

LUDWIG · REPERTORIUM ORGANORUM RECENTIORIS
ET MOTETORUM VETUSTISSIMI STILI I/I

FRIEDRICH LUDWIG
REPERTORIUM ORGANORUM RECENTIORIS
ET MOTETORUM VETUSTISSIMI STILI

2. erweiterte Auflage herausgegeben von

LUTHER A. DITTMER

BAND I
CATALOGUE RAISONNÉ DER QUELLEN
ABTEILUNG I
HANDSCHRIFTEN IN QUADRAT-NOTATION

1964

INSTITUTE
OF MEDIAEVAL MUSIC
NEW YORK

GEORG OLMS
VERLAGSBUCHHANDLUNG
HILDESHEIM

Technische Universität Berlin
Lehrstuhl f. Musikgeschichte

M 74

lib *TS* Berlin zugesondert an
ER. 2.12
AG

VORWORT DES HERAUSGEBERS

Das vorliegende Repertorium von Friedrich Ludwig (1872—1930) behandelt hauptsächlich die neueren (12.—14. Jhrdt.) mehrstimmigen Bearbeitungen der gregorianischen Choral-Melodien (die sog. Organa), sowie die daraus entstandenen Motetten. Andere Kompositionen, wie z. B. ein- und mehrstimmige geistliche oder weltliche Lieder, werden nur vereinzelt besprochen, und die älteren bzw. peripheren (von Ludwig als „primitiv“ bezeichneten) Organa werden nur im Zusammenhang der klassischen Choralbearbeitungen der Notre Dame-Tradition behandelt.

Das Repertorium besteht aus 2 Bänden. Der I. Band bietet einen **Catalogue raisonné** der Quellen; die 1. Abteilung dieses Bandes (hier veröffentlicht) bespricht die Handschriften in Quadrat-Notation (Modal-Schrift); die 2. Abteilung dieses I. Bandes befasst sich im wesentlichen mit den Handschriften in Mensural-Notation. Der II. Band, der z. T. als Register zum I. dient, bietet ein musikalisches Anfangs-Verzeichnis der besprochenen Kompositionen. Es wurde seinerzeit nur die 1. Abteilung des I. Bandes veröffentlicht, obwohl Ludwig das Manuskript des Repertoriums 1909 beendet hatte¹. An

¹ F. Gennrich hat 1961 bzw. 1962 (wohl im Selbstverlag) S. 345—456 die 2. Abteilung des I. Bandes, bzw. S. 1—64 des II. Bandes (zuzüglich S. 65, 67, 69 und 71 des 1. Korrekturdruckes) unter dem von Friedrich Ludwig benutzten Titel herausgebracht. Bei dem 1. Druck fügte er noch den Aufsatz Ludwigs „Die Quellen der Motetten ältesten Stils“ (*Archiv für Musikwissenschaft*, V [1923], S. 185—222 und S. 273—315) hinzu; dieser Aufsatz dient als Ersatz für den nicht-veröffentlichten Teil des Repertoriums.

Das Repertorium wurde sukzessiv in Lagen von je 8 Seiten in der Buchdruckerei Ehrhardt Karras (Halle/Saale) nach einem früheren Probedruck, 14. 12. 1909 beginnend, gedruckt. Die Noten-Tafel des II. Bandes besorgte die Notenstecherei Oscar Brandstetter (Leipzig). In der Regel genügten nur 2 Korrektur-Drucke, vor dem Reindruck, jedoch bei einigen Lagen war ein 3. Korrektur-Druck erforderlich. Korrektur-Drucke wurden auf dem schnellsten Wege zwischen Halle-Strassburg-Halle in eigens für diesen Zweck angefertigten Brief-Umschlägen spediert. Wie schnell der Druck vorwärtskam, zeigt z. B. die Anfertigung der 2. Lage: 1. Korrektur-Druck ab Halle 27. 12. 09, an Strassburg 28. 12. 09, ab Strassburg 29. 12. 09; 2. Korrektur-Druck ab Halle 3. 1. 10, an Strassburg 4. 1. 10, ab Strassburg 4. oder 5. 1. 10; 3. Korrektur-Druck ab Halle 6. 1. 10, an Strassburg 7. 1. 10, ab Strassburg 8. 1. 10; Reindruck Halle 18. 1. 10.

Band I, Abteilung 1 besteht aus Titelseite, Umschlag und 43 Lagen (S. 1—344). Von Band I, Abteilung 2 wurden anscheinend nur Lagen 44—57 (S. 345—456) in Reindruck fertiggestellt; der letzte, von Ludwig datierte Vermerk gibt den 30. 1. 11 als den Tag an, auf welchem er den „druckfertigen“ Korrektur-Druck der 57. Lage nach Halle schickte. Da Ludwig es nach der 27. Lage unterliess, die Termine des Reindruckes zu notieren, kann man nur schätzen, dass der Reindruck der 44.—57. Lagen vor Mitte Februar 1911 abgeschlossen wurde (da der 2. Korrektur-Druck der 1. Lage des 2. Bandes am 21. 2. 11 datiert ist). Da Ludwig nicht den Eingang der 58. Lage eingetragen hat, ist wohl anzunehmen, dass keine Korrektur-Drucke der weiteren Teile des I. Bandes je unternommen wurden.

Band II enthält auf den ungeraden Seiten (und S. 86) die systematische Aufzählung der im I. Bande besprochenen Kompositionen; die geraden Seiten sollen die in Leipzig gestochenen Noten der

Hand von Ludwigs Manuskript² kann man den vorhandenen Druck des Repertoriums vervollständigen.

Die mittelalterliche Musikforschung hat seit dem Tode Ludwigs weitere Entdeckungen einzelner Quellen und Kompositionen gemacht³, dennoch bleibt das Reper-

torium der Ausgangspunkt für die Erforschung dieser Musik. Das von Ludwig angewandte System der Nummerierung der einzelnen Organa, Choral-Ausschnitte und Motetten ist massgebend geblieben, wenn auch einige wenige Ergänzungen benötigt werden⁴. Um das in sich geschlossene System nicht von vornherein als Gesamtheit zu stören, werden Hinweise auf die neueren Forschungs-Ergebnisse erst in einem Zusatz-Band gegeben.

Grundlegend für das Repertorium ist die Musik, die sich am neubauten Pariser Frauen-Dom (Notre Dame) um die Wende zum 13. Jahrhundert findet. Die nach dem Kirchenjahr geordnete Folge der mehrstimmigen Bearbeitungen⁵ der solistischen Teile einiger Hauptfeste bestimmt die Grund-Einteilung sämtlicher Organa, Choral-Ausschnitte (Clausulae) und Motetten. Die Aufzählung der einzelnen, musikalisch der Noten-Folge jeder Choral-Melodie zugrunde gelegten mehrstimmigen Kompositionen wird in der Regel mit einem M (Messe) oder O (Officium) bezeichnet. Ein * gibt an, dass eine 2st. Bearbeitung dieser Choral-Komposition in den Notre Dame-Quellen nicht vorzufinden war⁶.

Übersichts-Tabelle der systematischen Anordnung der einzelnen Kompositionen.

Für die Einstellung des Druckes des II. Bandes des Repertoriums Anfang August 1911 war zuerst wohl die Fülle der neuen Angaben verantwortlich, die Ludwig im Frühjahr in England vorfand. Die Worcester Fragmente waren ihm bisher nur aus der einen Probe in Aubry (*Cent Motets du 13^e siècle*, 1906, Band III, pl. 2) bekannt. Schon S. 55 zwischen den 1. und 2. Korrektur-Drucken der 7. Lage, also vor dem 3. 8. 11, musste zusätzlich auf die Behandlung von M 32 der Worcester Fragmente in einem Anhang verwiesen werden; ähnliches geschah auch für M 42 und M 43 zwischen dem 1. und 2. Korrektur-Druck der 9. Lage (also zwischen dem 29. 7. 11 und dem 10. 8. 11).

Ein Nachtrag zum II. Bande des Repertoriums war vorgesehen. Der Reindruck, sowie der 2. Korrektur-Druck S. 3 III deutet auf eine Übertragung des Gr. Tropus *Viderunt Emmanuel* im Nachtrag hin; ebenfalls S. 17 M 9¹. Ferner S. 3 *Omnes* Nr. 11 und Nr. 12 sowie S. 5 *Omnes* c. sollten wohl im Nachtrag behandelt werden, da sie nicht im I. Bande S. 69 bzw. 166 verzeichnet wurden. S. 7 [45] *Fole acoustumence* wird wohl im Nachtrag behandelt werden müssen, da Ludwig (Band I, S. 207) die textliche Beziehungen zwischen dem lateinischen Text [44] *Error popularis palam* und diesem zeigen will. Der Hinweis auf den Nachtrag S. 29 *In seculum* 11 bis wurde erst Juni 1911 nach dem 2. Korrektur-Druck hinzugefügt. Der Hinweis auf den Nachtrag S. 65 M 41¹ wurde erst als Ergänzung zum 1. Korrektur-Druck vom 29. 7. 11 hinzugefügt; ähnliches auch mit S. 67 III. Demzufolge sollte der Anhang einzelne besonders interessante Kompositionen besprechen; leider ist dieser Anhang noch nicht aufgefunden worden. Ob auch der Plan „mehrstimmige Lektionen und mehrstimmige Kompositionen von Teilen des ordinarium missae, besonders von ordinarium-Tropen, älterer Handschriften“ (6 Blätter = etwa 4 Druckseiten) im Anhang unterzubringen sich hat verwirklichen lassen, ist nicht bekannt.

² Ich möchte vor allem H. Bessler meinen Dank aussprechen, der mir leihweise das ihm von Ludwig anvertraute Manuskript des Repertoriums zur Verfügung stellte, und der bei der Überprüfung des Textes mitgewirkt hat. Zu grossem Dank bin ich auch der Niedersächsischen Landes- und Universitätsbibliothek zu Göttingen, sowie dem Verlag Max Niemeyer in Tübingen verpflichtet; erstere gab mir den Ludwigschen Nachlass zur Einsicht, der andere überreichte mir ein Exemplar der unveröffentlichten Teile des Reindrucks von Band I und II. Für finanzielle Unterstützung der Forschung bin ich der Fulbright Kommission sowie dem American Council of Learned Societies zu Dank verpflichtet.

³ Die spanischen Quellen z. B. waren Ludwig hauptsächlich durch die Forschungs-Tätigkeit Pierre Aubrys („Iter hispanicum“ in den *Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft*, VIII [1906—1907], S. 337 und 517 und separat mit Ergänzungen 1908) und J. F. Riaños (*Critical and Bibliographical Notes on Early Spanish Music, with numerous Illustrations*, 1887) bekannt. Erst seit 1924 lernte Ludwig diese Handschriften durch Zusammenarbeit mit seinem Schüler Higinio Anglés (*El Códex musical de Las Huelgas*, 1931, besonders Band I) kennen. Eine sehr wichtige Sammlung von Motetten (Cl), die Ludwig nur durch eine um 1773 angefertigte Abschrift der französischen Texte (Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, 6361) kannte, ist wieder aufgefunden worden (Paris, Bibliothèque nationale, nouv. acq. fr. 13521, vgl. *Annales musicologiques* I [1953], S. 105). Weitere englische Quellen machte u. a. G. Reaney (*Musica disciplina* XV [1961], S. 15) bekannt. Letzlich bespricht J. Chailley eine neue französische Quelle (*In Memoriam Jacques Handschin*, 1962, S. 140).

torium der Ausgangspunkt für die Erforschung dieser Musik. Das von Ludwig angewandte System der Nummerierung der einzelnen Organa, Choral-Ausschnitte und Motetten ist massgebend geblieben, wenn auch einige wenige Ergänzungen benötigt werden⁴. Um das in sich geschlossene System nicht von vornherein als Gesamtheit zu stören, werden Hinweise auf die neueren Forschungs-Ergebnisse erst in einem Zusatz-Band gegeben.

Übersichts-Tabelle der systematischen Anordnung der einzelnen Kompositionen.

A. Mehrstimmige Kompositionen mit Tenores aus der Messe

	Gattungen	Massgebende Quelle	Choral-Vorbild	Bezeichnung	Motetten-Nummer ⁷
I	Organa Ausschnitte Motetten	Notre Dame Notre Dame	Grad. und All. All. Sanctissime Jacobe	M 1—M 59 [*] M 60 [*]	[1—531] —
II	Organa	St. V	Grad. und All. All. Domine in virtute	M 61 [*] —M 65 [*]	[532—540]
III	Organa Ausschnitte Motetten	St. V	Grad. und All. All. Domine in virtute	M 66 [*]	[541—555]
IV	Ausschnitte Motetten	Mot.	Grad. und All.	M 67 [*] —M 78 [*]	[556—578]
V	Motetten	Handschriften Mot.	nicht identifizierte Alleluias	Alleluja 1—3	[579—584]
VI	Motetten	Handschriften Mot.	Off. Ave Maria	M 79 [*]	[585—586]
VII	Motetten	Handschriften Mot.	Comm. Beata viscera	M 80 [*]	[587—589]
VIII	Motetten	Handschriften Mot.	Sequenzen	M 81 [*] —M 85 [*]	[590—603]
IX	Motetten	Handschriften Mot.	A. Kyrie und Kyrie- Tropen	Kyrie 1—8	[604—625]
X	Motetten	Handschriften Mot.	B. Per omnia secula Ite missa est	Per omnia secula Ite missa est 1—2	[626—627] [628—630]

⁴ Ich verzichte darauf, die wenigen Druckfehler dieses Bandes hier aufzuzeigen, werde sie aber in dem Ergänzungsband aufführen.

⁵ Die von Ludwig vorgenommene Anreihung der liturgischen Kompositionen entspricht der Reihenfolge der Organa in F (S. 65—78). Diese Anordnung wird ziemlich streng bei den Choral-Ausschnitten in W₁ (S. 23—34) bzw. F (S. 78—96) sowie in einzelnen Motetten-Handschriften (Mü A. S. 279—285, dazu meine „Eine zentrale Quelle der Notre Dame-Musik“ 1959) eingehalten.

⁶ Anscheinend hat Ludwig seine Meinung zwischen 1910 und 1911 über die Bezeichnung der 2 in W₁ singulären 2st. Organa *Vir perfecte* und *Vir iste* geändert; in Band I, S. 18 erscheinen sie ohne *,

B. Mehrstimmige Kompositionen mit Tenores aus dem Officium

I	Organa Ausschnitte Motetten	Notre Dame	Res. und Ant.	O 1—O 34	[631—713]
II	Organa Ausschnitte Motetten	W ₁ , 3st. F und Ma	Res.	O 35*—O 41*	[714—715a]
III	Organa	St. V	Res.	O 42*—O 44*	—
IV	Organa	Lo A	Res. Confirmatum est	O 45*	—
V	Motetten	Mot. Handschriften	Res. Cum in hora Res. Honor virtus	O 46*—O 47*	[716—745]
VI	Organa Ausschnitte Motetten	Notre Dame	Benedicamus domino	Benedicamus domino I—VI	[746—765]
An- hang	Organa	ältere Quellen	Benedicamus domino	Benedicamus domino 1—12	—
VII	Motetten	Mot. Handschriften	Marian Antiphonen	O 48*—O 50*	[766—778]
VIII	Motetten	Mot. Handschriften	Seculorum amen	Seculorum amen	[779—780]
IX	Motetten	Mot. Handschriften	Hoquetus und Neuma	Hoquetus Neuma I—IV	[781—790]

C. Motetten mit bisher nicht identifizierten lateinischen Tenores¹⁰

Motetten	Mot. Handschriften	Lateinische Tenores	Fiat Domino(e) I—V Sonstige 1—25	[791—803] [804—816] [817—854]
----------	-----------------------	---------------------	--	-------------------------------------

D. Motetten mit französischen bzw. instrumentalen Tenores

Motetten	Mot. Handschriften	Französische und instrumentale Tenores	1—29	[855—909c]
----------	-----------------------	---	------	------------

dagegen mit * im Notendruck des II. Bandes (S. 106). Demzufolge bedeutet ein * nach einer M oder O, dass eine 2st. Bearbeitung nicht in F vorliegt. Als Notre Dame-Quellen (also Handschriften, die für die Ausführung der Liturgie der Tradition von Notre Dame gedient hatten) gelten nur W₁, F, Ma und W₂; eine 5. Quelle, Mü A gesellt sich dazu.

