

DER NIEDERLÄNDISCHE EINFLUSS IN DER MEHRSTIMMIGEN GEMESSENEN MUSIK BIS ZUM JAHRE 1480.

Eine bibliographische Skizze.

Als das Königliche niederländische Institut für Kunst und Wissenschaften im Jahre 1826 zum zweiten Male die Preisfrage ausschrieb: *Welke verdiensten hebben zich de Nederlanders, vooral in de 14^e, 15^e en 16^e Eeuw in het vak der Toonkunst verworven*, liefen die beiden Arbeiten von KIESEWETTER und FÉTIS ein, welche bei allen Schwächen, die sich aus dem tiefen Stande der Musikforschung der damaligen Zeit erklären, das Verdienst für sich in Anspruch nehmen, zuerst gezeigt zu haben, in wie hohem Maasse die Niederländer an der Entwicklung der mehrstimmigen Musik beteiligt sind. Zwar waren es mehr oder minder nur Namen, welche die Forscher besonders hinsichtlich der älteren Zeit aus gelegentlichen Citaten der Theoretiker beizubringen vermochten und reichte ihre Kenntnis der praktischen Musikverhältnisse kaum bis DUFAY hinab. Immerhin vermochten sie wenigstens den Umrissen nach ein Bild von der Thätigkeit der Niederländer zu zeichnen, die sie allerdings zunächst überschätzten. Seitdem ist Baustein auf Baustein zusammen getragen worden. Die archivalischen Forschungen eines FÉTIS, VOISIN, LÉON DE BURBURE, HOUDOY, VAN DER STRAETEN haben so manche persönliche Notiz an das Licht gezogen, die Bibliotheksstudien eines COUSSEMAKER, MORELOT, DE LA FAGE, HABERL, STAINER so manches praktische Denkmal vergangener Zeit aufgedeckt. Gewiss bröckelte, je weiter die Aufklärung vorwärts schritt, nicht wenig von den Verdiensten ab, welche man auf die Niederländer gehäuft hatte. Aber der Gesichtskreis wurde immer

weiter, und immer deutlicher trat die Erkenntnis hervor, dass an der Entwicklung der mehrstimmigen Musik Engländer, Franzosen, Italiener und Niederländer in gemeinsamer Arbeit gewirkt haben. Erst verhältnismässig spät lässt sich eine Beteiligung der Deutschen nachweisen.

Gewiss kommt uns aus Flandern eine der ältesten Nachrichten über mehrstimmigen Gesang (das Organum Huchald's von St. Amand), und sicherlich ist Nordfrankreich und jenes Grenzgebiet, das bald zu Frankreich, bald zu Burgund gehörte und die Distrikte Picardie, Artois und den Hennegau umfasste, Wiege der mehrstimmigen gemessenen Musik. Centrum aller musikalischen Bildung bleibt aber bis zur zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts Paris, wenn sich auch namentlich in St. Amand, Beauvais, Douai, Lille, Arras, Tournai, Cambrai ein reiches Musikleben entfaltete.

Abgesehen von der Universität macht sich namentlich an Notre Dame eine Schule geltend, in welche hinein sich die Wurzeln der Mensuralmusik verfolgen lassen. Ein anziehender Bericht darüber findet sich bei dem englischen ANONYMUS IV (Coussemaker, *Scriptores I*), der sich in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhundert (vor 1272) längere Zeit musikwissenschaftlicher Studien halber in Paris aufhielt.

Die alte Zeit entschlug sich zum Teil gänzlich der Notenzeichen und überliess die Mittheilung eines Satzes der mündlichen Unterweisung. Zum Teil gebrauchte man sie aber auch. Doch verband man mit ihnen noch keine bestimmten Zeitwerte, die Länge oder Kürze hing offenbar von der Textsilbe ab. *Solo intellectu operabantur dicendo: intelligo istam longam, intelligo illam brevem . . . Punctus ille superior sic concordat cum puncto inferiori.* Zeichen mit festen Notenwerten wurden erst üblich zur Zeit des PEROTINUS und kurz vorher. Sein Vorgänger LEONINUS (etwa 1190) wird noch *optimus organista*, er selbst *optimus discantor* genannt. Seine Kompositionen bilden die Grundlage für die Lehre des JOHANNES DE GARLANDIA, der um 1229 in Blüte stand.

Die Theorie des JOHANNES DE GARLANDIA hält sich mit geringen Modificationen bis zur Zeit der Frankonen und wird von diesen zwischen 1250 und 1270 einer Reformation unterworfen. Die Lehre des PSEUDO-ARISTOTELES (um 1240) hat nur beschränktere Bedeutung. Doch lassen sich ihre Einflüsse in den Werken ADAM's DE LA HALE erkennen.

Mit den Frankonen gelangt die erste Periode der Mensuralmusik zum Abschluss; die grösseren Notenwerte stehen fest, die Ligaturenlehre ist geklärt.

PETRUS DE CRUCE, der ältere Zeitgenosse der Frankonen, beginnt eine neue Periode, in der die kleineren Notenwerte zur Entwicklung gebracht werden. Er fasst 2—7 in der Form der semibrevis geschriebene Noten zum Werte einer brevis zusammen und schliesst sie, es sei denn, dass sie zwischen grösseren Notenwerten stehen, zum Zeichen der Zusammengehörigkeit durch Punkte ein. Sein Princip führt in Italien zur Bildung einer nationalen Tonschrift und leitet in Frankreich nach Aufnahme englischer Einflüsse (WALTER ODINGTON und der jüngere JOHANNES DE GARLANDIA) zur *ars nova* über.

PHILIPP DE VITRY führt eine Verquickung mit der italienischen Divisionslehre, wie sie uns bei MARCHETTUS von Padua entgegen tritt, herbei und gelangt, indem er das Verhältnis von longa zur brevis auf die kleineren Werte überträgt zu den Begriffen *tempus* und *prolatio*. Die der Form und dem Namen nach bereits bestehende Gattung der minima wird selbständig, indem sie einen relativ fixen Wert erhält. Sicherlich hat VITRY auch schon die Notengattung semiminima gekannt, deren er bedurfte, um die *divisio duodenaria* der Italiener zur Darstellung zu bringen, wenn auch die Form vielleicht erst von THEODORICUS DE CAMPO endgültig hingestellt worden ist. Wie aus den Einlagen zum *Roman de Fauvel* zu erkennen ist, war die rote Note zur Darstellung rhythmischen Wechsels schon vor PHILIPP DE VITRY in Gebrauch; auch die imperfekte Mensur, welche offenbar aus Italien in die französische Musik Eingang fand, lässt sich dort in praxi nachweisen.

So sehen wir um 1340 die Notation auf der Stufe der Entwicklung angekommen, auf welcher wir sie fast 100 Jahre später in den älteren Handschriften der DUFAY-Periode (Rom Vat. urb. lat. 1411, Padua Bibl. Un. 1115 etc.) antreffen. Der Folgezeit ist es im wesentlichen vorbehalten, zum leichteren Erkennen der Taktarten Zeichen aufzustellen. Wenn auch die ersten Versuche in dieser Hinsicht über PHILIPP DE VITRY hinaus bis zu MARCHETTUS von Padua zurück reichen, so finden wir Taktzeichen noch in den ersten drei Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts höchst selten verwendet. Bedürfnis nach ihnen regte sich in

der französischen Musik erst, seitdem die imperfekte Mensur neben die perfekte trat. Direkt notwendig wurden sie, als sich in der Periode DUFAY eine immer reichere Rhythmik entfaltete. Bis dahin boten Pausen, Punkte und die Notenfolgen selbst genügende Kennzeichen dar, um die herrschende Taktart festzustellen.



