür einsetzte, pflegte die Handschrift mit diesem Datum citiert zu werden), setzen ihn der Cat. of Add. l.c., H. Davey (Monatsh. für Musikgesch. 34, 1902, 31) und Hughes-Hughes l.c. mit mehr Recht in das 15. Jahrhundert. Während Davey seinen Ursprung in der Schweiz suchte, macht Hughes-Hughes, ohne übrigens die Identität mit Gerbert's St. Blasier Codex zu erkennen, die ebenso auch Cl. Blume (Anal. hy. 47, 388) entging, über seine älteste Geschichte folgende wohl besser motivierte Angaben: „probably written in Bavaria (? Unterdorf on the Glon [Hughes-Hughes meint wohl Indersdorf an der Glon, nördlich von Dachau]), for the Hermits of St. Augustine (f. 88 etc.), from whose possession it passed into that of a Benedictine monastery (f. 101′ etc.)", Angaben, denen ich leider noch nicht näher nachgehen konnte. Über einen Nachtrag, der Beziehungen zu Böhmen zeigt, vgl. S. <743>. Wann der Codex in den Besitz des Benediktinerklosters St. Blasien kam, ist unbekannt ebenso wie seine ersten Schicksale nach der Säkularisation des Klosters (1805).

Die Notation des Codex ist (ausser einigen Nachträgen, die in deutschen Neumen geschrieben sind) in den Motetten eine in den simplices einigermassen korrekte, in den Ligaturen dagegen stark verwahrloste Mensural-Notation, im übrigen eine graphisch schlechte inkonsequente Quadrat-Notation, die beim Lesen grosse Unbequemlichkeiten bietet. In den partiturmässig aufgezeichneten 2st. Werken sind oft auch am Schluss der einzelnen Worte oder kleinen Wortgruppen Striche gesetzt. Wie in Da Nr. 21 und im Tr. von Da Nr. 22 sind auch hier in den Motetten die binarie-Ligaturen des Wertes der 2. brevis im 3. Modus, der in diesen Motetten besonders häufig vorkommt, cum opposita proprietate geschrieben; vgl. dazu S. <529>. Gerbert's Abdruck einer Anzahl von 1- und mehrstimmigen Werken des Codex (von mehrstimmigen druckt er Nr. 23, 37 [2 mal], 27f., 24, 25, 32, 35, 34, 75, 79, 60, 53a, 68 ,72 und 74 in Original-Notation ohne Übertragung ab) ver-

mehrt die Willkürlichkeiten der Notation des Codex um neue, die nur z.T. ihren Grund in den grossen typographischen Schwierigkeiten, eine derartige Notation im Druck wiederzugeben, haben.

So kann es nicht Wunder nehmen, dass der Inhalt des Codex bisher fast ganz unbeachtet blieb (auch in den englischen Publikationen ist bisher kein Werk aus dem Codex Lo D neu herausgegeben worden; ebenso fehlt seine Benutzung auch in P. Aubry's Cent Motets; eine Facsimileprobe aus dem Codex ist noch nicht veröffentlicht), mit Ausnahme etwa des 2st. Benedicamus domino „per biscantum" (Lo D Nr. 75; Gerbert, De c. 1, 515), das seit Burney (bisweilen mit wörtlicher Wiederholung von Burney's Urteil: „too contemptible for criticism", l.c. S. 215) nur allzuoft als Probe mittelalterlicher Mehrstimmigkeit aus der Zeit „um 1374" wieder abgedruckt (vgl. S. <743>) „zu unheilvoller Berühmtheit" kam: „man sah (und sieht vielfach noch) darin ein Beispiel mehrstimmiger Satzkunst der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts, während es in der Tat mit seinem nur durch die Orgelpunkt-Bildungen zum Anfangs- und Schlusston des Tenors über das einfache Note gegen Note hinausgehenden Satz den Stil etwa der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts widerspiegelt" (Kirchenm. Jahrb. 21, 1908, S. 53). Dass für die geschichtliche Beurteilung seines Repertoires dieselben Gesichtspunkte zu gelten haben wie für das verwandte, nur erheblich weniger reichhaltige Repertoire Eng, zeigte zuerst mein eben citierter Aufsatz über die Engelberger Werke, wenn er auch den gesamten Inhalt des damals von mir noch für verschollen gehaltenen St. Blasier Codex noch nicht heranziehen konnte.

Wie Eng und Mü C so schreibt auch Lo D die Organa und Conductus in Partitur und die Motetten in Stimmen nacheinander. Der Raum ist sparsam ausgenutzt. Die Abgrenzungen der einzelnen Werke, die vielfach bisher aus anderen Quellen noch nicht nachweisbar waren, sind bisweilen nicht ohne Weiteres erkennbar, obwohl vielfach durch (oft quer durch die Accolade geschriebene) Überschriften z.B. die Verbindung der einzelnen Tropus-Strophen mit den Abschnitten der tropierten liturgischen Gesänge besonders angegeben ist. Auch bei Hughes-Hughes sind öfter Anfänge neuer Werke ausgelassen und andererseits bisweilen Fortsetzungen als besondere Stücke aufgeführt (vgl. unten). Da mir leider der Abschluss meines nicht ganz zu Ende geführten Studiums dieser Handschrift nicht mehr möglich ist, muss wie bei Worc (vgl. S. <648ff.>) im folgenden manche Frage offen bleiben, die durch Einsicht in die Handschrift zu lösen ist; auch liess sich die Ungleichmässigkeit in der Ausführlichkeit der Beschreibung nicht vermeiden. Wesentliches dürfte freilich nur in geringem Umfang fehlen.

Die Seitenzählung zeigt eine Paginierung 1—219 (von Gerbert's Hand ?; 191 ist versehentlich wiederholt, so dass die geraden Zahlen bis 190 die verso- und von 192 an die recto-Seiten sind; p. 11—14 sind jetzt richtig zwischen p. 92 und 93 gebunden; p. 35f. und 55f. fehlen) und eine moderne Bleistift-Foliierung 1—109, die die beiden verlorenen Blätter nicht berücksichtigt, dagegen einen zwischen p. 138 und 139 angeklebten Streifen von der Grösse einer Viertelseite, der nur auf einer Seite Text enthält und anscheinend hier nicht hereingehört, mitzählt (als f. 68). Ursprünglich war dabei p. 11—14 als f. 6—7 u.s.f. bezeichnet; später wurde mit Recht p. 15 als f. 6 u.s.f. und p. 11—14 als f. 43—44 gezählt. So entsprechen sich: p. 1—10 = f. 1—5, p. 15—34 = f. 6—15, p. 37—54 = f. 16—24, p. 57—92 = f. 25—42, p. 11—14 = f. 43—44. p. 93—138 = f. 45—67, p. 139—190 = f. 69—94, p. 191 und 191 [bis] = f. 95 und p. 192—219 = f. 96—109. Im folgenden wird nur die neue Foliierung citiert.

Die Lagenverhältnisse sind nicht überall deutlich zu erkennen. Lage 1 (f. 1—10) ist ein Quinio. Lage 2 (f. 11—19) und 3 (f. 20—28) sind unvollständige Quinionen, aus denen zwischen f. 15 und 16 und f. 24 und 25 je ein Blatt fehlt (= alt p. 35f. und 55f.). Lage 4 (f. 29—38) umfasst wie ein Quinio 10 Blätter; doch scheinen die beiden Mittelblätter Einzelblätter zu sein. Lage 5 (f. 39—48) ist ebenfalls ein Quinio, dessen mittleres Doppelblatt (f. 43—44) durch das früher p. 11—14 paginierte Doppelblatt gebildet wird. Lage 6 (f. 49—60) umfasst 12 Blätter; ob sie ursprünglich ein Senio war, ist nicht mehr festzustellen; f. 52—57 scheinen einzelne Blätter zu sein. Die letzten 4 Lagen sind unversehrt erhalten; Lage 7 und 9 sind Quinionen (f. 61—67 und 69—71; f. 86—95), Lage 8 und 10 Septenionen (f. 72—85; f. 96—109).

Auf der Seite stehen 7 (f. 39ff. mit zahlreichen Ausnahmen und f. 1—2′) oder 8 Systeme. In der Sammlung 2st. Werke im Organum- und Conductusstil finden daher teils 4 Accoladen zu je 2 Systemen (im folgenden $\alpha\ \beta\ \gamma\ \delta$ bezeichnet), teils 3 (im folgenden $\alpha'\ \beta'\ \gamma'$ bezeichnet), wobei die 7. Systeme zur Aufzeichnung 1st. Melodien benutzt wurden (vgl. unten), auf der Seite Platz. Da der Codex mit 7 Systemen auf der Seite beginnt, war sein Anfang nicht für 2st. Werke bestimmt.

Von roter Tinte ist im Codex ausgiebig Gebrauch gemacht. Nicht nur die Überschriften und die Stimmbezeichnungen sind meist rot geschrieben, sondern in den 2st. Werken im Organum- und Conductus-Stil, in denen der Text beiden Stimmen untergelegt ist, auch der Text unter der Oberstimme und bei den Motetten meist die ersten Textworte des Mot. und T. (vgl. S. <739>). Bisweilen sind die Überschriften auch nur schwarz mit roten Zierstrichen geschrieben (so f. 10—13ʳ); im folgenden sind auch diese kursiv gedruckt. Beim Binden sind die Ränder stark beschnitten, so dass mehrfach die am Rand eingetragenen Rubriken verstümmelt sind. Die Bezeichnungen des Codex: *biscantus*[1] statt *discantus*, als ob dieses Wort sich aus *bis* und *cantus* zusammensetzte, und *Mutetus* (wie in Eng; *Mutetum* in Wilhering 40) statt *Motetus* sind offenbar Entstellungen.

Ich behalte in der folgenden Beschreibung die Zählung der Werke bei Hughes-Hughes bei; die mit a, b u.s.f. bezeichneten Anfänge fehlen bei Hughes-Hughes. Die mehrstimmigen Werke sind mit Ausnahme der 3st. Dpm. Nr. 53a sämtlich 2st. Eine grosse Zahl von Texten ist ungedruckt und auch bei Chevalier noch nicht genannt. Bei den gedruckten Texten sind die Angaben der Textdrucke meist ziemlich ausführlich gegeben. Die Veröffentlichungen der Kompositionen aus anderen Handschriften sind nur bei den Motetten vollständig angegeben; bei den übrigen Werken wird meist durch μ auf sie verwiesen.

Den Codex eröffnet ein 1st. Credo (beginnend: D G GF E; f. 1—2′ Sy. 3).

1. f. 2′ Sy. 4—7 bis f. 4β. *Item ante introito vel tropus 1. vel 2. toni.* Flos de spina procreatur. *Sequitur Introitus.* Porta. *Sequitur ℣ super introitum.* Rore. *Sequitur Gloria patri.* Chorus.

= 2st. Innsbr. Nr. 10. — Text: Anal. hy. 49, 46. — μ. — Welchem Intr. der ver-

[1]) Ebenso ist im Codex Trier 1120, 280 Schrank 128 s. 15 der 2st. Eröffnungsgesang des Theophilus-Spiels Silete *biscantus* genannt (vgl. auch P. Bohn, Monatsh. f. Musikges. 9, 1877, 3).

breitete Tropus hier dienen soll, ist nicht angegeben; gewöhnlich ist es der Weihnachts-Intr. Dominus dixit 2. t., in Innsbr. der Intr. Gaudeamus 1. toni; vgl. S. <717>. — f. 2′ enthält nur 7 Systeme; f. 3 ist ein 8. System zugefügt; wohl von f. 3′ an ist die Rigierung mit 8 Systemen ursprünglich.

2. f. 4γ. *Item alius tropus 1. vel 2. toni.* Maria degenti confer. *Seq. Intr.* Nobilis *Seq.* ℣ *super intr.* Celorum. *Seq. Gloria patri.* Nobis Maria.

3. f. 4′γ. *Alius tropus ante introito primi.* Salva Christe te querentes. *Seq. Intr.* Corde. *Seq.* ℣ *introiti.* Unus. *Seq. Gloria.* Ergo.

= 2st. unten Nr. 23 (die Angabe Hughes-Hughes′, Nr. 23 sei „different from No. 3", trifft nicht zu; die Komposition ist die gleiche, wenn auch die Stimmverteilung eine andere ist); Innsbr. Nr. 11. — Text: S. <718>. — Mk.: Gerbert, De c. 1, 346 Lo D Nr. 23. — In Innsbr. ist der Intr. Terribilis 2. toni mit dem Tropus verbunden; vgl. oben.

4. f. 5γ. Ave decus angelorum salus vera fidelium.

Str. 2 (Vale virgo flos regalis mulierum) ebenfalls ohne Rubrik.

5. f. 6a. *Item versus 6. vel 5. toni.* Audi virgo virginum vota supplicancium.

Str. 2 (Virgo decus virginum nos) und 3 (Ave rosa dulcis sono) ohne Rubriken.

6. f. 6′β. *Item alii versi 6. vel 5. toni.* Gaude virgo virginum (im Codex: virginem) ex qua lumen.

Str. 2 (Salve virgo graciosa) und 3 (Quem ut sydus) ohne Rubriken.

7. f. 7δ. *Item versus super ā* [antiphonam ?] *6. vel 5. toni.* Salve virgo speciosa castitatis.

Str. 2 (Salve mater orphanorum) ohne Rubrik.

8. f. 7′δ. *Item v[ersus .....] 5. vel 6. toni.* O virgo mitis lumen clarum.

Str. 2 (O virgo laudes te) ohne Rubrik.

9. f. 8δ. *Item versi cum bis[c]a[ntu] 5. vel 6.* [*toni.*] Tu norma pudicicie tronus.

Salve dulcis memorie Maria (f. 8′δ) ist wohl Str. 2.

10. f. 9′a. (Ohne Rubrik). Ad laudes Marie cantemus hodie (endend: sempiternum).

= unten Nr. 47a (endend: sempiternum ergo benedicamus domino).

11. f. 10a. ℣ *super Salve regina.* Ostende nobis o Maria quem lactasti. ℣ *super Salve regina secundus.* Gloriosa mater Dei. ℣ *tercius.* Eya dulcis.

12. f. 11a. ℣ *primus super Salve regina.* Virgo mater clemens pia.

So im Codex. Bei Hughes-Hughes ist als Anfang Nr. 12 Gloriosa angegeben und Eya und Virgo fehlen.

13. f. 11γ. *Alii* ℣ *super Salve regina.* Ave fulgens stella maris.

Str. 2 (Virgo manens mater paris) und 3 (Ave decor puellaris) ohne Rubriken.

14. f. 12a. ℣ *super Ave regina per biscantum.* Ave speculum candoris ave ferculum.

Str. 2 (Salve per quam mors) und 3 (Gaude radix radiosa) ohne Rubriken.

15. f. 13β. ℣ *super ā 1. vel 2. toni.* Ad laudem virginis cantemus.

16. f. 13′a. *Super ā 5. vel 6. toni* ℣. Fulcite me floribus.

17. f. 13′δ. ℣ *super ā 1. vel 2. toni.* Candor lucis speculum splendorem.

Str. 2 (O mirandam virginem) und 3 (Captivus absolvitur) ohne Rubriken.

18. f. 15a. *Item super a′5. vel 6. toni.* Virgo tronus glorie sola spes.

Str. 2 (Virgo mater summi Dei) ohne Rubrik.

19. f. 15′a; Schluss fehlt. *Item super ā 1. vel 2.* [*toni*]. Hec est rosa venustatis.

Str. 2 (Maria disciplina) ohne Rubrik. — Der Schluss fehlt mit dem folgenden Blatt (vgl. oben), mit dem vielleicht nur die fehlenden Teile von Nr. 19 und 19a, sonst nur ein sehr kurzes weiteres Stück verloren ist.

19a. f. 16a. Schluss von [Benedicamus do]mino.

Ist das mit F schliessende Fragment der Schluss eines selbständigen Benedicamus domino? Vgl. Band II Benedicamus Anhang Nr. 10.

19b. f. 16β. Benedicamus domino.

= 2st. Eng Nr. 13. Vgl. Band II Benedicamus Anhang Nr. 7.

20. f. 16δ. Letare en milicia celorum conjubilat (endend: potenciam benedicamus domino).

21. f. 17δ. Nos respectu gracie gencium primicie (4 Strophen; endend: perpetuo benedicat domino).

22. f. 18δ. Cchorus (so im Codex) nove Jherusalem nova resultet.

= 2st. Innsbr. Nr. 15; Mü Un.-Bibl. 156 f. 249′. — Der Text ist ebenfalls ein Benedicamus domino-Tropus.

23. f. 19′a. [*Tropus super tritum* ?]. Salva Christe.

= 2st. oben Nr. 3 und Innsbr. Nr. 11; vgl. oben. — Mk.: Gerbert, De c. 1, 346 Lo D Nr. 23 mit der Überschrift: Tropus super tritum per biscantum; steht sie auch so im Codex, liegt in *tritum* ein Schreibfehler für *introitum* vor, sonst ein Lesefehler Gerbert's.

Die 3. Lage wird durch 1st. Evangelien-Lektionen eröffnet, die bei Hughes-Hughes, der nur die mehrstimmigen Werke aufzählen will, nicht genannt sind. Sie beginnen alle: Dominus vobiscum u.s.f. — f. 20 Sy. 1. Ev. Luc. 10, 38—42. (Mk.: Gerbert, De c. 1, 421) — f. 21 Sy. 2. Ev. Matth. 1, 1—16 (Mk.: ib. 1, 522) — f. 23 Sy. 6. Ev. Luc. 19, 1—10. — f. 24′ Sy. 6. Anfang eines Evangeliums aus Ev. Matth.; welches folgte, ist unbekannt. — Das Blatt, das auf f. 24 folgte (= alt p. 55f.) fehlt; stand hier u.a. Ev. Luc. 2, 21 (Mk.: ib. 1, 424)? — f. 25. Schluss eines Evangeliums; erhalten ist Ev. Matth. 5, 18—19. — f. 25 Sy. 7. Ev. Joh. 6, 55—58. — f. 26 Sy. 4 Ev. Luc. 21, 1—4.

24. f. 26′ (δ?) Leccio libri apokalipsis ..... Vidi civitatem (Off. Joh. 21, 2—5).

Mk.: Gerbert, De c. 1, 392 (bis: viro suo). — Die Komposition stimmt zum grossen Teil mit Nr. 25 überein.

25. f. 28′a. Leccio libri sapiencie. In omnibus (Jes. Sir. 24, 11ff.).

Schon Paris lat. 1139 f. 44′ überliefert eine (abweichende) 2st. Komposition dieser Lektion. — Musikalisch mit Nr. 25 identisch (mit Var.) ist die 2st. Komposition der Lektion Consurge (Jes. 52, 1ff.) Innsbr. Nr. 5; Göttw. Nr. 3; Marienberg Nr. 2 (μ); Prag Un.-Bibl. V H 11 f. 56′; Mü lat. 5511 f. 64. Ferner stimmt Nr. 24 zum grossen Teil mit Nr. 25 überein. — Mk.: Gerbert, De c. 1, 393 (bis: mitte radices); μ.

26. f. 30. Leccio libri sapiencie. In omnibus (2. Komposition).

Nr. 24 und 25 stehen im Protus, Nr. 26 im Tritus.

27.—28. f. 32δ. Kyrie magne Deus (L. Gr. Nr. 6; Ed. Vat. Nr. 5).

Die weitere Überlieferung der verbreiteten Komposition (9 Handschriften) vgl. S. <718> bei Innsbr. Nr. 13. — Text: Anal. hy. 47, 158. — Mk.: Gerbert, De c. 1, 376 aus Lo D; μ. — Nr. 28 (Homo natus) ist der Anfang des 2. Kyrie.

29.—30. f. 33β. Kyrie fons bonitatis (L. Gr. Nr. 2; Ed. Vat. Nr. 2).

= 2st. Innsbr. Nr. 12; Mü lat. 23286 f. 4; abweichend 2st. Eng Nr. 6; Mü lat. 11764 (μ). — Text: Anal. hy. 47, 53. — Nr. 30 (Kyrie ignis) ist der Anfang des 2. Kyrie. — Beide Kyrie-Tropen beschränken sich auf je 3 Strophen.

31. f. 34β. In ny[m]pha regia coloris.

32. f. 34′γ. *Super Offertorium* ℣ *cum biscantu.* Salutemus dominum.

Text: Anal. hy. 49, 283. — Mk.: Gerbert, De c. 1, 435.

33. f. 35γ. *Super Agnus Dei* ℣ *cum biscantu.* Qui de carne puellari.

2st. W_1 f. 214; vgl. oben S. 11. Die Noten in W_1 sind nicht mehr lesbar; die Kompositionen sind wohl verschieden. 3 Strophen in Lo D. — Wie weit sich die Gleichheit des Anfangs der Unterstimme in Lo D mit dem der Oberstimme des Agnus Dei Bol f. 5′ erstreckt, konnte ich noch nicht feststellen. — Text: Anal. hy. 47, 393. — Tropus zum Agnus L. Gr. Nr. 7; Ed. Vat. Nr. 9.

34. f. 36a. (Gleiche Rubrik). Summe Deus rex celorum.

Nur 2 Strophen im Codex. — Text: Anal. hy. 47, 388. — Mk.: Gerbert, De c. 1, 456 (hieraus abgedruckt z.B. von Ambros, Gesch. der Musik 2, 1864, S. 343f.).

35. f. 36 (δ?). *Post Offertorium prosa cum biscantu.* Ab hac familia.

Der Text, der mit der alten Melodie in die Cantus varii Ord. Praedic. S. 61 aufgenommen ist, ist ein sehr verbreiteter Tropus zum Offert. Recordare (L. Gr. 435); vgl. Chev. Nr. 51. Das Du. der 2st. Komposition in W_1 f. 209′ weicht ab. — Text: u.a. Anal. hy. 49, 321. — Mk.: Gerbert, De c. 1, 437.

36. f. 36′δ. (Ohne Rubrik). O vera o pia o gemma splendida.

= T. und Du. des 3st. Conductus F f. 242′. Zur Literatur über diesen 2. Recordare-Tropus vgl. den Textdruck: Anal. hy. 49, 322.

37. f. 37′a. *Prosa cum bis[c]antu in fine mū* (?) R *scilicet* (so ?) *Verbum c[aro].* Quem ethera et terra.

Zur Literatur über die liturgische Stellung dieses zu O 3 gehörigen Weihnachts-Tropus und seine Verbreitung vgl. Chev. Nr. 16260, Anal. hy. 34, S. 3, 49, S. 214 und 54, S. 10. Den Text gab ferner u.a. Werner, Rom. Forsch. 4, 1891, 494 aus Rheinau 132 s. 11 heraus. Die Melodie ist ediert in: Le Graduel ... de Rouen 1907 f. 15′. — Mk.: Gerbert, De c. 1, 347 (nur Anfang) und 2, 109 (hieraus abgedruckt z.B. von H. Riemann, Handb. 1, 2, 147 mit der irrigen Angabe: „aus einem St. Blasianer Codex des 13. Jahrhunderts").

38. f. 38β. *De Nat. domini* ℣ *R^{tt}.* Constantes estote. Gloria (O 1).

Die 2st. Komposition Innsbr. Nr. 1 (μ) und Eng Nr. 31 weichen ab; vgl. S. <725>.

39. f. 38δ. *De dedicacione* ℣ *R^{tt}.* Vidit Jacob. Gloria (O 31).

Die T.-Melodie weicht von der Melodie L. Resp. 236 ab.

40. f. 39β′ (ohne Rubrik). Patris ingeniti filius (endend: laus honor domino).

Zur Literatur vgl. Chev. Nr. 14717; Ph. Wackernagel. Kirchenlied 1, 232. „[Unigeniti]", Hughes-Hughes l.c. S. 257 ist ib. S. XXXVI mit Recht getilgt.

(41. f. 39 Sy. 7—41 Sy. 7. 1st. Sanctus rector celi.

Auf den ursprünglich anscheinend freigebliebenen 7. Systemen der 5. und des Anfangs der 6. Lage wurden die 1st. Werke Nr. 41, 43, 46 und 51 eingetragen, deren Textanfänge Hughes-Hughes ohne die Bemerkung, dass sie nur 1st. sind, irrig nennt. Nr. 41 ist von anderer Hand als die umstehenden 2st. Werke geschrieben. — Text Nr. 41: Anal. hy. 47, 319).

42. f. 40′a′. Psallat Augustino mater ecclesia (endend: animo benedicat domino).

(43. f. 41 Sy. 7 — 43′ Sy. 7. ℣ *in dedicacione ecclesie tropus super Introitum.* 1st. Ecce dies triumphalis.

Über den verbreiteten, Adam von St. Victor zugeschriebenen Text vgl. Chev. Nr. 5116; u.a. von L. Gautier, Adam de St.-Victor, 2, 88 gedruckt).

44. f. 42a′. Flos ut rosa floruit (endend: cum tripudio benedicat domino).

45. f. 43a′. *De nat. domini Benedicamus.* Ad cantus leticie.

Der Text endet: omni plena gaudio benedicat domino. Nach Hughes-Hughes 2, 60 stimmt er mit dem verbreiteten Text Chev. Nr. 96 und 127 nur in Str. 1 V. 1 und Str. 4 V. 1 überein. Der 2st. Anfang ist mit dem Anfang der 2st. Fassung in Cambridge Ff 1, 17 Nr. 35 und in den Piae Cantiones (vgl oben S. 329) nicht identisch.

(46. f. 43′ Sy. 7—48 Sy. 7. ℣ *super Media vita.* 1st. Ach homo perpende.

Vgl. über den sehr verbreiteten Text Chev. Nr. 82; den Text druckte u.a. Mone, Hymnen 1, 398).

47. f. 44′a′. *De quolibet festo Benedicamus.* Hec festiva accio sacra (endend: benedicamus domino).

47a. f. 45a′. Ad laudes Marie. = oben Nr. 10 (von Hughes-Hughes bei Nr. 10 erwähnt).

48. f. 45′γ. Hec est sancta sollempnitas in qua (endend: novum domino).

49. f. 46′γ′. Ecclesiam de regum stirpe (endend: domino).

50. f. 47′γ′. All. Dies sanctificatus (M 2).

Singuläre Komposition des oft mehrstimmig komponierten Weihnachts.-All. M 2; 2st. bis *lux magna.*

50a. f. 48′β′. Surge et illuminare Jherusalem (℣ von M 9).

Singuläre Komposition (bei Hughes-Hughes fehlend) des ℣ des mehrfach mehrstimmig komponierten Epiphanias-Gr. M 9; 2st. bis *domini*; im Codex folgt noch 1st. *super te* und der Anfangsbuchstabe des Textschlusses *o[rta est].* Der T. benutzt mindestens anfangs nicht die liturgische Melodie, die indessen in *super te* erklingt.

(51. f. 48′ Sy. 7—49′ Sy. 7. *Ante ewangelium.* Ascende ascende benedicte. *Post ewangelium.* Descende.

Mk.: Gerbert, De c. 1, 426).

52. f. 49β′. Aevia. Surrexit pastor bonus.

Das All. (Melodie: Gr. Sar. 128) ist sonst nicht mehrstimmig überliefert. 2st. bis *grege*; 1st. schliesst *mori dignatus est.*

53. f. 50a-δ. All. Veni sancte spiritus (M 27).