⁷ Innerhalb der Besprechung der Bearbeitungen einer Choral-Melodie werden die Motetten stets durchnummeriert, indem sie folgendes beachten: 1) Alle Motetten mit dem gleichen Tenor werden nach der Anordnung in der Choral-Melodie zusammengruppiert; 2) Die einzelnen, musikalisch verwandten Motetten-Familien werden als a. b. c. u. s. f. (wie die Ausschnitte 1. 2. 3. u. s. f.) bezeichnet, wobei zuerst die aus Ausschnitten entstandenen Motetten-Familien aufgeführt werden; 3) Die geschichtliche Folge (entsprechend der Anordnung der einzelnen Quellen im I. Bande des Repertoriums) wird in der Aufzählung der Motetten-Familien möglichst beibehalten. Die Nummerierung der Motetten ist durchlaufend, wenn auch vereinzelt Nummern (u. a. [186]) ausscheiden, oder bzw. neue mit Zusatz-Buchstaben (u. a. [909c]) dazu kommen.

⁸ Für den Anhang vgl. Fussnote 10.

⁹ Über das * bei O 35 und O 36 vgl. Fussnote 6.

¹⁰ Die 3 von Ludwig nicht identifizierten Ausschnitte (*Clementia*, F Nr. 455; *De*, F Nr. 456; und *Te*, F Nr. 457) wurden als Anhang zu Teil A, I gegeben, vgl. Fussnote 9. Einige dieser Teile wurden später identifiziert, so z. B. für *Fiat* (Tenor für Motetten [791—803]) vgl. Y. Rokseth, *Polyphonies du XIII^e siècle*, Band IV, S. 194.

E. Motetten mit unbezeichneten Tenores unbekannter Herkunft

Motetten	Mot. Handschriften	A. Ma B. Mo 2—6 C. Mo 7 D. Tu E. Ars B F. Mo 8 G. Fauv H. F 122 und 212 J. Paris frç 25408 K. Cott. Frag. XXIX L. Lo D	1—7 8—9 10 11 12 13—16 17—18 19—23 24 25 26—31	[910—916] [917—921] [922—923] [924—925] [926] [927—934] [935—936] [937—941] [942] [943] [944—949]
----------	-----------------------	--	--	---

F. Motetten deren Tenores fehlen

Motetten	Mot. Handschriften	A. F B. Ma C. W ₂ D. Flacius (vgl. S. 227) E. Lo Ha F. R und N G. Mü B H. Mo 2—6 J. Cl K. Bes L. Mü C M. R und NNachträge	[950] [951—954] [955] [956] [957—1031] [1032—1036] [1037] [1038—1049] [1050—1054] [1055—1061] [1062—1063]
		Lateinische Texte Französische Texte	[1064—1068] [1069—1076]
		N. Motets entés	Paris frç. 845 [1077—1091] D [1092—1136] [1137—1138]
		O. Französische Lieder Handschriften	a. R und N [1138a] b. Paris frç. 846 [1139] c. Paris frç. 12581 [1140] d. Metz 535 — e. Roman de la Rose — f. Conte du Cheval de fust — g. Paris frç. 12483 [1140a] h. Raynaud ¹¹ , <i>Pièces isolées</i> — i. Paris frç. 12786 [1141—1142] k. V [1143a]
		P. Lateinische Lieder Handschriften	Ars C [1144]-[937a]

¹¹ G. Raynaud, *Recueil de motets français des XII^e et XIII^e siècles*, II (1883), S. 121.

	Q. Theoretiker Citate ¹²	a. 4. Modus b. Franco c. Pseudo Aristoteles d. Petrus Picardus e. Doc. VI f. Muris g. Handlo	[1145] [1146—1155] [1156—1162] — [1163—1166] [1167] [1168—1170]
--	--	---	---

G. Lateinische Motetten mit vollem Tenor-Text in den ältesten Motetten-Handschriften deutscher Provenienz

Motetten	Alphabetisch nach dem Tenor Text- Anfang	1—24	[1171—1195]
----------	---	------	-------------

Es soll ein Anhang folgen¹³.

Das Inhaltsverzeichnis gibt einen Überblick über die Organisation des vorliegenden Halbbandes (I, 1). Für die Weiter-Führung des *Catalogue raisonne* in der 2. Abteilung des I Bandes plante Ludwig die folgende Anordnung:

1. Mo 1, 6, 5, 2, 4 und 3
2. Cl
3. Mo 7
4. Ha¹⁴
5. Ba
6. Bes
7. Reg

¹² Mit Nr. [1146] beginnend, weichen die Motetten-Nummern bei F. Gennrich (*Bibliographie der ältesten französischen und lateinischen Motetten*, 1958, S. 105) von der Durchzählung in Ludwigs Manuskript ab. Neu hinzugefügt sind Gennrich (1146—1149), 4 neue Zitate des Mailänder Franko Traktates, die von Ludwig (*Archiv für Musikwissenschaft*, V [1923], S. 287 Anmerkung) erwähnt wurden. Ludwig [1146—1161] entsprechen Gennrich (1150—1165), nur ist Ludwig [1160] = Gennrich (1164) bei Gennrich als Pfingst Sequenz, bei Ludwig als Motette? bezeichnet. In der Tat ist die Melodie dieses Zitates der Anfang der Sequenz *Veni Sancte Spiritus* und nicht des Alleluia M 27. Da das Beispiel immerhin den „zweiten“ Modus (sonst in der Regel den „ersten“ Modus bei den anderen Theoretikern genannt) exemplifiziert, wird wohl diese Notenfolge Verwendung in einer Motette gefunden haben, sei es als Motetten-Oberstimme oder, was wahrscheinlicher ist, als Tenor, wie die Sequenz *Victime Paschali* [596—597]. Das Triplum *A ma dame que j'avoie*, Ludwig [1162] fehlt bei Gennrich. Zitate aus Petrus Picardus wurden wegen der unklaren Lage nicht von Ludwig aufgenommen, erscheinen aber bei Gennrich als (1166—1174). Zur Fortsetzung entsprechen Ludwig [1163—1170] Gennrich (1175—1182).

Von der letzten Abteilung fehlen bei Ludwig Gennrichs Nummern (1183, 1185, 1187, 1192, 1195, 1196, 1199, 1201, 1202, 1205, 1211, 1212 und 1214). Gennrich (1194) wird bei Ludwig in der alphabetischen Reihenfolge erwähnt, erst aber als [1193] aufgenommen. H. Anglès, *El Còdex musical de Las Huelgas*, 1931, Band I S. 274, behält Ludwig [1179] zur Bezeichnung von Gennrich (1198) bei. Sonst entsprechen Ludwig [1171—1195] Gennrichs (1183—1219b). Noch 1923 behielt Ludwig die im Manuskript vorzufindende Nummerierung (vgl. *Archiv für Musikwissenschaft*, V [1923], S. 204 Anmerkung 2) bei.

¹³ Über den Anhang vgl. Fussnote 1.

¹⁴ Das Manuskript für diese Abteilung fehlt in dem, mir zur Verfügung stehenden Material.

8. Da
9. Tu
10. Mo 8
11. Kleinere Sammlungen lateinischer und französischer Motetten in Handschriften französischer Provenienz
 1. V
 2. ψ
 3. Ars B
 4. Boul
 5. Lo B
 6. Lo C
 7. Ca
 8. Paris frç. 12786
 9. Ars A
 10. R (Nachträge)
12. Vereinzelte Motetten in Handschriften französischer (oder unbekannter) Provenienz
 1. V
 2. Paris frç. 2193
 3. Paris, Mazarine 307 (536)
 4. Lille
 5. Arras
 6. Commenz d'amours, Dijon 526 (299)
 7. Bol
 8. Ba (Nachtrag)
 9. Tournai
 10. Dijon 525 (298)
 11. St. Paul (Kärnten) 27. 2. 25
13. Organa und Motetten in Handschriften englischer Provenienz¹⁵
 1. Worc
 2. Lo Ha
 3. Lambeth Palace 522
 4. Cott. Vesp. A XVIII
 5. Douce 139
 6. Harl. 5958 Nr. 22 (206), Nr. 32 (216) und Nr. 65 (252)
 7. Cotton Fragmente XXIX
Anhang: Add. 24198, Sloane 1210, Bridport, Arundel 505 und Add. 25031
 8. Magdallen College 100
14. Fauv
15. Ca B
16. Theoretiker Citate¹⁶

¹⁵ Diese Abteilung wurde erst 1911 geschrieben.

¹⁶ Das Manuskript für diese Abteilung fehlt in dem mir zur Verfügung stehenden Material. Sie wird nach dem Aufsatz „Die Quellen der Motetten ältesten Stils“ in dem *Archiv für Musikwissenschaft*, V (1923), S. 288—297 ergänzt. Sämtliche Traktate sind vorzufinden in E. de Coussemaker,

- a. Discantus positio vulgaris
- b. Johannes de Garlandia
- c. Franco von Köln
- d. Hieronymus von Mähren
- e. Anon. VII
- f. Anon. II
- g. Anon. III
- h. Doc. V
- i. Anon. IX (Band III)
- k. Doc. VI
 - 1. Pseudo Aristoteles (Lambertus)
- m. Johannes de Grocheo
- n. Johannes de Muris
- o. Robert de Handlo
- p. Hanboys
- 17. Lateinische Motetten in italienischen Laudi Handschriften
 - 1. F 122
 - 2. F 212
 - 3. Ars C
- 18. Handschriften deutscher Provenienz des 14. und 15. Jahrhunderts
 - 1. Innsbr
 - 2. Eng
 - 3. Mü C
 - 4. Lo D
 - 5. Graz
 - 6. Wilhering IX 40
 - 7. Berlin lat 8° 225
 - 8. Da 521
 - 9. Mü D
 - 10. Lo D (Nr. 62)
 - 11. Trier 322
 - 12. Patrem Motetten
 - a. Breslau I 4° 466
 - b. Zwickau 96
 - c. Leipzig 1305
 - d. Praha II C 7
 - e. Praha XII A 1
 - f. Praha XIII A 2
 - g. Wien 15501

Scriptorum de musica medii aevi . . . , Doc. V und VI in Coussemaker, *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, und Grocheo in den *Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft*, I (1899), S. 65. In Ludwigs oben angeführtem Aufsatz wird die Handschrift *IV* auch S. 281—282 nach *Fauv* und vor *Ca B* besprochen; diese erst 1921 aufgefundenene Handschrift wurde anscheinend nicht ins Repertorium aufgenommen, weil die Konkordanzen mit Bleistift nachgetragen wurden, so bei *Tu* Nr. 26.

h. Praha XII A 23

i. Wien 15503

In der Bezeichnung der einzelnen Kompositionen benutzte Ludwig die folgenden Zusatzzeichen:

1. Organa (Choralbearbeitungen)

- M bez. die liturgische Folge (nach F) der einzelnen Bearbeitungen der, aus der Messe entnommenen Choral-Melodien. [S. 16 und 23]
- O bez. die liturgische Folge (nach F) der einzelnen Bearbeitungen der, aus dem Officium entnommenen Choral-Melodien. [S. 16 und 23]
- * bez. dass der Anfang in F von dem in W₁ bzw. in W₂ von dem in W₁ bzw. in W₁ und F abweicht. [S. 16¹⁷]
- † bez. dass der Anfang in W₂ eine 3. Fassung aufweist. [S. 16 und 65¹⁷]

2. Choral-Ausschnitte (Clausulae)

- 1. 2. 3. bez. möglichst die geschichtliche Folge der einzelnen Kompositionen. [Band II und S. 16]
- μ bez. dass 1. oder mehrere Umgestaltungen zur Motettenform ediert sind. [S. 23 und 132]
- Mot. Qu
- 3st. Mot.
- Qu bez. dass diese Komposition als 2st. bzw. 3st. musikalische Quelle zur Motette gedient hat. [Band II]
- ° bez. dass diese Komposition nicht im II. Bande verzeichnet wird. [S. 69¹⁷]

3. Motetten

- [] bez. die durchlaufende Aufzählung der Motetten. [S. 103]
- a. b. c. bez. möglichst die geschichtliche Folge der einzelnen Motetten-Familien. [Band II]

¹⁷ Bekanntlich finden sich teils verschiedene, teils gleiche mehrstimmige Bearbeitungen der Choral-Melodien in den verschiedenen Abschriften des *magnus liber*; da Ludwig die Fassung von W₁ für die älteste, die in F für die 2. und die in W₂ für die 3. erhaltene Version hielt, benutzte er im II. Bande des Repertoriums ein * erst, wenn der Anfang des Teiles von W₁, von W₁ und F oder (wenn W₁ über ein solches 2st. Organum nicht verfügt) nur von F abweicht, bzw. ein † wenn W₂ eine 3. Fassung aufweist. Ähnlich werden diese Symbole in der Besprechung der 2st. Organa von W₁ (S. 15—22) verwendet. Abweichend von diesem Usus werden * und † in der Besprechung der 2st. Organa in F (S. 65—78) und in W₂ (S. 165—175) gebraucht. In der Besprechung von F zeigt ein * an, dass der Anfang der Komposition von dem in F abweicht; † bedeutet, dass W₂ eine 3. Fassung des Anfanges aufzuweisen hat. In der Besprechung von W₂ zeigt ein * die älteste Fassung des Anfanges an, wenn sie von der in W₂ abweicht; † zeigt die zweite Fassung in F an, wenn W₁, F und W₂ alle voneinander abweichende Anfänge haben.

Die Symbole *, † und ° werden auch zur Kennzeichnung anderer Angaben benutzt. Für * vgl. S. 10, 65, 86, 132, 143, 152 und 192; für † vgl. S. 65, 86, 87, 154 und 299. Was ° betrifft, so bedeutet dieses Symbol im II. Bande, dass der Tenor fehlt; im I. Bande dagegen, dass diese Komposition im II. Bande nicht mitaufgenommen wird. Vgl. auch S. 86 und S. 299, wo ° zur Bezeichnung anderer Angaben benutzt wird.