Bis zum Ende des 14. Jahrhunderts lassen sich spezifisch niederländische Einflüsse in der mehrstimmigen gemessenen Musik nicht konstatieren. Zwar fehlt es nicht gänzlich an Nachrichten über niederländische Meister, welche auf dem Gebiet der Musiktheorie thätig gewesen sind, dieselben waren aber nur reproduktiv. H. DE ZEELANDIA, über dessen Lehrthätigkeit die von Herrn Dr. SCHÖNGEN gefundenen Dokumente Aufschluss versprechen, lehnt sich in seinem in der Handschrift XI. E. 9 der Prager Universitätsbibliothek erhaltenen Traktate *De cantu perfecto et imperfecto* eng an den *Libellus cantus mensuralis secundum JOHANNEM DE MURIS* an. Wenn AMBROS (Geschichte II, 380) sagt, dass bei diesem Theoretiker sich zuerst ausgebildete Zeichen für die verschiedenen Abstufungen der Perfektion und Imperfektion vorfinden, so ist das irrig. In praxi kommen Zeichen für *modus perfectus* und *imperfectus* bereits im *Roman de Fauvel* vor, in der Theorie geben uns PHILIPP DE VITRY, ANONYMUS IV und III (Cousemaker, Script. III), THEODORICUS DE CAMPO und der Verfasser des *Libellus cantus mensuralis* vor Zelandia unterschiedene Zeichen für die perfekten und imperfekten *modi*, *tempora* und *prolationes*. AMBROS' Folgerung, dieser Fortschritt in der Taktzeichenlehre sei in den Niederlanden gemacht worden, ist demnach voreilig.

Bedeutender scheint der Einfluss zu sein, den JOHANNES CICONIA aus Lüttich, abgesehen von der Bedeutung, die er als Praktiker in Italien gewonnen, als Theoretiker ausgeübt hat. Seine *Nova Musica*, von der sich ein vollständiges Exemplar in der Biblioteca Riccardiana (Nr. 134) zu Florenz vorfindet, behandelt die allgemeine Musiklehre des *cantus planus* im Anschluss an HIERONYMUS, AUGUSTIN, BOETIUS, ISIDOR VON SEVILLA, HUGBALD, GUIDO VON AREZZO, REMIGIUS VON AUXERRE, BERNARDUS, BEDA und AMALARIUS und zerfällt in 5 Bücher: *De consonantiis*, *De speciebus*, *De proportionibus*, *De accidentibus* und *De tribus generibus melorum*. Eine vollständige Inhaltsangabe findet sich bei DE LA FAGE

Diphthéographie musicale S. 376 ff. Das dritte Buch *De proportionibus* kommt mehrfach allein in Handschriften vor, so in Venedig Cod. 7. chart. sec. XV (L. VIII, LXXXV), in Pisa Bibl. Un. IV, 9 und in einem Codex des Klosters Sankt Paul zu Ferrara. Während der Traktat in letzterem Manuskript nur 18 Kapitel zählt und das Florentiner Exemplar deren 21 enthält, weisen Venedig und Pisa 25 auf. Hinzu kommen als Kapitel 19: *De omnibus proportionibus simul secundum omnes auctores sub brevitae*, als 20: *De collateralibus proportionibus*, als 22: *Quae inaequalitatis species consonantiis aptentur* und als 25: *De signis et cifris diversorum auctorum*. Wie die Überschrift bereits zeigt, gehört letzteres Kapitel organisch nicht zum Werke, da es über Mensuralmusik handelt. Dass es aber nicht etwa ein späterer Zusatz von fremder Hand ist, beweist der Wortlaut der Widmung des Buches an GASPARO ¹⁾:

Venerabili Viro et Egregio domino presbytero Johanni Gasparo canonico Vicentino bene merito necnon cantori praeclaro Johannes Ciconia de civitate Leodina Canonicus Paduanus. Scientiam pro salute considerantes, frater carissime, quot et quanta diversitates insurgunt hodierna die per universum orbem per musicos quam plurimos in cantus ipsorum componendo ac etiam non solum in subtiliter scrutando proportionibus verum quoque in cifras, signa, vocabula antiqua intelligendo, demum si quidem in eorum cantibus saepius quam minus bene ponendo etc.

Dieses 25. Kapitel verdient, abgesehen davon, dass es bedeutende Fortschritte in der Taktlehre aufweist, unser besonderes Interesse, weil es aus der Feder eines der ältesten uns bekannten niederländischen Komponisten stammt. Es sei daher hier mitgeteilt ²⁾:

Auctores diversi sed praecipue magister Franchus de Colonia proto-notarius, Johannes de Muris et Marchetus de Padua sic ordinarunt cifras et signa pertinentes ad practicam musicae mensuratae videlicet in modis, temporibus et prolationibus, ut hic habetur. Et primo ad tale signum  cognoscitur esse modi perfecti vel sic  aut sic 3.

¹⁾ Vgl. DE LA FAGE, *Diphthéographie musicale* S. 387 und GASPARI, Cat. I, 203.

²⁾ In dem Abdruck im ersten Sammelbande der I. M. G. sind leider einige Druckfehler stehen geblieben.

Item ad tale signum \square cognoscitur esse modi imperfecti vel sic \vdots aut sic 2. Item ad tale signum \odot cognoscitur esse temporis perfecti maioris (scl. prolationis) vel sic \odot aut sic $\frac{3}{3}$. Item ad tale signum \circ cognoscitur esse temporis perfecti minoris vel sic $\frac{2}{3}$. Item ad tale signum \ominus cognoscitur esse temporis imperfecti maioris vel sic \odot aut sic $\frac{3}{2}$. Item ad tale signum \bigcirc cognoscitur esse temporis imperfecti minoris vel sic \odot aut sic $\frac{2}{2}$. Etenim quia nos debemus semper concordare cum proportionibus suprascriptis cifras et signa suprascripta. Et haec de proportionibus, signis, cifris et vocabulis antiquis sufficiant ad laudem Jesu Christi et gloriosae virginis Mariae matris eius amen.

Dahinter finden sich in der Venediger Handschrift die Schlussworte *Explicit liber de proportionibus musicae Johannis Ciconiae sive de Ciconiis Canonici paduani in orbe in cristenia condita in civitate patavina anno domini 1411* ¹⁾. Die Venediger Handschrift stammt, beiläufig gesagt, aus dem Jahre 1453 und ist von einem gewissen RESERA am Festtage des heiligen Erzengels Michael im Hause des Baltasare de Castello Leonis fertig gestellt worden. Sie ist damit die älteste bekannte Abschrift des Originals. Das Ferrareser Manuskript wurde am 20 Nov. 1473 von dem Karmeliter Jo. BONADIES in Mantua vollendet, der Pisaner Codex stammt erst aus dem 16. Jahrhundert.

In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts hören wir nichts weiter von niederländischen Theoretikern. Als aber mit BINCHOIS und DUFAY die niederländische Kunst zu höherem Fluge ausholte und sich Meister an Meister reihte, nimmt auch die Lehrthätigkeit neuen Aufschwung. Als Lehrer dreier der bedeutendsten Theoretiker des ausgehenden 15. Jahrhunderts verdienen genannt zu werden der Karthäusermönch JOHANNES GALLICUS, der Karmeliter Jo. BONADIES (Godentag), beide zu Mantua, und JOHANNES DE MONTE aus Mons. Ersterer, aus Namur gebürtig, wurde in Italien durch den Humanisten VICTORINUS aus Feltri, der von 1378—1446 lebte und sich seit 1442 am Hofe der Gonzaga in Mantua aufhielt, als Grammatiker und Musiker herangebildet und

¹⁾ DE LA FAGE, a. a. O. S. 388 giebt nach der Pisaner Handschrift die Schlussworte wie folgt: *Explicit liber de proportionibus musicae Johannis de Ciconiis canonici paduani in orbe famosissimi musici in experientia conditi in civitate patavina: Anno domini 1411.*

hat sich durch einen Traktat *Ritus canendi vetustissimus et novus* (Exemplar im British Museum 22315 und 6525, abgedruckt bei Coussemaker, *Scriptores* IV) bekannt gemacht. Er starb nach dem Zeugnis seines Schülers NICOLAUS BURTIVS im Jahre 1473. Die darauf bezüglichen Schlussworte der von Burtius' Hand stammenden Abschrift British Museum 22315 lauten nach Coussemaker wie folgt:

Explicit liber notabilis musicae venerandi viri Domini Johannis Gallici, multi inter musicos nominis, cuius ego Nicolaus Burtius primum discipulus, tunc in eo delectans totum hunc propria manu ex eo quem ediderat, transcripsi ac notavi. Obiit autem vir iste anno Domini MCCCCLXXIII. Cuius animam paradisu possidet, corpus vero Parma terra nobilis. Häufige Erwähnung findet Johannes Gallicus in der *Musica practica* des RAMIS de Pareja, der stark unter seinem Einfluss steht.