Singuläre Komposition des mehrfach mehrstimmig komponierten Pfingst-All. M 27; 2st. bis *accende.*

Mit f. 50′ (mitten in der 6. Lage) beginnt eine Folge von 27 Motetten (Nr. 53a—77d; Nr. 53a, 53b, 70a, 77b und 77d sind von Hughes-Hughes übersehen), die nur selten von anderen Werken unterbrochen wird (den 1st. Melodien Nr. 73, 77a und c und dem 2st. Benedicamus Nr. 75). Nr. 53a ist eine 3st. Dpm.; die übrigen sind 2st. Der Codex bezeichnet die Stimmen in der Regel rot *Mutetus* (im folgenden *Mut.* abgekürzt) und *Tenor* (über die Dpm. Nr. 53a vgl. unten) und schreibt in der Regel auch die ersten Worte (soweit sie im folgenden cursiv gedruckt sind) in Mot. und T. rot. Die T.-Bezeichnungen von Nr. 54, 56,

70, 71 und 78 geben nicht die T.-Quelle, sondern nur den Anfang der Oberstimme an.

53a. f. 50′ Sy. 1—6. *Mut.* (statt: Tr.) [699] *Jam (jam jam)* nube[s]dis [s]olvitur; f. 50′ Sy. 6—7 und f. 51 Sy. 1—3. [Mot.] [700] Jam *Tenor* (so im Codex irrig am Ende des 1. Melismas) (*jam jam*) novum sidus; f. 51 Sy. 3. [T.] *Solem justicie* (aus O 19): dl lo | 3 lo |.

= 3st. Dpm. Mo 7, 275 (Fragment); Tu Nr. 5; Trier 322 (426) 1994 f. 214′. — Text: (Mo); Anal. hy. 45b, S. 45. — Mk.: Gerbert, De c. 2, 129 aus Lo D (ohne den T., den Gerbert übersah, und entstellt). — Die Oberstimmen der einzigen Dpm. in Lo D sind falsch Mot. und T. statt Tr. und Mot bezeichnet. Der T. ist ohne Stimmbezeichnung; seine Textworte sind aber schwarz mit roten Zierstrichen geschrieben. Vom T. ist nur eine Durchführung aufgezeichnet; und zwar nicht ganz korrekt: die 4. Pause und der Schlusston fehlen und die 2. und 8.—10. Note haben zu breite Köpfe.

53b. f. 51 Sy. 4—6. *Mut.* [607] *S*alve mater salutifera; ib. Sy. 7 [T.] *Kyrieleison* (Nr. 1): λγ.

= Mot. und T. der 3st. Dpm. mit Tr. [606] O miranda Ba Nr. 85; Mü C Nr. 28, 18 und 19 (mit Text [607a] Pro defectu); mit Tr. [606] identisch [608] Dum crumena 2st. Lo D Nr. 55 (vgl. unten). — Text: Mone, Hymnen 2, 313. — Mk.: Ba.

54. f. 51′ Sy. 1—7 und 52 Sy. 1—3. *Mut.* [944] *Angelus* apparuit; f. 52 Sy. 3. „*T. Angelus*": lo 3li 3li 3li |.

Die Quelle des T., der nicht aus M 20 stammt, ist mir unbekannt.

55. f. 52 Sy. 4—7. *Mut.* [608] *Dum* crumena plena tumet ere honoratur qui despectus ante fuit; ib. Sy. 7—8. *T. Kyrieleison* (Nr. 1): λγ.

Identisch Tr. [606], vgl. oben Nr. 53b. Die Melodie variiert z.T. Ba und Mü C gegenüber stärker, ist aber deutlich die gleiche. In Lo D folgt im Mot. zu einer 3. T.-Durchführung auf T. 33 die Wiederholung von T. 18ff. mit neuem Text, die nach 10 Takten mit „etc." abbricht, eine Art strophischer Erweiterung der Motette, die wohl nach dem Muster der Engelberger Motetten hier erfolgt. — Von dem sonst ungedruckten satirischen Text (vgl. auch S. <744>) ist ein wohl aus dem Verkaufskatalog der Bibliothek Jackson stammender Druck, der (wohl ohne zwingenden Grund) diesen „Hymn in praise of Money" für „sung probably by a chorus representing Jews" hält, vorn im Codex eingeklebt.

56. f. 52′ Sy. 1—53 Sy. 4. *Mut.* [599] *O nacio* nephandi generis; f. 53 Sy. 4—8. „*T. O nacio nephandi generis*" [= Mane u.s.f., aus M 83*]: verschiedene Ordines des 3. Modus.

= Mot. und T. der 3st. Dpm. mit Tr. [598] Conditio Mo 4, 51; Ba Nr. 77; Bes Nr. 5; Da Nr. 22; Fauv f. 11′; Theor.-Cit. — Text: É. du Méril, Poés. pop. 1847, S. 222; Mo; (Roth, Hymnen 39). — Mk.: Couss. Nr. 5 aus Mo; Fauv; Ba. — Vgl. S. 391 und den Nachtrag dazu.

57. f. 53′ Sy. 1—7 und 54 Sy. 1—2. *Mut.* [1186] *Ave* Jesu Christe verbum; f. 54 Sy. 3—4. *T. O premium et* requies u.s.f.

Die gleichen 3 Textstrophen des verbreiteten Textes Chev. Nr. 1845 (gedruckt u.a.: Flac. Nr. 99) kehren im Motetten-Repertoire 2st. Trier 322 f. 210 und Ars C Nr. 5 (Mot.-Text) wieder; vgl. über andere abweichende Kompositionen des Textes mit anderer Strophenfolge oben S. 226.

58. f. 54 Sy. 5—7. Mut. [1173] Veste vili mi fili; f. 53′ Sy. 8 und 54 Sy. 8. T. Christum regem laudemus u.s.f.

59. f. 54′ Sy. 1—7 und 55 Sy. 1—3. *Mut.* [1191] *Veni* sancte spiritus et emitte; f. 55 Sy. 4—6. *T. Veni* pater divine u.s.f.; Sy. 7 ist frei.

= 2st. Eng Nr. 19; vgl. S. <723>. — Den Mot.-Text bildet die Sequenz Chev. Nr. 21242.

60. f. 55′ Sy. 1—5. *Mut.* [767] *Descendi* in ortum; ib. Sy. 5—6 *T. Alma redemptoris mater* (aus O 48*): λγ.

= Mot. und T. der 3st. Dpm. mit Tr. [766] Anima Mo 7, 282; mit Tr. [768] Gaude Ba Nr. 25; mit Tr. [769] Virginale Da Nr. 3; Mo 8, 330; 2st. Ars A Nr. 5; vgl. Lo Ha 5, (8 und) 9; Theor.-Cit. — Der Mot.-Text entstammt dem Hohen Lied 6, 10 und 12. — Mk.: Gerbert, De c. 1, 558 aus Lo D; Ba.

61. f. 55′ Sy. 7 und 56 Sy. 1—6. *Mutetus de apostolis.* [1177] *Rex* omnium dominus apostolos elegit; f. 56 Sy. 7—8. *T. Fidus* servus u.s.f.

Der T. ist mit den T. Benedicat (Lo D Nr. 74) und Noster cetus (Eng Nr. 22) identisch; ebenso beginnt der Mot. [1177] wie [1172] und [1181]; wie weit sich die Übereinstimmung der Mot. erstreckt, stellte ich noch nicht fest. — Mk.: vgl. Gerbert, De c. 2, 134 Lo D Nr. 74. — Hughes-Hughes S. 257 liest irrig: Rer[um].

62. f. 56′ Sy. 1—57 Sy. 1. *Mut.* [945] *Salve M*aria regia que Deum genuisti; f. 57 Sy. 2. „*Tenor*".

63. f. 57 Sy. 3—7. *Mut.* [116] *Dat* superis inferis; ib. Sy. 7. „*Tenor*" [= Hec dies Nr. 4, aus M 13]: lo 3 li |.

Qu. F Nr. 76. — = 2st. W_2 2, 55. Identisch [115] Ne quier 2st. W_2 4, 59. — Text: Flac. Nr. 143; Anal. hy. 49, 223. — Der T. lässt der nur einmal ganz ausgeschriebenen T.-Melodie am Schluss ihren Anfang, „*In fine*" bezeichnet, folgen.

64. f. 57′ Sy. 1—58 Sy. 3. *Mut.* [1192] *Rosula* fructu (*f*ructu ?) perfulcitur; f. 58 Sy. 4—7. *T. Virginibus* dignior u.s.f.

Der Mot. kehrt Mü C f. 80′ mit einem anderen T. (Flos virginum Maria) verbunden wieder. Er ist in Lo D umfangreicher als in Mü C, wo er bereits mit „fugavit gelidum" schliesst; hier folgt weiterer Text, beginnend: Dampno defalcato, endend: colloces in gloria Amen. Dass dieser nicht etwa eine 3. Stimme bildet, zeigt sein Anfang deutlich; auch ist „Dampno" schwarz geschrieben.

65. f. 58′ Sy. 1—59 Sy. 5. *Mut.* [1176] *Salve* pater luminum; f. 59 Sy. 5—8. [T.] *Exaudi* nos mundi u.s.f.; am Schluss steht: *Tenor Salve.*

= 2st. Eng Nr. 21 (der 2. Teil des T.-Textes weicht ab; vgl. S. <724>); 1st. Mü germ. 716 f. 126′. — Text: Morel S. 48; Anal. hy. 21, 13f. (Mot.).

66. f. 59′ Sy. 1—4. [*De sancto* ?] *Joh[ann]e bapt[ist]a mutetus.* [1179] *Mulierum* hodie major natus; ib. Sy. 5—6. *T. Inter* natos u.s.f.

Den Mot.-Text bildet der Text [373], dessen Melodie nur für T. 1—3 (mit Varianten) benutzt ist. Über [373] (3st. Dpm. mit Tr. [372] Prima und T. Mulierum aus M 29 Ba Nr. 60) und die identischen Kompositionen [371ff.] (F 1, 17; W_2 2, 65; W_2 4, 5; R Nr. 14; N Nr. 37; Mo 5, 83) vgl. Band II S. 49. Den T.-Text bildet der ℣ des All. M 29; die Melodie ist ohne Beziehungen zur liturgischen Melodie. Der T.-Text ist, wie die meisten dieser deutschen Tenores mit vollen Texten, im 3. Modus deklamiert; das Citat des alten Mot.-Anfangs wird entsprechend aus dem alten 2. Modus in den 5. Modus gedehnt und ebenso auch weiter der alte Text im 5. Modus deklamiert. — Die Überschrift ist z.T. abgeschnitten, so dass die

Reste der ersten beiden Worte nicht sicher zu ergänzen sind und die Abkürzungszeichen im 3. und 4. Wort fehlen. — Mot.-Text: Mone, Hymnen 3, 55; Ba.

67. f. 59′ Sy. 6—7 und 60 Sy. 1—5. *Mut.* [774] *Anima* mea liquefacta est; f. 60 Sy. 6—7 „*T. Alma R*" (aus O 48*): lo br br lo | (aufgelöst aus dl lo |).

Der Mot.-Text ist umfangreicher als der Text des Tr. [766] (Mo 7, 282; vgl. oben Nr. 60), der dem Hohen Lied 5, 6—7 entstammt. Lo D schliesst: filie Jherusalem nunciate dilecto meo quia sub amore langueo (Hohes Lied 5, 8). Der T. ist in simplices wie die T. mit vollem Text geschrieben; doch ist er nur aus Auflösung eines alten Modus entstanden, benutzt die liturgische Melodie *Alma* und bleibt ohne Text; der Text „*Alma R[edemptoris]*" lässt sich ihm nicht unterlegen. Die Tr.-Melodie [766] ist nicht benutzt.

68. f. 60′ Sy. 1—4. *Mut.* [1190] *Alleluia* Jhesu nos livore; ib. Sy. 5—7. [T.] Tripudio alleluia u.s.f.; am Schluss steht: *T. Alleluia.*

Mk.: Gerbert, De c. 2, 131.

69. f. 61 Sy. 1—6. *Mut.* [946] *Ave* tronus trinitatis archa; ib. Sy. 6—7. „*T. Ave*": unregelmässig.

Die T.-Quelle ist mir unbekannt.

70. f. 61′ Sy. 1—6. *Mut.* [696] *O inestimabile* triclinium; ib. Sy. 6 und vor Sy. 7 add.: „*Tenor*" [= Flos filius e, aus O 16]: lo br lo |.

= 1st. Mü germ. 716 f. 131′ („*De beata virgine*"). — Der T. ist merkwürdigerweise in simplices geschrieben.

70a. f. 61′ Sy. 7 und 62 Sy. 1—5. *Mut.* [733] *Marie* preconio devocio; f. 62 Sy. 5. „*T. super Marie*" [= Aptatur, aus O 46*]: meist 3 lo |; f. 62 Sy. 6—7 sind frei.

= Mot. und T. der 3st. Dpm. mit Tr. [732] Amor Mo 7, 283; Ψ Nr. 3; Ba Nr. 59; Bes Nr. 7; Flor. 122 f. 144′; 2st. Ars A Nr. 4; Theor.-Cit. — Text: Mo. — Mk.: Couss. Nr. 12 aus Mo; Ba. — Das 2. 4tönige T.-Glied ist lo br br lo | geschrieben; im 1. ist die 2. longa in 2 breves aufgelöst.

71. f. 62′ Sy. 1—7 und 63 Sy. 1—4. *Mut.* [1174] Consolare virgo mater; f. 63 Sy. 5—8. [T.] Dignare me laudare u.s.f.

72. f. 63′ Sy. 1—64 Sy. 1. [Mut.] [947] Tota (im Codex: Pota) pulchra es amica; f. 64 Sy. 2—3. „*Tenor*": wechselnde Ordines des 3. Modus.

Der Mot.-Text setzt sich zusammen aus dem Hohen Lied 4, 7.11; 2, 11.12 (mit einer freien Einfügung) 13b; 4, 8a; endend: veni coronaberis. — Mk.: Gerbert, De c. 2, 133. — Der T. ist ligiert geschrieben; seine Quelle ist unbekannt. Trotz des vorgezeichneten *t* ist die Initiale des Mot. falsch ausgefüllt.

(73. f. 64 Sy. 4ff. 1st. Nachtrag: Ave virgo gloriosa ave parens speciosa.

Der Anfang, der, obwohl 1st. bei Hughes-Hughes genannt, fehlt bei Chev.).

74. f. 64′ Sy. 1—7. *De dedicacione mutetus.* [1172] Hec est domus domini sacrato dedicata nomini; f. 65 Sy. 1—2. [T.] Benedicat hympnum u.s.f.

Der T. ist mit den T. Fidus (Lo D Nr. 61) und Noster cetus (Eng Nr. 22) identisch. Ebenso beginnen die Mot. [1172], [1177] und [1181] gleich; vgl. S. <741> und <724>. Die Fassung Lo D Nr. 74 ist vielleicht älter als Eng Nr. 22 (vgl. S. <724>). — Mk.: Gerbert, De c. 2, 134. — Nr. 74 ist wieder von der Haupthand geschrieben (ebenso Nr. 75 u.s.f.).

75. f. 65 Sy. 3—8 (3 Accoladen). 2st. Benedicamus domino.

Vgl. Band II Benedicamus-Anhang Nr. 11. — Mk.: Gerbert, De c. 1, 515 (mit der

Überschrift: *Per biscantum*). — Über die unheilvolle Wirkung, die der häufige Abdruck dieser Komposition verursachte (von Burney, Hist. 2, 1782, S. 214 an), vgl. Kirchenmus. Jahrb. 21, 53 und oben S. <734>.

76. f. 65′ Sy. 1—66 Sy. 3. [Mut.] [1184] Adam cum viragine; f. 66 Sy. 4—6. [T.] O Maria celi via virgo u.s.f.; Sy. 7 ist frei.

77. f. 66′ Sy. 1—7. *Mut. de dedicacione.* [1178] O primarium veri sacrarium; f. 67 Sy. 1—3. [T.] Hec est domus domini sacrata u.s.f.

= 2st. Eng Nr. 23; doch stimmen Mot.-Text und T. anscheinend nur teilweise überein. — Text: Morel S. 60.

(77a. f. 67 Sy. 3—6. 1st. Tota pulchra; Sy. 7 ist frei).

77b. f. 67′ Sy. 1—7 und 69 Sy. 1—5. [Mut.] [948] K (lies: O ?) Katerina Costi regis; f. 69 Sy. 5. [Tenor].

Am Rand ist für die Initiale, die irrig als „K" geschrieben ist, wohl irrig „a" vorgemerkt. Der zur Textaufnahme eingerichtete T. ist ganz unbezeichnet. — Über den hier eingefügten, mit 68 foliierten Streifen vgl. oben S. <734>.

(77c. f. 69 Sy. 6—7. 1st. „Veni". Wahrscheinlich sollte wie bei Nr. 77a ein Hohelied-Text folgen, der nicht ausgefüllt ist; solche 1st. Melodien zu Hoheliedtexten begegnen häufig in deutschen Handschriften).

77d. f. 69′ Sy. 1—70 Sy. 2. [Mut.] [1180] Prefulcito regi cito; f. 70 Sy. 2—4. [T.] Laudes demus regi glorie u.s.f.

Mit f. 70 Sy. 5 (R Terribilis) beginnen 1st. Melodien, die hier zu übergehen sind. Zu ihnen gehört u.a.: f. 75. *Sequentia bona de B.V.M.* Tibi cordis cum altari; Chev. Nr. 20459; Mk.: Gerbert, De c. 1, 416ff. Der Raum, der in Lo D den 1st. Melodien eingeräumt wurde, ist (anders als in allen übrigen deutschen Handschriften) etwa um ein Viertel kleiner (95 Seiten: f. 1—2′, 20—24′, [1 Blatt], 25—26′, 64, 67, 69, 70—106′ und 108′—109; und die 7. Systeme f. 39—49′) als der, den die mehrstimmigen Werke einnehmen (124 Seiten: f. 2′—15′, [1 Blatt], 16—19′, 26′—64, 64′—67, 67′—69, 69′—70 und 106′—108′).

Nur in Nachträgen am Schluss folgen noch einmal 2 mehrstimmige Kompositionen in deutschen Neumen, die auch Hughes-Hughes S. 258 nennt („The following are in a different hand, in Gothic notation").

78. f. 106′ Sy. 3—107′ Sy. 4. Mot. [949] Jam candor celorum claruit; f. 107′ Sy. 5—6. „T. Jam": unregelmässig; Sy. 7 ist frei.

79.—80. f. 108 Sy. 1—7 und 108′ Sy. 1—2. Mot [1171] Pater noster qui es; f. 108′ Sy. 3—4. *Tenor.* Ave Maria u.s.f.: Sy. 5. Non est fides in Bohemo quando dicit bodysemo *Tenor.*

Mk.: Gerbert, De c. 1, 516ff. (Pater und Ave). — Die Texte Pater und Ave sind die liturgischen, anscheinend ohne Benutzung liturgischer Melodien. Der 2. Teil des T. Ave (in mulieribus u.s.f.) ist musikalisch dem 1. gleich; die gleiche Melodie ist dann noch einmal mit dem Text: Non est u.s.f. wiederholt. Wie viele andere deutsche Handschriften, die mehrstimmige Musik überliefern, zeigt so in diesem Nachtrag auch Codex Lo D Beziehungen zu Böhmen.

Hughes-Hughes giebt „Non est" irrig als Nr. 80 mit dem Zusatz: „T. sings Alleluia" an; indessen gehört das Wort *Tenor* (Sy. 5 Ende), wie öfter in Lo D, zum vorhergehenden, nicht zum folgenden und das in Sy. 6 folgende All. ist der Anfang des 1st. All. O

baptista (in Quadratnoten geschrieben). Es endet f. 109 Sy. 2; Sy. 3 ist frei; Sy. 4 ist Ave Maria u.s.f. mit einer dem T. Nr. 79 ähnlichen Melodie nachträglich hingeschmiert.

Wie schon erwähnt, finden sich anders als in Eng hier in Lo D in den 29 Motetten des Codex Vertreter der verschiedensten Motettengattungen vereinigt, von der ältesten 2st. Form an, der auf ein Notre Dame-Melisma zurückgehenden Motette Nr. 63, die auch im französischen Repertoire nur 2st. erscheint, bis zur jüngsten der im vorliegenden Werk zu behandelnden Motettenformen, der Engelberger Motette. Ist der Kreis der dem alten Repertoire angehörigen Motetten auch nicht sehr gross, so ist seine Überlieferung gerade in dieser späten deutschen Handschrift geschichtlich doch von besonderem Interesse als das letzte Zeugnis für das Weiterleben wenigstens einer kleinen Auswahl dieser bei der Niederschrift des Codex teils etwa 200 Jahre alten, teils noch älteren Werke.

Die T. sind dabei ganz selten liturgisch noch richtig bezeichnet. Bei den T. Hec dies (Nr. 63) und Flos filius e (Nr. 70) fehlen die Bezeichnungen überhaupt. Bei dem Sequenzen-T. Nr. 56 und dem T. Aptatur Nr. 70a wird statt des T.-Textes nur der Anfang des Mot.-Textes angegeben. Die richtige Bezeichnung des T. Solem (Nr. 53a) wird zu Solem justicie, die des T. Alma (Nr. 60 und 67) zu Alma redemptoris mater bezw. „Alma R" erweitert. So erscheint richtig bezeichnet nur der T. Kyrieleison (Nr. 53b und 55).

Das älteste dieser Werke ist die Ostermotette Nr. 63, die auf F und W_2 zurückgeht. Aus der Epoche des alten Corpus von Mo stammt die reduzierte Form der sehr verbreiteten Dpm. Nr. 56 mit der sich gegen die Juden richtenden Anklage im Mot. Die Epoche von Mo 7 ist durch 3 Marienmotetten vertreten, von denen eine, die auch in Trier 322 s. 15. noch wiederkehrt, die volle 3st. Dpm.-Form, wenn auch mit falschen Stimmbezeichnungen, behielt (Nr. 53a), während die beiden anderen, die beide zu den am weitesten verbreiteten Werken dieser Epoche gehören, in reduzierten Formen erscheinen (Nr. 60, eine Hohelied-Motette, und Nr. 70a, ein Sequenzen-Tropus). Eine hymnische Dpm. des Codex Ba ist hier ähnlich wie in Mü C in 2 2st. Motetten zerlegt; Nr. 53b (Mot. und T.) mit dem alten Marientext und Nr. 55 (Tr. und T.) mit einem hier singulären satirischen Text („... nummum discas semper possidere"). Nr. 67 (mit einem Hohelied-Mot.) und 70 (mit auffälliger T.-Schreibung lo br lo |) benutzen alte T., ohne dass die Kompositionen bereits im alten Repertoire nachzuweisen sind.

Neben diesen 9 durch die ganze Komposition oder den T. die alte Zeit vertretenden Werken stehen 5 oder 6 mit T., die geschichtlich eine Mittelstellung zwischen den alten und den Engelberger T. einnehmen, und 14 oder 15 mit neuen T. mit vollen lateinischen Texten.

Nr. 54, 69 und 78 bezeichnen den T. mit dem Mot.-Anfang; Nr. 62, 72 und 77b lassen die T. ganz unbezeichnet. Nur die T. Nr. 54 und 72 sind modal ligiert; charakteristischerweise stehen beide in dem in den deutschen Handschriften besonders beliebten 3. Modus. In Nr. 77 ist der T. (ebenfalls im 3. Modus) in simplices geschrieben, so dass vielleicht hier voller Text zu ergänzen ist und die Motette dann in die jüngste Gruppe gehörte.

14 Werke prägen hinsichtlich der T.-Bildung den Engelberger Typus aus (vgl. S. <740>), dem sie freilich, soweit ich dies bisher feststellen konnte, in der Annäherung des Mot.-Baus an die strophische Form seltener folgen (vgl. auch S. <720>), obwohl andererseits wiederum auch eine alte Mot.-Komposition wie Nr. 55 in der Engelberger Art erweitert ist.

Die Motette Nr. 66, die auch durch die Verwendung eines liturgischen Textes im T. eine Sonderstellung einnimmt, citiert im Anfang des Mot., dessen Text ein alter Motettentext bildet, auch den hier aus dem 2. in den 5. Modus umgewandelten Anfang der alten Melodie. Ausser ihr sind musikalisch singulär in Lo D noch 7 (Nr. 57, 58, 68, 71, 76, 77d und 79) oder 8, falls auch Nr. 77b in diese Gruppe zu stellen ist. Die im Nachtrag überlieferte Motette Nr. 79—80 verbindet 2 liturgische Texte im Mot. und T. (Pater noster und Ave Maria), wobei freilich die T.-Melodie noch mit einem 2. gegen die Tschechen sich wendenden Text folgt. Der Mot. Nr. 57 benutzt 3 Strophen eines verbreiteten Abendmahlstextes. Im übrigen scheinen Mot. und T. neu für diese Motetten gedichtet zu sein.

Nr. 61 (eine Apostelmotette) und Nr. 74 (eine Kirchweihmotette) benutzen die gleiche T.-Melodie wie Eng Nr. 22 (eine Johannes Evangelista-Motette), mit anderen Texten und beginnen auch die Mot. musikalisch gleich (vgl. S. <724>); es wurde schon S. <529> bemerkt, dass gerade diese T.-Melodie lebhaft an die Melodie des Brumas-T., des einzigen T., in dem deutsche Worte vorkommen, erinnert. Nr. 64 dagegen kehrt in Mü C mit gleichem (nur kürzerem) Mot., aber mit einem ganz anderen T. wieder. Nr. 59, 65 und 77 gehören auch zum Repertoire von Eng; indessen erstreckt sich auch hier die Übereinstimmung in textlicher und musikalischer Beziehung nicht immer auf die ganze Ausdehnung dieser Werke, da in Nr. 65 der T.-Text der 2. T.-Hälfte ein anderer ist und in Nr. 77 sowohl der T. wie der Mot.-Text teilweise zu differieren scheinen. Auch an diesen späten Motetten ist so ein mannigfacher Wandel der Gestalt zu beobachten, der bekanntlich auch bei anderen Kunstgattungen des 15. Jahrhunderts noch häufig eintritt und daher bei so primitiven Kompositionen, wie diese Motetten sind, nicht überraschen kann.

Ähnlich wie im Repertoire Eng, in dem unter 11 Mot. sich ein rein liturgischer, 2 Tropen liturgischer Texte und der Sequenzentext Veni befanden, ist auch in Lo D die Zahl der der Liturgie entnommenen Mot.-Texte nicht unbeträchtlich: Nr. 60, 67 und 72 entstammen dem Hohen Lied, Nr. 59 ist die Pfingstsequenz Veni, Nr. 79 das Pater noster und auch Nr. 57 (Ave Jesu Christe) darf dieser Gruppe angegliedert werden. Auch die Motette der hohen Kunst dieser Zeit nähert sich immer mehr einer neuen Epoche der Motettengeschichte, in der die textliche Grundlage der Motette vorwiegend liturgische Texte bilden.