- Qu. bez. dass diese Motette aus einem 2st. bzw. 3st. Choral-Ausschnitt entstanden ist. [S. 103 und 132]
- u. s. f. bez. den späteren Zusatz von Triplum-Stimmen mit eigenen Texten. [S. 79]
- Mk bez. die Veröffentlichung der betreffenden Komposition in Übertragung oder Faksimiledruck. [S. 103]
- μ bez. dass Publikationen der Noten vorliegen. [S. 23 und 132]
- τ bez. dass Publikationen der Texte vorliegen. [S. 132]
- Theo. Cit. bez. dass diese Motette als Lehrbeispiel bei den Theoretikern Verwendung fand. [S. 103¹⁸]
4. Tenores
- a . . . b . . . bez. mindestens je eine Durchführung des Tenors mit eigener Ligierung. [S. 24]
- σγ bez. eine Folge einzelner Noten (Simplices). [S. 15 und 43]
- 2si 3si bez. 2 bzw. 3 einzelne Noten (Simplices). [S. 16 und 43]
- dl bez. eine Doppel-longa. [S. 46]
- 2lo 3lo bez. 2 bzw. 3 caudierte Quadratnoten (Longae). [S. 47]
- 2br 3br bez. 2 bzw. 3 uncaudierte Quadratnoten (Breves). [S. 47]
- λγ bez. eine Folge einzelner Ligaturen. [Band I, 2]
- 2li 3li bez. 2 bzw. 3 ligierte Noten (als Formel gedacht). [S. 43]
- // bez. 1 bzw. 2 Pausen-Striche. [S. 16 und 43]
5. Stimm-Bezeichnung
- Du. bez. Duplum
- Mot. bez. Motetus (auch Motette)¹⁹ [S. 102]
- Qua. bez. Quadruplum
- T. bez. Tenor
- Tr. bez. Triplum [S. 102]

Grundsätzlich werden sämtliche Handschriften durchgehend, entweder nach Abkürzungen der jetzigen Aufbewahrungsorte oder nach Sigeln zitiert. Ich gebe unten ein Verzeichnis der Quellen an, die 1) im vorliegenden Halbband besprochen oder angeführt oder 2) im zweiten Halbband besonders behandelt werden. Im ersteren Falle bezieht sich die Seitenzahl auf wenigstens eine Erwähnung der Handschrift; im anderen Falle wird diese, die Quelle behandelnde Abteilung, im Fortsetzungsband (abgekürzt I, 2) angegeben. Weicht die Bezeichnung einer Handschrift von den bei Ludwig vorzufindenden Angaben ab, so werden beide angegeben.

¹⁸ Über die Bezeichnung der Lehrschriften vgl. Fussnote 16.

¹⁹ Der Motetus ist die erste „Text tragende“ Stimme einer Motette. Zu bemerken ist, dass um die Wende des 20. Jahrhunderts ein Maskulinum („der Motett“, Mehrzahl „die Motette“) als neues Lehnwort aus dem Lateinischen (statt des Femininum „die Motette“) gebildet wurde; Ludwig hat diese Praxis abgelehnt, so dass Motetus die Stimme, Motette die Kompositions-Gattung bei ihm heisst. Hin und wieder findet man, dass der Titel wie A. Stimming „Die altfranzösischen Motette . . .“ in „Die altfranzösischen Motetten . . .“ bez. sogar „Die altfranzösische Motette . . .“ stillschweigend „verbessert“ worden ist.

Die von Ludwig verwendeten Sigel werden ausser im Normalfall (nach den Aufbewahrungsorten) eingereiht, 1) nach dem Namen der Bibliothek Ars (die Arsenal Bibliothek zu Paris), 2) nach dem Inhalt der Handschrift **Carm. bur.** (Carmina burana in München), **Fauv** (Roman de Fauvel in Paris), **Wi Tr** (Winchester Troper in Cambridge), bzw. Autoren **Ha** (Adam de la Halle in Paris), 3) nach früheren Aufbewahrungsorten **St. V** (St. Victor jetzt in Paris) oder Besitzer **Cl** (Clayette jetzt in Paris), 4) nach Signaturen **Reg** (für Rom, Regina lat. 1543) bzw. 5) nach Sigeln anderer Forscher **D** (Oxford nach Raynaud), **N** und **R** (Paris nach Laborde), **V** (Rom nach Raynaud) und **Ψ** (Paris nach Fétis).

- Arras** Arras, eine, sich 1906 in Privatbesitz befindende Nachzeichnung eines „verschollenen Arraser Fragments“ (I, 2 12.5).
Assisi, Biblioteca del convento di San Francisco, 695 (S. 10 und 12).
- Ba** Bamberg, Staatsbibliothek, Lit. 115 (Ed. IV 6) (I, 2 5 und 12.8) stets nach der Ausgabe von P. Aubry, „Cent Motets du 13^e siècle“ zitiert, (S. 103).
Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, lat. 8^o 225 (I, 2 18.7).
Bern, Stadtbibliothek, 389 (S. 259 und 337).
- Bes** Besançon, Bibliothèque municipale, I 716 (I, 2 6).
Blois, Bibliothèque du Château, 34 (S. 332).
- Bol** Bologne, Biblioteca del Conservatorio di Musica G. B. Martini (früher Liceo musicale), Q 11 (S. 13 und 124).
- Boul** Boulogne-sur-Mer, Bibliothèque municipale, 148 (I, 2 11.4).
Breslau, Universitätsbibliothek, I 4^o 102 (S. 265).
Breslau, Universitätsbibliothek, I 4^o 466 (I, 2 18.12a).
Bridport, noch vorhandene Handschrift? (I, 2 13.7 Anhang).
- Ca** Cambrai, Bibliothèque communale, 410 (386) (I, 2 11.7).
- Ca B** Cambrai, Bibliothèque communale, 1328 (1176) (I, 2 15).
- Wi Tr** Cambridge, Corpus Christi College Library, 473 (S. 269).
Cambridge, University Library, Add. 710 (S. 258 und 339).
Cambridge, University Library, Ff I 17 (S. 326).
Cambridge, University Library, Ff II 29 (S. 35 und 228).
Chartres, Bibliothèque municipale, 341 (S. 256).
- Da 521** Darmstadt, Hessische Landesbibliothek, 521 (S. 115 und I, 2 18.8).
- Da 2777** Darmstadt, Hessische Landesbibliothek, 2777 (S. 243 und 263).
- Da** Darmstadt, Hessische Landesbibliothek, 3317, 3471 und 3472 (I, 2 8).
Dijon, Bibliothèque de la Ville, 525 (298) (I, 2 12.10).
Dijon, Bibliothèque de la Ville, 526 (299) (I, 2 12.6).
Douai, Bibliothèque municipale, 90 (124) (S. 12).
Douai, Bibliothèque municipale, 274 (S. 12).
- Eng** Engelberg, Stiftsbibliothek, 314 (I, 2 18.2).
Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, plut. XXI, 1 (S. 258).
Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, plut. XXV, 3 (S. 265).
Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, plut. XXIX, 1 (S. 57).
- F** Firenze, Biblioteca nazionale centrale, II, I, 122 (I, 2 17.1).
- F 122** Firenze, Biblioteca nazionale centrale, II, I, 122 (I, 2 17.1).
- F 212** Firenze, Biblioteca nazionale centrale, II, I, 212 (S. 258 und I, 2 17.2).
Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2757 (S. 341).

- Flac** Flacius Illyricus, verschiedene Bücher (S. 222).
- Graz** Graz, Universitätsbibliothek, II 756 (S. 37 und I,2 18.5).
Grenoble, Bibliothèque municipale, 406 (S. 258).
- Innsbr** Innsbruck, Universitätsbibliothek, 457 (I,2 18.1).
- Iv** Ivrea, Biblioteca capitolare, ohne Signature (Vgl. Fussnote 16).
Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Reichenauer Papier Kodex 36 (S. 258).
Köln, Seminar Bibliothek, 12a (S. 265).
Leipzig, Universitätsbibliothek, 1305 (I,2 18.12c).
- Lille** Lille, Bibliothèque municipale, 397 (I,2 12.4).
Limoges, Bibliothèque municipale, 2 (17) (S. 13 und 258).
London, British Museum, Add. 16975 (S. 14).
London, British Museum, Add. 24198 (I,2 13.7 Anhang).
London, British Museum, Add. 25031 (I,2 13.7 Anhang).
Lo D London, British Museum, Add. 27630 (S. 230 und I,2 18.4).
Lo C London, British Museum, Add. 30091 (I,2 11.6).
London, British Museum, Add. 34200 (S. 230).
London, British Museum, Add. 36881 (S. 42).
London, British Museum, Arundel 248 (S. 13).
London, British Museum, Arundel 292 (S. 343).
London, British Museum, Arundel 384 (S. 328).
London, British Museum, Arundel 505 (I,2 12.7 Anhang).
London, British Museum, Cott. Jul. D VII (S. 328).
London, British Museum, Cotton Frag. XXIX (I,2 13.7).
London, British Museum, Cotton Vesp. A XVIII (I,2 13.4).
Lo B London, British Museum, Egerton 274 (I,2 11.5).
London, British Museum, Egerton 945 (S. 13).
Lo A London, British Museum, Egerton 2615 (S. 229).
London, British Museum, Harley 524 (S. 35).
Lo Ha London, British Museum, Harley 978 (S. 269 und I,2 13.2).
London, British Museum, Harley 4401 (S. 332).
London, British Museum, Harley 5958 (I,2 13.6).
London, British Museum, Sloane 1210 (I,2 13.7 Anhang).
London, Lambeth Palace, 522 (I,2 13.3).
Madrid, Biblioteca nacional, V^a 20—4 (früher C 132) (S. 328).
Madrid, Biblioteca nacional, 6528 (früher R 139) (S. 131).
Madrid, Biblioteca nacional, 19421 (früher in Privatbesitz) (S. 131).
Ma Madrid, Biblioteca nacional, 20486 (früher Hh 167) (S. 125).
Metz, Bibliothèque municipale, 535 (S. 339).
Modena, Biblioteca Estense, A R 4.4 (S. 337).
- Mo** Montpellier, Bibliothèque de l'école de médecine, H 196 (I,2 1, 3 und 10), stets nach der Ausgabe der Texte von G. Jacobsthal (*Zeitschrift für romanische Philologie*, III S. 526 ff., IV S. 35 ff. und S. 278 ff.) zitiert.
- Mü D** München, Bayerische Staatsbibliothek, germ. 716 (I,2 18.9).
Carm. bur. München, Bayerische Staatsbibliothek, lat. 4660 (S. 321).
Mü C München, Bayerische Staatsbibliothek, lat. 5539 (I,2 18.3).

- München, Bayerische Staatsbibliothek, lat. 14940 (S. 265).
- Mü B** München, Bayerische Staatsbibliothek, Musikfragmente E III 230—231 (84—85) früher in lat. 16443 (S. 313 und vgl. S. XV).
München, Bayerische Staatsbibliothek, lat. 19824 (S. 258).
München, Bayerische Staatsbibliothek, lat. 20001 (S. 258).
München, Bayerische Staatsbibliothek, lat. 20124 (S. 258).
München, Bayerische Staatsbibliothek, lat. 23286 (S. 9).
- Mü A** München, Bayerische Staatsbibliothek, mus. 4775 (gallo-rom. 42) und verschollene Fragmente früher in Privatbesitz (S. 279 und vgl. S. XV).
Neuchâtel, Bibliothèque publique, 4816 (S. 332).
Noyon, Bibliothèque capitulaire, verlorene Handschrift früher in Noyon (S. 240).
- Oxf. Add** Oxford, Bodleian Library, Add. A 44 (auch 30151) (S. 322).
Oxford, Bodleian Library, Bodl. 832 (S. 324).
- Oxf. Add** Oxford, Bodleian Library, Bodl. 30151 (auch Add. A 44) (S. 322).
Oxford, Bodleian Library, Digby 2 (S. 324).
Oxford, Bodleian Library, Douce 139 (I,2 13.5).
D Oxford, Bodleian Library, Douce 308 (S. 305).
- Oxf. Rawl** Oxford, Bodleian Library, Rawlinson C 510 (S. 323).
Oxford, Magdalen College 100 (die als Vor- und Nachsatz dienenden Blätter sind jetzt Worcester, Chapter Library, Add. 68 Frag. XXXV) (I,2 13.8).
- Ars A** Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 135 (I,2 11.9).
Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 413 (S. 265).
Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 3142 (S. 343).
- Ars B** Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 3517—3518 (S. 332 und I,2 11.3).
- Ars** Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 5198 (S. 207 und 216).
- Cl** Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 6361 (diese Texthandschrift, eine Abschrift von Paris, Bibliothèque nationale, nouv. acq. frç. 13521, stand Ludwig als einzige Vorlage für die Quelle Cl zur Verfügung) (I,2 2).
- Ars C** Paris, Bibliothèque de l'Arsenal 8521 (S. 277 und I,2 17.3).
Paris, Bibliothèque de la Mazarine, 307 (536) (I,2 12.3).
- Fauv** Paris, Bibliothèque nationale, frç. 146 (S. 40, 54 und I,2 14), stets nach dem Faksimile-Druck von P. Aubry (1906) zitiert.
Paris, Bibliothèque nationale, frç. 817 (S. 332).
Paris, Bibliothèque nationale, frç. 837 (S. 331).
Paris, Bibliothèque nationale, frç. 844 (S. 285, 336 und I,2 11.10).
Paris, Bibliothèque nationale, frç. 845 (S. 259, 305 und 336).
Paris, Bibliothèque nationale, frç. 846 (S. 338).
Paris, Bibliothèque nationale, frç. 847 (S. 336).
Paris, Bibliothèque nationale, frç. 986 (S. 332).
Paris, Bibliothèque nationale, frç. 1530 (S. 332).
Paris, Bibliothèque nationale, frç. 1533 (S. 332).
Paris, Bibliothèque nationale, frç. 1536 (S. 332).
Paris, Bibliothèque nationale, frç. 1589 (S. 341).
Paris, Bibliothèque nationale, frç. 1593 (S. 331).

- Paris, Bibliothèque nationale, frç. 1633 (S. 341).
 Paris, Bibliothèque nationale, frç. 2163 (S. 332).
 Paris, Bibliothèque nationale, frç. 2193 (S. 332, 334 und I,2 12.2).
 Paris, Bibliothèque nationale, frç. 12467 (S. 343).
 Paris, Bibliothèque nationale, frç. 12483 (S. 331 und 342).
 Paris, Bibliothèque nationale, frç. 12581 (S. 265 und 338).
N Paris, Bibliothèque nationale, frç. 12615 (S. 285 und 336).
 Paris, Bibliothèque nationale, frç. 12786 (S. 331 und I,2 11. 8).
 Paris, Bibliothèque nationale, frç. 19525 (S. 342).
 Paris, Bibliothèque nationale, frç. 20050 (S. 337).
 Paris, Bibliothèque nationale, frç. 22928 (S. 332).
 Paris, Bibliothèque nationale, frç. 25408 (S. 329).
 Paris, Bibliothèque nationale, frç. 25532 (S. 332).
Ha Paris, Bibliothèque nationale, frç. 25566 (S. 54 und I,2 4).
 Paris, Bibliothèque nationale, nouv. acq. frç. 1050 (S. 265 und 336).
 Paris, Bibliothèque nationale, nouv. acq. frç. 1544 (S. 265).
 Paris, Bibliothèque nationale, nouv. acq. frç. 6295 (S. 332).
Cl Paris, Bibliothèque nationale, nouv. acq. frç. 13521 (Ludwig nur aus der
 Textabschrift Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 6361 bekannt). (I,2 2).
 Paris, Bibliothèque nationale, nouv. acq. frç. 24541 (Ludwig als Soissons,
 Grand Séminaire bekannt) (S. 258 und 332).
 Paris, Bibliothèque nationale, lat. 904 (S. 328)
 Paris, Bibliothèque nationale, lat. 1139 (S. 42).
 Paris, Bibliothèque nationale, lat. 3549 (S. 42 und 237).
 Paris, Bibliothèque nationale, lat. 3639 (S. 258).
 Paris, Bibliothèque nationale, lat. 3719 (S. 42 und 237).
 Paris, Bibliothèque nationale, lat. 8207 (S. 256).
ψ Paris, Bibliothèque nationale, lat. 8433 (S. 124 und 257).
 Paris, Bibliothèque nationale, lat. 11266 (I,2 11.2).
 Paris, Bibliothèque nationale, lat. 14970 (S. 265).
 Paris, Bibliothèque nationale, lat. 15131 (Vgl. Fussnote 15).
St. V Paris, Bibliothèque nationale, lat. 15139 (S. 139).
 Paris, Bibliothèque nationale, lat. 16497 (S. 343).
 Paris, Bibliothèque nationale, lat. 17509 (S. 343).
 Paris, Bibliothèque nationale, Coll. Moreau 1715—1719 (I,2 2, vgl. Cl).
 Paris, Bibliothèque nationale, Coll. de Picardie 158 (S. 230).
 Poitiers, Bibliothèque municipale, 97 (271) (S. 343).
 Praha, Národní Museum, II C 7 (I,2 18.12d).
 Praha, Národní Museum, XII A 1 (I,2 18.12e).
 Praha, Národní Museum, XIII A 2 (I,2 18.12f).
 Praha, Národní Museum, XII A 23 (I,2 18.12h).
 Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. 344 (S. 328).
 Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1058 (S. 258).
V Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. 1490 (S. 338 und I,2 11.1 und 12.1).
Reg Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. lat. 1543 (I,2 7).

- Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. 1725 (S. 340).
 Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2854 (S. 14).
 Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ottob. 3081 (S. 265).
 Rouen, Bibliothèque municipale, 277 (Y 50) (S. 12 und 239).
 Rouen, Bibliothèque municipale, 533 (S. 334)
St. Gall St. Gallen, Stiftsbibliothek, 383 (S. 35, 42 und 325).
 St. Gallen, Stiftsbibliothek, 524 (S. 42).
 St. Omer, Bibliothèque municipale, 351 (S. 328).
 St. Paul (Kärnten), Stiftsbibliothek, 27. 2. 25 (I,2 12.11).
 Sens, Bibliothèque de la Ville, 46 (S. 229 und 232).
 Soissons, Grande Séminaire (jetzt Paris, Bibliothèque nationale, nouv. acq.
 frç. 24541) (S. 258 und 332).
Stuttg Stuttgart, Landesbibliothek, I Asc. 95 (S. 319).
Tu Torino, Biblioteca nazionale, var. 42 (I,2 9).
Tort Tortosa, Biblioteca del Capitol Catedral, C 97 (S. 325).
Tournai Tournai-Dornijk, Bibliothèque de la Ville, ohne Signature (I,2 12.9).
 Tours, Bibliothèque municipale, 927 (S. 42 und 125).
 Tours, Bibliothèque municipale, 948 (S. 259).
 Trier, Stadtbibliothek, 322/1994 (I,2 18.11).
 Troyes, Bibliothèque communale, 990 (S. 124 und 326).
 Utrecht, Universiteitsbibliotheek, Script. Eccl. 375 (S. 258).
 Wien, Nationalbibliothek, 883 (S. 265).
 Wien, Nationalbibliothek, 15501 (I,2 18.12g).
 Wien, Nationalbibliothek, 15503 (I,2 18.12i).
 Wilhering, Stiftsbibliothek, IX 40 (I,2 18.6).
W₁ Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, 677 (Helmstad. 628) (S. 7).
W₂ Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, 1206 (Helmstad. 1099) (S. 157).
Worc Worcester, Chapter Library, Add. 68 (I,2 13.1).
 Zwettl, Stiftsbibliothek, 49 (S. 328).
 Zwickau, Ratschulbibliothek, 96 (I,2 18.12b).

Es folgt in dem handschriftlichen Material eine „neue Disposition — Anhang“, die in dem, mir zur Verfügung stehenden Material nur als Verzeichnis der zu besprechenden Handschriften bzw. Traktaten vorliegt; es handelt sich um sog. „primitive“ Organa (Lektionen, Sequenzen und dgl.). Diese bespreche ich in der Einleitung zu Band I, 2.

Weitere 4 Bogen sind als Ergänzungen zu dem vorliegendem Halbband gedacht: 1) Mü A zu Abteilung XI, 2) Mü B zu Abteilung XIV, 3) Paris, Bibliothèque nationale, lat. 15131 (wohl zwischen S. 329 und 330 einzureihen) und 4) weitere Angaben über Philippe de Grève als Ergänzungen wohl zu S. 244—245. Diese Angaben werden in Band I, 2 gedruckt.

Einleitung.

Die beiden Jahrhunderte, aus deren musikalischem Repertoire im Folgenden ein in vieler Hinsicht interessanter Ausschnitt zum ersten Mal kritisch durchforscht vorgelegt wird, das 12. und 13. Jahrhundert, sind beim Überschaun der gesamten Entwicklung der Musik bei den europäischen Kulturnationen in musikalischer Hinsicht als die Epoche zu charakterisieren, in der der tiefgreifende Umschwung des musikalischen Empfindens sich anbahnt, der aus einer Epoche des Sich-Begnügens mit der Wirkung rein einstimmiger Tonweisen auch bei der feierlichsten, die höchsten künstlerischen Kräfte anspannenden und wie die übrige christliche Kunst erst im Abendland sich voll entfaltenden Kirchenmusik — überleitet zu der allmählich immer stärker zur Alleinherrschaft sich auswachsenden Herrschaft des modernen polyphonen und harmonischen Musikempfindens, für das allmählich, wenigstens im Abendland, die Fähigkeit, rein einstimmige Melodien spontan künstlerisch zu erfinden oder spontan künstlerisch aufzufassen, völlig verloren gegangen ist.

Die ersten Versuche, durch das gleichzeitige Erklingen von 2 oder noch mehr verschiedenen Tonreihen zunächst die musikalische Wirkung einer auch im mehrstimmigen Ganzen ihre Stellung als Hauptmelodie während der Melodie eindringlicher zu gestalten, wenigstens die ersten dieser Versuche, bei denen wir genauere Kenntnis auch von den Mitteln haben, die zur Erreichung dieses Ziels führen sollten, stammen zwar schon aus einer Zeit, die dem hier ins Auge gefassten Zeitraum etwa um 3 Jahrhunderte vorangeht. Sie stammen aus der späteren Karolingerzeit und der folgenden Epoche, Epochen, in denen sich auch auf musikalischem, speziell liturgisch-musikalischem Gebiet, die mannigfachsten Kräfte schöpferisch regten und in denen nacheinander die Sequenzen, die Tropen, das liturgische Drama und die Organa, wie man die ersten mehrstimmigen Werke nannte — eine Bezeichnung, die als spezielle Gattungsbezeichnung in der Folge an den mehrstimmigen kirchlich-liturgischen Werken grössten Stils haften blieb und die sich an Vulgata-Stellen wie „*canentes domino in organo*“ (1. Par. 23, 5), „*in organo carminum domini*“ (2. Par. 7, 6), „*scientes organo canere*“ (2. Par. 34, 12) u. a. anzulehnen scheint, aus denen sich in der christlichen Kirche die Bedeutung Organum = Festgesang entwickelte, — in die Erscheinung traten, um, wie die Dichtung des Mittelalters (W. Meyer, *Fragmenta Burana*, 1901, S. 169 ff.), so auch das musikalische Schaffen der abendländischen Völker von Grund aus neu zu gestalten und bald auf das Reichste zu entfalten; und zwar, nicht mehr, wie es die vorhergegangene Dichtungsepoche gelehrter Renaissance

in der Zeit Karls des Grossen versucht hatte, im Nachbilden und Anlehnen an unzeitgemässe klassische Vorbilder, sondern im Ans-Licht-Ziehen und Ausbreiten bisher so gut wie verborgen gebliebener origineller künstlerischer Anlagen der Individuen dieser Zeit, Anlagen, zu denen auch die Fähigkeit des Schaffens und des Geniessens mehrstimmiger Musik gehörte.

Diese Fähigkeit, die der künstlerischen Kultur des Abendlandes seither nicht wieder verloren gegangen, dem Orient dagegen noch heute fast ganz fremd ist, entwickelte sich auch im Occident freilich nur sehr langsam; und es währte bis zum 12. Jahrhundert, in dem eine Reihe diese Entwicklung günstig befördernder Momente zusammentrafen, bis sich die mehrstimmige Musik dauernd einen festen Platz nicht bloss im kirchlichen, sondern auch im gesellschaftlichen Leben und in der künstlerischen Kultur des einer solchen bedürftigen Einzel-Individuums erobert hatte.

Es waren namentlich französische Kloster- und Kathedralschulen, die schon im 11. Jahrhundert zu hoher Blüte auf dem Gebiet der Pflege der mehrstimmigen Musik gelangten. Ein reicher Schatz derartiger Werke des 11. und 12. Jahrhunderts ist aus St. Martial in Limoges erhalten; in ihnen ist zuerst der Versuch gemacht, der zu einer Hauptmelodie neu hinzu komponierten zweiten Stimme einen auch rhythmisch selbstständigen Charakter zu verleihen. Andere mehrstimmige Werke dieser Zeit, wie die meist 2stimmigen liturgischen Gesänge aus anderen französischen Provenienzen und das grosse mehrstimmige Repertoire der nach französischen Vorbildern reich erweiterten Liturgie von Winchester bleiben musikalisch in bescheideneren Grenzen.

Den für die weitere Ausbreitung und Entwicklung der mehrstimmigen Musik entscheidenden Schritt tat dann im 12. Jahrhundert der Leiter des Chores von Notre Dame in Paris, Magister Leoninus, „optimus Organista“, wie ihn die Pariser Tradition noch am Ende des 13. Jahrhunderts nannte. Er führt in der 2stimmigen Komposition eines grossen Cyklus geeigneter Mess- und Officium-Melodien die prinzipielle rhythmische und damit auch die volle melodische Selbstständigkeit der Oberstimme, des Duplum, gegenüber der Hauptmelodie, dem Tenor, dem musikalischen „Träger“ des Ganzen, durch. Er ordnet hierbei vielfach sogar den für die mehrstimmige Komposition neu zu gestaltenden Rhythmus der Hauptmelodie dem Rhythmus des Duplum, einem vielfach in strenger ausgeprägten rhythmischen Formen („Modi“) sich bewegenden Rhythmus, unter.

Sein „Magnus Liber Organi de Gradali et Antiphonario“ bleibt aber nicht nur das klassische Werk des 12. Jahrhunderts für die mehrstimmige Kirchenmusik, sondern wirkt weiter zunächst auch auf die kunstvollere mehrstimmige Komposition lateinischer Lieder verschiedensten Inhaltes (Conductus) höchst anregend ein. Die Conductus behalten dabei aus dem alten Organum den rhythmisch wesentlich gleichartigen Charakter aller Stimmen bei, da ihre Hauptmelodie, die vielfach auch nur einstimmig vorkommt, im mehrstimmigen Ganzen nie die Rolle spielen konnte, die im „Organum“ Leonins die liturgische Melodie, der Tenor, wegen ihres liturgischen Charakters stets spielt, mag das neue Duplum von noch so hohem musikalischem Interesse und noch so grosser musikalischer Selbstständigkeit sein. Die Conductus verfeinern aber nach dem Vorbild des Duplums in den Organa den rhythmischen und melodischen Bau ihrer melismatischen Partien ausserordentlich.

Dann, als bei der raschen Weiterentwicklung der mehrstimmigen Satzkunst schon nach verhältnismässig kurzer Zeit dem Magnus Liber Leonins die Gefahr des Veraltens drohte, schützte ihn Leonins Nachfolger Perotinus Magnus davor durch eine umfassende Umarbeitung, bei der einerseits in einer grossen Anzahl von Abschnitten das Duplum der 2stimmigen Komposition Leonins nur teilweise beibehalten und durch Veränderungen verschiedener Art betroffen wird, andererseits viele Tenor-Abschnitte ganz neue Duplum-Kompositionen erhalten; und zwar begnügt sich Perotin für eine ganze Reihe von Tenor-Abschnitten nicht bloss mit einer 2stimmigen Neukomposition, sondern setzt zu ihnen mehrere, oft zahlreiche Dupla zur Auswahl. Daneben erweitert er das Organa-Repertoire auch durch die neuen Formen der 3- und 4stimmigen Organa.

Von besonderer Wichtigkeit wurde es nun, dass man (Perotin?) innerhalb dieser liturgischen Organa Leonins und Perotins bei einer Anzahl sowohl von Duplum-Melodien 2stimmiger Organa wie von 2- bzw. 3stimmigen Oberstimmen-Komplexen 3- bzw. 4stimmiger Organa besonders bei solchen Textabschnitten, die in reicher Auswahl immer wieder aufs Neue mehrstimmig komponiert wurden, deren Wirkung dadurch zu steigern suchte, dass diese schönen Melodien nicht nur rein melismatisch mit den wenigen, oft nur einer liturgischen Textsilbe, die auch der Tenor dazu sang, sondern auch mit einem ihnen geschickt untergelegten, selbstständigen, zunächst in den Zusammenhang des ganzen Organums passenden Text gesungen wurden. Mit ihm wurden sie im Organum oder losgelöst vom Organum als „Motette“ (motetus) vorgetragen, d. h. als eine Komposition, die zur Grundlage ein bestimmtes „Wort“ (bzw. aus einer kleinen Silbenanzahl gebildete Abschnitte) einer liturgischen Melodie hat, dessen Tonfolge als Tenor in Verbindung mit einem neuen, zunächst meist dieses „Wort“ weiter ausführenden Text im jetzt „Motetus“ genannten Duplum und zunächst stets vorhandenen weiteren Oberstimmen eine neue mehrstimmige Form schafft (vgl. W. Meyers Abhandlung: Der Ursprung des Motetts 1898, die den Grund zur Erkenntnis dieses Zusammenhangs von Organum und Motette legte).

Die Motette blieb aber nicht lange auf die 3- und 4stimmige Form und nicht lange auf Kompositionen liturgischen oder geistlichen Charakters beschränkt. Bald bemächtigte sich auch die weltliche französische Kunst der Motettenform und schuf daraus zuerst in Nachahmung der lateinischen Vorbilder, dann in origineller vielgestaltiger Weiterbildung: 1. die geschmeidige bewegliche lebhaftere Form der kleinen französischen 2stimmigen Motette, d. h. des französischen Lieds mit begleitender Bassstimme, welche letztere zunächst immer noch dem liturgischen Melodienschatz entnommen, hier aber wahrscheinlich rein instrumental vorgetragen wurde, und 2. die schwierigere musikalische Probleme in Angriff nehmende, duettierende, gelegentlich auch zum Terzett sich erweiternde Doppel- und Tripel-motette mit der gleichen Begleitung, das erste grosse mehrstimmige Repertoire von rein weltlichen Werken in der Musikgeschichte.

Damit war die Bahn für eine immer freier sich entfaltende Entwicklung auch der lateinischen Motette geebnet. Und in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts gelangt die lateinische und französische Motette, beide durch zahlreiche musikalische und textliche Beziehungen mit einander verknüpft, die lateinische nunmehr fast aus-

schliesslich in der Form der Doppelmotette gepflegt, zur absoluten Vorherrschaft, ja vielfach Alleinherrschaft auf dem Gebiet der mehrstimmigen Musik.