JOHANNES BONADIES, der uns oben als Schreiber des Ferrareser Manuskriptes *De Proportionibus* von Jo. Ciconia 1473 in Mantua begegnete, muss sich um 1447 in einem Kloster zu Reggio aufgehalten haben. Der bei COUSSEMAKER *Scriptores* III abgedruckte Traktat des PHILIPP DE CASERTA trägt folgende Unterschrift: *Et sic finis ad laudem Dei per me fratrem Jo. BONADIES in conventu Regii post vespas 1447, 14 septembris.* Bekannt ist uns Bonadies (Godentag), als Lehrer von GAFORI. Einige seiner Kompositionen finden sich in einer Handschrift des Klosters St. Paul zu Ferrara.

JOHANNES DE MONTE wird von RAMIS DE PAREJA als sein erster Musiklehrer bezeichnet. „*Magister meus Johannes de Monte, qui fuit primus, qui me musices imbuit rudimentis*“. Er nennt ihn als berühmten Tonsetzer in einem Atem mit DUFAY, BUSNOIS und OKEGHEM.

Zu erwähnen ist ferner ein gewisser CHRISTIAN SADZE aus Flandern mit einem *Tractatus modi, temporis et prolotionis* (Bologna), der aber nichts Neues darbietet. Charakteristisch und geeignet, sich von dem Wachsen des niederländischen Einflusses eine Vorstellung zu machen, ist der Umstand, dass gegen Ende des Jahrhunderts in Neapel zu gleicher Zeit drei Niederländer von Ruf thätig sind: TINCTORIS, YCAERT und GUARNERIUS, auf deren Wirken hier aber nicht näher eingegangen werden soll.

Was die Praxis der Niederländer anbetrifft, so lassen sich zwar

schon früh an vielen Orten wie Tournai, Antwerpen, Cambrai Singeschulen nachweisen, in denen höchst wahrscheinlich auch der mehrstimmige Gesang gepflegt wurde. Das früheste niederländische Denkmal mehrstimmiger Musik gehört aber erst dem 14. Jahrhundert an. Die Messe von Tournai, welche COUSSEMAKER unter dem Titel *Messe du XIII^e siècle* 1861 herausgegeben hat, ist vor dem Jahre 1320 nicht geschrieben worden. Leider ist das Facsimile zu kurz, um weitere Schlüsse zu erlauben.

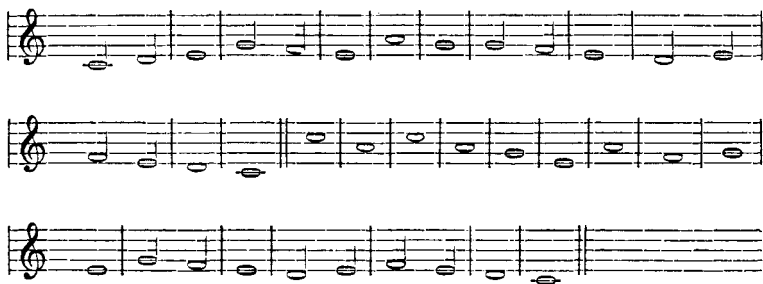
Der zweiten Hälfte der 14. Jahrhunderts gehört die Sammlung von Kompositionen an, welche sich in der Handschrift der Prager Universität XI. E. 9 an den Traktat des H. DE ZEELANDIA anschliesst. Innerlich stehen beide in keinerlei Verbindung. Immerhin wäre es aber möglich, sich ZEELANDIA als Sammler zu denken. Dafür könnte wenigstens die besondere Berücksichtigung holländischer Texte sprechen. Durchgehends die Stücke komponiert hat er aber keines Falles, da sich für mehrere andere Autoren (FRANCISCUS CAECUS DE FLORENTIA und GUILLAUME DE MACHAUT) feststellen lassen und einige andere in älteren Handschriften nachweisbar sind. Die Verstümmelung der holländischen Texte zwingt zur Annahme, dass uns in dem Prager Manuskript eine Kopie eines des Holländischen nicht mächtigen Schreibers vorliegt. Von den Stücken, welche sich der Sprache nach in 18 holländische, 14 französische, 2 italienische und 1 ohne Text, der Stimmenzahl nach in 2 dreistimmige, 23 zweistimmige und 10 einstimmige gliedern, will ich nur die holländischen namhaft machen, da bei diesen der niederländische Ursprung wahrscheinlich ist:

Vaer rulve in dander huys 3 c.
 Min heil min trost 1 v.
 Ic prise altoes gostadecheit 1 v.
 Die orloff 1 v.
 In vrouden willen 2 v,
 O sinne miin 2 v.
 Di molen van Parijs 2 v.
 Het dunct mi wesen verre 2 v.
 Scone es si bouen allen vrouwen 2 v.
 Voer mi toent si een steen ghelaet 2 v.
 Een meysken dat te werbe gaet 2 v.
 Ich sach den mey met bloemen benaen 2 v.
 Siint doecht moest argelist ontsien 2 v.

Von späterer Hand:

Her conrat lassent uern gugken sin 1 v,
 Scheiden wie verwistu mich sogar 1 v.
 Zwor min hertz 1 v.
 Vor aller der werlt 1 v.
 In alreley 1 v.

Eine Übertragung dieser Sätze findet sich in meinen *Beiträgen zur Geschichte der Musik des vierzehnten Jahrhundert* bei HABERL, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1899*. Die einstimmigen Stücke sind als Tenöre notiert, die Melodien zeigen volkstümliches Gepräge. Meisterhaft gebaut ist die Weise *Je prise altoes gostadecheit*, die ich mit Verkürzung der Werte um die Hälfte hier mitteile:



Der Satz der zweistimmigen Stücke entspricht, einige Unregelmässigkeiten abgesehen, indem einmal ein Teil mit der Terz und der Sexte, ja sogar einmal mit der kleinen Septime anfängt, ganz den Regeln der Zeit und zeichnet sich durch Wohlklang aus. Das dreistimmige *Vaer rulse* ist nur in 2 Stimmen notiert, die dritte ergibt sich aus der Bestimmung: *Tenor faciens contratenorem alter alterum duobus temporibus fugando*. Es ist dies nicht das älteste Beispiel kanonischer Satzweise. Ansätze zu einer solchen begegnen uns bereits bei JOHANNES DE GARLANDIA. Vollkommene Kanons treten uns bei den italienischen Meistern des 14. Jahrhunderts entgegen.

Um die Wende des Jahrhunderts stossen wir auf den ersten niederländischen Meister von Bedeutung, JOHANNES CICONIA oder de Ciconiis aus Lüttich, der unter den Musikern Oberitaliens eine nicht untergeordnete Rolle gespielt zu haben scheint. Nach den Schlussworten des Traktates *De proportionibus* war er 1411 Kanonikus zu Padua.

Einige seiner weltlichen Kompositionen ermöglichen uns, seine Schaffenszeit näher zu bestimmen. Ein Tonsatz *O felix templum iubila* preist ein Werk, das STEPHANUS von Carrara 1400 als Bischof von Padua vollbracht hat, ein anderer feiert als *ingens alumnus paduae* und *doctor immensis* den Rechtslehrer ZABARELLA, der 1340 zu Padua geboren, 1410 Bischof zu Florenz, 1411 Kardinal wurde und am 26 Sept. 1417 zu Konstanz als einer der hervorragendsten Teilnehmer am Konzil starb. Das Stück *Venetiae mundi splendor* wendet sich an MICHAEL STENUS, der 1413—23 als Doge über Venedig herrschte. Hiernach lassen sich als Zeit seiner Wirkens etwa die Jahre 1400—1420 angeben. In Paris Bibl. Sainte-Geneviève ¹⁾ findet sich unter n^o. 1257 ein Codex cartaceus sec. XIV/XV, der unter anderm eine Abhandlung über den cantus planus und einen Traktat *De semibrevis caudatis a parte inferiori* enthält. Hinter dem letzteren findet sich auf fol. 42 v. nach Namensangabe des Besitzers des Buches sowie seines Erben folgender Vermerk: *Anno Domini M^o. IIII^c. XXXI et die quinta mensis novembris incepti morari cum reverendo in Christo patre domino Io. de Ciciis, divina providente clemencia preposito Montis Iovis, cui Deus det vitam longevam in hoc seculo eternamque in alio. G. EMODRUTI.*

Sollte nicht etwa vom Schreiber oder vom Vf. des Kataloges ein kleiner gewundener Strich über dem mittlerem *c* von *Ciciis* beziehungsweise ein umgekehrtes *c* ver-oder übersehen worden sein und das Wort *Ciconiis* lauten? Die Umgebung, in welcher sich die Notiz findet, lässt zu, unter Io. de Ciciis einen Musiker zu vermuten. Die Zeit spricht nicht dagegen, dass es unser Ciconia sein könnte, eben so wenig die Würde eines Priors. Daraus würde sich alsdann ergeben, dass er noch 1431 am Leben war. Von seinen Werken sind auf uns gekommen in:

Modena, Est. L. 568.