Ausser den Motetten enthält Lo D 52 weitere 2st. Kompositionen, von denen 2 sich in gleicher musikalischer Gestalt im Codex wiederholen. Ein kleiner Teil besteht aus meist primitiv wesentlich Note gegen Note gesetzten liturgischen Organa: 3 All. (Nr. 50, 52 und 53), 1 Gr.-$\bar{V}$ (Nr. 50a), 2 R-$\bar{V}$ (Nr. 38 und 39), 3 Benedicamus domino (Nr. 19a, 19b und 75) und 3 Lektionen (Nr. 24—26). Zum grössten Teil (mindestens 36, anscheinend 38 dieser 50 Kompositionen) sind es Tropen: 3 Tropen zu Intr.-Gesängen (Nr. 1, 2 und 3 = 23), 3 zu Offertorien (Nr. 32, 35 und 36), 1 zu einem R (Nr. 37), 2 zu Kyrie's (Nr. 27f. und 29f.), 2 zu Agnus Dei (Nr. 33 und 34), 4 nur als $\bar{V}$ bezeichnete (Nr. 5, 6, 8 mit einer Lücke in der Überschrift und 9), 6 „$\bar{V}$ super ā" genannte (Nr. 7 und 15—19), 3 zum Salve regina (Nr. 11—13), 1 zum Ave regina (Nr. 14) und 11 Benedicamus domino-Tropen (Nr. 10 = 47a, 20—22, 40, 42, 44, 45 und 47—49); auch Nr. 4 und 31 sind wohl zu den Tropen zu zählen, wenn auch vorläufig noch offen bleiben muss, welcher Tropengattung sie angehören. Auch in den Tropen ist die Auswahl des Codex Lo D reichhaltiger als die aller übrigen die deutsche mehrstimmige Musik dieser Art überliefernden Handschriften, mit deren Repertoire sich das

Repertoire von Lo D im einzelnen mannigfach berührt; (so finden sich in Innsbr. Nr. 1, 3 = 23, 22, 27f. und 29f. in gleicher Komposition mit gleichem Text, Nr. 25 in gleicher Komposition mit anderem Text und Nr. 38 in abweichender Komposition). Noch einmal geben hier besonders die Tropen, die bald auch in 1st. Gestalt ganz aus dem liturgischen Gebrauch verschwinden sollten, der mehrstimmigen Kunst mannigfache Anregung.

5. 1 Motette und 4 2st. Benedicamus-Tropen in der Sekkauer Augustiner-Handschrift Graz, Un.-Bibl. II 756.

Die älteste der vereinzelt eine Motette des grossen französischen Repertoires überliefernden deutschen Handschriften ist ein umfangreiches 1345 beendetes Gesangbuch der Augustiner-Kirche von Sekkau in Steiermark, ein Folio-Pergamentcodex, jetzt Graz Univ.-Bibl. II 756 (früher 42/51 2°, Verz. der Hdschr. der k. k. Un.-Bibl. zu Gratz, in: Beiträge für Kunde steiermärk. Gesch.-Quellen 1, 1864, Sep.-Ausg. S. 11 und 15), zu dessen Repertoire eine der ältesten Motetten, die Stephanusmotette [57], ein Werk Perotinischer Komposition, freilich nur in reduzierter 1st. Form (wie in W_2), gehört.

In die hymnologische Literatur wurde der Codex <1853> durch Mone's Hymnen eingeführt; ebenso ist in den Anal. hy. eine Anzahl von Texten des Codex herausgegeben. Weiter beschäftigte sich die lokalgeschichtliche Forschung mehrfach mit dem Codex (u.a. Bischoff, Beitr. zur Gesch. der Musikpflege im Steiermark in den Mitt. des hist. Vereins für Steiermark 37, 1889, 105ff.; vgl. ferner E. Michael, Gesch. des deutschen Volkes 4, 1906, 361). Eine genauere musikgeschichtliche Untersuchung des Codex fehlt indessen noch.

Der Codex besteht aus 2 einleitenden Lagen, einem Quinio (f. 2—11), um den ein Doppelblatt anderen Pergaments gelegt ist (f. 1—12), so dass die Lage jetzt einen Senio bildet, und einem unvollständigen Ternio (f. 13—17), dann dem Corpus von 21 alt an den Lagenenden numerierten Lagen (f. 18—228), die sämtlich Quinionen sind bis auf die letzte Lage des Breviers (f. 168—178), die dem Quinio hinten noch ein Blatt anfügt (die Lagenzahl „XVI" steht erst f. 178′ unten), und 2 aneinandergeklebten Nachblättern, die einem grösseren neumierten Graduale entstammen (f. 229 und 230). Die Lagenzahlen sind im Brevier schwarz, im Cancionarius rot geschrieben; z.T. sind sie beim Binden abgeschnitten.

f. 3—9 enthält ein Kalendarium. Die übrigen Seiten der beiden ersten Lagen (ausser f. 1′) sind mit verschiedenen lateinischen und deutschen Einträgen beschrieben. Den weitaus grössten Teil des Codex (16 Lagen; f. 18—178′) nimmt ein Brevier ein, das auch einzelne deutsche Texte einfügt („In nomine domini amen. Incipit Ordo sive Breviarium Seccoviensis ecclesie tam secundum antiquos quam modernos de ecclesiasticis observationibus quomodo legendum vel canendum sit per circulum anni" f. 18; „Explicit Breviarium" f. 178′). Der 2. Teil (5 Lagen; f. 179-228), von anderer Hand geschrieben, ist eine Sammlung von zahlreichen (ich zählte 125) lateinischen bis auf 4 2st. Benedicamus-Tropen 1st. geistlichen Liedern mit lateinischen oder deutschen Rubriken: „Incipit Cancionarius" (f. 179). Das Explicit giebt die Entstehungszeit des Codex an: „Anno ab incarnacione domini 1345 temporibus venerabilium patrum scilicet Rüdmari episcopi [Rudmar Haider von Haideck, Bischof von Seckau, 1337—1352], Dietmari prepositi ecclesie Sekoviensis

scriptus correctus et perfectus est iste liber cognomento Breviarium ad laudem dei et gloriose virginis Marie, quem nemo vi vel furtu auferat, ne anathemati subjaceat" (f. 228′).

Als Notation ist trotz der Entstehung des Codex in der Mitte des 14. Jahrhunderts linienlose nicht-diastematische Neumenschrift verwendet, nicht nur für das Brevier, für das diese primitivste Neumenschreibung nicht besonders auffällig ist, da sie auch sonst noch in dieser Zeit in deutschen liturgischen Handschriften oft anzutreffen ist, sondern auch für die Melodien des 2. Teils, deren unvollkommene Überlieferung durch diese Notation, für die aus dem 13. Jahrhundert deutsche Handschriften wie Stuttg. und Carm. bur. Parallelen bieten, hier im 14. ganz archaistisch ist; so aufgezeichnete 2st. Benedicamus-Tropen oder andere Conductus sind mir bisher aus anderen Handschriften überhaupt nicht bekannt geworden (vgl. auch unten).

Die Ordnung der Lieder setzt der liturgischen Folge entsprechend ein. 8 Intr.-Tropen beginnen (der 1. f. 179 ist der Weihnachts-*Tropus in gallicantu*: Flos de spina mit dem Intr. Dominus, vgl. oben Innsbr. Nr. 10; der letzte ist f. 181 *In dedicacione tropus*: Ecce dies, vgl. Lo D Nr. 43). Dann folgen Kyrie-Tropen (Nr. 9—12 und 14; u.a. f. 181 Kirie mangne deus und f. 181′ Kyrie fons, vgl. oben Innsbr. Nr. 13 und 12), ein Gloria (Nr. 13), der verbreitetste Gloria-Tropus Spiritus et alme (Nr. 15), der Regnum-Tropus Laudem deo (Nr. 16; f. 183′; vgl. oben Innsbr. Nr. 8) und 3 „Gr.-Tropen": Nr. 17 f. 184′ *In primo mane* [nat. dom.] *super* ℣ *Grad.*: A domino deo patre altissimo, Nr. 19 f. 185′ *Super* ℣ *Grad. in epiphania*; Surge in fide (Text: <Anal. hy. 49, 426>) und zwischen diesen beiden Tropen:

Nr. 18. f. 185. *Tropus in die beati Stephani prothomartiris.* [57] 1st. De Stephani roseo.

= 1st. W_2 f. 168′; mit Tr. und Qua. Ma f. 5. Den T. bildet die volle Gr.-Intonation *Sederunt* (aus M 3). Die Quelle ist die 4st. Komposition Perotins W_1 f. 3′; F f. 4; Ma f. 17; W_2 f. 1; Theor.-Cit. — Text: Mone 3, 511 aus Graz (mit irriger Altersangabe des Codex: 13. Jahrhundert); Anal. hy. 21, 195 aus Graz (die hier nach V. 43 fehlende Strophe steht im Codex); Flac. Nr. 5; vgl. ferner oben S. 129. Auf die: peri*erunt* schliessende Motette, die auffälligerweise auch in W_2 ohne T. überliefert ist, folgt im Codex noch der Anfang der Gr.-Fortsetzung: *Princi-* (ebenfalls mit Neumierung: scandicus und virga). Auch dies ist ein Beweis, dass diese Motette, die in der That eine Art Tropus der Gr.-Intonation *Sederunt* ist (und daher mit mehr Recht *Tropus* genannt werden konnte als die zumeist diesen Charakter nicht tragenden Motetten in Mü C, vgl. oben S. <732>), genau entsprechend ihrer ältesten Bestimmung beim Vortrag in das Gr. statt des einfachen Wortes *Sederunt* eingefügt wurde (vgl. auch oben S. <655>), worauf der Chor mit *principes et adversum me loquebantur* u.s.f. fortfuhr. Da das Wort *Sederunt* selbst im Tropus nicht vorkommt, sondern nur seine einzelnen Silben und am Anfang sogar nur der Reim der 1. Silbe, ist zum liturgischen Vortrag die Ergänzung des T. mit dem Text *Sederunt* nötig; es muss offen bleiben, ob der hier nicht aufgezeichnete T. in Sekkau dazu richtig ergänzt werden konnte.

Diesen Gr.-Tropen schliessen sich an 2 Magnificat-Tropen, 2 Nunc dimittis-Tropen (die bekannten Texte: Magnum nomen und Resonet in laudibus f. 187), dann Oster-, weiter Mariengesänge verschiedenster Art: All. und All.-Tropen, ein Communio- und Benedicamus-Tropus, Antiphonen-Tropen, darunter f. 189′ *Super Antiphonam Speciosa*:

Marie virginis fecundat (vgl. S. <718> zu Innsbr. f. 105, S. <556> und Band II, S. 52f.: auch Graz hat zur 2. Silbe einen scandicus, der wie in der Regel hier in quilisma-Form geschrieben ist), Sequenzen, ein weiterer Gr.-Tropus: Audi recta preelecta (f. 192 *Super Versum Gradualis Audi filia*, M 37; Text: <Anal. hy. 49, 464>), ein *Conductus* genannter Lektions-Tropus: Virgo parit filium (f. 194′; Anal. hy. 20, 184), ein Tropus zum Offert. Recordare: Ave Maria nos pia (f. 195′; <Text: Anal. hy. 49, 640>) u.a. Erst mit 5 Sanctus- und 6 Agnus-Tropen (f. 195′) setzt sich die Ordnung der Gesänge nach liturgischen Gattungen fort; doch wird sie bald von Neuem aufgegeben. Einem Salve regina-Tropus (f. 198′) folgen R-Tropen, unter ihnen f. 199 *Super* R *Verbum ca[ro]* (O 3): Quem ethera (vgl. oben Lo D Nr. 37); diesen weitere Gesänge verschiedener Art in buntem Wechsel, darunter mit der Bezeichnung *Conductus* f. 203′ Jam missum est per angelum (*Conductus*) und f. 205 Nunc angelorum gloria (*Item Conductus in nat.*), ferner f. 206′ Dicant nunc iudei (O 8; ℣ *ad sepulcrum*. Eine Gruppe für sich bilden von f. 215 an (*Item Antiphone de canticis, Antiphona von unser vrauw valde pulchra* u.ä. Rubriken) 14 Antiphonen mit Hohelied- und verwandten Texten (vgl. Mü C f. 40ff., wo anscheinend 12 dieser Texte mit anderen Melodien wiederkehren). Dann schliesst sich eine Reihe von Benedicamus an; das 1. (f. 218′ *In summis festivitatibus* ist 1st.); die folgenden 4 sind 2st. Tropen.

f. 218′. *In vigilia nat. dom. Benedicamus*. 2st. Procedentem sponsum. Die gleiche 2st. Komposition ist bisher aus 10 weiteren Handschriften bekannt; vgl. Innsbr. Nr. 2. Graz überliefert 5 Strophen und schreibt die wesentlich Note gegen Note bezw. Gruppe gegen Gruppe gesetzte Komposition partiturmässig.

f. 218′. *Valde pulchrum Benedicamus de ded.* [*eccl.*; so?]. f. 219. 2st. Rege psallens et concio. *T.* Rege u.s.f. — f. 219. *Aliud.* 2st. Hec est dies domini sanctissima. *T. unde supra.* Hec u.s.f. — f. 219. *Aliud Benedicamus.* 2st. Nova laude. *T.* Nova u.s.f. — Bei diesen 3 sind die beiden Stimmen, ein melismatisch reicher ausgestattetes Du. und ein melodisch einfacherer T., nacheinandergeschrieben, eine für derartige Kompositionen ganz ungewöhnliche Aufzeichnungsart.

Weitere 1st. Benedicamus-Tropen, der Weihnachtslektions-Tropus Gaudens in domino (f. 220; ohne Überschrift; die Melodie scheint von den Melodien der Unterstimmen Eng Nr. 2 und Mü C Nr. 6 abzuweichen; vgl. auch S. <721>), die Lamentationen und die Oracio Hieremie in neuer und „antiqua melodia" und 2 Invitatorien bilden den Schluss.

6. 1 Motettenstimme in Wilhering, Cisterzienserstiftsbibl. IX 40.

Im Pergamentcodex IX 40 s. 12. der Bibliothek des Cisterzienserstifts Wilhering an der Donau (145 Blätter; 27,5 : 16,5 cm; vgl. den Katalog von O. Grilleberger in: Xenia Bernardina 2, 2, 1891, S. 18), der des h. Bernhard Sermones super Cantica Canticorum enthält, ist nachträglich von einer sehr ungewandten Hand des (13. oder) 14. Jahrhunderts als eine Art Anfangsgebet auf der ursprünglich frei gebliebenen recto-Seite des 1. Blatts (f. 1′ beginnt mit der 1. Sermo mit einer grossen farbigen ornamentalen Initiale) mit der Überschrift: *Mutetum* (der Kat. liest irrig: *Mucetum*) *de beata virgine* der Mot. [875] Inperatrix supernorum civium (ohne T.) eingetragen. Mit Tr. [874] Tres joliement und T. Cis a cui u.s.f. bildet er die 3st. Tripelmotette Mo 7, 272, die wegen des Fehlens von Mo f. 303 in Mo leider

nur unvollständig (T. und Mot. bis T. 45, Tr. bis T. 49) erhalten ist. Durch Wilhering wird wenigstens der Mot. ergänzt, der im letzten Drittel mehrere auffällig rasch deklamierte Partien zeigt. Den T.-Schluss bildet dementsprechend eine 5. und 6. Wiederholung der 12taktigen T.-Melodie; vgl. über den T., den Aubry (T. frç. S. 11) und F. Gennrich Nr. 235 herausgaben, oben S. 437 und den Nachtrag dazu. Als Notation sind breves und semibreves, was wohl für das 14. Jahrhundert spricht (der Kat. setzt den Eintrag in das 13.), und völlig verwahrloste Ligatur- und Konjunkturformen verwendet; wie in Mü B sind Wortschlussstriche am Schluss der einzelnen Worte oder kleinen Wortgruppen gesetzt. Auch die Einrichtung der Notensysteme ist sehr schlecht; die Linien sind schwarz (statt rot, wie es sonst in der Regel der Fall ist); die spatia sind ungewöhnlich breit (das 1. System ist z.B. 3 cm hoch); so nehmen die 7 Systeme einen Spiegel von 22,5 : 12,5 cm ein. Der Text ist anfangs mit anderer Tinte als die Melodie geschrieben. Die Überlieferung von [875] in Wilhering nennt Chev. Nr. 27961 (wohl nach dem Kat. und mit der irrigen Angabe „fin."; an beiden Stellen fehlt irrig *civium*); den Text druckte aus Wilhering Dreves, Anal. hy. 45b, 62; vgl. dazu oben S. 437. Die Stimme, deren Zugehörigkeit zu einer Motette, wie die Überschrift zeigt, dem Schreiber bekannt war, ist offenbar in Wilhering eingetragen, da der Codex, wenn er nicht auch in Wilhering selbst entstand, jedenfalls alter Besitz des 1146 gestifteten Klosters ist, wie seine 3malige alte Bezeichnung als *Liber s. Marie in Hilaria* f. 145′ zeigt.

7. 6 Motettentexte im Camper Cisterzienser-Orationale von 1462, Darmstadt, Hofbibliothek 521 (Da 521).

5 Motettentexte der allerältesten Zeit, darunter mindestens 2 Texte zu einer Komposition Perotins, neben einem aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts stammenden Motetten- [und einem Conductus-] Text [des alten Notre Dame-Repertoires] finden sich noch im 3. Viertel des 15. Jahrhunderts in Codex Da 521, einer sehr umfangreichen liturgischen Textsammlung des Cisterzienserklosters Camp am Rhein, in ein Orationale eingeordnet, als „Prose", „Sequencie" bezeichnet, wobei im Orationale selbst die 3 kurzen alten Motettentexte ganz aufgenommen sind, während auf die längeren, die vollständig im Sequenziar stehen, hier nur verwiesen wurde.

Über die Entstehung der Handschrift, die eine eingehendere Untersuchung verdiente, giebt eine dem „Prologus in Oracionale magnum de tempore et de sanctis" folgende ausführliche Notiz f. IV′ Kunde: „Notum sit omnibus librum presentem inspecturis quod a.d. 1462 conscriptus fuit pro majori parte a diversis fratribus per quaternos divisus, eo quod exemplar ad sufficiens tempus, ut ab uno scriberetur, retineri non potuit. Ex quibus eciam quaternis sic scriptis postea per exortum inopinatum incendium aliqui combusti fuerunt et sic opus imperfectum remansit. Sed rursus sub a.d. 1468 talis defectus possetenus recuperatur fuit et sic ex corrupto et integro liber collectus per diversos scriptores apparet, ut saltem pro aliquali exemplari ad perfectius et melius transscribendus in posterum haberetur. Apposite sunt preterea orationes alie in diversis locis nec non et de patronis altarium hujus monasterii Campensis, que in exemplari non erant. Emundet igitur qui potuerit et voluerit adaptando singula locis suis incorrecta caritative corrigendo et alias orationes que

non hic habentur, si notabiles et devotas invenerit, asscribendo." Das „Explicit" des „Liber secundus hujus Oracionalis" f. 186′ ist 1460 datiert.

Welches die hier genannte Vorlage ist, ist unbekannt. Dass die Handschrift der „ecclesia monasterii Campensis ordinis Cysterciensis Coloniensis dyocesis" gehörte, ist auch f. 89, 1 und 202 vermerkt. Aus der geschilderten Art der Entstehung erklären sich die verschiedenen Hände, die deutlich festzustellen sind und an verschiedenen Stellen des Codex wiederkehren, und der Wechsel von Papier (f. I-III, 1—57, 73a und b, 77—88 und 188—285) und Pergament (f. IV, 58—76 und 89—187); auch die Brandspuren sind mehrfach sichtbar. Der Codex misst 29,5 : 21 cm, der in 2 Spalten beschriebene Raum 21,5 : 14,5 bis 16 cm. Die Lagenverhältnisse sind wegen des festen Einbands (1889 wurde der Codex neu gebunden) meist nicht mehr festzustellen.

Dem Codex ist ein nach sachlichen Stichworten geordneter alter Index (f. I-III) vorangestellt, dessen Anfang fehlt; die Foliozahlen von Teil 1 des Orationale sind in ihm mit schwarzen, die Teil 2 mit roten gothischen Zahlen citiert. Die beiden Teile des „Orationale magnum de tempore et de sanctis" sind ursprünglich jeder für sich (der 1. mit schwarzen gothischen, der 2. mit roten römischen Ziffern) foliiert. Die moderne Foliierung behält für den 1. Teil („de tempore"; f. 1—88) die alte bei (nur die Foliierung eines schon früh zwischen f. 73 und 74 eingelegten Doppelblatts, f. 73a und 73b, ist zugefügt; das Vorblatt, das r frei ist und v den Prolog und die oben abgedruckte Notiz über die Entstehung des Codex enthält, ist als f. IV bezeichnet); der alten Foliierung des 2. Teils („de sanctis per circulum anni") f. 1—111 entspricht jetzt f. 89—201 (ein auf alt f. 98 folgendes ursprünglich nicht foliiertes Blatt, das r frei ist, ist jetzt als f. 187 mitfoliiert; eine Lücke zwischen f. 188 und 189 scheint auch bei der alten Foliierung übersehen zu sein. Alt f. 105 kommt versehentlich zweimal vor, jetzt f. 194 und 195 foliiert). Den „Oraciones" folgen alt f. 112—126 = modern f. 202—216 „Ymni", dann bereits auf f. 126 bezw. 216 verso beginnend „Sequencie" (alt f. 126′—162 = modern f. 216′—252; eine alte Schlaufe an der Seite von f. 126 bezw. 216 erleichtert das Auffinden des Anfangs des Sequenziars, das also nicht mit einem Lagenanfang beginnt und 216 Sequenzen umfasst). Die folgenden 7 Blätter, die alt f. 163—169 foliiert waren, fehlen (ob sich hier die Sequenzennachträge fortsetzten, die f. 251 beginnen, ist nicht bekannt; die letzte erhaltene Sequenz endet bereits in der oberen Hälfte von f. 252′b; der Rest der Kolumne ist frei). Den Schluss des Codex bilden „Oraciones", u.a. von Thomas von Aquino und vom h. Bernhard (alt f. 170—201 = modern f. 253—285; alt f. 196 kommt versehentlich 2mal vor, jetzt f. 279 und 280), die von f. 255 an oben auf den Seiten die Überschrift „de patronis altarium" tragen. Im 1. Teil des Orationale geben die roten Seitenüberschriften das Fest, im 2. Teil den Monat (bezw. De s. Maria, Commune de sanctis und Orationes de defunctis), im Hymnar und Sequentiar die Gattung der Texte („Ymni" bezw. „Sequencie") an.

Das Orationale sammelt Orationes, Collecten, Versus, Lektionen, Antiphonen, Hymnen, Prosen u.a.; oft sind bloss die Anfänge mit einem Verweis auf die Aufnahme des Textes an anderer Stelle vermerkt, wie umgekehrt auch im Sequenciar auf diese Verweise hingewiesen wird (z.B. f. 218: „Sequuntur sequencie diverse de nativitate domini multum devote que ut servari debent secundum presens devocionale in primo libro ejusdem suis locis reperiuntur signate"). In der Literatur scheint der imposante Codex bisher wenig beachtet zu sein. F. W. Roth, der sonst die Darmstädter Handschriften in grossem Umfang benutzte,

nennt ihn weder in seinen „Latein. Hymnen des Mittelalters" 1887 noch Romanische Forschungen 6, 1889 bezw. 1891, 247 (vgl. S. <518f.>). Ich wurde auf ihn durch die Citate in den Anal. hy. 34 (S. 45, vgl. unten Nr. 4; ferner S. 24, 42, 51, 56, 107 und 134), 40 (S. 263 und 285), 45b (vgl. unten Nr. 6) und 49 (vgl. unten Nr. 1—3) aufmerksam. An dieser Stelle sind aus seinem Inhalt nur die Motetten- und der Conductus-Text zu erwähnen. Die im Codex rot geschriebenen Fest- und Gattungsangaben sind im folgenden cursiv gedruckt.

1. f. 58b. *Feria secunda de mane prosa de resurrectione*: [141] In serena facie. Mit T. In seculum (aus M 13) Nr. 11 (Quelle: F Nr. 91) 2st. W_2 2, 34 und 60. — Text: Flac. Nr. 39; Anal. hy. 49, 231.

2. f. 58′a. *Feria tercia de mane prosa*: [233] In modulo sonet. Mit T. Latus (aus M 14) Nr. 9 (Quelle: F Nr. 105) 2st. F 2, 26; identisch [243] Mout soloie 2st. Mo 6, 240. — Text: Anal. hy. 49, 228.

3. f. 58′b. *Feria quarta* (im Codex irrig: *tercia*) *de mane prosa*: [234] Immolata paschali victima. Mit T. Latus (aus M 14) Nr. 7 (Quelle: F Nr. 102) 2st. F 2, 39. — Text: Anal. hy. 49, 228.

Alle 3 der Osterliturgie entstammenden Motetten sind auch hier der Osterliturgie eingeordnet. Der 1. geht voraus: *de domina nostra antiphona*: Regina celi, *Versus*: In omni tribulatione, *Collecta*: Prosit nobis; es folgen: *Versus*: Cognoverunt dominum in fractione panis, *Super euuangelium diei oracio*: Domine Jesu Christe. Der 2. gehen die 3 gleichen Texte voraus; es folgen: *Versus*: Stetit Jesus in medio discipulorum, *Super ewangelium diei oracio*: O alme fili. Der 3. geht voraus: *Oracio de resurrectione domini*: Laus tibi; es folgen: *Versus*: Resurrexit dominus sicut dixit vobis, *Super ewangelium oracio*: Domine Jesu.

4. f. 73 Kolumne b (nach dem Trinitatisfest) *Feria quarta de mane sequencia*: Firmissime require infra *138* [= modern f. 228]. Es folgen: *Versus*: Benedicamus patrem und *Oratio ad sanctam trinitatem*: O sancta trinitas o alma majestas. Vollständig steht der Motettentext im Sequenziar f. 228b (alt f. 138): *Item de sancta trinitate*: [530] Firmissime fidem. = Tr. mit Mot. [531] Adesto sancta trinitas musice modulantibus und T. Alleluya Benedictus (dem Trinitäts-All. M 57) 3st. Dpm. Fauv f. 46; in Instrumentalbearbeitung London Add. 28550 f. 43′—44. Der nicht eigentlich für liturgische Verwendung bestimmte Mot.-Text fehlt in Da 521. — μ. — Text [530]: Blume in Anal. hy. 34, 45 (aus Da 521, ohne die Überlieferung in Fauv zu beachten).

5. f. 110′b (alt Teil 2 f. 22′). *Tercio Ydus Januarii, scilicet quinta die post festum epiphanie Sequencia*: Vide prophecie *131* [= modern f. 220′]. Es folgen: *Versus*: Omnes gentes, *Collecta*: Deus illuminator, *Ad beatam virginem prosa*: Gaude summi editoris. Vollständig steht der Motettentext im Sequenziar f. 220′b (alt f. 130′): *Alia de eadem* [*de epyphania domini*] *prosa*: [2] und [3] Vide prophecie finem und (unmittelbar anschliessend) Homo cum mandato. Die Motetten gehörten ursprünglich der Weihnachtsliturgie an; den T. bildet Viderunt (für [2]) omnes (für [3]; aus M 1); die Quelle ist die 4st. Komposition Perotins (vgl. Bd. 2, S. 3; μ); beide sind 1st. W_2 f. 167 und 168 erhalten und wahrscheinlich 4st. in Ma verloren. — Text: Flac. Nr. 53 und 54; Blume in Anal. hy. 49, 216 und 217 (aus Flac., ohne die Überlieferung in W_2 und in Da 521 zu beachten). — Da der Text f. 110′ Sequencia und f. 220′ Prosa genannt ist, ist ersichtlich, dass der Codex keinen bestimmten Unterschied zwischen beiden Bezeichnungen macht.