Als dann im 14. Jahrhundert die Weiterentwicklung der mehrstimmigen kirchlichen Musik eine Zeit lang still stand, ja sogar künstlich gehemmt wurde, entstehen aus den alten Conductus- und Motettenformen neue, wesentlich weltliche mehrstimmige Kunstformen, zunächst in verschiedener Entwicklung in Frankreich und Italien, die während des ganzen 14. Jahrhunderts reich, vielfach ausschliesslich gepflegt werden, so dass die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts zum ersten Mal einen vorwiegend, vielerorts ausschliesslich weltlichen Charakter trägt.

Die mehrstimmigen französischen Lieder des 14. Jahrhunderts entwickeln sich dabei aus der französischen 2stimmigen Motette, sie behalten also den Aufbau aus Melodie-Oberstimme und einer oder jetzt auch mehrerer instrumental begleitender Bassstimmen bei. Die mehrstimmigen italienischen Lieder führen dagegen die Conductus-Form fort, da die alte Motette in Italien nie heimisch geworden ist; sie bestehen also zunächst, wenigstens in der Mehrzahl, aus mehreren, in der Regel 2 rein vokal durchgeführten Stimmen, bis auch sie dem Einfluss der allmählich in ganz Europa dominierenden französischen Kunst unterliegen.

Die duettierende weltliche Motette verschwindet allmählich ganz und die Motette beschränkt sich allmählich wieder wie im Anfang ihrer Entwicklung auf das kirchliche oder festliche Repertoire. Sie behält aber die Zweitextigkeit der alten Doppelmotette im 14. Jahrhundert noch durchaus bei, um erst im 15. Jahrhundert eine neue, nun definitive Umbildung in die allgemein bekannte Motettenform zu erleben, in der sie dann im 16. Jahrhundert in den Motetten Palestrinas und Lassos ihren Höhepunkt erreicht.

Wenn, wie erwähnt, die liturgischen Organa der Pariser Schule schon am Anfang des 14. Jahrhunderts auch aus der Praxis verschwanden, ohne eine direkte Weiterbildung zu erfahren, so blieb vieles Wesentliche ihrer Kunst, da es von ihnen aus in die Conductus- und Motettenform übergegangen war, der weiteren Entwicklung doch unverloren und kam auch für die kirchliche Kunst zu neuem Leben, als im 15. Jahrhundert besonders durch die englische und die niederländische Schule auch die mehrstimmige Komposition von Messgesängen wieder von Neuem eifrig gepflegt wurde, die für die Form der rein vokalen Mehrstimmigkeit ebenfalls in Palestrina ihren Gipfel fand.

Es wird im Folgenden

1. das Repertoire der Organa in der 2. Phase ihrer Entwicklung, also von Leonins Magnus Liber Organi an, bis zu ihrem Erlöschen in der Praxis im 1. Viertel des 14. Jahrhunderts, dem aber ein Stillstand in der Komposition derartiger Werke schon um die Mitte des 13. Jahrhunderts vorhergegangen war, (die „Organa recentioris stili,)

und 2. das Repertoire der zunächst aus diesen Organa hervorgegangenen lateinischen und der nach diesem Muster geschaffenen französischen Motetten, ferner der Motetten der folgenden Entwicklungsphasen in Frankreich bis zum Ende des

13. Jahrhunderts und ausserhalb Frankreichs noch über das 13. Jahrhundert hinaus, so lange die Motetten zum grössten Teil durch einen dem Organum-Repertoire entnommenen Tenor den musikalischen Zusammenhang mit jenen älteren Kompositionen wenigstens äusserlich beibehalten haben, (die Moteti vetustissimi stili,)

in Band I im Anschluss an die Folge der handschriftlichen Sammlungen im Einzelnen untersucht, wobei ich die grösseren Handschriften durchweg nach der Altersfolge ihres Inhalts zu ordnen versuche,

und in Band II geordnet nach der liturgischen Folge der Organa systematisch zusammengestellt, wobei ich ein soweit mir erreichbar vollständiges musikalisches Anfangs-Verzeichnis sämtlicher Organa recentioris stili, sämtlicher geschichtlich wichtiger Organa-Teile und sämtlicher Motetten der hier behandelten ältesten Motettenepoche gebe.

Da die inhaltlich älteren Handschriften in Quadrat-Notation, die grossen inhaltlich jüngeren in Mensural-Notation geschrieben sind, so empfahl sich die Gliederung der Handschriften bei der Beschreibung in diese 2 Gruppen.

Die ersten Resultate meiner Untersuchungen, wie sie der jeweilige Stand meiner Sammlung des Materials mir ergab oder mir erlaubte, habe ich in meiner Aufsatzfolge:

„Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter“

in verschiedenen Jahrgängen der Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft und des Kirchenmusikalischen Jahrbuchs, in der Riemann-Festschrift 1909 und in einem Vortrag auf dem Wiener Kongress der Internationalen Musikgesellschaft 1909 veröffentlicht bzw. mitgeteilt.

Über den Umfang der Verwendung der mehrstimmigen Musik im Dienste der Liturgie mit meinen ersten Resultaten über ihre Entwicklung handelt der Aufsatz: „Die mehrstimmige Musik der ältesten Epoche im Dienste der Liturgie“ (Km. Jb. 19, 1905).

Über die Leonins Magnus Liber Organi vorangehende Epoche versuchte zuerst der Vortrag: „Die mehrstimmige Musik des 11. und 12. Jahrhunderts“ (veröffentlicht im Bericht über den Wiener Kongress der I. M. G. 1909) zu orientieren; vgl. ferner „Ein mehrstimmiges St. Jakobs-Officium des 12. Jahrhunderts“ im Km. Jb. 19, 1905.

Die Bedeutung der Organa Perotins, besonders ihr Verhältnis zu den Organa Leonins und ihr Einfluss auf das Motettenrepertoire des 13. Jahrhunderts, ist in dem Aufsatz: „Die liturgischen Organa Leonins und Perotins“ in der Riemann-Festschrift 1909 zuerst etwas genauer umrissen, nachdem ich auf die bis dahin völlig unbekannt gebliebene Tatsache, dass uns in den verschiedenen Organa-Handschriften verschiedene, gut zu verfolgende Stadien der allmählichen Umarbeitung des Leoninischen Magnus Liber Organi erhalten sind, zum 1. Mal in meiner Antrittsvorlesung: „Die Aufgaben der Forschung auf dem Gebiete der mittelalterlichen Musikgeschichte“ (Beilage zur Allg. Zeitung, München, 1906, 1, S. 109) hingewiesen hatte.

„Über die Entstehung und die erste Entwicklung der lateinischen und französischen Motette in musikalischer Beziehung“ handelt der so betitelte Aufsatz in Sammelb. 7, 1906.

Die weitere Entwicklung der lateinischen und französischen Motette bis in das spätere 13. Jahrhundert stellt an der Hand der von Coussemaker aus dem Codex Montpellier publizierten Beispiele mit Beschränkung auf diese im Druck leicht zugänglichen 50 Beispiele, aber überall mit Berücksichtigung des ungedruckten Materials der Aufsatz: „Die 50 Beispiele Coussemakers aus der Handschrift von Montpellier“ dar (Sammelb. 5, 1904).

Die Entwicklung der mehrstimmigen Musik im 14. Jahrhundert versuchte der 1. Aufsatz dieser Reihe: „Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts“ (Sammelb. 4, 1903) darzustellen; vgl. dazu viele neue Einzelheiten in meiner umfangreichen Besprechung des Werks von Joh. Wolf über die „Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460“ (Sammelb. 6, 1905).

Einen Teil des ältesten kleinen Motetten-Repertoires deutscher Provenienz endlich, das erst im 14. Jahrhundert, aber noch in Anlehnung an die französischen Motettenformen des 13. Jahrhunderts entstand, untersucht der Aufsatz: „Die mehrstimmigen Werke der Handschrift Engelberg 314“ (Km. Jb. 21, 1908).

A.

Die Handschriften, welche das Repertoire der Organa späteren Stils und das der ältesten Motetten in Quadrat-Notation geschrieben überliefern; ferner verwandte neumierte, nur die Texte überliefernde und verlorene Handschriften.

I. Wolfenbüttel 677, olim Helmstad. 628 (W₁).

Nach der kurzen Beschreibung der Handschrift in O. von Heinemanns Wolfenbütteler Katalog (Die Handschriften der Herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel I, 2, 1886, S. 87) stammt diese umfangreiche dem Format nach mittelgrosse Pergament-Handschrift (21,5 : 15 cm) aus dem 14. Jahrhundert. Als alter Besitzer ist f. 64 das Kloster St. Andrews in Schottland angegeben („Liber monasterii S. Andree apostoli in Scotia“); doch zeigt der Inhalt mindestens für die 10 ersten Faszikel deutlich die ursprünglich französische Provenienz der Handschrift an. Im 16. Jahrhundert kam sie in den Besitz von M. Flacius Illyricus (über dessen Forschungsausbeute aus St. Andrews vgl. Preger, Flacius Illyricus und seine Zeit II, 420, und Heinemann, Die Herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel, 2. Aufl. 1894, S. 21 ff.). Wie der ebenfalls aus dem Besitz von Flacius stammende Codex W₂ ist auch W₁ am Anfang und an einigen späteren Stellen verstümmelt. (Sollten, falls die Verstümmelung erst im 16. Jahrhundert geschah, was mir trotz der Ausführungen über den „Culter Flacianus“ bei Preger und Heinemann l. c. nicht unwahrscheinlich scheint, dadurch vielleicht alte Besizervermerke und ähnliches entfernt werden, wobei dann die Notiz auf f. 64 übersehen wäre?) So differiert eine alte und eine neue Follierung: die erste zählt die verlorenen Blätter mit (f. 3—214); die neue zählt nur die vorhandenen 197 Blätter. Ich citiere stets die alte Follierung, die bis f. XXIX in römischen, von f. 30 an in gotischen Ziffern geschrieben ist. Der Einband stammt aus neuerer Zeit.

Inhaltlich überliefert W₁ das älteste Repertoire der Organa des entwickelteren Stils und die zunächst nur erst spärlichen ältesten Motetten (vgl. meinen Aufsatz über „Die liturgischen Organa Leonins und Perotins“ in der Riemann-Festschrift

1909, S. 205 ff.). Nach dem Entstehungsort dieser Organa in Notre Dame in Paris bezeichne ich W₁ und die inhaltlich verwandten Handschriften F, Ma und W₂ als „Notre Dame-Handschriften-Gruppe“. Singulär inmitten des mehrstimmigen Repertoires des 12. und 13. Jahrhunderts sind in W₁ die mehrstimmigen Ordinarium Missae-Tropen mit einstimmig bleibendem Vortrag der alt-liturgischen Partien und die umfangreichen älteren 2stimmigen für Marien-Messen bestimmten Kompositionen im letzten Faszikel.

Die Conductus-, Motetten- und Sequenztexte nebst einigen Tropen- und Alleluia-Texten gab nach dieser Handschrift in der Reihenfolge des Codex G. Milch-sack, *Hymni et Sequentiae I*, 1886, S. 161 ff. heraus. Eine Anzahl Texte veröffentlichte zuerst Flacius (vgl. unten Kap. VI), dann namentlich die Herausgeber der *Analecta hymnica medii aevi* in Band 20 (vgl. hier S. 25 die kurze Beschreibung des Codex von Dreves), Band 21, 47 und 49. Einige Tropentexte sind noch unediert.

Die Handschrift ordnet ihren Inhalt in 11 Abteilungen an, deren jede mit einer neuen Lage beginnt. Sowohl in der Zusammensetzung seines Repertoires wie in seiner stilistisch älteren Kompositionsart ganz ausserhalb des Repertoires der übrigen Notre Dame-Handschriften steht der letzte Faszikel (2 Quaternionen und 1 Ternio), der nicht von der Haupthand geschrieben ist, rote Initialen verwendet, aber anscheinend von altersher mit den ersten 10 Faszikeln des Codex verbunden war; ich stelle ihn in der folgenden Beschreibung an die Spitze. Von den ersten 10 Faszikeln zeigen die Organa-Faszikel 1—5 und die Conductus-Faszikel 8—10 (19 Quaternionen, 1 Quinio, 1 Ternio und 1 unregelmässige Lage) die gleiche Schreiberhand, die Initialen sind wechselnd rot und blau ausgeführt; Faszikel 6 (1 Quaternio, von anderer Hand geschrieben; die Initialen sind nicht ausgeführt, aber meist vorgemerkt) setzt inhaltlich Faszikel 5 fort; Faszikel 7 (1 Quaternio, wiederum von anderer Hand geschrieben; die Initialen fehlen gänzlich) ist inhaltlich ein Nachtrag zum 2. Faszikel. Faszikel 1 enthält 4st., 2, 7 und 8 3st., 3—6 und 9 2st. und 10 1st. Werke. Da unter den Organa-Faszikeln der 3. und 4., die Leonins 2st. Magnus Liber Organi in der ältesten erhaltenen Fassung überliefern, die ältesten sind, beginne ich die Beschreibung der Organa-Faszikel mit ihnen; die der Zeit Perotins angehörigen übrigen Organa-Faszikel folgen dann am zweckmässigsten in der Folge 5 und 6 (2st.), 2 und 7 (3st.), denen ich gleich die 3st. Organa in Faszikel 8 anschliesse, und 1 (4st. Organa). Eine erschöpfende Behandlung der Conductus-Faszikel liegt nicht im Plan des vorliegenden Werkes; daher werden eingehender aus Faszikel 8—10 nur die Teile ihres Inhalts beschrieben, die für das Organum- und Motetten-Repertoire von Bedeutung sind.

In den Faszikeln mit 2—4st. Werken stehen im Codex auf der Seite 6, 4 bzw. 3 Accoladen zu je 2, 3 bzw. 4 Systemen.

1. 11. Faszikel f. 193—214: 47 2st. Kompositionen für Marien-Messen.

Faszikel 11 besteht aus 2 Quaternionen (f. 193—200 und 201—208) und einem Ternio (f. 209—214); f. 214' ist als letzte Seite des offenbar lange ungebunden

gebliebenen Codex stark abgerieben und daher nur z. T. mit Mühe lesbar (die Angabe des Katalogs l. c., der Codex sei auch am Ende defekt, ist irrig).

Zur Orientierung über die Stellung des Repertoires des 11. Faszikels innerhalb der geschichtlichen Entwicklung der mehrstimmigen Musik vgl. meinen Vortrag: „Die mehrstimmige Musik des 11. und 12. Jahrhunderts“ (Wiener Kongressbericht 1909). 15 Werke (Nr. 1—8 und 41—47) sind Tropen zum Ordinarium Missae. Die übrigen 32 sind 2st. Kompositionen der solistisch vorzutragenden Partien von wechselnden Messgesängen (All., Tract. und Offert.; die Chorschlüsse bleiben 1st.) und 2st. Kompositionen von Marien-Sequenzen und einer Marien-Antiphon. Wie überall in dieser Zeit bleiben die rein antiphonalen Formen der Messliturgie (Introitus und Communio) 1st.; ebenso fehlen hier unter den Organa auch die Gradualien, was der älteren Praxis entspricht, während in der Pariser Notre Dame-Schule die Gradualien mit den bereits seit dem 11. Jahrhundert mehrstimmig komponierten Alleluia-Gesängen die beiden Hauptgattungen der liturgischen Mess-Organa bilden.

Die Werke dieses Faszikels sind gruppenweise nach der Folge der Gruppen in der Messliturgie angeordnet. Auch die 2st. Kompositionen von Nr. 37 und 40 scheinen in der Messe gesungen worden zu sein.

1—7. 7 Kyrie-Tropen.