Sus un fontayne remirant 3 v.
Quod iactatur ²⁾.

Padua, Bibl. Univ. Ms. 1115.

Dolce fortuna 2 v.

¹⁾ Vgl. den Katalog, Bd. I, S. 581.

²⁾ Bemerkenswert ist, dass dieses Stück nur in einer Stimme mit Vorzeichnung dreier Schlüssel notiert ist. Die Lösung offenbart der Kanon: *Tenor quem contratenor triplumque fugant temporibus in quinque.*

Rom, Vat. urb. lat. 1411.

O rosa bella 3 v.

Bologna, Liceo musicale Cod. 37¹⁾.

4 Et in terra pax.

3 Patrem omnipotentem.

L'autre jour 3 v.

O felix templum jubila 3 v.

Venite, adoremus dominum.

Petrum Marcello Venetum.

O virum omnimoda veneratione dignum.

O beatum incendium.

O Padua sidus praeclarum 3 v.

Venetiae mundi splendor.

O Petre, Christi discipule

Ut per te omnes celitum.

Doctorum principem super ethera.

Albane doctor.

Oxford, Bodley M. S. Canonici misc. 213²⁾.

Et in terra pax 3 v.

Et in terra pax 3 v.

O felix templum jubila 3 v.

Ut te per omnes celitum } 4 v.

Ingens alumpnus Paduae }

Paris, Bibl. Nat. nouv. acq. fr. 4379.

O rosa bella 3 v.

Dolce fortuna 2 v.

Trient Cod. 87³⁾.

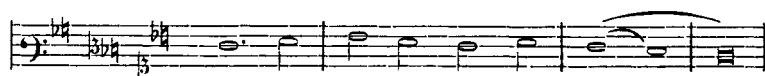
Patrem 3 v.

Einige der Texte scheinen von Ciconia selbst herzurühren. Die Notation in Padua Ms. 1115 weist italienische Elemente auf. So findet sich, um innerhalb des tempus imperfectum cum prolatione maiori das tempus perfectum cum prolatione minori auszudrücken, die Notenfigur \dagger benutzt statt der in der französischen Notation üblichen Evacuierung oder Bezeichnung durch rote Noten. Der bereits erwähnte Kanon *Quod iactatur* möge in moderner Notenschrift mit Abteilung in Takte hier folgen:

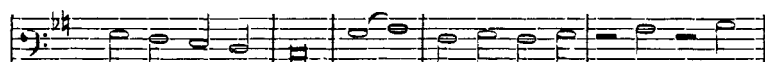
¹⁾ Vgl. den *Fachkatalog* Italien der Int. Ausstellung für Musik und Theaterwesen, Wien 1892. Die Kenntnis der daselbst nicht angeführten Stücke verdanke ich der Liebenswürdigkeit von Prof. L. TORCHI.

²⁾ Siehe STAINER, *Dufay and his contemporaries 50 compositions*. London, NOVELLO & Co., 1898.

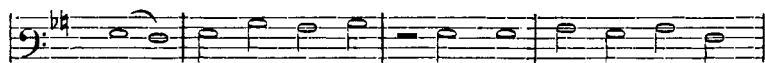
³⁾ ADLER-KOLLER, *Sechs Trienter Codices*. Wien, ARTARIA, 1900.



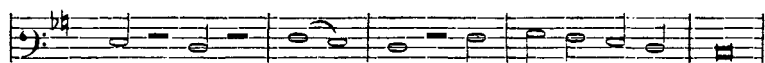
Quod iac - ta - - tur et vir -



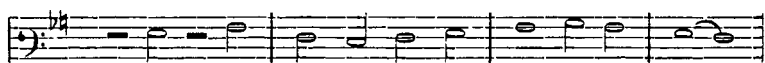
tus - - - o - pe - - re - - - non de -



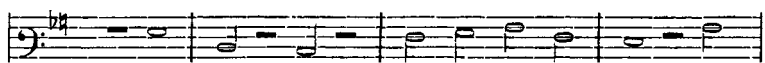
mon - - stra - - - tur (de - mon - stra -



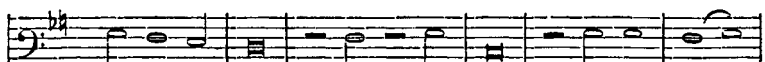
tur) ut a - - - qua (ut a - qua)



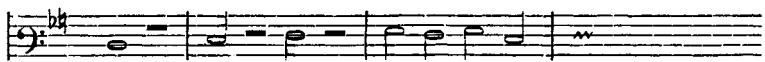
pis - - cis sae - pi - . . . - us



sci - - en - - ti - - - a - - - - - (sci -



en - ti - - - a) de - - - ne - ga -



. tur - - -

Der Bass beginnt, nach 5 Takten setzt der Alt, nach abermals 5 Takten der Sopran ein.

Aus der Aufstellung der Kompositionen Ciconia's lernten wir bereits einige Quellen für die niederländische Musik der Übergangszeit kennen. Über die ganze Zeit bis OKEGHEM hin geben uns folgende Handschriften Aufschluss ¹⁾:

- Augsburg (A) Stadtbibliothek Cod. 142a.
 Berlin (B) Kgl. Bibl. Mus. Ms. Z. 21.
 Brüssel (Br) Bibl. Nat. Ms. 228.
 " " " 1555.
 " " " 5557.
 " " " 9126.
 Bologna (Bo) Liceo musicale Cod. 37.
 " " " Cod. 148.
 " Bibl. Univ. Cod. 2216.
 Cambrai (C) Cod. 6, 7 und 18.
 Cambridge (Ca) Cod. II V. 18.
 Cortona (Co) Cod. memb. 95 frgm.
 Dijon (D) Cod. 295.
 Florenz (F) Magliabecchi Cl. XIX Cod. 58 u. 59.
 " " Ms. 126 (?)
 " Panciatichi Cod. 26 u. 27.
 " Bibl. Nat. fonds Strozzi Cl. XIX n°. 53 (?)
 " " " " 156 (?)
 " " " " 178.
 " Bibl. Riccardiana Cod. 2794.
 " B. Istituto musicale B. 2440.
 " " " " Cod. Basevi.
 Hamburg (H) Stadt-Bibl.
 Leipzig (L) Un. Bibl. Ms. 1494.
 London (Lo) British Museum Cod. roy. 20 A. 16.
 Mailand (Ma) Domarchiv.
 Modena (M) Bibl. Estense L 471 (VI. H. 15).
 " " " L 568 (IV. D. 5).
 " (M₁) " " VI H. 1.
 " (M₂) " " V H. 10.
 München (Mn) Kgl. Bibl. Mus. Ms 3154.
 " " " " 3192.
 " " " " 3224.
 " " " " 3282.
 Oxford (O) Bodleiana Canonici misc. 213.
 Padua (Pad) Bibl. Univ. Ms. 1115.
 Paris (P) Bibl. Nat. Ms. fr. 1597.
 " " " " 15123.
 " " " fonds Sorbonne Ms. 1479.
 " " " nouv. acq. fr. 4879.
 " " " " 6771.

¹⁾ Eine gründliche Durchforschung der europäischen Bibliotheken wird uns sicherlich noch so manche Quelle offenbaren.