6. f. 246a (alt f. 156). *Alia* [*sequencia de beata virgine*]: O Maria o felix puerpera mater. = 1st. F f. 439. — Text: Anal. hy. 42, 107 und 45b, S. 52f.

8. 3 Motettenstimmen und 1 2st. Komposition in München, Staatsbibl. germ. 716 (aus dem Benediktinerkloster Tegernsee) (Mü germ. 716).

In der früher dem Benediktinerkloster Tegernsee gehörigen, vielleicht aus deutsch-böhmischem Grenzgebiet stammenden Papierhandschrift Mü germ. 716 s. 15. (265 Blätter; 21 : 15,5 cm), die zahlreiche 1st. Melodien zu lateinischen und deutschen Texten in Neumen (gelegentlich mit Zusatz von minime-cauda zu den Neumenpunkten) und an mehrstimmigen Werken nur eine 2st. Komposition des Pfingsthymnus Veni creator (f. 154; Mk.: E. Bernoulli, Choralnotenschrift 1898, Tf. [1] und S. 46f. in Facsimile und Übertragung) enthält, fand ich ausser dem Mot. [1176] Salve pater luminum („*De s. trinitate*"; f. 126′; 2st. Eng Nr. 21; Lo D Nr. 65), dessen Text Dreves, Anal. hy. 21, 14 aus diesem Codex (mit irriger Angabe 715 statt 716) herausgab, auch die Mot. [696] O inestimabile triclinium („*Item de beata virgine*"; f. 131′; 2st. mit T. [Flos filius e], aus O 16, Lo D Nr. 70) und [1175] Illibata virgo (f. 134; 2st. Eng Nr. 14); möglicherweise überliefert der Codex noch weitere derartige Motetten in reduzierter Form. Zur Literatur über die oft benutzte Handschrift vgl. u.a. F. M. Böhme, Altdeutsches Liederbuch <1877>, passim; Mone, Hymnen, passim; Anal. hy., passim, u.a. Bd. 1 (S. 22 und 187f.), 20 und 21; Bernoulli, l.c. Tf. <XIV> und 14 und passim, und in: Die Jenaer Liederhandschrift, ed. G. Hotz, F. Saran und E. Bernoulli 1901, 2, 157; A. Hammerich, Musical relics of Denmark, 1912, S. 71ff. und 73—76 (Facsimile von f. 35—36′).

9. 1 Dpm., 1 2st. Motette und 9 weitere mehrstimmige Werke in Trier, Stadtbibl. 322 (aus dem Augustinerkloster Eberardsklausen).

Eine Dpm. des Repertoires von Mo 7 in stark modernisierter Form und mindestens eine 2st. Motette im Engelberger Stil überliefert die aus Eberhardsklausen bei Trier stammende Papierhandschrift s. 15. Trier 322 (426) 1994.

Der Codex ist in der Literatur mehrfach benutzt. P. Bohn, „Eine Trierer Liederhandschrift aus dem Ende des 15. bis Anfang des 16. Jahrhunderts" (Monatsh. für Musikgesch. 29, 1897, S. 37ff.), untersuchte die 4 hier überlieferten deutschen Texte (Nr. 4, 8, 10, 23 und 27), in deren Sprache er ein Gemisch von niederländischem und Mosellauerdialekt feststellte, und gab eine Anzahl Musikproben aus ihr heraus (das 1st. deutsche Lied Nr 4. in Facsimile, vgl. unten; die 2st. Kompositionen Nr. 19 und 23 ganz, von Nr. 26 den 1. Teil und von Nr. 20, 28 und 29 die 2st. Anfänge). G. M. Dreves veröffentlichte Anal. hy. 45b 1904 aus ihr die Texte Nr. 5, 6, 9, 17, 24 und 30 (die Trierer Varianten des S. 125 gedruckten Textes Nr. 19 zog er als zu schlecht und wertlos nicht heran; über Nr. 29 vgl. unten) und erwähnte S. 5 die Anfänge 11 weiterer von ihm nicht gedruckter Lieder (Nr. 11—14, 16, 18, 21, 23, 25, 26b und den T. von Nr. 15, dessen Charakter als T. er nicht erkannte); er betonte mit Recht für die Entstehung der Sammlung den Zusammenhang mit Böhmen, da mindestens die Texte von Nr. 19, 24, 28 und 29 nachweislich böhmischen Ursprungs sind.

Das 3st. Werk Nr. 9 und die 2st. Motette Nr. 15 stehen mitten unter 1st. Melodien; später wird ebenso die Reihe der mehrstimmigen Werke (von Nr. 19 an) durch die 1st. Melodien Nr. 22, 25 (?) und 27 unterbrochen; die 3st. Dpm. Nr. 30 bildet den Schluss.

Um über den bisher noch nirgends erschöpfend angegebenen Inhalt eine vollständige Übersicht zu geben, führe ich im folgenden die Anfänge sämtlich an. Die hier singulären Texte sind bei Chevalier noch nicht genannt. Die weitere bei Bohn und Dreves herangezogene Literatur wird hier nicht immer von Neuem erwähnt. Die Lesarten des Codex sind vielfach entstellt.

1. *f. 207.* 1st. Cum rex glorie Cristus (Chev. Nr. 4103). — 2. 1st. Salve festa dies (vgl. Chev. Nr. 17949). — 3. 1st. Crucifixum Jesum Christum. — 4. 1st. Also heylich ist (vgl. Bäumker 1, 524 und Bohn S. 38 und das Facsimile dort, in dem jedoch die im Codex in G stehende Melodie in E steht). — 5. *f. 207′.* 1st. Surgens mortis victor (Anal. hy. 45b, S. 42). — 6. 1st. Christus surrexit vi[n]ctos (ib. S. 41). — 7. *f. 208.* Chorus nove Jerusalem. — 8. 1st. Crist ist entstanden (vgl. Bäumker 1, 502ff. und Bohn S. 38). — 9. *f. 208′.* 3st. Ex linguis multifariis (Anal. hy. 45b, S. 43; ob Trier Nr. 9 = 3st. Prag, Böhm. Mus. XIII A 2 f. 367′ ist, konnte ich noch nicht feststellen). — 10. *f. 209.* 1st. Nu bidde wy den heiligen (vgl. Bäumker 1, 635ff. und Bohn S. 38). — 11. 1st. Physica armonia. — 12. *f. 209′.* 1st. Veni sancte spiritus quem pater. — 13. 1st. Ave lumen dei verum. — 14. 1st. Tu sine principio.

15. *f. 210.* [Mot.] [1186] Ave Jesu Christe verbum; [T.] O premium et requies. = 2st. Lo D Nr. 57; Ars C Nr. 5 (Mot. -Text); Text: Flac. Nr. 99; vgl. ferner oben S. 226 und bei Lo D.

16. 1st. Quondam stillans. — 17. 1st. Epulemur in azimis (Anal. hy. 45b, S. 42). — 18. *f. 210′.* 1st. Nova sinus expersio (so im Codex; „Nova simus conspersio" bei Dreves l.c.). — 19. 2st. Jesus Christus nostra salus (vgl. über diesen Text von Hus Chev. Nr. 4726 und Anal. hy. 45b, S. 105; Mk.: Bohn S. 40; vgl. Bäumker 1, 712 und 715).

20. *f. 211.* 2st. Patrem (Mk.: Anfang bei Bohn S. 40).

21. *f. 211′.* 2st. Veni sancte spiritus da nobis; *f. 212.* 1st. Da gaudiorum premia (Str. 4 des Hymnus Plasmator, L. Hy. 22). Prag l.c. f. 368′ überliefert ebenfalls eine 3st. Komposition mit diesen Texten; ob es die gleiche ist, konnte ich noch nicht feststellen. — 23. 2st. Paraclitus egrediens (Mk.: Bohn S. 41; bei Chev. nicht genannt); der lateinische läuft aus in den deutschen Text: Nu bidde (vgl. oben S. 10). — 24. *f. 212′.* 2st. Adest dies celebris decoris (Anal. hy. 45b, S. 46; „O felix celorum" fasst Dreves als Fortsetzung des Textes auf; der Schluss: „Pia Maria, pro literatis tibi paratis crucifixum exora" zeigt die böhmische Entstehung des Textes). — 25. *f. 213.* 1st. [S]onat regnum celicum. — Die Bedeutung einer hier folgenden Stimme ohne Text konnte ich noch nicht feststellen.

26a. *f. 213′.* 3st. Jube domine chorum ... Consolamini; 26b. 3st. Universi populi.

Singuläre 3st. Komposition der 2. prophetischen Weihnachtslektion (Jes. 40, 1ff.; ausgeschrieben nur für den Anfang des Textes; über andere mehrstimmige Kompositionen dieser Lektion vgl. oben Innsbr. Nr. 4), der der verbreitete Lektionstropus Chev. Nr. 20863f. in 3st. Satz, der die 2st. Komposition Eng Nr. 4 um einen Orgelpunkt herum erklingen lässt (vgl. oben bei Eng Nr. 4), folgt. — Mk.: die Lektion bei Bohn S. 39; der Tropus Km. Jb. 21, 50 aus Eng. — Der Tropustext besteht in Trier irrig nur aus 1, 1.2, 2 und 4, 1.2.

27. 1st. En renutat (lies: trinitatis) speculum (Chev. Nr. 5478) (vgl. Bäumker 1,

337 und Bohn S. 38). — 28. *f. 214.* 2st. Omnium sanctorum festum (Chev. Nr. 14154; Anal. hy. 2, 126; Mk.: Anfang bei Bohn S. 42). — 29. 2st. Katherina coronata (vgl. Dorothea coronata Anal. hy. 45b, S. 125; Chev. Nr. 36808; Mk.: Anfang bei Bohn S. 43).

30. *f. 214'.* [Mot.] [700] Jam ... novum sidus und [Tr.] [699] Jam ... nubes dissolvitur; *f. 215.* [T.] Ave Maria u.s.f. [=T. Solem aus O 19].

= 3st. Dpm. Mo 7, 275 (Fragment); Tu Nr. 5; Lo D Nr. 53a. — Text: Mo; Anal. hy. 45b, S. 45 (irrig sind Mot.- und Tr.-Text in einen Text zusammengefasst; vgl. oben S. 438). —Mk.: Gerbert, De c. 2, 129 aus Lo D (entstellt). — Tr. und Mot. beginnen in Trier mit je 8maligem *Jam.* Der in Mo, Tu und Lo D dl lo | 3 lo | geschriebene T. dieser Marien-Dpm. ist durch Zerlegung der langen Notenwerte der ungeraden Takte in unisone semibreves zur Aufnahme des Textes eingerichtet; wenn auch äusserlich so der T. den Tenores der Engelberger Motetten gleicht, so verraten die Unisoni doch sofort, dass er nur aus einem alten modalen T. umgestaltet ist. Während Lo D die Dpm. noch in der alten modalen Form überliefert (es wechseln 1., 5. und 6. Modus), sind hier die Notenwerte auf die Hälfte verkürzt und anscheinend versucht, die Dpm. in geraden Rhythmus umzuwandeln. Tr. und Mot. stehen in engster musikalischer Verknüpfung miteinander (vgl. oben S. 438), die keine Reduktion der Stimmenzahl gestattet; so behält die Motette sowohl hier wie im Codex Lo D, in dem dieses Werk die einzige Dpm. unter 29 Motetten ist, ihre volle musikalische Form. Sie ist anscheinend dasjenige Werk des grossen französischen Motetten-Repertoires des 13. Jahrhunderts, das als am längsten in der musikalischen Praxis lebendig geblieben nachweisbar ist.

10. Eine ganz oder teilweise bisher aus 9 Handschriften bekannte Patrem-Motette im Engelberger Stil.

Bereits in meinem Aufsatz über „Die mehrstimmigen Werke der Handschrift Engelberg 314" (Kirchenmus. Jahrb. 21, 1908, 48f.) bezog ich eine 2st. Patrem-Motette ([1193)] der Handschrift **Breslau, Kgl. und Univ.-Bibl. I 4° 466** s. 15. f. 25' in die Gruppe der Motetten im Engelberger Stil ein. „Der Mot. ist der liturgische Text nach der priesterlichen Intonation (*Patrem* u.s.f.); 5mal erklingt zu ihm ohne Rücksicht auf die logische Gliederung dieses Textes die gleiche nur ganz geringfügig variierte Melodie (zum 2. bis 5. Male mit *Deum verum, Crucifixus, Cujus regni* und *Et apostolicam* beginnend). Als T. verwendet der Komponist einen in sich abgeschlossenen Text, der lateinisch und deutsch untergelegt ist: *Credo in deum patrem* und *Wir glawben in eynen got.* Text und Melodie [des T.] sind mehrfach gedruckt, seitdem Hoffmann von Fallersleben in seiner Monatsschrift von und für Schlesien 1829 (S. 738ff.) bei der Beschreibung dieser Handschrift des Franziskaners Nikolaus von Kosel und in seiner Gesch. des dtsch. Kirchenliedes (1. Aufl. 1832, S. 145) darauf hinwies, dass diese Melodie den Urtypus der bekannten Melodie zu Luthers deutschem Credo und dessen Nachahmungen bildet. So druckten den Text Hoffmann und Wackernagel, Dtsch. Kirchenlied 2, 1867, S. 509; die Melodie Meister, Kath. dtsch. Kirchenlied 1, 1862, S. 451 und Facsimile b, und besser Bäumker, Kath. dtsch. Kirchenlied 1, 1886, S. 683. Die T.-Melodie ist noch 4mal zu wiederholen. Während in Eng und St. Blasien [Lo D] für diese T.-Wiederholungen keine neuen Textstrophen aufgezeichnet sind, folgt in Breslau,

anklingend an den Anfang des Textes der 2. Oberstimmen-Durchführung (*Deum verum de deo vero*), noch eine 2.: *Deum verum unum colimus,* die beim Vortrag eventuell mit der *Credo*-Strophe abgewechselt haben kann. Dieselbe Komposition findet sich wieder in verkürzten Notenwerten geschrieben in einem Antiphonar des **Zwickauer** Rektors, späteren Stadtschreibers Stephan Roth (Anfang des 16. Jahrhunderts; **Ratsschulbibliothek Ms. CXIX**; Vollhardts Katalog Nr. 96) f. 79'ff. Der Mot. schreibt hier nur 2 von den 5 musikalisch analogen Abschnitten aus (f. 79' *Patrem*, f. 80' *Deum*), denen er entsprechend der T.-Fassung hier ein die letzte melodische Disdinktion wiederholendes *Amen* zusetzt. Der T. (in der Handschrift f. 80 neben der 1. stehend) legt die beiden Texte *Deum verum unum colimus* und *Wyr gelauben all in eynen got* unter (vgl. Wackernagel a.a.O. und Bäumker S. 648f.); zur 2. f. 80' ist trotz eines Randverweises *Wir gelauben ut supra* eine 2. deutsche Strophe *Wir soln vns alle frewen* mit der Überschrift: *2a pars super Deum verum de deo vero* auf besonders eingeheftetem Blatte zugefügt (Wackernagel S. 1010f.).

Seither ist mir ausser aus den Handschriften Breslau (a) und Zwickau (f) diese Patrem-Komposition [1193] aus 6 weiteren Handschriften des 15. und 16. Jahrhunderts bekannt geworden: Prag, Böhm. Mus. II C 7 (b), XII A 1 (c), XIII A 2 (d) und XII A 23 (g) und Wien Hofbibl. 15501 (e) und 15503 (h); der deutsche T.-Text steht ferner ohne Melodie in Leipzig, Univ.-Bibl. 1305 (i). Zur Literatur über die Prager Handschriften vgl. G. M. Dreves, Cantiones Bohemicae (Anal. hy. 1, 1886); R. Batka, Studien zur Gesch. der Musik in Böhmen (1, 1901; 2, 1904); Gesch. der Musik in Böhmen (1, 1906); D. Orel, Kirchenmus. Jahrb. 23, 1910, 59ff. Die genannten Handschriften tschechischer Provenienz sind ausser b sämtlich grosse, prachtvoll farbig, oft mit grossen figürlichen Miniaturen ausgestattete Codices. Während auf die in den Prager Handschriften überlieferten mehrstimmigen Kompositionen lateinischer Lieder in der musikgeschichtlichen Literatur mehrfach hingewiesen wurde, blieben die mehrstimmigen Kompositionen liturgischer Texte, die grossenteils im folgenden zum 1. Mal erwähnt sind, bisher weniger beachtet.

In den gleichen Notenwerten wie in a steht die Patrem-Motette in **b (Prag, Böhm. Mus. II C 7)** p. 240, einem stark abgenutzten Gesangbuch aus Jistebniz s. 15. (246 S.; 30,5 : 21,5 cm; Handschrift D bei Dreves). Auf ein tschechisches Messgesangbuch folgt am Schluss teils in deutschen Neumen, teils in Mensural-Notation eine kleine Sammlung lateinischer Lieder, unter denen auch einige mehrstimmig komponiert sind und eine Anzahl von Ordinarium Missae-Stücken, darunter 2st. die Motette, ein Sanctus und 2 Agnus. Die Oberstimme der Motette ist als *superior* bezeichnet; der *„Tenor"* besteht nur aus der Strophe *Deum deum verum* mit der Schlussbemerkung *Resumendo vice versa.*

In verkürzten Notenwerten wie in f überliefern die Motette 2st. c f. 223', d f. 19' und e f. 58'; fragmentarisch g f. 351' (nur den Anfang des Mot.); nur den T. mit tschechischem Text h f. 443.

Codex c **(Prag, Böhm. Mus. XII A 1)** ist eine in der deutsch-böhmischen und der tschechischen musikgeschichtlichen Literatur oft genannte Pergament-Handschrift von grösstem Format (56 : 39 cm; 236 Blätter) in prachtvollem altem Einband. Ihren Inhalt bilden ein lateinisches Prager Messgesangbuch in deutschen Neumen, eine Sammlung von 16 Liedern, 14 lateinischen mit 1st. Melodien mit mensuralen Notenformen (f. 210') und 2 tschechischen (f. 219 *Swaty Waczlawe*, vgl. Batka, Gesch. 1, 60 und Nejedly [II] S. 455; f. 219' Hospodine pomiluj), 7 mensurale Patrem (f. 220'; ein oft überliefertes 2st., die

Motette und 5 1st.) und weitere Nachträge in Neumen (f. 229′—236′). Als Datum des Codex ist f. 220 der 2. April 1473 angegeben; der 1. Teil des Codex ist vielleicht älter, reicht aber wohl in das 14. Jahrhundert nicht mehr zurück, obwohl im *Exultet* (f. 82ff.; vgl. die chronologischen Feststellungen des P. Broll, die dem Codex beigefügt sind) Kaiser Wenzel genannt ist. f. 93′ überliefert der Codex eine Komposition des Liber generationis (Ev. Matth. 1, 1—16; beginnend *Dominus vobiscum*), in der die Zeilenschlüsse 3st. gesetzt sind (vgl. S. <722> bei Eng Nr. 9). Die Patrem-Motette (f. 223′) schreibt im Mot. nur Teil 1, 2 (*Deum verum*) und 5 (*Et unam apostolicam*; so im Codex) aus; der T. besteht nur aus der Strophe *Deum unum verum*.

Codex **d** (**Prag, Böhm. Mus. XIII A 2**; auch von J. Wolf, Not.-Kunde 1, 368 genannt), ebenfalls von stattlichem Format (48 : 31,5 cm; 383 Blätter), obwohl eine Papierhandschrift, auch farbig ausgestattet, von einem tschechischen Schreiber 1512 geschrieben, enthält 2 liturgische Abteilungen und 3 umfangreiche Liedersammlungen: f. 138—177 74 alphabetisch geordnete lateinische Texte (73 1st. Melodien und eine 3st. Komposition), f. 179—210 67 weitere lateinische und 1 tschechischen Text (67 1st. Melodien und 2 mehrstimmige Kompositionen) und f. 356—383 34 mehrstimmige Kompositionen mit lateinischen und 1 oder 2 mit tschechischen Texten, von denen viele zum mehrstimmigen böhmischen Hauptrepertoire gehören[1], meist in schwarzer, f. 362′ und 365 ebenso wie ein Nachtrag f. 178′ in weisser Mensural-Notation und f. 382f. in Neumen. Die 1. liturgische Abteilung enthält an mehrstimmigen Kompositionen das oft überlieferte 2st. Patrem (f. 15′), die Motette (f. 19′), 3 3st. Patrem (f. 23′), 1 4st. Sanctus (f. 30′), 10 3st. und ein 2st. Sanctus (f. 73′) teils in schwarzer Mensural-Notation (f. 78′ in weisser), teils in Neumen. Bei der Patrem-Motette (f. 19′) ist hier im Mot. Teil 1—3 (*Patrem, Deum* und *Crucifixus*, endend: *cujus regni non erit finis* mit Wiederholung des Schlusses als Melisma zu *Amen*) aufgezeichnet; ebenso besteht der T. aus 3 Strophen: *Credo in patrem deum, Deum verum unum* und *Credamus patrem omnipotentem* mit Wiederholung des Schlusses als Melisma zu *Amen* wie im Mot.

Codex **e** (**Wien 15501**; Tab. codd. mss. ... in Bibl. Pal. Vindob. 9 = codd. music. 1, 1897, S. 1) die prächtigste der hier zu nennenden Handschriften, von ganz ungewöhnlich grossem Format (68 : 43,5 cm), auf das reichste mit figürlichen Miniaturen ausgestattet, für Noten und Text wechselnd schwarze, rote, blaue und Goldfarbe verwendend, enthält zuerst eine grosse Sammlung von lateinischen Ordinarium Missae- und anderen lateinischen Mess- und ähnlichen Gesängen, dann ein Sequentiar (f. 150′). Aufmerksam auf die Handschrift, die in der musikgeschichtlichen Literatur noch unbenutzt ist, wurde ich durch einen Verweis auf einen Zettel, der in Prag, Univ.-Bibl. VI B 24 bei einen Patrem, das auch in e wiederkehrt, eingelegt ist. Im 1. Teil ist das letzte von 6 teils in Neumen, teils in Mensuralnotation (mit fast dreieckig abgeschrägten Notenkörpern der semibreves und minime) geschriebenen Patrem (Nr. 1 und 3—5 sind 1st.; Nr. 2 ist das oft überlieferte 2st.) f. 58′ die

[1]) Die beiden Haupthandschriften dafür, die beide dem Museum in **Königgrätz** gehören, sind der umfangreiche „**Mensuralcodex Speciálník**", den mir Herr Professor Orel 1914 in Wien zu zeigen die Freundlichkeit hatte, und das **Franuš Kantional** von 1505, eine Pergamenthandschrift von 367 Blättern (Königgrätz, Museum B 1; vgl. Orel, Km. Jb. 23, 74 und J. Wolf, Not.-Kunde 1, 166 ff.). Teile des gleichen Repertoires sind auch in einigen Fragmenten s. 15. in meinem Besitz erhalten.

Motette; der Mot. zeichnet nur die beiden ersten Abschnitte (*Patrem* und *Deum*), der T. 2 Durchführungen mit den Texten *Credamus patrem omnipotentem* und *Deum verum unum* auf.

Codex **g** (**Prag, Böhm. Mus. XII A 23**) ist ein ebenfalls auf das prächtigste ausgestattetes Messgesangbuch grössten Formats (60 : 40 cm; III + 350 Blätter: f. 2—351), dessen Corpus wohl in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts geschrieben wurde; einzelne Nachträge reichen tiefer in das 16. Jahrhundert hinein (ein solcher f. 278′ trägt das Datum 1568). Bisweilen nennen sich die Maler auf Bändern in den Miniaturen; so f. 84 Jakub Kotousky z Myslynky, f. 262′ Matheus Rykl und f. 294 Waczlaw Kropacz. Die Handschrift bildet zusammen mit XII A 20—22 und 25 eine Gruppe von 5 im Museum ausgestellten Messgesangbüchern (in XII A 20 und 25 sind die Patrem-Melodien nur 1st.) und Antiphonarien s. 15. und 16. in folio maximo. Ihre mehrstimmigen Stücke sind in der Literatur bisher nicht erwähnt. Sie bestehen aus: f. 68′ einem verbreiteten 2st. Sanctus in Neumen (= 2st. Karlsruhe Univ. Bibl. 1 f. 257′; Prag, Univ.-Bibl. VI C 20a f. 57′; St. Gallen 546, Mk.: O. Marxer, Zur spätmittelalterl. Choralgesch. St. Gallens 1908, S. 212); f. I-III (f. I ist auf dem vorderen Deckel aufgeklebt) dem oft überlieferten 2st. Patrem, dessen Anfang verloren ist, in Mensural-Notation; (einer 4st. Komposition *Juste judex* in weisser Notation auf einem auf dem hinteren Deckel aufgeklebten Pergamentblatt); und f. 351′ dem Anfang des Mot. der Patrem-Motette (9 Systeme; Abschnitt 1, 2 und Anfang von 5 bis *Confiteor u-*) in Mensural-Notation. Die Fortsetzung der Motette ist verloren; ohne Zweifel war sie auch hier 2st. aufgezeichnet. Das Corpus enthält lateinische Ordinarium- und wechselnde Gesänge der Messe und Sequenzen.

Codex **h** (**Wien 15503**; Tab. codd. mss. l.c. S. 1) ist ein verwandter, höchst umfangreicher Codex mit einer Fülle tschechischer Texte, ebenfalls von grösstem Format (62,5 : 40,5 cm; 445 Blätter); auch hier nennen sich bisweilen in den grossen Miniaturen die Maler. In der musikgeschichtlichen Literatur ist die Handschrift noch nicht erwähnt. f. 420 beginnt eine Gruppe von 16 Patrem mit tschechischen Bezeichnungen, teils in Neumen, teils in Mensural-Notation (das „Patrem Wanoczni" f. 432 beginnt mit der Melodie von „Josef lieber Neffe mein"); das letzte (f. 443) ist der T. der Motette mit der Überschrift *Giné Obecnj* und dem Text *My wssickni*. Mehrstimmig gesetzt fand ich in diesem Codex nur in dem tschechischen „Kyrie fons bonitatis" f. 11′ die in 2stimmigkeit übergehenden letzten 3 Silben eines Abschnitts im Christe (*Gezu kryste smilug senadnami*).