1. f. 193. Rex virginum amator. Melodie des Tenor: Liber Gradualis Nr. 4; Editio Vaticana Nr. 4. Zur Literatur vgl. zuletzt Anal. hy. 47, 60. Abweichende 2st. Komposition München lat. 23286 f. 5'.
2. f. 193. Creator puritatis. Mel. L. Gr. Nr. 7; Ed. Vat. Nr. 9. Text Anal. hy. 47, 193.
3. f. 193'. Lux et gloria. Mel. wohl L. Gr. Nr. 9; Ed. Vat. Nr. 6. Text Anal. hy. 47, 208.
4. f. 193'. Kyrie virginei lux. Mel. wohl L. Gr. Nr. 2; Ed. Vat. Nr. 2.
5. f. 194. O Marie creator.
6. f. 194'. Kyrie virginitatis amator. Mel. L. Gr. Nr. 2; Ed. Vat. Nr. 2. Text Anal. hy. 47, 62.
7. f. 194'. Conditor Marie. Mel. Ed. Vat. ad lib. Nr. 5. Text Marien-Variante zu Anal. hy. 47, 77.
Nr. 7 schliesst f. 195 Acc. IV; der Rest dieser Acc. und Acc. V—VI sind frei.

8. 1 Gloria-Tropus.

8. f. 195'. Gloria Per precem piissimam ... (später: Maria sola sancta u. s. f.).

9—18. 9 Alleluia und 1 Tractus.

(Auch die 1st. bleibenden Chorschlüsse sind im Codex meist ausgeschrieben oder angedeutet).

9. f. 196'. All. Virga dei mater. Die Mel. ist eine Erweiterung der Mel. All. Virga Yesse L. Gr. [99]. Der Text ist bei W. H. Frere, Einleitung zum

Graduale Sarisburiense S. 81 nicht genannt. Text Milchsack l. c. Nr. 229.

10. f. 197'. All. Virga Yesse floruit virgo. Mel. L. Gr. [99]. Vgl. Lo Ha 2, 35.
11. f. 197'. All. Salve virgo dei mater. Identisch mit dem von Frere S. 79 genannten All. und Lo Ha 2, 31?
12. f. 197'. All. Virga florem germinavit. Bei Frere nicht genannt. Texte 10—12 Mi. Nr. 230.
13. f. 198'. All. Post partum virgo. Mel. L. Gr. [102]. Vgl. M 35.
14. f. 198'. All. Per te dei genitrix. Mel. L. Gr. 507.
15. f. 198'. All. Ave Maria. Mel. L. Gr. [96]. Vgl. Wi Tr Nr. 6 und Lo Ha 2, 30.
16. f. 199'. All. Virgo intemerata. Bei Frere nicht genannt.
17. f. 199'. All. Angelus domini nunciavit. Bei Frere nicht genannt.
18. f. 199'. (Tract.) Gaude Maria virgo. Mel. L. Gr. [97]. Vgl. Wi Tr f. 144'.

19—33. 15 Sequenzen.

(Chevalier, Repert. hymnol., gibt, wenn nichts anderes bemerkt ist und keine Neuausgabe des Textes mit Benutzung auch anderer Quellen in den Anal. hy. vorliegt weitere Quellen an. * : Edition der Seq.-Mel. aus Paris l. 904 in „Le Graduel de Rouen“ 1907).

19. f. 200'. Mittit ad virginem. Mel. Variae preces⁵ S. 133. Text Mi. Nr. 231. Ch. 11653
20. f. 201'. Paranimphus salutatus. Text Mi. Nr. 232. Ch. 14567.
21. f. 202'. *Ave Maria tecum virgo serena. Mel. V. pr. 46. Text Mi. Nr. 233 Ch. 1879.
22. f. 202'. *Hodierne lux diei. Text Mi. Nr. 234. Ch. 7945. (Der Schluss der Melodie ist aus Assisi 695 in Bibl. Liturg. VII pl. 9 ediert).
23. f. 203'. *Ave mundi spes Maria. Mel. V. pr. 44 (mit Variante am Anfang). Text Mi. Nr. 235. Ch. 1974.
24. f. 204'. *Virgini Marie laudes. Text Mi. Nr. 236. Ch. 21656. Die mit Victimae paschali laudes (L. Gr. 217) identische Melodie vgl. auch bei F. Clément, Choix des principales séquences du moyen âge 1861 S. 70.
25. f. 204'. Laudes Christo decantemus. Text Mi. Nr. 237—239. Ch. 10352, 1782; (Salvatoris matrem) und 13507 (O quam felix).
26. f. 205'. *Missus Gabriel de celis. Text Mi. Nr. 240. Ch. 11636.
27. f. 206'. Virgo mitis vere vitis. Text Mi. Nr. 241. Ch. 21837 gibt keine weitere Quelle an.
28. f. 206'. Reginarum dominam. Text Mi. Nr. 242. Ch. 17206 wie bei 27.
29. f. 207'. Ave celi imperatrix. Text Mi. Nr. 243. Ch. 1728 wie bei 27.
30. f. 207'. *Hac clara die turma. Mel. V. pr. 131. Text Mi. Nr. 244. Ch. 7494
31. f. 208'. Virgo parens gaudeat. Text Mi. Nr. 245. Ch. 21844.
32. f. 208'. *Verbum bonum et suave. Mel. V. pr. 94. Text Mi. Nr. 246. Ch. 2134; In verschiedenen 2st. Kompositionen erhalten; vgl. den Exkurs über mehrstimmige Sequenzen S. 12 ff.
33. f. 209'. Ave Maria gratia plena viris in via. Text Mi. Nr. 247; Anal. hy. 451 51. Ch. 1880.

34—40. Offertorien u. ä.

34. f. 209'. (Offert.-Tropus). Recordare virgo mater Ab hac familia. Text Mi. Nr. 248; Anal. hy. 49, 321. Ch. 51. Der Tropus in (anscheinend abweichender) 2st. Komposition auch Lo D f. 36 (ediert von Gerbert, De cantu 1, 437).
35. f. 210'. (Offert.?) O vere beata sublimis. Identisch mit dem Offert. Frere S. 88?
36. f. 210'. (Offert.) Felix namque es. Mel. L. Gr. [98].
37. f. 211'. (Antiph.) Ave regina celorum mater. Mel. Processionale Monasticum 270.
- 38a. f. 211'. (Offert.) Ave Maria gratia plena. Mel. L. Gr. [103].
- 38b. f. 211' in mg. (Tropus zum Offert. Ave Maria). A siderea Gabriel fert; nur Text. Text Mi. Nr. 249; Anal. hy. 49, 333. Ch. 19 wie oben bei 27; weitere Quellen vgl. in Anal. hy. l. c.
39. f. 211'. (Offert. rhythmicum). Preter rerum seriem. Text Mi. Nr. 250; Anal. hy. 20, 73; 34, 12 und 49, 332. Ch. 15405 f. 3 st. auch Ma f. 1.
40. f. 211'. (Tropus zum Schluss des R vom R Gaude). Inviolata integra. Mel. V. pr. 38 (mit Varianten, u. a. am Anfang). Text Mi. Nr. 251. Ch. 9093 f. Vgl. Lo A f. 8. Zur Lit. vgl. (l. Blume in: Die Kirchenmusik, Paderborn 1908, 41 ff., und 1909, 65 ff. Vgl. O 5.

41—44. 4 Sanctus-Tropen.

41. f. 212'. Sanctus Mater mitis. 1st. Intonation (Mel. L. Gr. Nr. 2; Ed. Vat. Nr. 2) und 2st. Tropus. Text Mi. Nr. 252; Anal. hy. 47, 356 nur aus dieser Quelle. Ch. 11346 wie bei 27.
42. f. 212'. (Sanctus) Maria mater egregia. Die 1st. Intonation fehlt. 2st. identisch Mü C f. 30. Text Mi. Nr. 253; Anal. hy. 47, 362. Ch. 11112.
43. f. 212'. Sanctus De virgine nato. Ganz 2st. Text Mi. Nr. 254; Anal. hy. 47, 356 nur aus dieser Quelle. Ch. 4273 wie bei 27.
44. f. 213'. Sanctus ... Voce vita. Ganz 2st. Mel. L. Gr. Nr. 5; Ed. Vat. Nr. 8. Nur der Tropus 2st. in Assisi 695 f. 52'. Text Mi. Nr. 255; Anal. hy. 34, 51. Ch. 22064 und 22072.

45—47. 3 Agnus-Tropen.

45. f. 214'. Agnus ... Factus homo. Ganz 2st. Mel. L. Gr. Nr. 7; Ed. Vat. Nr. 9. Nur der Tropus 2st. in Assisi 695 f. 2. Text Anal. hy. 47, 377.
46. f. 214'. Mortis dira. 2st. Tropus. 2st. abweichend Mü C f. 30' = Eng f. 117; 1- und 3st. W₁ f. 94'. (Mel. wie bei 45). Text Anal. hy. 47, 375. Ch. 29708.
47. f. 214'. Qui de carne. Ursprünglich ohne Noten. (Mel. wie bei 45). 2st. Lo D f. 35. Text Anal. hy. 47, 393.

Die gleichen 2stimmigen Kompositionen der dem Repertoire der wechselnden Messgesänge angehörenden Texte sind bisher aus keiner anderen Handschrift bekannt. Analoge Kompositionen von Mariensequenzen finden sich vereinzelt in mehreren, z. T. gleichzeitigen Handschriften besonders nordfranzösischer Provenienz, über die eine kurze Orientierung hier angefügt sei.

Exkurs I: Mehrstimmige Sequenzen in primitivem Stil.

1. Assisi 695. Der Codex (Pergament; 21 : 15 cm), ein umfangreiches Troparium und Prosarium, weist, wie zuerst Chevalier erkannte, auf Reimser Provenienz zurück, wenn er auch nach den eingehenden Untersuchungen von G. de Manteyer (Bibliothèque Liturgique VII, 1900, f. L ff.) anscheinend in Paris anfangs der 80er Jahre des 13. Jahrhunderts geschrieben ist. Als sein mutmasslicher erster Besitzer. der französische Kardinal Geoffroi de Bar 1287 in Rom starb, blieb er in Italien, erst im Besitz des römischen Kardinals Matteo Rosso Orsini († 1305), dann in dem der Franziskaner von Assisi. Sein Inhalt berührt sich mehrfach mit dem 11. Faszikel von W₁. In mehrstimmiger Komposition enthält er ausser den genannten Tropen Nr. 44 und 45 und dem 3st. Kyrie-Tropus Summe rex (f. 15') die Mariensequenzen: f. LVI Gaude dei genitrix (Ch. 6755), f. CLXXXIX Sicut pratum picturatum (Ch. 18940 ff. und 34659) und f. IICC' [= f. 191'] Verbum bonum mit Ave sydus lux dierum (Ch. 2115) als 2. der gleichen Komposition unter Verbum untergelegtem Text (die l. c. S. 394 geäusserte Vermutung bez. dieser 2st. Komposition ist irrig). Vgl. die ausführliche Inhaltsbeschreibung des Codex in Chevalier's Bibl. Lit. VII, S. 358—394, und die Bemerkungen Bannister's Anal. hy. 40, 1902, S. 13 f.

2. Douai 90 (124). Einem wahrscheinlich am Ende des 12. Jahrhunderts geschriebenen Missale des Klosters Anchin (Pergament; 26 : 16 cm) gehört die von Cousse-maker, Hist. de l'Harm. au moyen âge pl. 24 und 25 im Faksimile edierte und seither in der Literatur viel beachtete Komposition von Verbum bonum an, die das einzige 2stimmige Stück der zweibändigen, jetzt der Bibl. Comm. in Douai gehörenden Handschrift bildet (Nr. 90: Pars aestivalis, f. 178 und 178'; vgl. Catal. Départ. 4^o t. VI, S. 51). Sie ist ebenso wie die 1stimmigen Melodien des Codex in Neumen auf Linien geschrieben.

3. Douai 274. In diesem dem gleichen Kloster entstammenden Codex (Catal. S. 144 f.; 33 : 23 cm), dessen Inhalt Predigten des h. Augustin bilden, nach dem Katalog am Ende des 12. Jahrhunderts geschrieben, wurde später auf f. 1 eine andere 2stimmige Komposition von Verbum bonum eingetragen. Nach dem Katalog „wahrscheinlich im 13. Jahrhundert“; doch deuten die späten Neumenformen der Aufzeichnung anscheinend auf noch spätere Zeit.

4. Rouen 277 (Y 50). Dieses dem 13. Jahrhundert entstammende Missale von Rouen (408 ff.; 230 : 162 mm; vgl. Cat. Dép. 8^o 1, 1886, S. 54) enthält am Schluss des den Schluss des Codex bildenden Sequentiars f. 405 eine 2st. ganz auf Stimmtausch beruhende Komposition der Sequenz: Ave virgo virga Jesse (Ch. 24011), die in „Le Graduel de l'Église Cathédrale de Rouen au XIII. siècle“, Rouen 1907, Bd. I, phot. auf pl. 8 und 9 und ib. S. 214 ff. in (rhythmisch willkürlicher) Übertragung von J. Pothier ediert ist (die Emendation des verderbten Schlusses ist Pothier S. 218 nicht gelungen, da er nicht erkannte, dass in der Oberstimme irrig das Duplum zum 1. und 2. „Amen“ ausgelassen ist und in der Unterstimme zwischen dem 6. und 7. „Amen“ 2 weitere „Amen“ fehlen); vgl. auch ib. S. 146. Vgl. über diese Publikation, deren 2. Band das in

Paris Bibl. Nat. lat. 904 überlieferte, derselben Zeit entstammende Graduale von Rouen phototypisch ediert, die Besprechungen von H. Labrosse im Moyen Âge (2. Série t. XII, 1908, S. 154—160) und von L. R. in der Rassegna Gregoriana 7, 1908, 67—72.

5. Limoges 2 (17). Aus der Einsicht in eine Herrn Dr. Beck gehörende Photographie von f. 234 dieses Codex entnehme ich, dass diese Pergament-Handschrift des 13.—14. Jahrhunderts (264 : 183 mm; vgl. L. Guibert in: Cat. Dép. 8^o, 9, 1888, 448; ausführlich beschrieben von L. Guibert in: Bull. hist. et philol. du Comité des trav. hist. et scientif., Paris 1887, S. 323—365, „Le Graduel de la Bibl. Comm. de Limoges“; vgl. P. Meyer, ib. S. 315 ff.) hier eine 2st. Komposition der Sequenz „Verbum bonum“ enthält. Als Provenienz der Handschrift stellte Chevalier Fontevrault fest (vgl. Cl. Blume, Anal. hy. 39, 1902, S. 8 f.). Obwohl Guibert nach den Angaben von G. Beaure d'Augères manches über die Musik des Codex mitteilt, u. a. die Melodien der französischen Épitres farcies und der 2 französischen Ordinarium Missae-Tropen dieses Codex zum grössten Teil ediert, versäumt er es leider anzugeben, welche Sequenzen 2st. komponiert sind; so kann ich hier den ganzen Organa-Bestand dieser Handschrift noch nicht mitteilen.

6. Bologna Lic. Mus. Q 11. Diese kleine, unbekannter Provenienz entstammende, wohl im 14. Jahrhundert zusammengestellte unsystematische Sammlung verschiedenartiger Gesänge (20 : 15,5 cm) enthält neben anderen später zu nennenden mehrstimmigen Werken eine 2st. Komposition einer Sequenz: f. 11 Exit rosa de spineto.