Pavia (Pa) Bibl. Univ. Cod. 362.

Perugia (Pe) Bibl. Com. antico fondo 431 (G. 20).

Rom (R) Bibl. Casanat. Cod. O. V. 208.

„ Bibl. Chigi Cod. CVIII. 234.

„ Kapitelsarchiv St. Peter Cod. B. 80.

„ Archiv der sixtinischen Kapelle Cod. 14, 15, 35, 41, 51 u. 63.

„ Vat. urb. lat. 1411.

St. Gallen (G) Stiftsbibliothek Cod. 461.

Trient (T) Cod. 87—92 (aufbewahrt in Wien, Ministerium).

Wien (W) Hofburg-Bibl. Cod. A. N. 36. H. 18.

„ (W₁) „ „ Cod. aus dem Fuggerschen Nachlass (?)

Es ginge über den Rahmen der Studie hinaus, wollte ich alle Handschriften beschreiben und dem Inhalte nach charakterisieren. Nur auf zwei soll näher hingewiesen werden, weil diese in jüngster Zeit zum Gegenstande bedeutender Publikationen gemacht worden sind, die die Erkenntnis des 15. Jahrhunderts wesentlich gefördert haben, auf Oxford Bodl. Can. misc. 213 und Trient 87—92.

Ersterer Codex ist auf Anregung von Sir JOHN STAINER von seinen Kindern I. FR. STAINER und C. STAINER herausgegeben worden. Die Handschrift stammt aus dem Besitze von GIACOMO SORANZO und ist um 1450 in Oberitalien geschrieben. Sie enthält 326 Tonsätze meist weltlichen Charakters, welche alle in das erste Drittel des 15. Jahrhunderts gehören. Davon sind 3 einstimmig, 33 zweistimmig, 253 dreistimmig, 34 vierstimmig und 3 fünfstimmig. An Autoren sind 59 genannt, Niederländer, Franzosen und Italiener. Erstere überwiegen bedeutend. Besonders wichtig und wertvoll ist der Codex dadurch, dass eine ganze Reihe von Kompositionen mit näheren Daten: Jahreszahlen und Ortsbezeichnungen versehen ist. Ist einerseits zu beklagen, dass fast alle Stücke in die weisse Notation umgeschrieben sind, so gewinnt andererseits der Codex dadurch gerade für uns an Bedeutung, als er uns ein Mittel an die Hand giebt, durch Vergleich seiner Stücke mit Fassungen aus älteren Handschriften gewisse Einzelheiten der Notation klar zu stellen. Der grosse Zug liegt ja offen vor uns. Die Beschreibung der Handschrift durch den Bibliothekar an der Bodleiana E. W. B. NICHOLSON ist mustergiltig, die Ausgabe an und für sich mit grossem Verständnis der Zeit besorgt. Eine Reihe vortrefflicher Facsimilia verschaffen uns selbst Einsicht in den Codex. Der niederländischen Kunst sind entnommen:

DUFAY Ce jour de l'an.

HUGO DE LANTINS A ma dame plaisante.

BINCHOIS Les tres doux yeux.

DUFAY Quel fronte signorelle.

Donna i ardenti rai.

R. LIBERT Mourir me voy.

In Übertragung bieten die Verfasser 50 Tonsätze dar, worunter 8 BINCHOIS, 1 CESARIS, 1 CHARITÉ, 1 HUGHO DE LANTINS, 1 R. LIBERT, 1 GILET VELUT, 19 DUFAY, 1 GRENON und 1 MALBECQUE angehören. Ein Verzeichnis aller Stücke findet sich am Ende der Publikation, die unter dem Titel *Dufay and his contemporaries, fifty compositions* in London bei NOVELLO & Co. 1898 erschienen ist.

Aus den Handschriften Trient 87—92 ist in jüngster Zeit von GUIDO ADLER und OSWALD KOLLER eine erste Auswahl in den Denkmälern der Tonkunst in Oesterreich Jahrgang VII veröffentlicht worden. Voran stellen die Herausgeber ein vollständiges Inhaltsverzeichnis aller 6 Bände mit Angabe der Anfänge aller Stimmen in der richtigen Erkenntnis, dass die Oberstimme allein zur Identifizierung eines Satzes durchaus nicht genügt. Die beigegebenen Facsimilia sind weniger musikalisch wertvoll als charakteristisch für die Herkunft der Handschrift. Hervorgehoben zu werden verdienen der Schluss des Sängergebets von LOYSET COMPÈRE und ein *Et in terra* von DUFAY.

Die Codices scheiden sich in 2 Gruppen, deren erste die Mss. 87 und 92 umfasst und oberitalischen Ursprungs ist. Als Schreiber nennt sich PUNTSCHUCHER. Der Inhalt fällt in die Jahre 1420—40, die rote Note findet zum Teil Verwendung. Die aus den übrigen Codices bestehende zweite Gruppe ist in und für Trient unter den Episcopat GEORGS II (1444—65) und JOHANNIS IV (1465—86) von JOHANN WISER, der sich später als Pfarrer in Thione im Giudicaria Thale nachweisen lässt, geschrieben und planmässig angelegt. In ihnen herrscht durchgehend die weisse Note.

Die Wichtigkeit der Trienter Codices beruht darin, dass in ihnen alle Nationen, welche für die Musikübung der Zeit von 1420—80 in Betracht kommen, mit einer Reihe von Meistern vertreten sind und kirchliche und weltliche Kunst Berücksichtigung finden. Stattlich ist vor allem die Zahl der englischen und niederländischen Komponisten.

Von letzteren finden sich in der Publikation vertreten: BINCHOIS (7), BRASART (3), BUSNOIS (3), CARON (1), COMPÈRE (1), DUFAY (23), HEYNE (1), JO. MARTINI (1), PYLLOIS (1), JO. DE SARTO (1) und EG. VELUT (1). Welche niederländischen Meister sonst noch in diesen Handschriften vorkommen, ist aus der später folgenden Aufstellung zu ersehen.

Die Herausgeber haben viele Mühe aufgewendet, die andern auf uns gekommenen Handschriften des 15. Jahrhunderts zum Vergleich heranzuziehen. Dadurch ist es ihnen gelungen, von einer ganzen Reihe Kompositionen den Schleier der Anonymität zu ziehen. Leider aber haben sie sich auch durch Beobachten von Lesarten zu einem nicht streng wissenschaftlichen Herausgabe-Verfahren verleiten lassen. Gegen ihre Absicht, die Handschrift bei den Übertragungen möglichst getreu wieder zu geben, haben sie bald nach diesem, bald nach jenem Manuskript Änderungen ihres vorliegenden Textes vorgenommen, ohne im Revisionsbericht dessen Erwähnung zu thun. Zwar begründen sie letzteres damit, dass sonst der Revisionsbericht einen zu grossen Umfang angenommen hätte. Ein Fehler bleibt es immerhin. Entweder gaben sie die Handschriften originalgetreu heraus, oder aber sie stellten durch Vergleich den Originaltext her und legten dann den ganzen kritischen Apparat vor. Erwähnt werden mag noch, dass ein Stück *Le serviteur* irrtümlich HEINRICH ISAAC zugeschrieben wird.

Aus den angegebenen Handschriften mögen diejenigen niederländischen Meister, deren Wirken in die Zeit von 1400—1480 fällt, hier aufgezählt werden. Von denen, deren Thätigkeit über das Jahr 1480 hinausreicht, werden nur die in den Trienter Codices genannten in der Aufstellung berücksichtigt werden. Die beige gesetzten Signaturen zielen auf die Manuskripte, welche uns Werke der Meister bewahrt haben.

ACOURT, vielleicht identisch mit Haucourt, aus Haucourt in der Diözese Cambrai. O.

AKANY O.

H. BATTRE. Mehrere Texte weisen auf St. Ciney in Namur als seine vermutliche Heimat. T 87.

BINCHOIS Br 5557, Bo 37, Bo 2216, C 6, Ma, M 471, Mn 3192, O, P 4379, R 1411, R 80, T 87 u. 92.

JOHANNES BRASART DE LEODIO, presbyter, 1431 päpstlicher Sänger. Bo 37, O, T 87, T 90 und T 92.

GEORGIUS A BRUGIS T 87.