Der Papiercodex **a** (**Breslau, Kgl. und Univ.-Bibl. I 4° 466**) ist eine Sammelhandschrift meist theologischen Inhalts in 4° von 157 Blättern, die 1811 aus einem schlesischen Kloster, wahrscheinlich einem Franziskanerkloster nach Breslau gelangte. Sie schrieb im 2. Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts der Franziskaner Nikolaus von Kosel (f. 9: „Explicit glosarius de diversis vocabulis per manus fratris Nicolay de Cosla finitus in Olomucz ..."; f. 48: 1417 „per manus proprias Nicolai"; f. 83: „Explicit Scintillarius, per manus fratris Nicolay de Cosil a.d. 1417 finitus est; et eodem anno fuit capitulum provinciale celebratum in Opolni die s. Wenczeslay et eadem nocte conbusta est civitas supradicta Cosil"); Nachträge erwähnen f. 11′ Ereignisse von 1419 und 1423 und f. 150′ aus dem Leben des Nicolaus, dass er 1414 in Czaslau in den Franziskanerorden trat und 1421 (nach der Zerstörung des Klosters durch die Hussiten) Sakristan in „Krnowia" wurde. Über den aus Lateinischem,

Deutschem und Tschechischem bunt gemischten Inhalt der Handschrift vgl. Hoffmann l.c. 1829, 738ff.

Die musikalischen Bestandteile sind:

f. 12 Sy. 1. *Magistri Alberti lectoris sabbatis diebus de beata virgine.* 1st. All. O mestorum consolatrix. — ib. Sy. 6. 1st. ein 2. All., dessen ℣ 2 Texte untergelegt sind: Maria rubens rosa und Surrexit pastor bonus (sowohl in der Melodie wie in der Textfortsetzung vom All. Surrexit Gr. Sar. 128 abweichend). — f. 12′ Sy. 5—13 Sy. 4. 1st. Ave mater gracie virginale speculum (schon im 14. Jahrhundert nachweisbar; vgl. Anal. hy. 10, 103; Chev. Nr. 23655).

f. 24 Sy. 1—25′ Sy. 4. Dominus vobiscum ... In illo tempore intravit Jhesus; Ev. Luc. 10, 38—42; 1st. mit 3st. Schlüssen der Zeilen; vgl. S. <722> bei Eng Nr. 9; die 3 Stimmen der Schlüsse sind nacheinander geschrieben. — f. 25′ Sy. 5—27 Sy. 4. [Mot.] Patrem; f. 27 Sy. 5—27′ Sy. 2. [T.] Credo in deum und als 2. Text z.T. unter, z.T. über dem lateinischen, z.T. in den Notensystemen: Wir glawben (das „Facsimile" bei Meister l.c. giebt nur ein Facsimile der T.-Melodie; der lateinische Text fehlt in ihm ganz; die Unterlage des deutschen entspricht nicht der im Codex); f. 27′ im Raum der rechten Hälfte von Sy. 2 und 3 Textfortsetzung des T.: Deum verum. — f. 27′ Sy. 4 — 28 Sy. 6. Virgini Marie laudes: vom 4. Wort an trennen sich 2 Texte: *intonant* und *concinant*; beides sind verbreitete Mariensequenzen; vgl. Chev. Nr. 21656 und 21651.

Auf der Seite stehen 7 Systeme. Die Notation ist nur in der Motette mensural; sonst sind überall deutsche Neumen verwendet. Beide Musikeinträge eröffnen neue Abschnitte des Codex, der 1. den Senio f. 12—23, der 2. den Senio f. 24—35. Ebenso beginnt die letzte Lage des Codex, der Quaternio f. 144—151, nach verschiedenen Einträgen auf der recto-Seite (*Kyrie fons* ohne Noten u.s.w.) mit einem kleinen Musiktraktat (f. 144′—147).

Über den Codex **f** vgl. R. Vollhardt <Monatsh. f. Mg. 25—28, 1893—6> und oben.

Codex **i** (**Leipzig, Univ.-Bibl. 1305**), eine Papierhandschrift in 4° aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts mit lateinischen und deutschen Liedern mit und ohne Melodien, in die germanistische Literatur schon durch Mone's Anzeiger f. Kunde der deutschen Vorzeit 2, 1855, 102 eingeführt (vgl. ferner u.a. F. M. Böhme, Altdeutsches Liederbuch 1877 S. 771), enthält mit seinem letzten Blatt den deutschen Text des T. *Wir globen* ohne Melodie; Text: Ph. Wackernagel, Dtsch. Kirchenlied 2, 509.

Die originale Form der Motette ist wohl die mit dem lateinischen T.-Text *Credo in deum patrem*. Die Herkunft der so berühmt gewordenen T.-Melodie ist unbekannt. Wenn auch die Überlieferung in **a** die älteste zu sein scheint, so liegt doch keinerlei Grund vor, die Melodie Nikolaus von Kosel zuzuschreiben, der ja auch nicht der Komponist der übrigen von ihm in **a** aufgenommenen Kompositionen ist. Ob sie in Böhmen entstand oder ob sie zu den deutschen Melodien gehört, die später in Böhmen besonders verbreitet blieben, ist, wie mir scheint, nicht zu entscheiden. Ebenso dürfte die Frage, ob sie erst als T. zur Motette geschaffen wurde oder ob sie vorher bereits im 1st. geistlichen Lieder-Repertoire vorhanden war und für diese Motette nur daraus entnommen ist, sich nicht sicher beantworten lassen. Wenn auch die zweite Möglichkeit nicht ausgeschlossen ist — die hymnologische Forschung, in der freilich bisher trotz der unendlich ausgebreiteten Literatur über diese Melodie völlig übersehen ist, dass sie in **a** (ebenso wie in **f**) nicht selbstständig, sondern nur als Teil eines mehrstimmigen Ganzen auftritt, nimmt es durchweg ohne Weiteres an —, so scheint mir

doch der Vergleich gerade mit den übrigen analogen Motetten im Engelberger Stil, deren T. im Gegensatz zu den meisten sonstigen Motetten-T. nicht als „cantus prius facti" erscheinen, ein gewichtiges Moment zu gunsten der Entstehung dieser Melodie erst im Rahmen der 2st. Motette in die Waagschale zu werfen. In musikalischer Hinsicht legt die Stimmführung der beiden Stimmen besonders am Schluss, an dem der T. in langen Noten in Terzensprüngen steigt und fällt und der Mot. ein rhythmisch gleiches Spiegelbild in strenger Gegenbewegung giebt, die Annahme gleichzeitiger Entstehung beider Stimmen nahe. Auch textlich bietet wohl das erste Auftreten eines Credo-Auszugs, wie die 1. Strophe des lateinischen Textes ihn darstellt, als T. in der Verknüpfung mit dem reinen liturgischen Text im Mot. der Erklärung weniger Schwierigkeiten als die Annahme einer davon unabhängigen selbständigen Entstehung dieses Textes. Doch kann an dieser Stelle diese Frage offen bleiben.

Scheint der nur in **a** und **d** überlieferte T.-Text *Credo in deum patrem* bezw. *patrem deum*, der anfangs sich an den Anfang des liturgischen Credo-Textes anlehnt, der ursprüngliche zu sein, so findet er schon in **a** eine (hier nur als weitere Textstrophe aufgezeichnete) Fortsetzung *Deum verum unum* (bezw. *unum verum*), ebenfalls ein gedrängtes Credo, dessen Anfang, wie schon bemerkt, vom Anfang des 2. Kompositionsabschnitts des Mot. (*Deum verum de deo vero*) ausgeht. In der weiteren Verbreitung der Motette bildet der Text *Deum* den Haupttext des T.; er ist in **b** und **c** der einzige T.-Text überhaupt, in **f** der einzige lateinische; in **e** und **d** steht er neben einem bezw. 2 weiteren lateinischen Texten, und zwar wie in **a** und wie sein Anfang nahelegt, an 2. Stelle, in **e** nach der *Credamus-*, in **d** zwischen der *Credo-* und der *Credamus-*Strophe. Letztere, die 3. lateinische Strophe von gleichem textlichen Inhalt, findet sich nur in **d** und **e**. Verschiedener Text für alle 5 T.-Durchführungen ist nirgends überliefert, ebenso wenig wie dies bei den anderen Motetten im Engelberger Stil, bei denen sich der T.-Text sogar überall nur auf eine Strophe beschränkt, der Fall ist. Dass der Mot. in der Regel nicht im ganzen Umfang ausgeschrieben ist und so die Anpassung der späteren Textabschnitte den Sängern überlassen blieb, obwohl vielfach neue Bindungen und Trennungen von Noten der in den Tönen zwar im wesentlichen gleich bleibenden Melodie nötig wurden, ist eine auch sonst öfter zu beobachtende Unsitte der Zeit. Dass in **d** und **e** die Zahl der ausgeschriebenen Mot.-Durchführungen mit der der T.-Strophen mit verschiedenen Texten übereinstimmt (ähnlich in **f**, vgl. S. <755>), ist nur äusserlich, da die in den Codices fehlenden Mot.-Abschnitte beim Vortrag nicht fehlen durften und so auch hier ein oder 2 T.-Texte zu wiederholen waren. — **h** giebt dem T. einen tschechischen Text.

a und **f** verbinden mit den lateinischen T.-Texten auch einen deutschen Text: *Wir glawben (all) in eynen got*, der auch in **i** (ohne Melodie) wiederkehrt und dem **f** noch einen hier singulären Marientext: *Wir soln vns alle frewen* folgen lässt.

Nachträge zu Band I Abteilung I.

<1. Ergänzungen zum Kapitel über den Pariser Kanzler Philippus.>

(Nachtrag zu S. 243ff.)

Zur Biographie Philipps vgl. ferner B. Hauréau, Ph. de Grève, Chancelier de l'Église et de l'Université de Paris, in: Journ. des Sav. 1894, 427—440 und den Aufsatz von Ch.-V. Langlois, Le Chancelier Philippe, in: Revue politique et littéraire Revue bleue, 5. série t. 8, 1907 2. sém., S. 609—12 und 646—50 (vgl. A. Långfors, Rom. 43, 1914, 21), in dem Langlois besonders Philipps Stellung zur Universität Paris, zur Frage der pluralitas beneficiorum (Philipp behielt sein Archidiakonat Noyon, das er 1217 bereits bekleidete, auch als Kanzler bei), zu den Bettelorden, zur Ketzerbekämpfung und anderen theologischen Fragen der Zeit erörtert. Wenn Langlois dabei als älteste bekannte Quelle für Philipps Beinamen, den er ebenfalls anzuwenden vermeidet, den Zusatz „Scholia. Philippus cognomento Grevius" zum Kap. 50 des um 1300 entstandenen „Liber cujustam de viris illustribus" (Paris B.N. n.a. lat. 314[1] f. 79′ [Ausg. Petri S. 421, Miraeus S. 172, Fabricius II 124]; vgl. B. Hauréau, Mém. de l'Ac. des Inscr. 30, 2, 1883, 349ff. = Not. et Extr .6, 1893, 162ff.) nennt (l.c. S. 650), so übersieht er, dass diese „Scholia" erst von Aub. Miraeus herrühren, der sie in seiner Bibliotheca ecclesiastica, Antwerpen 1639, S. 172 zusetzte, aber bereits Joh. Trithemius den Kanzler „Philippus Grevius sive de Greve clarus circa annum 1230" bezeichnet (Liber de eccles. script., Kap. 465; in der Ausgabe in J. A. Fabricius, Bibl. ecclesiastica, Hamburg 1718, III S. 113). Über Philipp als Theologen arbeiten gegenwärtig P. Minger und M. Grabmann (vgl. Cl. Bäumker, Die Stellung des Alfred von Sareshel, Münch. Sitz.-Ber. der Kgl. bayer. Akad. d. Wiss. 9. Abt. 1913, 36).

2. Die Fragmente München, Hof- u. Staatsbibliothek mus. 4775 (früher gallo-rom. 42) und Berlin Bibl. Wolf (Mü A).

(Nachtrag zu S. 279ff.)

Eine sehr willkommene bedeutende Bereicherung unserer Kenntnis der ältesten Motettenepoche bietet eine Anzahl von Fragmenten, die der gleichen Pergament-Hand-

[1]) Nach Hauréau die einzige bisher bekannte Handschrift der Schrift, als deren Verfasser ihr erster Herausgeber, Suffr. Petri, in: De illustribus ecclesie scriptoribus, Köln 1580, Heinrich von Gent nennt, der aber, falls diese Verfasserangabe überhaupt zutrifft, wie Hauréau l.c. zeigte, keinesfalls mit dem grossen Theologen des 13. Jahrhunderts dieses Namens († 1293) identisch ist.

schrift des 13. Jahrhunderts wie die 1873 aus einem Leipziger Antiquariat nach München gelangten Fragmente von Mü A entstammen (ich behalte daher auch für sie die Bezeichnung Mü A bei) und, früher im Besitz von Gustav Jacobsthal — woher dieser sie erwarb, ist mir unbekannt —, jetzt Professor Johannes Wolf in Berlin gehören, der mir ihre Benutzung für das vorliegende Werk gütigst gestattete.

Wie schon der Erhaltungszustand der Münchener Blätter zeigte, ist das Pergament der Handschrift zum Einbinden benutzt worden. Die Blätter blieben teils ganz als Vorsatz- und Nachsatzblätter, die nun wieder abgelöst sind, wobei oft die aufgeklebt gewesenen Seiten grösseren oder geringeren Schaden hinsichtlich der Lesbarkeit erlitten; teils wurden sie, wie einige Berliner Fragmente zeigen, horizontal zu Streifen für Rückenversteifung u. dgl. (2,5 oder 3 cm hoch) oder zu Stücken anderer Grösse zugeschnitten.

Zu den 2 Doppelblättern in München (Masse: 13 bis 14,5 cm hoch, 9 bis fast 11 cm breit) aus der 1. Lage des Motettenfaszikels der Handschrift mit 13 ganz und 3 fragmentarisch erhaltenen 2st. französischen Motetten treten in diesen Berliner Fragmenten (Masse: bis 15 cm hoch, bis zwischen 10 und 12 cm breit):

1) und 2) Reste von 2 weiteren Doppelblättern dieser Lage, durch die die in München fragmentarischen Motetten Nr. 4 und 11 vervollständigt und 9 weitere überliefert werden. Vom einen sind 3 bezw. 4, vom andern 2 Streifen erhalten (vgl. unten zu Nr. 4 und 20), zusammengesetzt etwa 10 (vorderes) bezw. 7,5 (hinteres Blatt) : 10,5 (Streifen 1—3) bezw. 7 (Streifen 4) und 6 : 11 bezw. 4,5 und (der Streifen 2 des hinteren Blattes:) 6 cm, so dass das 1. knapp 4/5 des vorderen und etwa die Hälfte des hinteren Blattes und das 2. etwa ein Drittel des alten Doppelblatts überliefert;

3) und 4) 2 Doppelblätter aus einer späteren Lage des Motettenfaszikels mit 11 Motetten;

5) 1 Doppelblatt aus dem Conductusfaszikel;

6) 2 Streifen eines Blatts ebendaher, etwa 5 : 11 cm;

7) etwa 2/5 eines Doppelblatts aus einem Organafaszikel, etwa 6 : 11,5 cm. Obwohl mindestens der Text von anderer Hand geschrieben ist und auch die Einrichtung der Notensysteme in den Massen abweicht, kann der Faszikel doch der gleichen Handschrift entstammen;

8) ein kleiner Rest eines Blatts ebendaher, etwa 7,5 : 5 cm;

9) über ein weiteres kleines Fragment, das anscheinend nicht zu Mü A gehörte, vgl. unten S. <771>.

Konnte ich schon auf Grund der Untersuchung der in München befindlichen Fragmente der Handschrift eine ausserordentlich grosse historische Bedeutung zuweisen und den Verlust des vollen Umfangs gerade dieser Handschrift als besonders beklagenswert ansehen, so bestätigen die etwa dreifach so umfangreichen Berliner Fragmente diese Ansicht durchaus und lassen den ursprünglichen Reichtum des Inhalts gerade dieser Handschrift durch die hier erhaltenen Reste von Gattungen, die zufällig in den Münchener Fragmenten nicht vertreten waren, noch in einem in mannigfacher Hinsicht neuem Licht erscheinen.

Was zunächst die 2st. französischen Motetten angeht, die in München allein erhalten sind, freilich in einer musikalischen Anordnung (nach der liturgischen T.-Folge) und in einem Umfang wie in keiner anderen Handschrift (vgl. oben S. 281 und 283f.), so ist

hier ihre Ordnung nach der liturgischen T.-Folge, die in Mü A ganz singulär ist, auch in den übrigen Teilen des Motetten-Faszikels die gleiche. Wie in München die Motetten über Tenores aus der Weihnachtsliturgie mit genauer Innehaltung der liturgischen Folge der T. jeweils gruppenweis auf neuen Seiten beginnen (Nr. 1, 4, 5, 8 und 12), so gilt hier das Gleiche sowohl für die Motetten aus der gleichen Lage (Nr. 20, 21 und 25) wie für die aus der Lage mit T. aus M 23—26 (Nr. 29 und 30); wie dort am Abschluss der Motettengruppen zu den einzelnen T. oder zu den T. der gleichen Festliturgie der Rest der Seiten freiblieb (nach Nr. 3 und 7), so hier nach Nr. 19, 24, 25, 28, 29 und 36. So sind auch hier — mit Ausnahme von Nr. 22, der in München vermissten Motette [46] (vgl. S. 284), die sich hier findet, aber anscheinend versehentlich an einer falschen Stelle eingetragen — die einzelnen Motettengruppen äusserlich scharf getrennt. Wie dort unter den 16 Motetten sich nicht weniger als 7 in Mü A singuläre Motetten finden, so bereichern die 16 (bezw. 17) französischen Motetten der Berliner Fragmente unsere Kenntnis des französischen Motettenrepertoires sogar um 10 (bezw. 11) singuläre Werke, darunter 2 oder 3 über T., die nur hier als Motetten-T. verwendet sind (Nr. 25, 29 und vielleicht auch 21), und eine mehrstrophige französische Motette, wie sie sonst in Motettenhandschriften nirgends vorkommt (Nr. 26). So bestärken die Berliner Fragmente also in hohem Masse die Ansicht, dass „der Verlust des ganzen Codex Mü A eine ausserordentliche Lücke in unserer Kenntnis der Geschichte der ältesten französischen Motette bedeutet" (S. 283).

Aber ausser den französischen Motetten enthielt die Handschrift, wie die Berliner Fragmente zeigen, nun auch 2- und 3st. lateinische Motetten, 1- und mehrstimmige lateinische Conductus, 1st. französische Lais und, falls die Annahme der Zugehörigkeit des Organafaszikels zu diesem Codex richtig ist, 2st. Organa des Magnus Liber. Sie vereinigt damit die musikalischen Gattungen der damaligen Zeit im gleichen Codex in einer Mannigfaltigkeit, wie dies keine andere der bisher bekannten Handschriften thut. Nirgends sonst sind mehrere französische Lais, deren musikalische Form als 1st. Conductusform zu bezeichnen ist — Philipps Veritas, das mit Gautier's Lai: Flours ne glais die gleiche Melodie benutzt, steht in F natürlich im 10. Faszikel, dem Faszikel der 1st. Conductus —, zusammen mit lateinischen Conductus erhalten; die Homogenität der freilich nur wenigen hier erhaltenen Conductus liegt in der Zugehörigkeit dieser Werke zum Oeuvre Gautier's, Philipps und ihres Kreises. Nirgends sonst sind französische und lateinische Motetten über gleichen T., darunter französische Contrafacta und lateinische Originale sich unmittelbar folgend, so zusammengestellt wie hier. Die Buntheit der lediglich nach musikalischen Gesichtspunkten gesammelten Repertoires legt in Anbetracht auch des kleinen Taschenformats der Handschrift hier wie bei Lo B (vgl. S. 252) den Gedanken nahe, in ihr eine Jongleurhandschrift zu sehen, in der sich Vortragsstücke aller Art zusammenfanden. Auch hier folgen wie in Lo B 1- und mehrstimmige Stücke im gleichen Faszikel, die in den für die Solisten des Sängerchors bestimmten Chorbüchern der Notre Dame-Handschriften sorgfältig in verschiedenen Faszikeln nach der Stimmenzahl geordnet erscheinen.

Freilich verbindet sich mit den Motetten- und Conductus-Sammlungen hier anscheinend auch ein Organa-Faszikel mit Stücken des 2st. Magnus Liber in einer anscheinend dem älteren Stadium angehörenden Fassung (vgl. unten). Während über den Umfang des Conductusfaszikels aus dem Erhaltenen keinerlei Schlüsse zu ziehen sind, war der ursprüngliche Umfang des Organafaszikels wie der des Motettenfaszikels jedenfalls sehr gross,

da anzunehmen ist, dass, wie auf dem Doppelblatt nur Fragmente aus nah benachbarten Stücken des Commune Sanctorum stehen, in ähnlicher Ausdehnung auch die übrigen Liturgien bedacht waren. Aber der Sammler des Codex zeigt auch im Motettenfaszikel ein so tiefes Interesse und Verständnis für die zwischen dem Magnus Liber und den ältesten Motetten bestehenden musikalischen Beziehungen, dass die Aufnahme auch des Magnus Liber selbst in der Handschrift durchaus erklärlich erscheint. Leider fehlt jeglicher Anhalt zur Beantwortung der Frage, ob hier etwa wie in W_1, F und St. V auch eine Sammlung Clausulae stand, was besonders interessant zu wissen wäre.

In der Aufzeichnung der Musik ist die Überlieferung der Werke in Mü A fast durchweg vorzüglich. Manche Beobachtungen an den Details lassen sogar auf hohes Alter der Sammlung oder eine besonders gute Vorlage schliessen (vgl. unten zu den Motetten Nr. 19, 11, 23 und bez. des Modus bei Nr. 26—28 und zum Organum Nr. 3). Andererseits zeigt sich in mancher Hinsicht, wie z.T. auch in W_2, bereits ein Verlassen der Bahnen der ältesten Tradition: so liegen hier in Nr. 13 und 27 nur reduzierte Motettenformen vor; Silbenstriche unterbrechen auch bei den lateinischen Motetten die Ligierung des T.-Modus nicht mehr (vgl. zu Nr. 36); zweimal ist der T.-Modus nicht konsequent modal ligiert (vgl. Nr. 17 und 33; vgl. ferner zu Nr. 36). Wenn, wie die Berliner Fragmente zeigen, hier auch T.-Silben wie Do, Ta und Doce bereits zu Dominus, Tatem und Docebit ergänzt sind, obwohl die T. die Melodieabschnitte der letzten Silben nicht benutzen, so stehen diese Endsilben hier wenigstens in der Regel richtig erst hinter dem Schluss der Melodie. Dass das lateinische Motettenrepertoire im Gegensatz zum französischen nur eine etwas untergeordnete Rolle spielt, liegt offenbar am geringen Interesse des Sammlers an den lateinischen Motetten, von denen er eine kleine Zahl meist am Schluss der Motettengruppen zu den einzelnen T. anfügt. Umso zentraler ist die Bedeutung der Handschrift für die französische Motette (vgl. S. 284). So beansprucht sie, da sie sich jetzt als Handschrift mit einem aus den verschiedensten Gattungen des Notre Dame-Repertoires zusammengesetzten Repertoire darstellt, als Platz in der Entwicklungsgeschichte der musikalischen Formen der ältesten Motettenepoche einen Platz zwischen F und W_2, unmittelbar nach St. V. Schon Codex W_2 bietet in seinen Sammlungen 2st. französische Motetten und eine Auswahl (und zwar im ersten Alphabet keine sehr gelungene, vgl. S. 210) aus dem überreichen französischen Repertoire von Mü A, das nur hier entsprechend der musikalischen Entstehung der französischen Motette nach der liturgischen T.-Folge geordnet und nur hier in vollem Umfange überliefert erscheint.

In der folgenden Beschreibung lasse ich die drei Faszikel der Handschrift, für deren Folge die Fragmente keinen Anhalt geben (Foliierung und Lagencustoden fehlen), nach der Anordnung, wie sie in den Notre Dame-Handschriften die Regel ist, folgen.

a. 1. Faszikel: 2st. Magnus Liber

Die Zugehörigkeit dieses Faszikels zur Handschrift Mü A ist nicht ganz sicher (vgl. oben S. <762>). Mindestens der Text ist nicht von der gleichen Hand wie die Conductus und Motetten geschrieben.

A. Rest eines Doppelblatts (vgl. oben S. <761> Nr. 7).

1. Auf dem einen Blatt recto Acc. I. Schluss von M 51. [All. Posui ... ele]ctum.

= 2st. W_1 f. 46′; F f. 139; W_2 f. 83. Das Erhaltene stimmt z.B. mit der Fassung in F bis auf eine kleine Variante am Schluss überein.

2. Ebendort Acc. I—II, Spitzen von III, (verloren III—1V); verso Acc. I—II, 3 Spitzen von III (der Rest ist verloren). M 48. (Gr.) Domi[ne. (℣) Vitam pe]ciit et tribuisti ei longitu[dinem dierum].

= 2st. W_1 f. 45; F f. 136′. Der Anfang ist in allen Handschriften wesentlich gleich; Mü A folgt in der Schreibung genau F. Über die Übereinstimmung im weiteren Verlauf konnte ich noch nichts feststellen. Leider fehlt in den Fragmenten gerade der Teil Vitam. Die Initiale D ist blau.

3. Auf dem anderen Blatt r. Acc. I—II (III verloren); v. Acc. I—II (III verloren). M 54. [All. Veni electa mea] et po(nam te) [in thronum] meum quia concupi[vit rex].

= 2st. W_1 f. 40′; F f. 141; W_2 f. 85. Die erhaltenen Abschnitte weichen der Fassung F gegenüber sämtlich ab; dagegen ist der Teil Quia concupivit = Quia concupivit rex Nr. 1 (T.: σγ) W_1 f. 41 (Feststellung auf Grund des gleichen Anfangs). Die erhaltenen Abschnitte zeigen sämtlich eine ältere Fassung als F; ob und wieweit sie auch weiter mit W_1 übereinstimmen, konnte ich noch nicht feststellen. Enthielt Mü A den Magnus Liber etwa in der Fassung Leonins?

Ob die Folge dieser Commune Sanctorum-Stücke M 51, 48, ..., 54 oder M 54, .., 51, 48 war, lässt sich nicht entscheiden. Sie weicht auch in W_1, wo M 54 an anderer Stelle als im Magnus Liber von F steht, und besonders in W_2 von der Folge in F ab.

B. Ein winziger Rest einer Seite, enthaltend einen Teil der untersten Acc. mit breitem unterem Rand (vgl. oben S. <761> Nr. 8).

3a. Auf der einen Seite: ein eine T.-Silbe schliessender Textbuchstabe *m* zu einer verlorenen Note und der folgende T.-Ton auf der tiefsten Linie (also wohl D oder F); dazu 20 Töne im Duplum; ferner vom vorletzten T.-System ein Ton auf der 2. Linie v.u. erhalten. Ich konnte das Fragment noch nicht identifizieren.

3b. Auf der anderen Seite, die aufgeklebt war und schlecht lesbar ist: 9 Töne einer Schluss-Clausula D schliessend; im T. kein Ton dazu.