7. London B. M. Arund. 248. Diese in England geschriebene Sammlung (22 : 15 cm) theologischer und moralischer Stücke enthält an zwei Stellen musikalische Einträge. Die erste (f. 153—155) ist von Wooldridge, Early Engl. Harm. pl. 32—36 phototypisch ediert; in ihr ist der 2st. komponierte englische Text: Jesu Cristes milde moder (f. 154'; pl. 35) sequenzenartig gebaut. Die zweite (vgl. Hughes-Hughes, Cat. of Ms. Music in the Br. M. 1, 1906, 255) enthält f. 200' das nur in der 1. Accolade mit Noten 2st. ausgefüllte All. Virga ferax Aaron (die Komposition ist von der 3st. Komposition dieses All. in Paris frç. 25408 f. 119', vgl. Fétis in Danjou's Revue III, 1847, 323, verschieden; vgl. ferner Lo Ha 1, 7) und f. 201' eine 2st. Sequenz, deren Text stellenweise, so gerade am Anfang nach dem Anfangswort „Risum(?)“, nicht mehr zu lesen ist (die 1. Parallelstrophe beginnt: Novum fecit merum; die 2. Strophe: Femina non quevis). Der Codex entstammt dem frühen 14. Jahrhundert.

8. London B. M. Egert. 945. Der Sequenzen-Faszikel dieser schönen, kleinen (11,5 : 7,5 cm), auf Périgneux als Provenienz hindeutenden Handschrift des 14. Jahrhunderts (Hughes-Hughes l. c. 1, 255), der auch wegen der die Mensuralschrift des 14. Jahrhunderts benutzenden Art der Aufzeichnung auch der 1st. Sequenzen-Melodien höchst beachtenswert ist, lässt auf 8 von seinen 12 1st. meist sonst unbekanntem Gesängen 2- oder 3stimmige Amen- oder Alleluja-Schlüsse folgen. 1. f. 288 Vernans viridarium; f. 291 2st. Amen. — 2. f. 291 Salve regina glorie Maria stella maris (Ch. 18145; Mone Hymnen 2, 211); f. 293 2st. Amen. — 3. f. 293' Audi mirabilia que sedes; f. 296' 2st. Alleluja. — 4. f. 296' Ave stella matutina, schliessend: civium celestium (auch sonst bekannt?); f. 299 2st. Amen. — 5. f. 299 Gaude virgo graciosia verbum verbo concepisti (nicht Ch. 27196); f. 300' 1st. Amen. — 6. f. 301 Ad summe

matris curiam; f. 304' 1 st. Amen. — 7. f. 304' Stirps (Strips im Codex) Jesse de gremio foret in aurora; f. 306 3 st. Amen. — 8. f. 306' Salve lignum preciosum pondus ferens; f. 308' 2 st. Amen. — 9. f. 308' Salve virgo singularis nata mater patrem paris (gleiche Melodie wie Nr. 8); f. 310' 2 st. Amen (in beiden Stimmen von Nr. 8 abweichende Komposition). — 10. f. 310' Descendit ab arce patris; f. 314 1 st. Amen. — 11. f. 314 Carmen nove melodie; f. 317 1 st. Amen. — 12. f. 317' Salve dulcis memorie Maria mater (nicht Ch. 17910); f. 321' 2 st. Amen. (Über den übrigen Inhalt des Codex, der ein Erbauungsbuch für eine Dame ist, vgl. P. Meyer, Bull. de la Soc. des anc. text. 7, 1881, S. 44—72).

9. Rom, Vatic. 2854. Aus dieser Sammelhandschrift des 14. Jahrhunderts edierte H. M. Bannister, Anal. hy. 40, 1902, S. 17 f., den Text einer scherzhaften 2 st. „Sequenz“ („Sequentia sub duplici cantu diei competens medicine papalis“): „Hec medela corporalis“ und das Begleitschreiben, mit dem ihr Verfasser, Bonavitus de Casentino, sie zugleich mit einem [im Codex 1 st.] Hymnus ähnlichen Inhalts dem Leibarzt des Papstes, Magister Accursinus, übersandte. Die 2 st. Komposition f. 20 f. (im 1. Modus; in Mensural-Notation aufgezeichnet) ist in älterem Stil. Die Anlage des Ganzen ist jedoch trotz der Bezeichnung „Sequentia“ nicht die der Sequenzen, sondern die der italienischen Balladen: Der an die Spitze gestellte „Refrain“ ist nach jeder Strophe zu wiederholen; die in Bannister's Druck a, b und c bezeichneten Teile der Strophen entsprechen den Pedes (hier nicht als *verto* und *chiuso* differenziert, sondern musikalisch gleich) und der Volta der Ballade (musikalisch dem Refrain gleich).

Zu diesen Handschriften treten ferner das ältere kleine Sequenzen-Repertoire des *Wi Tr* und der älteren Organa von St. Martial in Limoges und der Codex *W₂*. Wenn somit auch die Spuren in primitivem 2 st. Stil komponierter Sequenzen der Epoche des 12. bis 14. Jahrhunderts immerhin ganz zahlreich sind, so ist doch bisher noch keine weitere Handschrift bekannt geworden, die einen ähnlich abgeschlossenen Zyklus derartiger Werke überliefert, wie es *W₁* tut.

Der einzige mehreren unter diesen Handschriften gemeinsame Text ist *Verbum bonum*, das 2 st. *W₁* f. 208', *W₂* f. 141', Assisi, Douai 90, Douai 274 und Limoges l. c. erscheint, aber überall in verschiedener Komposition. *W₁* ist in der Oberstimme durchweg am melismenreichsten und wiederholt am Schluss die Melodie der letzten Strophe zu einem grossen Schlussmelisma Amen mit neu komponiertem Duplum (45 Töne im Duplum zu 34 im Tenor). *W₂*, Douai 274 und Limoges bilden das Du. melismatisch etwas einfacher; *W₂* und Douai 274 wiederholen gleichfalls den letzten Melodieabschluss als Amen-Schluss; *W₁* legt ihm aber als Text 14 mal Amen und: *dicant omnia* unter; Douai 274 schreibt ihm melismatisch, aber ohne Du., wobei freilich die Möglichkeit offen bleibt, das Du. der letzten Strophe dazu zu wiederholen; die Fassung des Schlusses in Limoges ist mir unbekannt. Am einfachsten sind Assisi und die oft abgedruckte Fassung Douai 90 gehalten, die also diese Kompositionsart nur sehr mangelhaft repräsentiert; in Assisi beschränkt sich das Schluss-Amen auf 5 Töne in jeder Stimme; in Douai 90 fehlt es ganz.

Von Handschriften, die im gleichen primitiven Stil komponierte Hymnen enthalten, ist mir bisher nur eine bekannt geworden: London B. M. Add. 16975, ein

Hymnar des 13. Jahrhunderts aus Lire in der Normandie (Hughes-Hughes l. c., 1, 170; 30 : 20 cm), das ich hier erwähne, da es wie die Sequenzen-Handschriften 1—5 aus nordfranzösischer Provenienz stammt. Es enthält in primitivem 2 st. Stil komponiert die Hymnen f. 166 *Conditor alme* (Hymni, Ed. Sol., S. 26), f. 188' *Veni creator* (ib. 52) und f. 192 *Ave maris stella* (ib. 139). — Über eine 3 st. Hymne *Lo A f. 76'* vgl. unten.

2. 3. und 4. Faszikel: Die erste erhaltene Fassung des 2 st. Magnus Liber Organi de Gradali et Antiphonario, 13 R und 32 + x (?) Messstücke, komponiert vom Pariser Meister Leoninus; (ferner zwei andere 2 st. Werke am Ende des 3. Faszikels).

Faszikel 3 und 4 überliefern die älteste erhaltene Fassung von Leonins Magnus Liber Organi de Gradali et Antiphonario, wie Anon. IV (C. S. 1, 342) diesen Organa-Cyklus betitelt. Dass die Officiumstücke in den guten Handschriften stets den musikalisch wichtigeren Messstücken vorausgehen, hat in der Ordnung der Liturgie seinen Grund, da an den einzelnen Festen zunächst die mehrstimmigen R, die für Vesper und Matutin bestimmt waren, zur Aufführung kamen, dann in der Messe die mehrstimmigen Grad. und All. folgten.

Dass die musikalische Fassung des Magnus Liber in den 3 Haupt-Notre Dame-Handschriften *W₁*, *F* und *W₂* eine teilweise verschiedene ist und in welchen Haupt-richtungen sich die zunächst durch Perotin vorgenommenen Veränderungen der ersten Fassung bewegten, führte ich in dem Aufsatz: „Die liturgischen Organa Leonins und Perotins“ in der Riemann-Festschrift 1909, S. 200 f. in grossen Zügen aus. Eine erschöpfende Einsicht in diese hohes Interesse bietende musikalische Entwicklung kann nur eine Ausgabe dieser Werke gewähren; doch ist es auch in der vorliegenden Handschriften-Beschreibung, auf die ich mich zunächst beschränken muss, möglich, wenigstens eine, und zwar eine besonders wichtige Seite der wiederholt von neuem vorgenommenen Umarbeitungen anschaulich zu machen, nämlich das Verhältnis, in dem die Kompositionen derjenigen Abschnitte zu einander stehen, die ich mit Benutzung eines Ausdrucks des Anon. IV in dem genannten Aufsatz „*Clausule sive puncta*“ nannte und die ich im folgenden auch kurz als „Teile“ bezeichne.

Es sind solche Partien der Organa, an denen die liturgische Melodie im T. besonders melismenreich ist und daher das für die übrigen Abschnitte der Melodie bevorzugte Auseinanderziehen in einzelne langgehaltene Tenor-Töne nicht erleidet, an denen so rhythmisch in beiden Stimmen straffer komponierte, musikalisch in sich geschlossene Abschnitte („*Clausule*“) entstehen, die musikalisch immer anziehender auszugestalten ein Hauptgesichtspunkt der Perotinischen Modernisierung des Magnus Liber war.

Diejenigen Partien, 1) in denen im T. ein bestimmter sog. „Modus“ herrscht. 2) für die in den Ausschnitt-Faszikeln Ersatz-Kompositionen vorliegen und 3) deren T.-Melodie als Motetten-T. Verwendung fand, sind im folgenden durchweg vollständig angegeben. Für diejenigen, die als T.-Rhythmus nur die Folge gleichmässiger Taktnoten mit Pausen nach unregelmässig grossen Gruppen von Tönen haben (ich bezeichne diesen T.-Rhythmus als „*Simplices-Gruppen*“, abgekürzt σ_7), ohne dass ihre Tenores

in den Ausschnitt-Faszikeln oder als Motetten-T. wiederkehren, genügte eine kleine Auswahl. In W₁ erscheint bei einer Anzahl der aus den unter 2) und 3) genannten Gründen zu erwähnenden Partien der Tenor noch in der rein organalen Form mit breit organal auseinander gezogenen Melodie-Tönen (ich bezeichne diese T.-Art, in der der T. aus einzelnen unmensurierten Tönen besteht mit Pausenstrichen nach jedem einzelnen Ton, mit: si|). Im übrigen verweise ich für die T.-Rhythmik selbst, ihre Schreibung in der Quadrat-Notation und die von mir gewählte abgekürzte Bezeichnung der T.-Rhythmen auf den Exkurs II zu diesem Kapitel und die Einleitung zu Band II.

Die anderen Seiten der durch Perotin angebahnten Modernisierung des Magnus Liber müssen hier unberücksichtigt bleiben bis auf die Fälle, in denen durch die späteren Umarbeitungen auch der Anfang der späteren Fassungen betroffen ist; ich bezeichne mit * eine 2., mit † eine 3. Fassung des Anfangs des betreffenden Teils, die bald nach kürzerer, bald erst nach längerer Zeit zu einem Abschnitt der ursprünglichen Fassung zurückkehrt. So bedeutet das Gleichheitszeichen für diese 2 stimmigen Organa¹⁾ nur, dass nur mehr oder weniger ausgedehnte Abschnitte, selten die ganzen Kompositionen in den verschiedenen Handschriften musikalisch unverändert die gleichen sind. Dass die eigentümliche Satztechnik dieser Werke in vielen Fällen zu formelhafter Anwendung gewisser musikalischer Phrasen als Oberstimme (Duplum) zu den gleichen lang ausgehaltenen T.-Tönen kam, wenn diese T.-Töne auch in musikalisch ganz verschiedenartigen Zusammenhängen standen, kann ich hier nur anmerken, nicht ausführen. So deutet musikalisch gleicher Anfang keineswegs überall auf die weitere musikalische Übereinstimmung grösserer Abschnitte.

Da Codex F die umfangreichste Fassung des Magnus Liber überliefert, zähle ich die Officium- und Messstücke nach der Folge in F; ich bezeichne mit O die Officium-, mit M die Messstücke; den Nachweis der liturgischen Melodien vgl. in Band II. Das Vorkommen der einzelnen „Clausule“ in den Hauptfassungen der R, Gr. und All. in W₁, F und W₂ und in Ausschnitt-Kompositionen ausserhalb der Ausschnitt-Faszikel ist mit der Folio-Zahl, das Vorkommen in den Ausschnitt-Faszikeln in W₁ und F mit der Nummer des Ausschnitts zitiert. Den Textsilben der Clausula ist die Nummer, die sie in der systematischen Zusammenstellung im musikalischen Anfangs-Verzeichnis in Band II trägt, zugefügt; ebenso der Motette die Nummer ihres Textes in der fortlaufenden Zählung der Motetten-Texte in Band II. Die Überlieferung der Motetten ist meist mit der Nummer, die sie im Repertoire der einzelnen Codices einnehmen, nur in wenigen Fällen (z. B. für die in F ausserhalb der Motetten-Faszikel stehenden Motetten, für die Motetten des Codex Ma, für die Motettenstimmen W₂ f. 167 ff. u. a.) mit der Folio-Zahl des Codex zitiert; bei den in den systematisch angeordneten Motetten-Faszikeln der Codices F, W₂ und Mo stehenden Motetten tritt die Angabe der Zahl des Motetten-Faszikels hinzu.

In der Konkordanz der Organa des Magnus Liber ist nur das sonstige Vorkommen der ganz oder teilweise gleichen 2 st. Kompositionen angegeben, nicht das Vorkommen von 3-, 4- oder anderweitigen 2 stimmigen Kompositionen des gleichen

¹⁾ Ich betone aber nachdrücklich, dass diese Einschränkung ausschliesslich für die 2 st. Organa des Magnus Liber gilt.

Textes; die vollständige Konkordanz vgl. in Band II. Fehlen Konkordanzangaben bei den „Teilen“, so sind die betreffenden Teile in W₁ (bezw. in den übrigen Handschriften) singular. Fehlt die Angabe des T.-Rhythmus, ist durchweg $\sigma\gamma$ zu ergänzen.