ANT. BUSNOIS B, Br 5557, Bo 148, D, F 53, F 59, F 126, F 156, F Bas, Mn 3154, Mn 3232, P 1479, P 15123, R 208, R 51, R 14, T 89 u. T 91.

P. CARON D, F 27, F 59, M₂, P 15123, Pe, R 14, R 51, R 80, R 208, T 89 und T 91.

JOHANNES CESARIS. Nach dem *Champion des Dames* des MARTIN LE FRANC ein berühmter Musiker in Paris vor Dufay. F 26, O.

CHARITÉ. Nach J. Fr. STAINER vielleicht identisch mit Jacques CARITÉ, Kanonikus von Cambrai, dessen Testament 1451 datiert ist. O.

CHIERISY, aus Cherisy zwischen Cambrai und Arras. O.

JO. CICONIA DE LEODIO Bo 37, Bo 2216, M 568, O, Pad, P 4379, R 1411, T 87.

LOYSET COMPÈRE Bo 148, Co, D, F 58, F 59, F Bas, G, Mn 3154, R 35, R 80, T 91.

GUILLELMUS DUFAY, Mitglied der päpstlichen Kapelle von 1428—33 u. 1435—37. Von einer ganzen Reihe weltlicher Stücke ist uns die Abfassungszeit bekannt. *Quel fronte signorelle* ist zu Rom komponiert, *Resveillies vous* bezieht sich auf die Hochzeit Karls von Malatesta (17 Juni 1416), *O gemma lux* — *Sacer pastor* — *Beatus Nicolaus* ist zu Ehren des heiligen Nicolaus für Bari in Apulien geschrieben. *Vasilissa ergo gaude* diente wahrscheinlich den Hochzeitsfeierlichkeiten von Cleopha di Malatesta mit Tommaso, dem Sohne des Kaisers Em. Palaeologus am 19. Mai 1419. *Je me complains* ist datiert vom 12. Juli 1425, *Adieu ces bons vins de Lannoy* stammt aus dem Jahre 1426. Das vierstimmige *O sancte Sebastiane* scheint zu Mailand geschrieben zu sein, *C'est bien raison* feiert Nicolaus III. von Ferrara und bezieht sich auf einen Friedensschluss zwischen 1426 und 1439. Bo 37, Bo 2216, Br 1555, Br 5557, C 6, D, M₂, M 471, Mn 3154, Mn 3224, Mn 3232, O, Pa, P 4379, P 6771, R 14, R 80, R 1411, T 87, T 88, T 89, T 90, T 92.

ELOY R 14.

V. FAUGUES M₂, R 14, R 51, T 90.

PETRUS FONTAINE, nach Nicholson vielleicht aus Fontaine-au-Pire bei Cambrai, von 1420—26 Mitglied der päpstlichen Kapelle. Bo 37, O.

JOHANNES FRANCOIS DE GEMBLACO Bo 37, O.

NICOLAUS GRENON, von 1421—24 Chormeister in Cambrai, von 1425 27 päpstlicher Sänger und Singemeister der Knaben in Rom. Bo 37, M 568, O, P 6771, T 92.

HEYNE (VON GHIZEGHEM) D, F 27, F 59, F 178, F 2794, Lo, Pe, P 4379, P 15123, R 208, T 89.

FRANCUS DE INSULA, aus Lille. Bo 37, O.

SIMON DE INSULA, aus Lille. T 88.

ARNOLDUS DE LANTINS (Lantins in der Diözese Lüttich), 1431—32 Mitglied der päpstlichen Kapelle. Sein Tonsatz *Quant ie mire vos douce portraiture* scheint im März 1428 zu Venedig komponiert zu sein. Bo 37, Bo 2216, O, P 4379.

HUGHO DE LANTINS. Sein Tonsatz *Tra quante regione el sol si movele* war für die Hochzeitsfeier der Cleopha di Malatesta mit dem Fürsten von Sparta am 29. Mai 1419 geschrieben, das vierstimmige *Celsa sublimatur victoria* war für Bari in Apulien bestimmt. Bo 37, Bo 2216, O, T 90.

BAY. DE LAN(TINS) Mn 3224.

GUALTERIUS LIBERTÉ, 1428 Mitglied der päpstlichen Kapelle. O.

REGINALDUS LIBERT, 1424 Singemeister in Cambrai. O, T 87, T 92.

RICHARDUS LOQUEVILLE aus Cambrai, daselbst von 1412—18 Singemeister. Bo 37, O, T 90.

LOVANO, vielleicht aus Louvain. Bo 37.

MAG. GUILLERMUS MALBECQUE, päpstlicher Sänger von 1431—37. O.

JOHANNES OKEGHEM. Br 5557, D, F 126, F 2794, F Bas, G, M₁, Mn 3232, P 4379, R 14, R 35, R 41, R 63, R 208, R 234, T 88, T 90.

BARTH. PUGNARE T 87.

PRESBYTER JOHANNES DE QUATRIS, vielleicht aus Quartes in Belgien. Sein Stück *Et exultavit* ist datiert: Venedig, Mai 1436. O.

PRESBYTER JOHANNES DE SARTO, vielleicht aus Sart in der Lütticher Diocese oder aus Sart in Brabant. Bo 37, O, T 92.

RAULIN DE VAUX, möglicherweise aus Vaux in Belgien. O.

GILET VELUT, vielleicht aus Velu, südwestlich von Cambrai. Bo 37, O, T 87.

Am Schlusse dieser mehr bibliographischen Skizze möge noch ein anonymes holländisches Lied aus dem letzten Viertel des Jahrhunderts angehörenden ersten Teile der Handschrift Paris, Bibl. nat. nouv. acq. fr. 4379 hier Platz finden. Es verdient besonderes Interesse, weil es eines der ältesten, wenn nicht gar das älteste mehrstimmige holländische Lied ist, dessen Text sich vollständig untergelegt findet. Nur die Oberstimme weist Worte auf, was aber durchaus noch kein Beweis dafür ist, dass etwa die beiden andern Stimmen auf Instrumenten gespielt werden müssten. Welcher Musik die überschüssigen drei Verse anzupassen sind, ist zweifelhaft. Vielleicht ist nach dem 16. Takte ein Abschnitt zu machen und dieser erste Abschnitt mit den Worten *Doe hoerdic — al heet* am Schlusse zu wiederholen. Die in Klammer gesetzten Text-Wiederholungen sind von mir hinzugefügt worden.





First system of a musical score. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It begins with a measure containing a whole note G4, followed by a series of eighth and sixteenth notes. A sharp sign (#) appears above the staff. The lyrics "de lanck, dat in een" are written below the staff. The middle and bottom staves are lute tablatures, with the bottom staff featuring a five-measure rest marked with a "5".



Second system of the musical score. It consists of three staves. The top staff continues the vocal line with the lyrics "ghe - sel - scap" followed by a long dashed line and then "dranck mit". The middle and bottom staves are lute tablatures, with the bottom staff featuring a three-measure rest marked with a "3".



Third system of the musical score. It consists of three staves. The top staff continues the vocal line with the lyrics "— ghe - sel - - len — — — guet van — — —". The middle and bottom staves are lute tablatures.



Fourth system of the musical score. It consists of three staves. The top staff continues the vocal line with the lyrics "— — — pri - - - - - sen ;". A sharp sign (#) appears above the staff. The middle and bottom staves are lute tablatures.

(p)
ghe - brac en deel — der spi - - - - -

(p)
sen — — (der spi - - - - - sen).

Doe hoerdic met stemmen wisen
 een knechten ropen datter leet
 a heete pasteykens al heet.

Berlin.

JOHANNES WOLF.

NACHTRAG ZU DER STUDIE: DER NIEDERLÄNDISCHE EINFLUSS IN DER MEHRSTIMMIGEN GEMESSENEN MUSIK BIS ZUM JAHRE 1480.

Eine Reise nach Italien bot mir jüngst Gelegenheit, die Notizen nachzuprüfen, welche ich in Teil 6 Stück 4 dieser Zeitschrift veröffentlicht habe, und namentlich diejenigen Handschriften, welche ich noch nicht aus eigener Anschauung kannte, auf ihren Inhalt hin genau durchzusehen. Die Ergebnisse der Untersuchungen biete ich im Folgenden dar.