3c. Ebendort: Ale [= Alleluia ?] mit Noten E F im T. und 11 Töne im Du (E beginnend). Der T.-Anfang passt zu keinem Alleluia des Notre Dame-Repertoires; auch das All. Hodie Maria (M 34), das E F beginnt, jedoch die Silbe *Ie* erst dem 5. Ton unterlegt und dessen 2st. Kompositionen W_1 f. 39′, F f. 124′ und f. 125′ abweichend beginnen, kommt wohl nicht in Betracht. Die Initiale A ist rot.

b. 2. Faszikel: Conductus

A. Ein Doppelblatt. Die an 1. und 4. Stelle] genannten Seiten waren aufgeklebt und sind schlecht abgelöst, so dass hier Noten und Text grösstenteils schwer zu lesen sind; der Verlust ist indes nicht sehr erheblich, da die Lais, die hier stehen, anderweitig gut erhalten sind.

1. Auf dem einen Blatt r und v Sy. 1—9. 1st. Schluss des Lai: Flour ne glais; r beginnt: no[s desenseigne tous de pec]trier de trich[ier], v: nus d'enfernal vergonde.

Verfasser: Gautier von Coincy. = Raynaud Bibl. Nr. 192; 1st. N f. 73′ (anonym); Paris frç. 2193 f. 18′ (ohne Noten; vgl. S. 335). — Mk.: Jeanroy, Brandin und Aubry, Lais et descorts, 1901, Nr. 16. — Gautier's Lai und Philipps Veritas benutzen die Melodie des provenzalischen Lais: Gent m'enais; vgl. die Literatur oben S. 257 und Nachtrag dazu.

2. Ebendort v Sy. 10—12 (eine Acc. von 3 Systemen). 3st. Anfang von: O Maria virginei.

Verfasser: der Kanzler Philipp. = 3st. F f. 237′; W_2 f. 43; 2st. Lo B Nr. 2. — Text: Anal. hy. 20, 141. — Mk.: ib. S. 243 aus Lo B. — Erhalten bis: pax amoris. Die Initiale ist rot.

3. Auf dem anderen Blatt r. 1st. Schluss von: Pater sancte dictus Lotharius; erhalten von: „appellaris nunc Innocentius" an; 1. Strophe mit Noten (2 1/6 Systeme); Str. 2—4 nur Text (die Initialen sind blau, rot und blau).

Verfasser: der Kanzler Philipp. = 1st. F 10, 61; Lo B Nr. 9. — Text : Anal. hy. 21, 173. — Mk.: ib. S. 195 und Lo B. — Da mit appellaris die Melodie des Anfangs sich wiederholt, ist hier von der melodischen Fassung nichts verloren.

4. Ebendort r 7 Systeme und v Sy. 1—12. 1st. Anfang von: Par cortoisie despoil, dem „Lai du chievrefueil"; r schliesst: chalu je fusse morz, v: ancois qe l'atende.

= 1st. N f. 66. — Mk.: Jeanroy, Brandin und Aubry, l.c. Nr. 22. — Die Melodie der 1. Strophe kehrt mit Varianten im Lai l.c. Nr. 29 wieder.

B. 2. Streifen, die den unteren Teil einer Seite bilden, von der die beiden letzten Systeme und der Text nebst wenigen Notenspitzen des 3 Sy. v.u. erhalten sind (vgl. S. <761> Nr. 6).

5. Auf der einen Seite: 1st. Anfang von: Vide qui fastu romperis; erhalten bis: certus non dum.

Verfasser: der Kanzler Philipp. = 1st. F 10, 11; Da Nr. 15 (nur Text). — Text: Anal. hy. 21, 159. — Die Initiale ist in mg. vorgezeichnet und blau ausgeführt.

Die andere Seite enthält nur Federproben.

Es ist beachtenswert, dass unter den 5 erhaltenen Fragmenten der Kanzler Philipp mit 3 und Gautier mit einem einem Werk Philipps musikalisch nahestehenden Werk erhalten sind. Beide starben 1236 (vgl. S. 245 und 331).

c. 3. Faszikel: 2st. französische und 2- und 3st. lateinische Motetten; ganz oder z.T. erhalten: 30 französische, 5 2st. und 1 3st. lateinische Motette.

A. Aus der ersten Lage mit Motetten über T. aus O 1, M 1, 2, 3, 4 und 5 sind 2 Doppelblätter in München und Reste von 2 Doppelblättern in Berlin (vgl. S. <761> Nr. 1 und 2) erhalten. Ich nahm S. 281 als Grösse der Lücke zwischen den Münchener Doppelblättern vermutungsweise ein Doppelblatt an — dann würden sie f. *2, *4, *5 und *7 eines Quaternio gebildet haben —; die Fragmente in Berlin zeigen nun, dass die 2 Doppelblätter hier folgten; so bilden die Münchener Reste f. *2, *5, *6 und *8 und die Berliner f. *3, *4, *7 und *9 eines Quinio, die Richtigkeit meiner weiteren Vermutung (S. 284), dass das äussere Doppelblatt der Lage mit den Motetten über dem T. Tanquam (aus O 2) begann, vorausgesetzt. Um die im Repertorium durchgeführte Zählung der in München erhaltenen Motetten Mü A Nr. 1—16 nicht zu ändern, zähle ich die neuen Motetten als Nr. 17—36 weiter, obwohl Nr. 17—21 zwischen Nr. 4 und 5 und Nr. 22—25 zwischen Nr. 11 und 12 einzuordnen sind. Des Zusammenhangs wegen wiederhole ich hier kurz auch die Beschreibung des

Inhalts der Münchener Fragmente. Auch in der philologischen Literatur sind die Berliner Fragmente bisher noch nicht benutzt.

f. *1 wohl verloren (vgl. S. 284). Inhalt: wohl Motetten über dem **T. Tanquam (aus O 2).**

1. **f. *2** (in München), Sy. 1—2. [634] Tot cil oisellon. **T. Et Jherusalem (aus O 1):** $\sigma\gamma$.

2. f. *2, Sy. 3—8. [8] En mon chant deslou. T. Omnes (aus M 1): 2 li 3 li |.

3. f. *2, Sy. 9—10 (Anfang). [5] Par pou li cuers. T. Omnes Nr. 11: $\sigma\gamma$.

Qu. F f. 100′. — = 2st. W_2 4, 88; über die 4st. Form Mo 2, 26 vgl. S. 385. — μ. f. 2; der Rest der Seite ist frei.

4. **f. *2′**, Sy. 1—12; **f. *3** (in Berlin), Sy. 1—5 [45] Fole acostumence. **T. Dominus (aus M 1):** 2 si | 3 li |.

= 2st. W_2 4, 6; Mo 3, Nachtrag, 50 (T. fehlt). Identisch [44] Error popularis 2st. F 2, 42 (T. Do).

Vom Doppelblatt f. *3 und *8 (S. <761> Nr. 1) sind 3 Streifen erhalten, die zusammengesetzt Sy. 1—7 für f. *3 vollständig und für f. *8 fast vollständig (ein wenig fehlt am äusseren Rand des 1. Streifens) überliefern; von f. *3 ferner ein 4. Streifen, der von S. 8—10 etwa 2/3 überliefert (f. *3 fehlt der Anfang, f. *3′ der Schluss der Systeme).

17. f. *3, Sy. 6—8 und Schluss von Sy. 9. [45a] Dame cui j'aim [et] desir. T. Dominus: 7 wechselnd ligierte Töne (2 li 2 li 3 li |, 2 li 3 li 2 li |, 3 li 2 li 2 li |) und 3 li | oder 2 si |.

Textlich und musikalisch bisher sonst nicht bekannt; auch Text ungedruckt. Qua. [334] (Mo 2, 23) beginnt textlich gleich, aber musikalisch abweichend. — Auffällig ist der Wechsel des 1. und 2. Modus in der T.-Schreibung; vgl. auch unten Nr. 33.

18. f. *3, Sy. 9—10 (Anfang fehlt; ferner fehlt z.T. Text zu Sy. 10; Sy. 11—12 fehlen ganz); **f. *3′**, Sy. 1—2. [45b] Textanfang unbekannt; v. 2: qe naist la fueille et la. T. Dominus: 3 li | 2 si |. Textlich und musikalisch bisher sonst nicht bekannt; auch Text ungedruckt. Schluss des Mot.: lairez mi vos d'amors morir. Dominus Nr. 14 (F Nr. 34) ist nicht die Mot.- Qu.

19. f. *3′, Sy. 3—7. [43] Factum est salutare. T. Dominus Nr. 3: 2 si | 3 li |.

Qu. W_1 Nr. 5; F Nr. 26; W_2 f. 63. — = 2st. F 2, 28. — Text ungedruckt. — Ein Beweis für das hohe Alter der Aufzeichnung oder der Vorlage von Mü A ist, dass hier bei dem für die älteste Motettenepoche charakteristischen melismatischen Schluss des Mot. mit dem T.-Wort Dominus Silbenstriche gesetzt sind, die in F fehlen.

f. *3′; der erhaltene Rest der Seite ist frei. Eigentlich gehört hierher die Motette Nr. 22, die aus unbekanntem Grunde (vgl. unten), vielleicht versehentlich, an eine falsche Stelle geriet. Weitere alte Motetten über dem T. Domino sind nicht bekannt. Die lateinische Motette Nr. 11 steht hier am Schluss der Dominus-Motetten.

20. **f. *4** (in Berlin), Sy. 1—5 (Anfang von Sy. 3—5 fehlt). [51a] Qui [lies Hui?] matir au (?) point del jor. **T. [No]bis (aus M 2)** Nr. 5: 3 li |.

Qu. F Nr. 37. — Text sonst nicht bekannt und ungedruckt. Vom Schlussrefrain ist nur der Anfang erhalten: Onqes ne tro.

Vom Doppelblatt f. *4 und *7 (S. <761> Nr. 2) ist erhalten: ein Fragment, das von f. *4 Sy. 1—2 vollständig und von Sy. 3—5 etwa die Hälfte (f. *4 fehlt der Anfang, f. *4′ der Schluss der Systeme) und von f. *7 Sy. 1—2 mit einigen Noten oder Notenspitzen

von Sy. 3 überliefert, und ein Streifen, der f. *7 anschliessend von Sy. 3—5 etwa 3/5 (f. *7 fehlt der Anfang, f. *7′ der Schluss der Systeme) überliefert.

Auf dem fehlenden Rest von f. *4 ist höchstens für eine Motette noch Platz. Überlieferte Mü A überhaupt die hier aus dem älteren Repertoire noch fehlenden, aber sonst nur in R und N erhaltenen Nobis-Motetten [52] und [53] (vgl. indes S. 284), so können sie später als Motetten zum T. Ejus (aus M 10) gefolgt sein.

21. **f. *4′**, Sy. 1—5; Schluss von Sy. 3—5 und Fortsetzung fehlt. Anfang von [53a] Meinte for (!) ai isprove. T. fehlt.

Text sonst nicht bekannt und ungedruckt. — Der Anfang stimmt mit Cabo Nr. 1 (aus M 31, das gleiche Melodie mit M 2 hat; W_1 f. 38) überein; das Verhältnis der Fortsetzungen konnte ich noch nicht untersuchen. Falls diese Clausula die Mot.-Qu. ist, wäre als T. der melodisch identische Abschnitt **(Venite (aus M 2):** $\sigma\gamma$ anzunehmen, der auch sonst nach der Stellung der Motette in Mü A als T. wohl allein in Frage kommt. Sonstige Motetten zu dieser T.-Melodie (zu den Textworten Ve[nite] in M 2, Stan[tem] in M 4, [Per]hi[bet] in M 6, [In ori]en[te] in M 10 und [Edifi]ca[bo] in M 31) sind ausserhalb von Mü A (vgl. unten zu Nr. 25) bisher nicht bekannt. Die Benutzung einer schon in F aus dem Magnus Liber verschwundenen Clausula als Mot.-Qu. wäre besonders bemerkenswert.

Der fehlende Rest von f. *4′ war nach dem Schluss von Nr. 21 wohl frei.

5. **f. *5** (in München), Sy. 1—3. [54] [J]a por longue desirree. **T. Hodie (aus M 2):** $\sigma\gamma$.

= 2st. Mo 6, 247 (T.-Bezeichnung: Dies; die T.-Bezeichnung: Hodie ist indes korrekter). — Vgl. S. 282.

6. f. *5, Sy. 4—10. [56] Qui d'amors se pleint. **T. Lux mag (aus M 2):** 3 li |.

= 2st. Mo 6, 215 (T.-Bezeichnung: Lux magna).

7. f. *5, Sy. 11—12; **f. *5′**, Sy. 1—3. [55] D'une fause ypocrisie. **T. Lux magna** Nr. 5: 3 li |.

Qu. F Nr. 38. — = 2st. Mo 6, 251.

f. 5′; der Rest der Seite ist frei. Dieses Doppelblatt ist das Mittelblatt der Lage.

8. **f. *6** (in München), Sy. 1—10. [64] Toz seus chevauchai. **T. Ne (aus M 3):** $\sigma\gamma$.

Über den Refrain vgl. S. 282 und den Nachtrag dazu.

9. f. *6, Sy. 11—12; **f. *6′**, Sy. 1—5. [65] Mal ait qi d'amer recrerra. T. Ne: 3 li | 2 si |.

10. f. *6′, Sy. 6—9 und Schluss von Sy. 10 [63] Tot le premier jor de mai. T. Ne Nr. 4: $\sigma\gamma$.

Qu. W_1 Nr. 14; F Nr. 40.

11. f. *6′, Sy. 10—12; **f. *7** (in Berlin), Sy. 1—2 und Schluss von Sy. 3. [62] En mai qant nest la rosee. T. Ne Nr. 7: 3 li 2 li |.

Qu. F Nr. 41. — = 2st. W_2 4, 30; Mo 6, 210 (T.-Bezeichnung: Domine). Identisch [60] Prothomartir 2 st. F 2, 36; [61] Sederunt 2 st. W_2 2, 69. — Über den Refrain vgl. S. 211 und den Nachtrag dazu; ferner Gennrich, Musikwiss. u. rom. Phil. S. 20ff., wo die wichtige Fassung von Mü A noch nicht berücksichtigt werden konnte. Während die lateinischen Motetten in F und W_2 und die Fassungen der französischen Motette in W_2 und Mo den Anfang der Phrase in der Clausula (*e d c*) in *d e c* umgestalten, behält Mü A die originale Fassung bei, der analog auch die Fassungen des Refrains in [188], [103], [433] und Ray. Bibl. Nr. 2041 lauten.

22. f. *7, Sy. 3—5; der Anfang der Systeme und Fortsetzung fehlt. Fragmente von [46] [Tout leis enmi les] prez.

T. fehlt; in W_2 lautet er: **Do (aus M 1)** in unregelmässigem Rhythmus.

= 2st. W_2 4, 78. — Sy. 3—11 reichen genau für den Umfang der Motette aus. Meine Vermutung, dass auch diese Motette im Codex stand (vgl. 284), ist also bestätigt. — Vgl. über diesen Refraincento S. 216 und den Nachtrag dazu. Die eigenartige Zusammensetzung des Mot. aus lauter Refrains bedingt den unregelmässigen Rhythmus in T. Lautete dieser auch in Mü A: Do, so gehörte die Motette eigentlich hinter Nr. 19 und wäre hier, wohl nur versehentlich, an falscher Stelle eingetragen. Sonst müsste man annehmen, dass in Mü A die Vereinigung dieser Refrains mit irgend einer Rhythmisierung des T. Ne stattgefunden hätte.

23. f. *7, Sy. 12 (verloren), begann [59] [Qui servare puberem]; erhalten: f. *7', Sy. 1—3, beginnend: litus colere; Schluss von Sy. 3 fehlt; Sy. 4 ist frei; dann folgt der Text der folgenden nach der gleichen Melodie zu singenden Strophen, erhalten bis 3, 3 (stimulus Salomo[nis]); Fortsetzung fehlt; f. *7' ist z.T. schlecht lesbar. T. fehlt; zu ergänzen ist Ne Nr. 3: 3 li |.

Qu. F f. 381'. — = W_1 f. 115 (Tr. und Mot.); 3st. F 1, 3; Ma f. 128 (Tr. und Mot.); Text aus Oxf. Add f. 79' und Oxf. Rawl <f. 18^1>. — Mü A enthält somit eine reduzierte Form der in den 3 älteren Notre Dame-Handschriften 3st. uralten Motette, die in W_2 sich schon nicht mehr findet. Bemerkenswert für die gute Motettenüberlieferung auch der ältesten lateinischen Motette in Mü A ist, dass die 2. und 3. Strophe nicht wie in F und Ma fehlen. Auffällig ist dagegen hier ausser der Reduktion der Stimmenzahl das Fehlen des T., der auf dem fehlenden Schluss des Sy. 3 wohl nicht stand, da der Platz dafür nicht ausreicht, aber, wie die Überlieferung mitten im Motettenfaszikel zeigt, zur vollen Gestalt des Werks zu ergänzen ist. Ob es ein zufälliges Zusammentreffen ist, dass das Fehlen des T. gerade eine der wenigen schon in W_1 erhaltenen Motetten betrifft, die dort sämtlich ohne T. stehen, vermag ich nicht zu sagen. Hier bildet die lateinische Motette nicht den Schluss der Motettengruppe zum T. Ne. Vielleicht ist daher Nr. 24 in Mü A oder in der Vorlage später nachgetragen.

24. f. *8 (in Berlin), Sy. 1—4. [65a] Textanfang unbekannt (mit f. *7', Sy. 12, verloren); f. *8 beginnt: seule tient sa voie vers un pleisseiz. T. Ne: 2 li 3 li |.

Textlich und musikalisch sonst nicht bekannt; auch Text ungedruckt. Schluss des Mot.: en une douce pensee muir a ma volente. — Die Ne bezeichnete T.-Melodie (*d c c c c* d c c b *d e* d d c e f e e *c d e d* d b *c d c c a c b c a* G G *F*) benutzt nur den ersten Teil der liturgischen Melodie zu Ne, und zwar sehr frei: der liturgischen Melodie gehören nur die 20 cursiv gedruckten Töne an und deren 5. und 16. Ton, *a* und *e*, fehlen.

f. *8; der Rest der Seite, soweit er erhalten ist, ist frei.

25. f. *8', Sy. 1—5. [68a] Quant li doz tens rasaige deu douz mois d'avril (der Anfang ist z.T. schlecht lesbar). **T. Stantem (aus M 4):** $c\gamma$.

Textlich und musikalisch sonst nicht bekannt; auch Text ungedruckt. Schluss des Mot.: et ele me dist dorenlot. f. *8' ist z.T. schlecht lesbar. — Die Verwendung des T. als Motetten-T. ist hier neu. Eine Clausula als Quelle kann ich bisher noch nicht nachweisen. Vgl. oben zu Nr. 21.

f. *8', der Rest der Seite, soweit er erhalten ist, ist frei.

12. f. *9 (in München), Sy. 1—9. [79] Manoir me fet en folie. **T. Manere (aus M 5):** 3 li |.

= 2st. Mo 6, 238 (Var. La voir me feit).

13. f. *9, Sy. 10—12; f. *9', Sy. 1—2 und Schluss von Sy. 3. [72] Dame vostre doz regart. T. Manere: 3 li |.

= 3st. Dpm. mit Tr. [71] Dame de valor W_2 3, 17; Mo 5, 90; Cl Nr. 44—45. Identisch [73] Jhesu Christi sedulus 2st. W_2 2, 61.

14. f. *9, Sy. 3—8. [80] Maniere esgarder. T. Manere: 3 li |.

Über den Refrain am Mot.-Schluss vgl. S. 283.

15. f. *9', Sy. 9—11 und Schluss von Sy. 12. [78] En doce dolor de grief desirree. T. Manere Nr. 11: 3 li | 3 si |.

Qu. St. V Nr. 3 ohne Angabe in mg.

16. f. *9', Sy. 12; Fortsetzung verloren. Anfang von [81] Avueqes tel Marion. Als T. ist zu ergänzen Manere: [meist si | 3 li | 3 li |].

= 2st. R Nr. 26; N Nr. 49.— μ.

f. *10 ist verloren.

B. Aus einer späteren Lage des Motettenfaszikels sind in Berlin 2 volle ursprünglich aufeinander folgende Doppelblätter mit Motetten über T. aus M 23, 25 und 26 erhalten. Das oder die auf das 2. folgenden Doppelblätter sind verloren (vgl. unten); die Blätter seien also f. *1, *2, *5 und *6 bezeichnet.

26. **f. *1.** [307b] Schluss eines französischen Textes mit unbekanntem Umfang (im Raum des obersten Systems und neben dem 1. System von Nr. 27); beginnend: qe soions net de totes mesprisons; schliessend: dont mestier avons.

Text sonst nicht bekannt und ungedruckt. Er ist ein geistliches französisches Contrafactum zur Motettengruppe *a* über dem **T. Tatem (aus M 23)**; vgl. unten Nr. 27 und 28. Am Anfang der Strophe fehlen 5 Silben. Da diese offenbar nur im Anschluss an eine weitere Textstrophe auf dem Schluss der vorhergehenden Seite gestanden haben können, ist anzunehmen, dass der erhaltene Text der 3. (oder sogar 4.) Strophe angehört. Die 1. Strophe ging wahrscheinlich mit Aufzeichnung der Melodie voran. Auch der Inhalt des Textes zeigt, dass das Erhaltene nicht die 1. Strophe bildet. Wie unter den ältesten lateinischen Motetten einige mehrstrophig sind (vgl. S. 39), darunter auch die musikalisch identische Motette [307a] (vgl. unten Nr. 28), so liegt hier das gleiche bei einer solchen französischen Motette vor, der erste in einer Motettenhandschrift vorkommende derartige Fall. Bisher war Mehrstrophigkeit bei französischen Motetten nur für einige in Chansonssammlungen übergegangenen Motetten bekannt. Auch als Vertreter der bisher nur spärlich überlieferten Gattung der alten französischen geistlichen Contrafactum-Motette ist dieses Werk besonders bemerkenswert.

27. f. *1, 5 Systeme. [307] Scandit solium. T. Tatem Nr. 7: 2 li 3 li |.

Qu. F Nr. 122. — = 3st. F 1, 12; 2st. W_2 2, 48 (T.-Modus meist: 3 li 2 li |). Identisch [307a] Celi semita 2st. Mü A Nr. 28 und [307b] Mü A Nr. 26, vgl. oben. — Auch hier überliefert Mü A nur eine reduzierte Motettenform aber mit dem alten T.-Modus.

28. f. *1, 4 Systeme. [307a] Celi semita cognita. T. Tatem Nr. 7: 2 li 3 li |. f. *1, Rest der Seite, und **f. *1'**, 4 Textzeilen: Str. 2—4 des Textes.

Qu. F Nr. 122. — Identisch Mü A Nr. 27 und 26, vgl. oben. — Der Text ist sonst nicht bekannt und ungedruckt. Als Text einer der wenigen alten mehrstrophigen Motetten ist er besonders beachtenswert. — Mü A stellt die ihrer Entstehung nach musikalisch zu-

sammengehörigen Stücke hier wie unten (Nr. 34—35) richtig zusammen. Auch daraus geht hervor, wie musikalisch sorgfältig die Anlage der Handschrift ist. — Die lateinischen Motetten stehen am Ende der Motettengruppe zum T. Tatem.

f. *1′; der Rest der Seite ist frei.

29. **f. *2**, Sy. 1—7. [336a] Cest siecle jou point ne lou. **T. Procedens a throno apostolorum pectora (aus M 25): σγ.**

Text sonst nicht bekannt und ungedruckt. Schluss des wie Nr. 26 ersten Textes: petit ame et dote le seignor e qi mestora. — Der Anfang ist z.T. schlecht lesbar. — Die Verwendung des T. ist hier singulär.

f. *2; der Rest der Seite ist frei.

30. **f. *2′**, Sy. 1—9. [340] Or me tendront riche. **T. Hodie perlustravit (aus M 25):** 2 si | 3 li |.

= 2st. W_2 4, 60. — Eine Rügemotette eröffnet die Motetten dieses T.

31. f. *2′, Sy. 10—12; Fortsetzung fehlt. Anfang von [343] Au doz tens plaisant. Als T. ist zu ergänzen Hodie perlustravit: 2 si | 3 li |.

= 3st. Dpm. mit Tr. [342] Quant voi Mo 5, 140. — Mo überliefert nur 20 Takte des Mot. (vgl. S. 374); hier sind weitere 13 erhalten; vom Rest des Mot. (22 Takte) ist Text und Musik noch unbekannt.

Über den Umfang der Lücke lässt sich Sicheres nicht erschliessen. Ausser etwaigen weiteren Motetten über dem T. Hodie perlustravit (aus M 25) folgten hier vielleicht die grösseren Platz beanspruchenden Motetten über dem T. Et gaudebit (aus M 24), falls diese nicht den Motetten über dem T. Tatem (aus M 23) vorangingen, und wohl sicher mehrere Motetten über dem T. Docebit (aus M 26), die im alten Repertoire ganz zahlreich sind (vgl. Bd. 2, S. 45f.). So standen mindestens 1 oder 2 dieser Motetten f. *4′. Sy. 1—11; wahrscheinlich begannen sie schon vorher.

32. f. *4′, Sy. 12 (verloren), begann [358] En contra le nouvel tans d'este; erhalten **f. *5**, Sy. 1—5 und Schluss von Sy. 6, beginnend: lis m'ot madame. **T. Docebit (aus M 26)** Nr. 11: si.

Qu. St. V Nr. 11 mit Anfang in mg. — Text sonst unbekannt und ungedruckt; den Anfang überliefert St. V in mg.; die folgenden 8 Silben fehlen. Mot.-Schluss: Ja n'aie je mal ne mes amis, ne mes mariz sante. — Im T. steht irrig nach der 6. si ein Strich.

33. f. *5, Sy. 6—10. [349] Au departir plorer. T. Docebit: 7 wechselnd ligierte Töne (4 li 3 li |, 3 li 4 li | u.s.w.) und 3 li |.

= 2st. W_2 4, 81; R Nr. 5; N Nr. 5. — Der T. ist hier etwas besser als in W_2 (von R und N zu schweigen) überliefert, insofern hier in den ungeraden Perioden wenigstens regelmässig 7 Töne stehen, wenn sie auch wechselnd im 1. und 2. Modus ligiert sind. Vgl. oben Nr. 17.

34. f. *5, Sy. 11—12; **f. *5′**, Sy. 1—8. [344a] Selonc le mal qi me vient. T. Docebit Nr. 1: a. 3 li |; b. 3 li | 2 si |.

Qu. W_1 Nr. 26; F f. 118′; W_2 f. 75. — Identisch [344] Doce nos 2st. F 2, 3 (T. Doce); Ma f. 135′; W_2 2, 26; Mü A Nr. 35. — Der Text ist sonst nicht bekannt und ungedruckt. Dem französischen Contrafactum folgt unmittelbar das lateinische Original. In der Schreibung des französischen Mot. fällt auf, dass bei 2 Partien im 5. Modus, der sonst nur gelegentlich durch den breiteren Notenkörper der simplices angedeutet wird (so auch hier im folgenden lateinischen Mot.), hier nach jeder einzelnen si ein Strich folgt, der hier nur die Bedeutung einer Dehnung hat.

35. f. *5′, Sy. 9—12; **f. *6**, Sy. 1—4. [344] Doce nos hac die. T. Docebit Nr. 1: a. 3 li |; b. 3 li 2 si |.

Vgl. die Konkordanz bei Nr. 34. Der Text beginnt in F und Ma: Doceas hac. — Auch hier folgt wie bei Nr. 26—28 das lateinische Original dem französischen Contrafactum unmittelbar; auch hier folgt jedem Mot. der T.

36. f. *6, Sy. 5—12 in Acc. zu 2 Systemen; **f. *6′**, Acc. I und Sy. 3 [346] Tr. und Mot. Doce nos optime. T. Docebit: si 2 li 3 li |.

= 3st. F 1, 15; 2st. W_2 2, 27; beide mit T. a. si 2 li 3 li |; b. si | 2 li 3 li |. — Durch diese Motette, die einzige erhaltene 3st. Motette der Handschrift, ist auch diese früh in der Praxis zurückgetretene Urform der lateinischen Motette in Mü A vertreten. Die T.-Schreibung ist hier wie öfter in Mü A nicht ganz korrekt, da Mü A beide Durchführungen gleich schreibt, anstatt sie zu differenzieren. Ferner schreibt Mü A, während die T.-Schreibung in F die Silbenstriche im T. noch beibehält (vgl. S. 49 und 144), auch in den alten lateinischen Motetten wie sonst den T.-Modus fortlaufend ohne Rücksicht auf die Textsilben des T. — Auch hier bilden die lateinischen Motetten den Schluss der Motettengruppe zum T. Docebit.

f. *6′; der Rest ist frei.

Die Initialen sind wechselnd rot und blau. Da aber auch bei Motetten über gleichem T. wie bei Nr. 4 und 17, 9—10 und 34—35 Initialen von gleicher Farbe unmittelbar folgen, ohne dass die 2. Motette als Nachtrag aufgefasst werden kann, lassen sich irgendwelche Schlüsse aus der Folge der Initialenfarben nicht ziehen.

d. Ein weiteres französisches Motettenfragment in Berlin, Bibl. Wolf.

Bei den Berliner Fragmenten von Mü A liegt weiter ein kleiner Pergamentrest, etwa 1,6 cm hoch und 4,2 cm breit, der unterste Teil eines Blattes, auf einer Seite das Bruchstück eines französischen Textes mit Notation enthaltend (2 Systeme, deren Anfang fehlt, und darüber einige weitere Textreste; auf der anderen Seite frei), von anderer Hand geschrieben und, wie schon aus den Massen hervorgeht, wesentlich kleiner als Mü A. Des Erhaltene beginnt: loee par sa grant soloi; es bricht ab: dites amerez mi. Es ist anscheinend ein Motettenfragment; „dites amerez mi" beginnt wie ein Refrain in einem Mot.; doch kann ich es anderwärts noch nicht nachweisen. Über die Zugehörigkeit des Fragments zu Mü A ist nichts Sicheres bekannt.

In Erweiterung der S. 283 gegebenen Feststellungen über Quellen und Verbreitung der Motetten von Mü A ergiebt sich jetzt folgendes Bild.

Das Repertoire setzt sich jetzt aus 30 2st. französischen und 6 lateinischen Motetten (5 2st. und 1 3st.) zusammen. Mehrere Motetten der gleichen Komposition folgen einander unmittelbar (Nr. 26—28 1 französische und 2 lateinische; Nr. 34—35 1 französische und 1 lateinische); das lateinische Original zu Nr. 4 ist hier nicht erhalten.

Die lateinischen Motetten gehören musikalisch und bis auf das hier singuläre Contrafactum Nr. 28 auch textlich sämtlich dem Notre Dame-Repertoire an. Bis auf das 3st. Nr. 36 entstammen sie melismatischen Quellen. Eine ähnliche Vollständigkeit wie bei

den französischen Motetten ist offenbar nicht angestrebt; sonst würden mindestens die Motetten [44], das Original von Nr. 4 und die Motetten zum T. Ta aus F nicht fehlen.

Von den französischen Motetten gehen mindestens 7 auf Notre Dame-Melismen (Nr. 3, 20, 7, 10, 11, 26 und 34; vgl. ferner zu Nr. 21), 2 auf St. V-Melismen (Nr. 15 ohne und 32 mit Angabe des Anfangs in mg.) und eine auf eine ältere lateinische Motette (Nr. 4) zurück. Zu dem refraincento-artigen Mot. Nr. 5 tritt ferner Nr. 22 als grösserer Refraincento. Die 5 als Quellen für die französische Motette S. 283 angeführten Gattungen sind also auch in den neuen Fragmenten in annähernd gleichem Verhältnis vertreten.

Die Verbreitung der französischen Motetten ist folgende. In W_2 stehen Nr. 3, 4, 11, 22, 30 und 33 in gleicher Form und Nr. 13 in der offenbar originalen Form als Dpm. In R und N kehren Nr. 16 und 33, in Mo Nr. 4—7, 11 und 12 in gleicher 2st., Nr. 13 und 31 als Dpm. und Nr. 3 in erweiterter 4st. Form wieder; in sonstigen französischen Motettensammlungen findet sich nur noch Nr. 13: in Cl als Dpm. Musikalische Refrainbeziehungen sind bei Nr. 8, 11, 22 und 14 nachzuweisen. Lateinische Originale sind zu Nr. 4, 11, 26 und 34 zuerst in F, lateinische Contrafacta zu Nr. 11 und 13 in W_2 erhalten. Wenn ich S. 283 feststellte, dass in München 12 Werke gegenüber der Sammlung W_2 neu sind, so ist diese Zahl jetzt auf 23 zu erhöhen, aber besser umgekehrt zu sagen, dass in W_2 nur 7 Werke dieses Repertoires wiederkehren.

Auf die Wichtigkeit der Feststellung, dass nicht weniger als 17 Werke als französische Motetten hier singulär sind (Nr. 1, 2, 17, 18, 20, 21, 8—10, 24, 25, 14, 15, 29 und 32; ferner Nr. 26 und 34, die sonst nur als lateinische Motetten vorkommen), ist schon oben hingewiesen. Darf man annehmen, dass im gleichen Verhältnis wie in den erhaltenen Fragmenten auch die verlorenen Teile des Motettenfaszikels von Mü A singuläre Werke neben dem im wesentlichen vollständigen Repertoire vom 4. Motettenfaszikel von W_2 und vom 6. Faszikel von Mo enthielten, so muss der ganze Motettenfaszikel in Mü A neben einer unbekannten Zahl lateinischer Motetten etwa 350 französische Motetten umfasst haben, darunter etwa 200 anderweitig nicht bekannte, von denen die erhaltenen Fragmente 17 überliefern.

Die Zahl der unter den singulären Werken auf Notre Dame-Melismen als Quellen zurückgehenden erhöht sich jetzt von 2 auf mindestens 5 (Nr. 20, 16, 15, 26 und 34). Die Zahl der aus Dpm. hier in reduzierter Form erscheinenden französischen Motetten erhöht sich, falls Nr. 31 im Original eine Dpm. ist, von 1 auf 2 Werke, sonst gar nicht. Originale Dpm. und Tripelmotetten weisen dagegen auch die Berliner Fragmente nicht auf. Für die Beantwortung der Frage, wie diese auffällige Erscheinung zu erklären wäre, falls sie auch in den übrigen Teilen statt hätte, bieten auch die Berliner Fragmente keinen bestimmten Anhalt, falls die Auffassung der Sammlung als Jongleur-Manuskript (vgl. S. <762>), das die komplizierteren Formen zwar nicht ganz ignoriert, sie aber deutlich in den Hintergrund treten lässt, als Erklärung nicht genügt.

3. Weitere Fragmente von Mü B, früher in München lat. 16443 (St. Zeno Nr. 43), jetzt München lat. 16444.

(Nachtrag zu S. 313ff.)

Wie für die Fragmente Mü A, so bin ich auch für die Fragmente Mü B in der glücklichen Lage, einen unsere Kenntnis der zum grössten Teil verlorenen Handschrift erheblich erweiternden Nachtrag geben zu können. Die Untersuchung des Codex München lat. 16443 (St. Zeno Nr. 43; vgl. Cat. Codd. Mss. Bibl. Reg. Mon. 4, 3, = Cat. Codd. Lat. 2, 3, ed. W. Meyer, 1878, S. 67), dessen Schutzblätter, die oben S. 313ff. beschriebenen Doppelblätter vor ihrer Loslösung aus dem Codex gebildet hatten, zeigte, dass der Buchbinder, der (wohl im 15. Jahrhundert) die alte Motettenhandschrift, die für ihren Besitzer damals keinen praktischen Wert mehr besass, zur Benutzung zum Einbinden von Codices zerschnitt, zum Binden des Papiercodex clm 16443 (29 : 21,5 cm) ausser den genannten beiden Blättern als Vor- und Nachsatzblättern schmale Streifen weiterer Blätter zum Versteifen der Mitte der einzelnen Lagen unter den Heftfäden benutzte.

So fanden sich als weitere Fragmente dieser Handschrift in der Mitte der 23 Lagen 23 horizontal geschnittene Streifen von meist 26—28 cm Breite (3 aus Rändern geschnittene Streifen sind nur 19, 21 und 22 cm breit) und 1 bis höchstens 1,5 cm Höhe und ebenso am Ende der 1. Lage ein weiterer ähnlicher Falzstreifen. Davon bilden 12 ursprünglich für die Mitte der Lagen XV, XVI, IX oder X, II, XX, XII, X oder IX, XXI, XI, VIII, XIV und XVII benutzte Streifen fast den vollständigen Notenspiegel eines III. Doppelblatts (es fehlen die obersten Linien des 1. Systems und die untersten der T.-Zeile, wobei die T.-Bezeichnungen, falls sie im Codex standen, mit verloren gingen, und einige Noten des einen Randes); die 3 ursprünglich für die Mitte von Lage I, XIII und XXIII verwendeten Streifen entstammen einem IV. Doppelblatt, aus dem sie die unteren Noten und den Text des 3., den Text des 6. und Noten und Text des 7. Systems erhielten; Streifen 16 (aus Lage III) überliefert die unteren Noten des 7. Systems mit der T.-Bezeichnung aus einem V. Doppelblatt. Die übrigen 8 geben leider keine Noten. Auf Streifen 17 (aus Lage IV) finden sich nur auf 2 Seiten die auf dem unteren Rand mit schwarzer Tinte nachgetragenen Worte: *dei Maria* und *virgo Maria*, auf Streifen 18 (aus Lage XIX) das Schlusswort eines Textes: *det* mit der untersten Notenlinie des 7. Systems, auf Streifen 19 in der Kolumne b einer recto-Seite einige rote Ranken einer Initiale auf dem oberen Rand und daneben nachgetragen (braun und nur schwach leslich) das Wort *Rudberti* (?), dessen Bedeutung nicht ersichtlich ist, und auf Streifen 20 (ursprünglich am Ende der 1. Lage als Falz benutzt) in der Kolumne a einer recto-Seite einige Buchstabenspitzen mit Abkürzungszeichen, die indessen nicht genügen, um zu vermuten, welches Wort dastand (wohl vom unteren Rand stammend; die übrigen 7 Kolumnen sind frei); die übrigen Streifen sind ganz unbeschrieben; alle zeigen aber ihre Zugehörigkeit zur Motettenhandschrift durch die roten Linien, die den Spiegel einrahmen und sowohl oben und unten wie seitlich bis zu den Rändern durchgezogen sind. Alle diese Streifen sind jetzt dankenswerterweise herausgelöst, soweit möglich wieder zusammengestellt und mit den alten Fragmenten unter der neuen Signatur München lat. 16444 vereinigt. Auf der Innenseite des vorderen Deckels von clm 16443, auf dem ursprünglich die beiden Seiten mit Nr. 5 und 6 aufgeklebt waren, sind Reste der Schrift

dieser beiden Seiten noch sichtbar; ebenso zeigt der hintere Deckel, auf dem die beiden Seiten mit Nr. 2 und 3 aufgeklebt waren, noch einige Spuren von Nr. 2. Anscheinend sind auch einige vergilbte Noten unten im Einband, die zwischen f. 267 und 268 zu sehen sind, Noten der Motettenhandschrift; doch ist nichts Genaueres zu erkennen. Neben Streifen des Codex Mü B sind am Ende der 1. Lage, bei der letzten Lage und auf dem hinteren Deckel aufgeklebt auch Streifen aus anderen Handschriften benutzt.

Den Hauptinhalt von clm 16443 (Lage 1—19, f. 1—228) bildet H. de Perching's Collecta super canonem missae; der Inhalt von Lage 20—23 ist anonym (vgl. Cat. l.c. S. 67). Als alter Besitzer des Codex, den Johannes Rot in Salzburg für 3 Dukaten kaufte, trug sich ein: „Nic. Saxenhueber Possessor huius libri", wohl ein Mönch von St. Zeno bei Reichenhall, der auch clm 16405 (St. Zeno Nr. 5; Cat l.c. S. 64) besass, wo er sich f. 1: „f. Nicolaus Saxenhueber Wolfertshausensis Boius" nennt; später gehörten beide Handschriften dem Kloster St. Zeno, mit dessen Bibliothek sie in die Hof- und Staatsbibliothek München kamen. So ist als Provenienz der Motettenhandschrift wohl ebenfalls St. Zeno anzunehmen. Näheres über Saxenhueber liess sich bisher nicht ermitteln; in anderen Handschriften von St. Zeno begegnete mir sein Name nicht. Auch der Einband von clm 16405, einer Historia Alexandri Magni von 1343 (17 : 12 cm) ähnelt dem von clm 16443; leider bedurfte clm 16405 als Pergamentcodex zur Versteifung des Einbands keiner weiteren Pergamentstreifen, so dass die Hoffnung, auch noch in dem anderen nicht Saxenhueber gehörigen Codex weitere Fragmente von Mü B zu finden, sich nicht erfüllte.

Ebenso blieb auch die Untersuchung der gesamten aus St. Zeno stammenden lateinischen Handschriften in München (clm 16401—16528 mit Lücken = St. Zeno Nr. 1—128 mit Lücken; vgl. Cat. l.c. Nr. 486—569, S. 64—74) resultatlos, da sich unter den zahlreichen zum Binden der Papiercodices benutzten Resten älterer Handschriften kein weiteres Fragment aus Mü B befindet.[1]

Masse und Schrifteinrichtung der neu gefundenen Fragmente sind genau die gleichen wie bei Nr. 1—7. Die horizontalen Streifen der Doppelblätter III—V sind, wie erwähnt, bis 28 cm breit; die grösste erhaltene Breite eines Blatts ist bei I und II 15,5 cm. Die Höhe der Doppelblätter I und II von 21 cm wird durch die neuen Fragmente nirgends erreicht, da, wie erwähnt, auch der Notenspiegel von Doppelblatt III oben und unten nicht ganz vollständig ist; die Höhe der 12 aus ihm erhaltenen Streifen misst nur 13 cm. Der Notenspiegel, der auf Doppelblatt I und II 15 : 11,5 cm misst (es bleibt namentlich unten ein breiterer Rand frei), ist hier genau der gleiche. Die Seite zählt 7 Systeme. Sie ist in 2 Kolumnen geteilt; doch findet sich wie dort bei Nr. 1 so auch hier bei Nr. 16 der Nachtrag eines 1st. Benedicamus-Tropus statt in der ursprünglich angelegten Kolumnenteilung in

[1]) Zur Ergänzung des Katalogs bemerke ich: „Ein ymnus von den ewigen freiden, Gedicht her Andre Schwabb dechant alhie bey Sand Zen 1518: Wolauf zw dem selgen leben" am Schluss von clm 16425 f. 213 (Andreae Suevoli decani ammonitiones pro spirituali vita von 1520; Cat. l.c. S. 65) steht hier mit Melodie in deutschen Neumen; clm 16465 (Pergament und Papier; s. 15; Predigten des Conrad von Heilsbrunn) enthält vorn den Abklatsch des jetzt fehlenden Vorsatzblattes, das hier aufgeklebt war und u.a. ein 2st. Benedicamus domino in deutschen Neumen, eine Stimme schwarz, die 2. rot geschrieben, überlieferte. Ausser 3 Musikhandschriften s. 16. und 18.: clm 16523, 16526 und 16528 finden sich Reste von 1st. Musikhandschriften in clm 16432, 16463, 16465, 16469, 16477, 16502, 16508, 16509, 16512, 16520 und 16524.

Langzeilen geschrieben. Blaue und rote Initialen wechseln; rot sind die Initialen des Tr. Nr. 8 und des Mot. Nr. 9, blau die des Mot. Nr. 8, des Tr. Nr. 9 und des Mot. Nr. 11; von verlorenen Initialen sind rote Ranken vom Mot. Nr. 15 und vom Tr. Nr. 17 und 18 und blaue vom Mot. Nr. 17 und 18 erhalten. Die T.-Bezeichnungen zu Nr. 17—19 sind rot geschrieben (vgl. unten). Die Umrahmung des beschriebenen Raums mit roten Linien ist überall bis an die Ränder durchgezogen (vgl. oben). Die Notenschrift, eine nachlässige Quadratnotation mit Strichen nach den einzelnen Worten oder kleinen Wortgruppen (vgl. S. 314), ist durchweg die gleiche.

Auch die neuen ebenfalls unfoliierten Blätter geben ausser dem Wechsel der Schreiberhand in Doppelblatt II keinen Anhalt für die Reihenfolge der Blätter im Codex. Es ist nicht ersichtlich, welches der beiden Blätter der Doppelblätter das vordere war und ob die Doppelblätter der gleichen oder verschiedenen Lagen angehören. Von Werken, die auf einer verso-Seite begannen und auf einer recto-Seite schlossen, ist stets nur Anfang oder Schluss erhalten. Wie in Nr. 1—7 sich neben 5 Dpm. 2 Werke anderer Art befinden, so sind auch in den neuen Fragmenten ein- und mehrstimmige Werke bunt miteinander vermischt; die 3st. Dpm. Nr. 17 folgt auf der gleichen Seite einem allerdings nachgetragenen 1st. Benedicamus-Tropus.

Von der Haupthand (Hand 1) sind die Doppelblätter I, III, IV und wohl auch V geschrieben; gewöhnlich stehen hier 9—12, gelegentlich auch 13 und 14 Silben in der Kolumnenzeile; den Text von Doppelblatt II schrieb eine andere Hand (Hand 2) mit etwas grösseren Buchstaben, so dass hier nur gewöhnlich 6—9, selten 10 und nur in einer Schlusszeile (Mot. Nr. 5) einmal 11 Silben in der Kolumnenzeile stehen. So wäre es angebracht, III und IV unmittelbar auf I folgen zu lassen; um indes die alte Zählung der Motetten nicht ändern zu müssen, behalte ich die Reihenfolge I, II, III, IV bei. Die Notenschrift zeigt auch auf Doppelblatt II grössere Verwandtschaft mit der der übrigen Blätter; eine für den Hauptschreiber charakteristische Form des Bassschlüssels findet sich auch in Doppelblatt II in dem allerdings nachgetragenen T. Nr. 6. Auch die Initialenschreibung ist in Doppelblatt II eine ähnliche oder die gleiche wie sonst. In der Einrichtung des zu beschreibenden Raums ist Doppelblatt II den übrigen genau gleich behandelt. Die beiden in Langzeilen (vgl. oben) geschriebenen Benedicamus-Tropi Nr. 1 und 16 sind von 2 verschiedenen Händen nachgetragen (Hand 3 und 4) und könnten beide auf Rasur stehen.

Die Beschreibung von Nr. 1—7 (S. 314ff.) braucht hier nicht wiederholt zu werden; ich beschränke mich für diese Werke auf die Angabe der Anfänge und einige Nachträge.

1. Der hier erhaltene Schluss dieses sonst unbekannten Benedicamus-Tropus ist von Hand 3, vielleicht auf Rasur, nachgetragen (vgl. oben). *rina* und *reatum* enden mit der gleichen Tonfolge, sind also Schlüsse von 2 Parallelstrophen des Conductus-Textes.

2. Tr. [640] Tamquam agnus und Mot. [636] Tamquam suscipit. T. [Tanquam, aus O 2].

3. [1037] Parens nostri. — Unter dem Anfang der 3 Notengruppen des 7. Systems, die im Codex lauten: D D E | F E D | E D C (ohne Pausenstrich am Schluss; D E ist ligatura binaria; die 2. und 3. Gruppe sind conjuncture ternarie) steht rot geschrieben: | | |, was mir ebenfalls nicht erklärlich ist.

4. Tr. [709] Hac in die und Mot. [710] Spes vite. T. [Cumque u.s.w., aus O 31].

5. Tr. [276] Arbor nobilis und Mot. [274] Crux forma. [T. Portare, aus M 22]. — Über dem Schluss der ersten Mot.-Zeile steht ein Strich; bezieht er sich auf eine Zählung?

6. Tr. [633] ..... und Mot. [632] [Gaude Syon]. T. Et Jherusalem (aus O 1). — Der rot bezeichnete T. ist nachgetragen und zeigt eine sehr entstellte Form; die meisten Noten sind in 2 unisone Töne aufgelöst und meist nach 2 oder 4, bisweilen auch nach 1 oder 3 Noten Striche gesetzt, so dass die T.-Melodie hier durch 16 Striche durchschnitten ist.

7. Tr. [392] Psallat vox und Mot. [391] Ave plena. [T. Johanne, aus M 29]. — Für Sy. 7 sind auch die Notenlinien noch nicht gezogen.

Neu treten jetzt hinzu:

8. Doppelblatt III, 1. Blatt recto Sy. 1—6: Tr. [783] Salve virgo rubens rosa und Mot. [784] Ave lux luminum.

Sy. 7: T. [Neuma 1. toni]: 3 si |.

= 3st. Dpm. Mo 4, 56; Ba Nr. 84; Bes Nr. 11b; Da Nr. 8; Ars B Nr. 4 und 10; 2st. Ars A Nr. 3; Ca Nr. 3; Bol f. 7′ mit conductusartig untergelegtem T.; Theor.-Cit. — Mü B giebt die gleiche Stimmordnung wie Mo, während sonst überall [783] den Mot. und [784] das Tr. bildet. — Mk.: Ba; Aubry pl. 5 [783] phot. aus Ars B. — Die Dpm. füllt gerade die Seite.

Vom Doppelblatt III fehlen (vgl. oben) die obersten Linien des Sy. 1 und die untersten des Sy. 7; so bleibt unbekannt, ob und wie in Nr. 8—11 die T. im Codex bezeichnet waren. Ob ausser den 12 dem Notenspiegel angehörenden Streifen weitere aus den Rändern geschnittene Streifen dieses Doppelblatts erhalten sind, ist nicht mehr festzustellen, da die beiden äusseren Streifen des Notenspiegels fehlen; vgl. ferner unten bez. Streifen 17.

9. Dasselbe verso Sy. 1—6: Tr. [411] O Maria mater pia und Mot. [412] Virgo plena gracie. Sy. 7: T. [Go (aus M 32) Nr. 4]: 3 si | (?).

Qu. W_1 Nr. 29; F f. 123. — = 3st. F 1, 18 mit Text [411] auch im Mot.; 3st. W_2 1, 9 mit Text [412] auch im Tr.; 2st. W_2 2, 18 mit Text [412] und 2, 64 mit Text [411]. Identisch [413] Deduisant 2st. W_2 4, 87. Den Anfang [411] cit. Garl. (Mari S. 48) und Basel D IV 4 (Werner, Gött. Nachr. 1908, S. 480). — Der T. ist sonst 3 li | geschrieben. Die T.-Schreibung in Mü B ist aus den geringen erhaltenen Notenresten nicht ganz klar ersichtlich; mir scheinen es Reste von notae simplices, nicht von Ligaturen zu sein. — Text [411]: Anal. hy. 49, 242; [412]: ungedruckt. — [411] bricht mit *signaculum pudoris*, [412] mit *canticum proce-* [*leuma*] ab. — Die Ausgestaltung des alten Werks zur Dpm. durch Vereinigung beider Texte ist hier neu und singulär.

10. Doppelblatt III, 2. Blatt recto Sy. 1—5: Tr. [523a] ..... stillas gaudia balsamum und Mot. [523b] ..... gaudium que peperisti; Sy. 6 ist frei. Sy. 7: T. [Justus u.s.w. (aus M 53)]: 3 li |.

Die Anfänge beider Texte, die lateinische Contrafacta zu verbreiteten alten französischen Texten sind, sind unbekannt. Identisch ist mit dem Tr. [523a] der Mot. [523] Je ne puis und mit dem Mot. [523b] das Qua. [521] Le premier; 4st. mit Tr. [522] Par un matin W_2 3, 18; N Nr. 16—18; Mo 2, 32; Cl Nr. 39—41; [522] 1st. W_2 4, 63. — Der T. ist sonst 3 li | (mit unregelmässigem Anfang) geschrieben; die erhaltenen Notenreste zeigen hier die gleiche Schreibung für Mü B deutlich. — Mk.: Couss. Nr. 47 aus Mo. — Die Texte sind ungedruckt.

11. Dasselbe verso a Sy. 1—6; b Sy. 1—3: [954] O felix puerpera domina; b Sy. 4—6 sind frei. Sy. 7: Notenreste von simplices und Ligaturen, anscheinend Reste des T.; Quelle unbekannt.

= 1st. Ma f. 134′. — Die Melodie [954] in Ma ist mir nicht bekannt. Ein T. scheint in Ma zu fehlen. Die in Mü B erhaltenen Reste sind zu winzig, um den T. identifizieren zu können. Ein vorläufig hiermit verbundenes kleines Fragment von der Ausdehnung einer halben Zeile gehört vielleicht nicht hierher. Da die oberen Linien des 1. Systems fehlen, ist der Anfang des Mot., der sich in diesem Tonraum bewegt, verloren. — Der Text ist ungedruckt.

12. Doppelblatt IV, 1. Blatt recto a Sy. 3 und 6—7: Fragmente aus [546] [Verbum pater genuit]. Für den T. [Et super (aus M 66*) Nr. 2: a. 3 si | |; b. 3 li |; c. 3 li ...] ist kein Platz.

Qu. St. V Nr. 25. — = 2st. W_2 2, 72. Identisch [547] Amors qi tant 2st. W_2 4, 23; D Nr. 19 (Mot.-Text); mit Tr. [545] Desconfortes 3st. Dpm. Mo 5, 124. — Mk.: Aubry pl. 4 aus St. V. — Text: Flac. Nr. 62; Anal. hy. 49, 216. — Bei dieser in verschiedenen Tonlagen überlieferten Motette folgt Mü B den älteren Quellen St. V und W_2 4 (statt des c-Schlüssels auf der 2. Linie zeichnet Mü B sogar den seltenen g-Schlüssel auf der 3. Linie vor) nicht der um eine Quint nach unten transponierten Fassung, in der die Motette in W_2 2 mit diesem Text und in Mo erscheint.