Die Handschrift des Klosters St. Paul zu Ferrara, welche CICONIA's Traktat *De proportionibus* und Kompositionen von JOHANNES GODENTAG (Bonadies), GIOV. HOTHEY, JOH. DE ERFORDIA und andern enthielt, ist nicht mehr auffindbar. Sie war seiner Zeit auf Befehl Napoleons mit dem ganzen kostbaren Bestande der Bibliothek nach Paris geschafft worden. Ein Teil der Handschriften kam später zwar zurück und floss nach Auflösung des Klosters in die Biblioteca Comunale ein, die Ciconia-Handschrift befindet sich aber nicht darunter. Die einzige Abschrift derselben bewahrt die Bibliothek des Liceo musicale zu Bologna.

Unter den Florentiner Handschriften sind diejenigen, welche ich mit einem Fragezeichen versehen hatte, zu streichen. Ebenfalls auszuscheiden ist das Manuskript Florenz R. Istituto musicale B. 2440. Die mit Codex Basevi bezeichnete Handschrift derselben Bibliothek trägt jetzt die Signatur Sca. 3 Pal. A. Nr. 1.

Zu den Modeneser Quellen sind hinzuzufügen die beiden Pergamenthandschriften des 16. Jahrhunderts Bibl. Est. L. 456 mit Kompositionen von VINCENTI, JO. MARTINI, DE DOMARTO, CARON, G. DUFAY (Kyrie, Ave regina), G. FAUGUES (Messe: je suis en lamer), GASPAR WARBECK

und andern.sowie Bibl. Est. L. 457 mit 10 Messen, von denen 5 OBRRECHT, 2 JOSQUIN, 1 OKEGHEM und 2 unbekannten Meistern zugehören ¹⁾).

Die der Münchener Bibliothek angehörigen Quellen werden vermehrt um Cod. 42, der nach HABERL ²⁾ ein *Salve regina* von DUFAY enthält.

Nach EITNER ³⁾ bewahren die Manuskripte 15737 und 16500 der K. K. Hofbibliothek zu Wien Kompositionen von FAUGUES. Die Wiener Bibliothek wird überhaupt, ebenso wie die Brüsseler, wahrscheinlich noch manche Ausbeute darbieten; eine Durchforschung derselben nach den Gesichtspunkten dieser Arbeit behalte ich mir für später vor.

Im übrigen sind nachzuholen als Quellen für Werke von

BINCHOIS P 6771.

BUSNOIS Pe.

CARON M 456.

LOYSET COMPERE F 2794, F 178, R 208.

DUFAY F 2794, F 178, M 456, Mn 42.

FAUGUES M 456, W 15737, W 16500.

FONTAINE P 6771.

JOHANNES DE LYMBURGIA Bo 37.

OKEGHEM M 457.

Aus der Reihe der Kompositionen des Jo. CICONIA sind auszuscheiden in Cod. 37 des Liceo musicale zu Bologna: *L'autre jour*, welches nach Oxford Bodley Can. misc. 213 F. DE INSULA zugehört, und *Venite adoremus*. Vergessen worden ist seiner Zeit beim Satz die Quelle BOLOGNA, Bibl. Univ. Cod. 2216. Diese Handschrift enthält folgende Werke CICONIA's:

- | | |
|--|---|
| 1. O virum omnimoda veneratione dignum | } |
| O beate Nicholae supplicium | |
| O lux et decus. | |
| O anima Christi 3 v. | |
| Iniicietur regi melos 3 v. | |
| Ducalis sedes | } |
| Ducalis et stirps | |
| Stirps Veneli | |

¹⁾ Die Abkürzungen für diese beiden Handschriften sind M 456 und M 457.

²⁾ WILHEM DUFAY (*Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* I, 493.)

³⁾ Quellen-Lexikon, Artikel „Faugues“.

Ave mater, o Maria 4 v.

Sanctus admirabilis splendor 3 v.

Salve regina misericordiae 2 v.

Viva San Marco glorioso 3 v.

Kyrie 3 v.

Benedicta es 3 v.

O quam pulchra es 3 v.

Ein thematisches Verzeichnis aller nachweisbaren Kompositionen
CICONIA's möge den Nachtrag beschliessen.

Berlin.

JOHANNES WOLF.

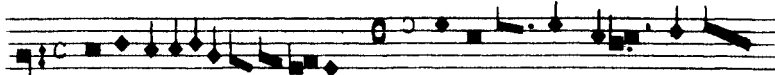
THEMATISCHES VERZEICHNIS

DER WERKE DES JOHANNES CICONIA AUS LÜTTICH.


Modena, Bibl. Est. L. 568.

1. 

Sus un fontayne




Teneur: Sus un fontayne Contreteneur: Sus un fontayne

2. 

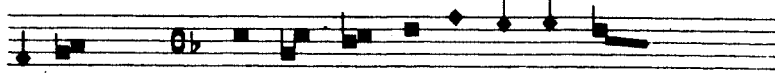
Tenor quem contratenor triplumque fugant temporibus in quinque.

Padua, Bibl. Univ. Ms. 1115

u. Paris, Bibl. Nat. fonds fr. nouv. acq. 4379.

3. 

Dol ce dolce



fortu-na Dol-ce dol-ce for-tu - - na

Rom, Bibl. Vat. urb. lat. 1411

u. Paris, Bibl. Nat. fonds fr. nouv. acq. 4379.

4. 

O ro-sa o ro-sa bella



Tenor: O rosa bella. Contratenor.

¹⁾ Die beiden leeren Noten sind im Original volle rote Noten.

Bologna, Liceo musicale Cod. 37.

5. 
 Et in ter-ra Tenor. Et in terra


 Et in terra Contratenor: Et in terra

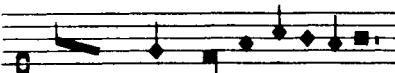
6. 
 Patrem omnipotentem Tenor: Patrem omnipotentem


 Contratenor: Patrem omnipotentem

7. 
 Et in terra Tenor: Et in terra


 Contratenor: Et in terra

8. 
 Patrem omni-potentem Tenor: Patrem omnipotentem

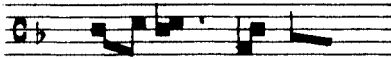

 Contratenor: Patrem omnipotentem

Auch enthalten in Trient, Cod 87, № 32 (Wien).

9. 
 Et in terra Et in terra

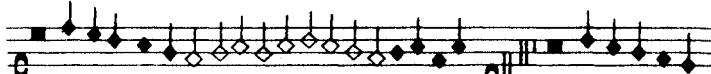

 Tenor. Contratenor.

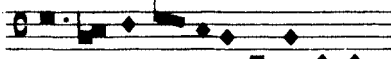
10.  Et in terra Contratenor: Et in terra

 Auch erhalten in Oxford, Bodleiana Ms. Canonici misc. 213.
Tenor: Et in terra

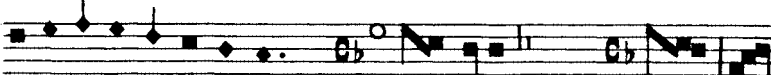
11.  Patrem omnipotentem. Tenor: Pa-trem omnipotentem.

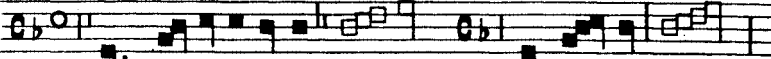
 Contratenor: Patrem omnipotentem.

12.  O felix templum O felix templum.

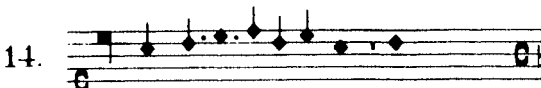
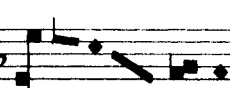
 Liegt auch vor in Oxford, Bodleiana Ms. Canonici misc. 213.
Tenor.



13.  Petrum Marcello Venetum. O Petre antistes

 Contratenor ad longum [Contratenor]

 Tenor ad longum Tenor.

CANON: Tenores dicuntur sic: primo usque ad secundam talliam ut iacent; secundo diminuuntur resumendo et successive aliae talliae procedant.