Aus dem beschriebenen Teil des Doppelblatts III sind 3 Streifen erhalten, deren 1. die unteren Noten und den Text oder die oberen Buchstabenteile des Textes des 3. Sy. und die beiden anderen zusammenhängenden den Text oder die unteren Buchstabenteile des Textes des 6. und Noten und Text des 7. Sy. überliefern. Ob weitere nur aus den Rändern geschnittene Streifen einst zu diesem Doppelblatt gehörten, ist unbekannt. Dass es sich bei den zusammenhängenden Streifen um Sy. 6 und 7 handelt, ergiebt sich aus dem Umstand, dass auf ihnen die T. von Nr. 17 und 18 stehen, mit voller Sicherheit. Dass die Lücke zwischen ihnen und dem 1. Streifen 2 Systeme beträgt, zeigt besonders deutlich der Umfang der Lücken in Nr. 17 und 18; die Abweichungen von dem zu erwartenden Umfang in Nr. 12 und 15 lassen sich leicht erklären und widersprechen dem nicht. Ebenso entspricht bei Nr. 15 und 18 der verlorene Anfang der Werke, die oben auf der Seite begannen, genau dem Umfang von 2 Systemen und das gleiche ist auch für Nr. 14 anzunehmen.

Von Nr. 12 ist erhalten: *amoris spes fidelium intus ardet* (12 Silben in Sy. 3 mit den unteren Noten des Systems) und der Schluss: [*cre*]*dencium labes cedit erroris patet verbi misterium* (12 Silben in Sy. 6, dessen Noten verloren sind, und 6 Silben in Sy. 7 mit Noten). Vorn fehlen 64 Textsilben; so stand der Anfang auf der vorhergehenden Seite, wahrscheinlich auf Kolumne a, da auf Kolumne b wohl Nr. 13 begann (vgl. unten). In der Lücke fehlen auffälligerweise nur 15 Silben, obwohl der Raum für mindestens 20 ausreichen würde; indes kann der Schreiber hier gedehnter geschrieben oder durch Verschreiben Raum eingebüsst haben.

13. Dasselbe recto b Sy. 3 und 6: Fragmente aus [952] [Veni vena venie ?]; Sy. 7 ist frei. Ein T. fehlt.

= 1st. Ma f. 133, wo der Anfang schlecht lesbar ist. — Erhalten sind in Mü B die meisten Noten und die oberen Buchstabenteile des Textes von Sy. 3 (*accusatrix conscientia* und 2 nicht lesbare Silben, wohl nicht *adsis* wie in Ma; der rechte Rand des Systems mit eventuell 1—2 weiteren Silben fehlt ebenfalls) und der Schluss des Textes: *natrix mater dei et filia* (in Ma lautet er: *mediatrix mater dei*; der Rest in Ma unleserlich). Für die Lücke zwischen Sy. 3 und 6 enthält Codex Ma, dessen Text gegenüber Mü B, wie erwähnt, mehrere Varianten zeigt, nach den Aufzeichnungen von W. Meyer (vgl. oben S. 126) etwa 19—21 Silben, also die der Lücke genau entsprechende Silbenzahl. Da vor *accusatrix* in Ma etwa 26 Silben und 2 unlesbare Zeilen vorausgehen, muss auch Nr. 13 auf der vorhergehenden verso-Seite (auf Kolumne b neben dem Anfang von Nr. 12) begonnen haben, womit auch übereinstimmt, dass neben Sy. 3 sich keine Ranken einer Initiale finden, die vorhanden sein müsste, wenn Nr. 12 oben in dieser Kolumne begonnen hätte und die Initiale ausgeführt war. So ist äusserlich der Anschein einer aus Nr. 12 und 13 gebildeten Dpm. gegeben. Ob beide Melodien sich in der That zu einer Dpm. vereinigen lassen, ist aus den wenigen in Mü B erhaltenen Noten von Nr. 13, die natürlich der im 6. Modus verlaufenden Melodie des Tr. [545] nicht entstammen, nicht zu ersehen; die Melodie in Ma, durch deren Kenntnis sich die Frage sofort entscheiden liesse, ist mir nicht bekannt. Vorläufig erscheint mir ein derartiger Zusammenhang zwischen beiden Melodien unwahrscheinlich, da ihr Textumfang zu verschieden ist und die Art der älteren Überlieferung beider Texte in W_2 2, 72 und Ma f. 133 nicht für ihre Vereinigung spricht. — Auch Nr. 13 verwendet wie Nr. 12 den seltenen g-Schlüssel auf der 3. Linie. — Da auch Ma anscheinend keinen T. überliefert, ist unbekannt, welcher T. zu [952] gehört, falls ein solcher, wie es doch wohl der Fall ist, ergänzt werden muss. Welches die originale Form von Nr. 13 ist, ist also vorläufig noch nicht sicher zu sagen. Es ist beachtenswert, dass Mü B in Nr. 11 und 13 2 sonst bisher nur aus Ma nachweisbare, in Ma eng benachbarte Werke anscheinend in der gleichen (unvollständigen ?) musikalischen Form (1st. ohne T. ?) aufnimmt.

14. Dasselbe verso a. Sy. 3 und 6—7: Fragmente aus [222] [O radians stella]. Für den T. [Nostrum (aus M 14) Nr. 6: 3 li | 2 si |] ist kein Platz.

Die Noten sind nicht ausgefüllt. — Qu. F Nr. 98. — Text [222] ist sonst nur in W_2 2, 70 als Mot. einer 3st. Dpm. mit Tr. [221] Salve salus erhalten. Identisch [218f.] Qui d'amors und Qui longuement 3st. Dpm. W_2 3, 11; Tu Nr. 19; mit Qua. [220] Qui la 4st. Ma 2, 19; Cl Nr. 34—36; [223f.] Tu decus und O Maria beata 3st. Dpm. Ba Nr. 76; Da Nr. 9; Theor.-Cit.; [225] O Maria decus 2st. Lo C Nr. 1; Boul Nr. 3. — Mk.: Ba. — Der Text ist ungedruckt.

Erhalten sind von Sy. 3 einige Buchstabenspitzen, die sich für die 2. Hälfte des Systems mit Hülfe von W_2 zu ... *mundi leticia tu* ergänzen lassen, und der Schluss: *[lu]to nos libera regenera genus in posteris regia.* Vor Sy. 3 fehlen am Anfang höchstens 30 Silben, die auf Sy. 1 und 2 gestanden haben müssen und wohl auch stehen konnten. Die Ranken der Initiale neben Sy. 3 fehlen mit dem Anfang von Sy. 3 und 6. In der Lücke in der Mitte fehlen 27 Silben, von denen mindestens 1 am Anfang von Sy. 6 stand, so dass der Raum für den fehlenden Teil des Werks genau ausreicht.

15. Dasselbe b Sy. 3 und 6—7: Fragmente aus [232] [Stupeat natura]. Für den T. [Latus (aus M 14) Nr. 4: 3 li |] ist kein Platz.

Qu. W_1 Nr. 56; F Nr. 104. — = 2st. W_2 2, 49; Oxf. Add f. 129 (nur Text); Tort.

Identisch [231] Homo quam 3st. F 1, 11; Text von Philipp. — Über die Textdrucke vgl. S. 104 und 189.

Erhalten sind von Sy. 3 einige Noten und der Text: *sua pro mensura hac in genitura jubi[li]* und in Sy. 6—7: *censura sit hec nobis cura voce letabunda nam sine jacturo parens.* Der Schluss (10 Silben) folgte wohl auf der nächsten recto-Seite. Am Anfang fehlen 24 Silben, die dem Raum von Sy. 1 und 2 entsprechen. Rote Ranken der verlorenen Initiale sind neben Sy. 3 noch sichtbar. Zwischen Sy. 3 und 6 fehlen 33 Silben, etwas mehr, als eigentlich hier Platz haben; vielleicht liess hier Mü B auch eine oder mehrere Wortgruppen versehentlich aus, wie in Sy. 6 zwischen *cura* und *voce* die Worte: *lenis et non dura* fehlen.

16. Doppelblatt IV, 2. Blatt recto Sy. 3: „luit (?) cui cum jubilo corde devoto benedicamus domino".

Nur wenige Noten im unteren Teil des Systems sind erhalten. Offenbar ist es wie Nr. 1 der Schluss eines in Conductus-Form komponierten Benedicamus-Tropus. Der Anfang ist unbekannt. Trotz der ursprünglichen Kolumnenteilung der Seite ist Musik und Text in einer Langzeile, vielleicht auf Rasur, von Hand 4 geschrieben. Die ersten Ranken neben Sy. 3 sind wohl die Spitzen der roten Initiale des Tr. Nr. 17.

17. Dasselbe Sy. 6—7: Schluss des Tr. [581] [O Maria regina] und des Mot. [580] [Audi pater salva]. Sy. 7: T. Alleluia Maria deus: $\sigma\gamma$.

= 3st. Dpm. Ba Nr. 9 (T.: dl; T.-Bezeichnung: Ya). Identisch [579] Sor touz 2st. W_2 4, 74 (T.: $\sigma\gamma$; T.-Bezeichnung: Leluya); D Nr. 15 (Text). — Mk.: Aubry 3, 140 aus W_2; Ba; J. Wolf, Not.-K. 1, 219 nach Aubry.

Erhalten ist vom Tr. der Text von Sy. 6, in dem nur einige Buchstabenspitzen fehlen: *exora filium ut nobiscum reg-* und Noten und Text am Anfang von Sy. 7: *na celestium* (der Schluss ist eine textlich schlechte Variante zu Ba: *ut pro nobis exoret dominum*); vom Mot. die unteren Buchstabenteile von Sy. 6, die mit Hülfe von Ba zu ergänzen sind in: *spiritu divino ut gratias aga-* und Noten und Text am Ende von Sy. 7: *mus domino.* Mit Sy. 4 und 5 sind vom Anfang des Tr. und Mot. je 20 Silben verloren. Die Initiale des Tr. war rot, die des Mot. blau, wie die Reste der Ranken von Sy. 6 in Kolumne a und b zeigen.

Zwischen Tr.- und Mot.-Schluss stehen in der Mitte von Sy. 7, das zu einer Langzeile durchgezogen ist, die 14 T.-Töne, durch 3 Pausen in Gruppen von 3, 3, 4 und 4 Tönen gegliedert, während Ba sie als gleichmässige dl schreibt und W_2 nur eine Pause nach der 6. si setzt. Die T.-Quelle ist leider bisher unbekannt. Ist es schon auffällig, dass die jüngere Handschrift (Ba) eine kürzere T.-Bezeichnung („Ya") angiebt als die ältere (W_2), die den T. „Leluya" nennt, so bietet Mü B eine neue besonders beachtenswerte Merkwürdigkeit in der T.-Bezeichnung, indem den T.-Noten in breit auseinander gezogenen roten Buchstaben als T.-Bezeichnung: *Alleluia Maria deus* untergelegt ist, eine Bezeichnung, die in der guten Überlieferung von Werken des 13. Jahrhunderts keine Parallele findet und an T.-Bezeichnungen des 14. Jahrhunderts gemahnt (vgl. unten). Zur Identifizierung des T. trägt sie anscheinend nichts bei.

18. Dasselbe verso Sy. 3 und 6: Fragmente aus Tr. [583] [Virgo decus castitatis] und Mot. [582] [Res nova mirabilis]. a. Sy. 7 und b. Sy. 7: T. Alleluia Maria Maria: 3 li (7 Töne verschieden ligiert).

= 3st. Dpm. Mo 4, 58; Ba Nr. 95; Ars B Nr. 1 und 11; 2st. Lo C Nr. 9; Boul Nr. 6;

Theor.-Cit. — Mk.: Couss. Nr. 6 aus Mo; Ba; Aubry pl. 5 phot. Ars B Nr. 11; (ferner H. E. Wooldridge, Oxf. Hist. 1, 376; J. Wolf, Not.-K. 1, 218). — Überall sonst bildet [583] den Mot. und [582] das Tr. Die korrekte T.-Ligierung lautet: 3 li | 3 li 2 li 2 li |.

Erhalten ist vom Tr. Sy. 3: *nescia virgo templum trinita[tis]* (mit wenigen Notenresten) und Buchstabenreste in Sy. 6, die mit Hülfe der sonstigen Überlieferung zu ergänzen sind in: *[emun]dans a peccatis per suffragia*; vom Mot. Sy. 3: *omnibus comes utilis virgo* (mit einigen Noten) und Sy. 6: *[fi]delium virgo celi regia refer[ta]*. Mit Sy. 1 und 2 fehlen die ersten 23 bezw. 22 Silben; Ranken der roten Tr.- und der blauen Mot.-Initiale sind vor Sy. 3 in beiden Kolumnen noch erhalten. Mit Sy. 4 und 5 fehlen 22 bezw. 25 Silben. An beiden Stellen entspricht das Verlorene genau dem zur Verfügung stehenden Raum. Von den 60 Takten der Dpm. enthielt diese verso-Seite 35 Takte des Tr., 37½ des Mot. und 36 des T.; der Rest folgte auf der folgenden recto-Seite.

Auch für diesen in Mo, Ba und Lo C Alleluya genannten, in Ars B und Boul unbezeichneten T. ist die Quelle noch nicht bekannt. Auch hier legt Mü B mit breit auseinander gezogenen rot geschriebenen Buchstaben unter Kolumne a die Worte *Alleluia Maria*, unter Kolumne b noch breiter auseinander gezogen das Wort *Maria* unter. Auch für den T. ist die Kolumnenteilung gewahrt geblieben. Es ist beachtenswert, dass die beiden Dpm. Nr. 17 und 18 mit ähnlich bezeichneten T. auf recto- und verso-Seite desselben Blatts stehen.

19. Doppelblatt V, 1. Blatt recto a und b Sy. 7: T. Maria Maria.

Vom Notensystem ist nur die unterste Linie und ein Teil des untersten Zwischenraums <erhalten>; so sind nur wenige Ligaturreste und simplices hier vorhanden, die eine Identifizierung des T. bisher nicht gestatteten. Anscheinend bilden die 3 letzten Noten (G E F oder E C D je nach dem zu ergänzenden Schlüssel; die letzte breite Note kann wohl kaum etwa nur die 2. Note einer lig. binaria mit verlorenem höherem Anfangston sein) den Schluss des T. Die Fortsetzung des T. Nr. 18, mit dem dieser T. sonst manche Ähnlichkeiten aufweist, ist es nicht. Auch der T. Nr. 19 behält die Teilung der Seite in 2 Kolumnen bei und ist mit breit auseinander gezogenen roten Buchstaben bezeichnet; unter jeder Kolumne steht einmal *Maria*. Fehlt der Anfang des T., dessen Bezeichnung ebenfalls mit *Alleluia* begann?

Als zu Doppelblatt V gehörig ist nur dieser eine Streifen nachweisbar; vielleicht schloss sich das Blatt wegen der ähnlichen T.-Bezeichnungen von Nr. 17—19 so an Doppelblatt IV an, dass zwischen beiden nur ein Blatt mit dem Schluss von Nr. 18 und dem Anfang von Nr. 19 fehlt.

19a. Dasselbe verso a und b, unterste Linie des Sy. 7. Die T.-Bezeichnung fehlt.

Am Ende von Kol. a ist eine cauda, auf Kol. b sind 3 Reste von caude sichtbar.

19b. Doppelblatt V, 2. Blatt recto.

Nur am Anfang von Kol. a ist ein Rest der untersten Linie von Sy. 7 erhalten. Noten und T.-Bezeichnung fehlen.

19c. Dasselbe verso.

Hier ist nur auf Kol. a eine schwarze cauda, die anscheinend über die hier nicht erhaltene unterste Linie des Systems herausreicht, sichtbar. Die T.-Bezeichnung fehlt.

19d. Auf Streifen 17, der dem unteren Rand eines Doppelblatts entstammt, steht auf dem 1. Blatt recto Kol. a *dei Maria* und auf dem gleichen Blatt verso Kol. a *virgo Maria*,

beides mit schwarzer Tinte geschrieben, wie bei Nr. 2: *passio domini* und bei Nr. 4 als T.-Bezeichnung *cumque* zugefügt ist. Sind es T.-Bezeichnungen, so erinnern sie an die T.-Bezeichnungen Nr. 17—19, obwohl sie wörtlich dort so nicht vorkommen, und könnten zu recto und verso-Seite von Nr. 17 und 18 oder zu ähnlichen Werken gehören; sollen diese Worte sich wie *passio domini* auf den Inhalt der Motetten beziehen, so passen sie zum Inhalt der meisten Seiten, da die Texte vornehmlich Marienlieder sind. Ob der Streifen zu Doppelblatt III oder IV gehört (zu V passt er im Schnitt nicht), ist nicht bekannt. Die übrigen 6 Kolumnen des Streifens sind ganz frei.

20. Doppelblatt VI, 1. Blatt recto a Sy. 7: „det".

Erhalten ist der Anfang der untersten Linie des 7. Systems mit c-Schlüssel ohne Noten und der schwarz geschriebenen Textsilbe *det*, offenbar der Schluss des Textes. — Auf diesem Streifen, der offenbar einem VI. Doppelblatt entstammt, ist vom Notenspiegel sonst nur noch ebendort verso b die unterste Linie des 7. Systems ohne Noten und Text erhalten; die anderen Kolumnen zeigen nur rote Rahmenstriche.

20a. Streifen 19, 1. Blatt recto b: der oberste Teil von roten Ranken einer Initiale, die in Sy. 1 stand; da auf keiner der fragmentarisch erhaltenen recto-Seiten ein Mot. mit roter Initiale steht, gehört der Streifen den Doppelblättern III und IV nicht an. Über den Eintrag: Rudberti (?) vgl. oben S. <773>. Die übrigen Kolumnen sind ganz frei; ebenso die Streifen 21ff. und 20 ausser den S. <773> erwähnten Buchstabenresten von einem unteren Rand, die sich bisher nicht deuten liessen.

Das lediglich lateinische Werke enthaltende Repertoire von Mü B setzt sich in Nr. 1—18 zusammen aus 10 Dpm. (Nr. 2, 4—10, 17 und 18; in Nr. 5 und 7 fehlen die T.), 6 einzelnen wahrscheinlich oder sicher dem Motettenrepertoire angehörenden Stimmen — bei Nr. 3 und 11 bleibt zweifelhaft, ob die Noten des 7. Systems T.-Noten sind; in Nr. 12—15 fehlt der T., der für 12, 14 und 15 aus der sonstigen Überlieferung zu ergänzen ist — und 2 nachgetragenen 1st. Conductus (Benedicamus-Tropen; Nr. 1 und 16). Unter den 28 lateinischen Texten sind nicht weniger als 7 Motettentexte (der Mot. Nr. 4, die Tr. Nr. 5—7 und Tr. und Mot. von Nr. 10; ferner Nr. 3) und die beiden Conductus-Texte hier singulär.

Aus der Art der Aufzeichnung, der Zusammensetzung des Repertoires und besonders dem Stil der Tr. der Dpm. schloss ich S. 316ff., freilich nur auf Grund eines sehr kleinen Materials (Nr. 1—7), dass dem Repertoire des Codex Mü B, der eine in mancher Hinsicht eigenartige Stellung etwas ausserhalb des Hauptganges der Entwicklung einnimmt, ein Platz zwischen W_2 und Mo anzuweisen ist. Der Codex steht einerseits durch die Weiterüberlieferung ältester, schon in Mo fehlender Werke den alten Notre Dame-Handschriften näher als alle französischen Mensuralhandschriften; er überliefert aber andererseits auch Dpm., von denen wir annehmen müssen, dass sie erst der Epoche von Mo 3 und 4 entstammen, die hier aber in einer gänzlich unfranzösischen archaistischen Quadrat-Notation aufgezeichnet sind. Er erweitert das lateinische Dpm.-Repertoire eifrig aus dem alten französischen durch die Schöpfung von zahlreichen sich allerdings wenig verbreitenden Contrafacta; die neue Tr.-Bildung von Mo 3 und 4 bleibt ihm dabei aber noch völlig fremd; noch weniger kann er natürlich irgend eine Berührung mit der neuen lateinischen Dpm. von Mo 7 zeigen.

Die neu hinzutretenden 11 Werke (Nr. 8—18) bestätigen alle diese Beobachtungen

und Schlüsse durchaus. Nicht nur ist in diesen Werken die Notenschrift die gleiche archaistische Quadratnotation mit Wortschlussstrichen, sondern auch die Quellen und der stilistische Charakter des neuen Repertoires sind genau die gleichen. Auch die 10 neuen Motetten setzen sich zusammen aus 4 uralten Motetten des Notre Dame-Repertoires, die schon in Mo fehlen (Nr. 9, 11, 13 und 15), 2 verbreiteten Werken der Epoche von Mo 4 (Nr. 8 und 18) und 4 singulären oder wenig verbreiteten lateinischen Contrafacta alter französischer Motetten (Nr. 10, 12, 14 und 17). Kein Tr. zeigt den neuen Tr.-Stil von Mo 3 und 4; Berührungen mit Mo 7 fehlen ebenfalls gänzlich. Wie dort 4 von den 5 Dpm. von Doppelblatt I und II weit verbreitete Werke sind (S. 318), so gehören auch die Kompositionen von Doppelblatt III und IV zum Teil zu den verbreitetsten Werken des gesamten Motetten-Repertoires (an der Spitze stehen Nr. 8 und 14, die ausser in Theoretiker-Citaten bisher in 9 bezw. 10 Quellen nachweisbar sind) und auch in der Komposition anderweitig bisher noch nicht nachweisbar bleibt nur der nachgetragene Benedicamus-Tropus Nr. 16.

Nr. 9 und 15 gehen auf Notre Dame- Melismen zurück. Nr. 9 verbindet 2 alte Motettentexte, mit denen diese alte 3st. Motette in F und W_2 steht, und macht so aus der alten Komposition eine Dpm., wie sie nur hier überliefert ist; der Mot. Nr. 15 verwendet den 2. alten verbreiteteren Text. Nr. 11 und 13 sind ausser aus Mü B nur aus Ma bekannt. Unter den Contrafacta zu alten französischen Motetten giebt die Dpm. Nr. 10 2 Stimmen der ältesten französischen Tripelmotette lateinische hier singulär bleibende Texte; die Motetten Nr. 12, die auf ein St. V-Melisma zurückgeht, und Nr. 14 nehmen alte lateinische Contrafacta-Texte aus W_2 auf, die sich aber über W_2 und Mü B nicht hinaus verbreiteten, obwohl Nr. 14 eine der beliebtesten Motetten war, die ausser mit den originalen französischen Texten später noch mit 2 anderen lateinischen Contrafacta-Texten erscheint; die Dpm. Nr. 17, die in gleicher Form in Ba erscheint, geht auf eine 2st. französische Motette in W_2 zurück. Die stilistisch spätesten Werke, die Dpm. Nr. 8 und 18, sind neue originale lateinische Dpm., die in den grossen Mensuralhandschriften nur in dieser Gestalt vorkommen.

Wie in Doppelblatt I und II die T.-Schreibung durchweg viel zu wünschen übrig lässt — in Nr. 2 ist der T. richtig ligiert geschrieben, aber unbezeichnet; in Nr. 4 ist er ligiert statt in $\sigma\gamma$ geschrieben und die Bezeichnung steht nur schwarz unten auf der Seite; in Nr. 6 ist er in sehr entstellter Form mit roter Bezeichnung in der T.-Zeile nachgetragen; in Nr. 5 und 7 fehlt er ganz—, so zeigt sie auch in den Doppelblättern III—V manches Auffällige. Die T. von Nr. 8 und anscheinend auch von Nr. 9, die im 5. Modus stehen, sind nicht 3 li | wie in F, W_2 und im alten Corpus von Mo, sondern nach späterer Art 3 si | (entsprechend der Ligierung 3 lo | in Ba) geschrieben, ein Beweis für die späte Niederschrift dieses alten Repertoires. Die Reste des T. Nr. 10 zeigen die richtige Ligierung 3 li |; vielleicht gilt das gleiche auch für den anderweitig nicht erhaltenen T. Nr. 11, von dem ebenfalls einige Ligaturreste erhalten sind. Ob und wie die T. in Nr. 8—11 bezeichnet waren, ist unbekannt. Bei den einfachen Motetten des 1. Blatts des Doppelblatts IV Nr. 12—15 fehlt der T. überall, obwohl bei Nr. 13 sogar auf dem freien 7. System noch Platz für ihn im Codex ist. Umgekehrt zeigen die beiden Dpm. des 2. Blatts des Doppelblatts IV Nr. 17 und 18 ebenso wie der T. Nr. 19 vom Doppelblatt V eine den das Motettenrepertoire des 13. Jahrhunderts überliefernden französischen Mensuralhandschriften durchaus fremde Art der T.-Bezeichnung. Die aus bisher unbekannten Quellen entnommenen Alleluya-Melodien der T. von Nr. 17 und 18 sind *Alleluia Maria deus* und *Alleluia Maria Maria*, der nur ganz

fragmentarisch erhaltene T. Nr. 19 *Maria Maria* bezeichnet; die Buchstaben sind rot geschrieben und unter die ganze T.-Ausdehnung verteilt; dabei zeigen die T. Nr. 17 und 18 die einigermassen korrekte Aufzeichnung in $\sigma\gamma$ bezw. 3 li | 7 li verschieden ligiert |. Vielleicht weisen auf die gleichen oder andere ähnliche T.-Bezeichnungen auch die schwarzen Einträge: *dei Maria* und *virgo Maria* unten auf Streifen 17 hin.

<4. Paris B.N. lat. 15131.>

(Nachtrag zu S. 340)

Wenn A. Jeanroy in seiner Bibl. somm. 1918, S. 77 die im Codex Paris B.N. lat 15131 f. 177—189 als Vorbilder von 17 geistlichen mehrstrophigen lateinischen Refrainliedern angegebenen französischen weltlichen Refrains „débuts de chansons, refrains ou motets français, servant de ‚timbres' à des pièces musicales en latin" nennt, so ist hier sowohl die Gattung der „chansons" wie die der „motets" zu Unrecht herangezogen. Über den aus der Bibliothek von St. Victor stammenden Pergamentcodex s. 13. vgl. B. Hauréau, Not. et Extr. 4° 33, 1, <1890>, 127ff. = 8° 4, 1892, 264ff., der als Verfasser der den Schluss des Codex bildenden Briefmuster und Lieder einen um 1289 in St. Denis wirkenden Lehrer der Grammatik nachweist (l.c. 267ff.); G. M. Dreves, der Anal. hy. 20 und 21, 1895, 26 Texte des Codex abdruckt (darunter die oben erwähnten Refrainlieder sämtlich mit Ausnahme des 1.; vgl. das Verzeichnis ib. 20, 24); und P. Meyer, Bull. de la Soc. des anc. textes frç. 37, 1911, 53ff. und 92ff., der S. 96ff. die französischen Refrains, denen (beim 1.—7. und 9. durch: *Contra in latino* eingeleitet) die lateinischen Texte mit ihren Refrains beginnend folgen, vollständig veröffentlichte (im 4., 5., 7., 17. und vielleicht auch im 6. ist die unvollständige, im 9. die irrige Zeileneinteilung P. Meyer's zu verbessern) und 3 weitere sich abwechselnd aus lateinischen und französischen Versen zusammensetzende Lieder abdruckte: Christicola recordare (f. 183; l.c. 53; vgl. Anal. hy. 21, 16), Str. 1 und 2 von Universa creatura (f. 186′; l.c. 92; vgl. Anal. hy. 20, 96) und Haions en nous devocion (f. 189; l.c. 92). Leider ist der Codex nur als Texthandschrift angelegt. Von den 17 französischen Refrains scheint keiner bisher anderweitig nachweisbar zu sein; auch die lateinischen Contrafacta bleiben sämtlich hier singulär.

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
PISA
20.04.90 304310
ACQUISTO