14.  
O virum omnimoda veneratione dignum O beate Nicholae

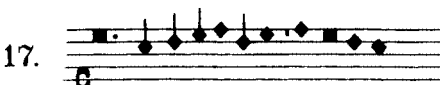
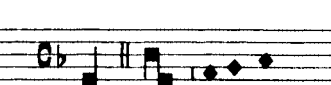
 
C lux et decus turonensium Contratenor.

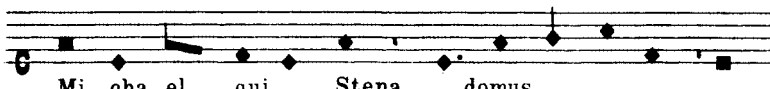
Auch enthalten in Bologna, Bibl. Univ. Cod. 2216.

15.  
O beatum incendium O beatum incendium

16.  
O Padua sidus Tenor.


O Padua sidus

17.  
Venetiae mundi splendor Italiae mundiciae

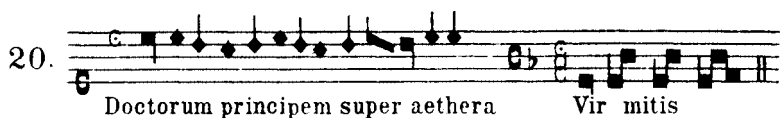

Mi - cha - el qui Stena domus

18.  
O Petre Christi discipule O Petre Christi discipule

19.  
Ut per te omnis celitum

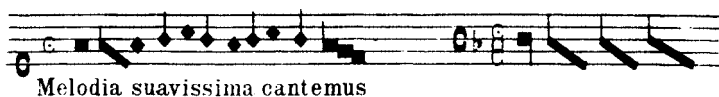
 
Tenor. Ingens alumpnus Paduae

Auch erhalten in Oxford, Bodleiana, Ms. Canonici misc. 213.

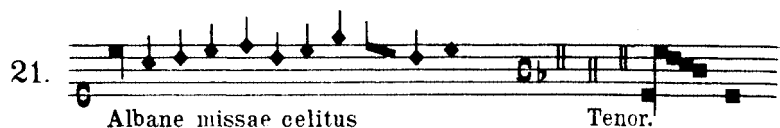
20. 

Doctorum principem super aethera Vir mitis

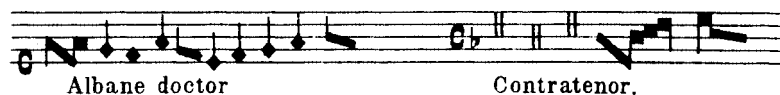
et dicitur primo imperfecto maiori; 2^o perfecto minori, semper ultima semibrevis alteratur; 3^o imperfecto minori.



Melodia suavissima cantemus

21. 

Albane missae celitus Tenor.

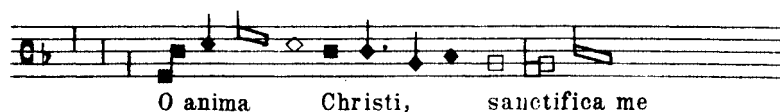


Albane doctor Contratenor.

Bologna, Bibl. Univ. Cod. 2216.

22. 

O anima Christi, sanctifica me



O anima Christi, sanctifica me



O anima Christi, sanctifica me

23. 

Inicietur regi melos



Contratenor: Inicietur Inicietur re-gi melos

24: Musical notation for 'Ducalis sedes' on a single staff. The notation consists of a series of eighth and sixteenth notes, mostly beamed together, with some dotted rhythms. The key signature has one flat (B-flat).

Ducalis sedes

Musical notation for 'Ducalis et stirps' on a single staff. It continues the melodic line with various note values and rests. The key signature has one flat.

Ducalis et stirps

Musical notation for 'Stirps Veneti' on a single staff. It begins with a double bar line and a repeat sign, followed by a new melodic phrase. The key signature has one flat.

Stirps Veneti

25. Musical notation for 'Ave mater, o Maria' on a single staff. The notation features a mix of eighth, sixteenth, and quarter notes. The key signature has one flat.

Ave mater, o Maria

Musical notation for 'Ave mater, o Maria' on a single staff. It continues the previous phrase with similar note values. The key signature has one flat.

Ave mater, o Maria

Musical notation for 'Ave mater, o Maria' on a single staff. The notation shows a continuation of the melodic line. The key signature has one flat.

Ave mater, o Maria

Musical notation for 'Ave mater, o Maria' on a single staff. The notation continues the previous phrase. The key signature has one flat.

Tenor: Ave mater, o Maria

26. Musical notation for 'Sanctus admirabilis splendor' on a single staff. The notation includes some dotted rhythms and rests. The key signature has one flat.

Sanctus admirabilis splendor

Musical notation for 'Sanctus admirabilis splendor' on a single staff. It continues the previous phrase. The key signature has one flat.

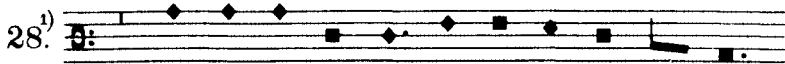
Tenor: Sanctus admirabilis splendor

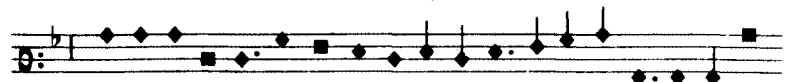
27. Musical notation for 'Salve regina misericordiae' on a single staff. The notation features a variety of note values and rests. The key signature has one flat.

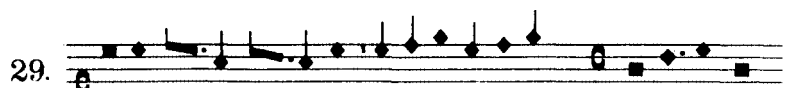
Salve regina misericordiae

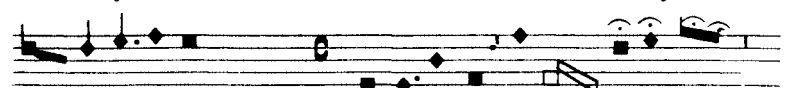
Musical notation for 'Salve regina misericordiae' on a single staff. It continues the previous phrase. The key signature has one flat.

Salve regina misericordiae

28.¹⁾ 
 Viva viva San Marco glorioso


 Viva viva San Marco glorioso


29. 
 Kyrie a faulx bordon Tenor: Kyrie



 Contratenor: Kyrie ultimi.

30.²⁾ Schluss der Oberstimme
 von: Benedicta es 
 pro-la - - - - tum


 et tu - - - - um Tenor: Benedicta es


 Contratenor: Benedicta es

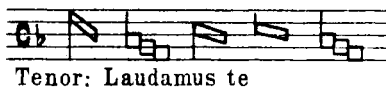
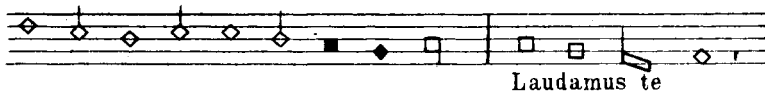
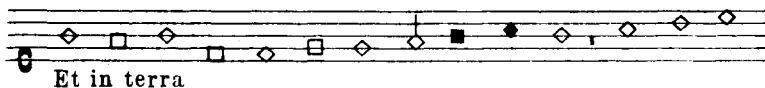
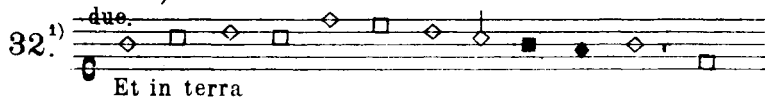
31. 
 O quam pulchra es et quam decora Tenor: O quam


 pulchra Contratenor: O quam pulchra

1) Das Stück ist nur fragmentarisch erhalten; eine Stimme fehlt ganz, da von Fol. 41 der Handschrift die obere Hälfte abgeschnitten ist.

2) Auch dieses Stück hat durch die Verstümmelung des Blattes 41 den grössten Teil der Oberstimme eingebüsst.

Oxford, Bodleiana Ms. Canonici misc. 213.



¹⁾ Für die Mitteilung dieser Notenzeilen bin ich Miss CECIE STAINER zu grossem Dank verpflichtet.