In einer (verhältnismässig kleinen) Anzahl von Fällen war mir eine Kontrolle der vollen Identität einer Anzahl von Clausule in den verschiedenen Handschriften noch nicht möglich, wie überhaupt gerade dieser Teil meiner Untersuchungen angesichts der überaus grossen Zahl dieser Kompositionen mit grossen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte. Einerseits war eine gleichzeitige Benutzung des Codex F mit einer oder beiden Wolfenbütteler Handschriften ausgeschlossen, so dass auch bei identischen Kompositionen mit gleichem T.-Text nicht überall die Gewissheit völliger Identität erzielt werden konnte. Andererseits konnte ich erst in einem vorgerückteren Stadium meiner Untersuchungen mein Augenmerk auch auf den ganzen Komplex derjenigen Fälle richten, in denen die gleiche Komposition an verschiedenen Orten mit verschiedenem T.-Text erscheint. Da bekanntlich die 1 st. liturgischen Melodien vielfach die gleichen Melodien oder Melodieteile zu verschiedenen Texten benutzen (vgl. die Hinweise auf diese melodischen Zusammenhänge der im Magnus Liber benutzten liturgischen Melodien in Band II), konnten auch die mehrstimmigen Kompositionen derartiger mehrfach verwendeter T.-Teile an verschiedenen Orten mit verschiedenen Texten ihre Stelle finden. Es ist sehr charakteristisch, dass auch diese weitere Verwendung von Clausule mit Änderung des ursprünglichen Textes ziemlich häufig vorkommt. Eine erschöpfende Vollständigkeit in der Feststellung dieser vielfach versteckten Fälle ist wohl im folgenden noch nicht erreicht; ferner befindet sich auch unter den mannigfachen von mir beachteten Fällen dieser Art eine Anzahl solcher, bei denen ich bisher lediglich auf Analogieschlüsse (Annahme der Identität auf Grund der Gleichheit des Anfangs, des Umfangs, des T.-Modus u. ä.) angewiesen war, was dann aber im folgenden stets besonders bemerkt ist.

a. 3. Faszikel f. 17—24: 13 R des Magnus Liber; ferner 1 2 st. Grad. und 1 2 st. Sanctus-Tropus.

Der 3. Faszikel umfasst einen Quaternio. — W₁ überliefert mit Ausnahme von Nr. 12 nur die 2 st. Komposition der R-Intonation und des \mathcal{W} ; F und W₂ lassen meist 2 st. Komposition auch des Gloria folgen.

1. (O 1) f. 17. (R) Judea. (\mathcal{W}) Constantes. = F f. 65; W₂ f. 47. — Über Wooldridge's Publikation der Musik vgl. bei F.
Teile: 1. Et Jherusalem Nr. 1. = F Nr. 2. — 2. Super vos Nr. 1; T. 3 li|. Ist es = F Nr. 4 (T. $\sigma\gamma$)?
2. (O 2) f. 17'. (R) Descendit de celis. (\mathcal{W}) Tamquam sponsus. = F f. 65' (* \mathcal{W}). — Über Wooldridge's Publikation der Musik des \mathcal{W} vgl. bei F.
Teile: 3. Tamquam Nr. 2. — 4. f. 18 De thalamo Nr. 1; T. unregelmässig ligierend.
3. (O 4) f. 18. (R) In columbe. (\mathcal{W}) Vox domini. = F f. 67' (* \mathcal{W}); W₂ f. 47' (* \mathcal{W}).
4. (O 5) f. 18'. (R) [G]aude Maria. (\mathcal{W}) Gabrielelem. = F f. 68; W₂ f. 48'.

5. (O 10) f. 19. (R) Non conturbetur. (W) Ego rogabo. = F f. 71' (*R; *W); W₂ f. 49' (†R; *W).
6. (O 11) f. 19'. (R) Dum complerentur. (W) Repleti sunt. = F f. 72 (*R; *W); W₂ f. 50' (†R; *W).
7. (O 13) f. 19'. (R) [I]nter natos. (W) Fuit homo. = F f. 73; W₂ f. 58'.
8. (O 24) f. 20. (R) Concede. (W) Adjuvent nos. = F f. 80; W₂ f. 54.
9. (O 25) f. 21. (R) Ex ejus tumba. (W) Catervatim. = F f. 81 (*W); W₂ f. 55 (*W).
10. (O 28) f. 21'. (R) Sint lumbi. (W) Vigilare. = F f. 83 (*W); W₂ f. 57 (*W).
11. (O 29) f. 22. (R) Regnum. (W) [E]ructavit. = F f. 84; W₂ f. 57'.
12. (O 35) f. 22'. (R) Vir perfecte. (W) Imitator Jhesu. Gloria patri *bis* semper.
13. (O 36) f. 23. (R) [V]ir iste. (W) Pro eo ut.

Während F und W₂ die 2. st. *Benedicamus domino*-Kompositionen unmittelbar den R des Magnus Liber folgen lassen, finden sich in W₁ 4 derartige Werke erst im 9. Faszikel; vgl. unten. — Beachtenswert ist, dass die beiden letzten R in W₁ hier singulär sind, unter ihnen das einzige, dem in W₁ das Gloria in 2. st. Komposition folgt.

Anhang (von der Haupthand geschrieben):

1. (M 37) f. 23'. (Gr.) Propter veritatem. (W) Audi filia. Eine 2. st. Komposition dieses Gr. im Magnus Liber steht W₁ f. 41; F f. 128; W₂ f. 84. Warum W₁ hier eine 2. Komposition an den Schluss des Officium-Teils des Magnus Liber stellt, ist mir nicht ersichtlich.
Teile: 1. Veritatem Nr. 1; T. si|. — 2. Filia Nr. 1. — 3. f. 24 Et vide Nr. 1. — 4. Aurem tuam Nr. 1—2; T. 3 li|. 1. Durchführung singulär; 2. Durchführung anscheinend = W₁ f. 41'; F f. 128'; W₂ f. 84. — 5. Quia concupivit rex Nr. 1. — Anscheinend steht also diese meist abweichende Komposition von M 37 wenigstens für einen Abschnitt in Beziehung zum Magnus Liber.
2. f. 24'. Sanctus Sanctorum exultatio. 1. st. Intonation und 2. st. Tropus. Von einer 3. st. Komposition ist in Cambridge Ff II 29 f. 2 nur der Schluss erhalten (Wooldridge, Early Engl. Harm. pl. 37). Text Anal. hy. 47, 317. Ch. Nr. 33363.

b. 4. Faszikel 1 25—35 und 38—48: 13 Gr. und 19 All. des Magnus Liber; weitere Stücke (2 All.?) sind mit f. 36 und 37 verloren.

Der 4. Faszikel bestand ursprünglich aus 3 Quaternionen, aus deren 2. jetzt das mittlere Doppelblatt (f. 36 und 37) fehlt.

1. (M 1) f. 25. (Gr.) Viderunt. (W) Notum fecit. = F f. 99; W₂ f. 63.
Teile: 1. Omnes Nr. 2. = F f. 99 (1. Komposition); W₂ f. 63. — 2. Dominus Nr. 1. = F f. 99 (dito).
2. (M 2) f. 25'. All. Dies sanctificatus. = F f. 100'; W₂ f. 64.
Teile: 3. f. 26 Nobis Nr. 2. — 4. Venite Nr. 2. = F f. 100'; W₂ f. 64'; steht es ferner in Beziehungen zum Tr. des 3. st. Venite Nr. 1 W₁

- f. 64; F f. 17? — 5. f. 26' Lux magna Nr. 2; T. 3 li|; wohl = Muneribus Nr. 2 (aus M 10) F f. 106.
3. (M 3) f. 26'. (Gr.) Sederunt. (W) Adjuva (Initiale A im Codex an falscher Stelle). = F f. 101 (*W); W₂ f. 64'.
Teile: 6. f. 27 Ne Nr. 2. = F Nr. 47; W₂ f. 65.
4. (M 5) f. 27'. (Gr.) Exiit. (W) Sed sic eum. = F f. 102'; W₂ f. 66'.
Teile: 7. Manere Nr. 4. = F Nr. 49; W₂ f. 67. — 8. Donec veniam Nr. 2; T. si|. = W₂ f. 67.
5. (M 8) f. 28. (Gr.) Laus tua. (W) Herodes. = F f. 104'; W₂ f. 67'.
Teile: 9. Iratus Nr. 1; T. si|. — 10. f. 28' Multos pueros Nr. 1; T. bisweilen 3 li|. — 11. In Bethleem Nr. 1; T. wechselnd Ligaturen und $\sigma\gamma$.
6. (M 9) f. 29. (Gr.) [O]mnes. (W) [S]urge (die irrige Initiale A ist ausradiert) et illuminare. = F f. 105; W₂ f. 68.
Teile: 12. Ge Nr. 1; T. si|, später $\sigma\gamma$. — 13. Et illuminare Nr. 2; T. si|.
7. (M 11) f. 29'. (Gr.) Suscepimus. (W) Sicut audivimus. = F f. 106' (*W); W₂ f. 69'.
Teile: 14. Mus Nr. 1. = W₂ f. 70 1. Durchführung.
8. (M 12) f. 30. All. Adorabo ad templum. = F f. 107; W₂ f. 70' (*All; *W).
Teile: 15. f. 30' Rabo Nr. 1; T. si|. — 16. Sanctum Nr. 1; T. si|. — 17. Tebor Nr. 1.
9. (M 13) f. 31. (Gr.) Hec dies. (W) Confitemini. = F f. 108; W₂ f. 71.
Teile: 18. Domino Nr. 2. = F Nr. 82 1. Teil. — 19. Quoniam Nr. 2. = F Nr. 82 2. Teil. — 20. In seculum Nr. 3; T. 3 li|. = F Nr. 95.
10. (M 14) f. 31'. All. Pascha nostrum. = F f. 109 (*W); W₂ f. 72.
Teile: 21. f. 32 Nostrum Nr. 2; T. si|. — 22. Latus est Nr. 2. = F Nr. 451 (La).
11. (M 15) f. 32'. [A]ll. Epulemur in azimis. = F f. 109'.
Teile: 23. In azimis sinceritatis Nr. 1; T. si|.
12. (M 17) f. 32'. All. Surrexit (irrige Initiale U des W am Lagenanfang f. 33) dominus et. = F f. 111.
Teile: 24. f. 33 Et tenerunt Nr. 1. = F Nr. 116.
13. (M 22) f. 33'. All. Dulce lignum. = F f. 114'; W₂ f. 72'.
Teile: 25. f. 34 Ferens pondera Nr. 1. = F Nr. 119. — 26. f. 34' Sustinere Nr. 1 = F Nr. 120.
14. (M 23) f. 34'. All. Ascendens Christus. = F f. 115'; W₂ f. 73'.
Teile: 27. f. 35 Duxit Nr. 1; T. 3 li|. = W₂ f. 74 im gleichen, F r. 115' in abweichendem T.-Modus (T. $\sigma\gamma$). — 28. Ta Nr. 1. = F f. 115'; W₂ f. 74; wohl = Na Nr. 1 (aus M 42) W₁ f. 45. Motetten-Quelle Nr. 310 Si quis F 2, 22.
15. (M 27) f. 35'. All. Veni sancte spiritus. = F f. 119. f. 35' bricht mit „tuo“ ab der Schluss fehlt.
Teile: 29. [f. 36] Amoris Nr. 1; verloren; war es mit Nr. 5, F Nr. 252 identisch?

Auf dem verlorenen Doppelblatt stand wohl:

- [16. (M 26) .. All. Paraclitus. = F f. 118; W₂ f. 74';
 17. (M 29) .. All. Inter natos. = F f. 120'; W₂ f. 75']; ferner der Anfang des folgenden:
 18. (M 31) f. 38. [All. Tu es Petrus et super hanc pe]tram edificabo. = F f. 122; W₂ f. 76'.
 Teile: 30. [f. 37'] Pe (aus Petram) Nr. 1; verloren; war es mit Nr. 2, F f. 122' identisch? — 31. f. 38 Cabo Nr. 1.
 19. (M 32) f. 38. (Gr.) Benedicta. (V) Virgo dei. = F f. 122'; W₂ f. 77.
 Teile: 32. Go Nr. 3.
 20. (M 33) f. 38'. All. Assumpta est. = F f. 123' (*All.; *V); W₂ f. 78 (*All.; V).
 Teile: 33. f. 39 Angeli Nr. 1. — 34. Tes Nr. 1; T. 3 li|. = W₂ f. 78'.
 21. (M 34) f. 39'. All. Hodie Maria. = F f. 124'.
 Teile: 35. f. 40 Gaudete Nr. 1. = F f. 125 (1. Komposition). — 36. Regnat Nr. 1. = F f. 125 (dito).
 22. (M 54) f. 40'. All. Veni electa. = F f. 141; W₂ f. 85.
 Teile: 37. Mea Nr. 1; T. si|. — 38. f. 41 Quia concupivit rex Nr. 1.
 23. (M 37) f. 41. (Gr.) Propter veritatem. (V) Audi filia. = F f. 128; W₂ f. 84; über die meist abweichende 2 st. Komposition W₁ f. 23' vgl. oben S. 18.
 Teile: 39. Veritatem Nr. 2; T. 3 li|. = W₂ f. 84; ist es ferner = Nr. 4, F f. 129 im 2. Gr.? — 40. f. 41' Filia Nr. 2. = W₁ Nr. 79; F f. 128' 2. Durchführung; W₂ f. 84. — 41. Aurem tuam Nr. 2; T. 3 li|. = F f. 128'; W₂ f. 84; ferner anscheinend = W₁ f. 24 2. Durchführung. — 42. f. 42 Rex Nr. 1.
 24. (M 38) f. 42. All. Nativitas. = F f. 129. Dem V ist nachträglich als 2. Text untergelegt: Op[ti]mam partem.
 Teile: 43. f. 42' Ex semine Nr. 2. = F Nr. 271.
 25. (M 39) f. 42'. All. In conspectu angelorum. = F f. 130; W₂ f. 78'.
 26. (M 40) f. 43'. (Gr.) Timete. (V) Inquirentes. = F f. 131.
 Teile: 44. f. 44 Tes Nr. 1; T. 3 li|. — 45. Non deficient Nr. 1. = F f. 131' 1. Durchführung.
 27. (M 42) f. 44. All. Judicabunt sancti. = F f. 132'; W₂ f. 86'.
 Teile: 46. f. 45 Na Nr. 1; wohl = Ta Nr. 1 (aus M 23) W₁ f. 35; F f. 115'; W₂ f. 74; Mot.-Qu. vgl. oben S. 19.
 28. (M 48) f. 45. (Gr.) Domine. (V) Vitam petiit. = F f. 136'.
 Teile: 47. Tam Nr. 1.
 29. (M 49) f. 45'. All. Letabitur justus. = F f. 137'.
 Teile: 48. Et sperabit Nr. 1. = F f. 138 1. Durchführung.
 30. (M 50) f. 46. (Gr.) Ecce sacerdos. (V) Non est inventus. = F f. 138'; W₂ f. 82'.
 Teile: 49. f. 46' Illi Nr. 1. = F f. 139 1. Durchführung. — 50. Qui conservaret Nr. 1. = F Nr. 198.
 31. (M 51) f. 46'. All. Posui adjutorium. = F f. 139; W₂ f. 83.
 Teile: 51. f. 47 Torium Nr. 2; T. 3 li|. — 52. Potentem Nr. 2. = W₁ Nr. 99; F f. 139' 1. Durchführung; W₂ f. 83' 1. Durchführung; wohl

- = Sanctum Nr. 3 (aus M 12) W₂ f. 71. — 53. Et exaltavi Nr. 3; T. 3 li|. = F Nr. 444.
 32. (M 53) f. 47. All. Justus germinabit. = F f. 140'.
 Teile: 54. f. 47' Germinabit Nr. 1. — 55. Re (aus Florebit) Nr. 1.
 33. (M 58) f. 48. (Gr.) Locus iste. (V) Deus cui adstant. = F f. 144.
 Teile: 56. Chori Nr. 1.
 34. (M 46) f. 48'. All. Per manus autem apostolorum. = F f. 135'; W₂ f. 82 (*All.; *V).
 Teile: 57. A (aus Prodigia) Nr. 1; T. 3 li|. = F f. 136; wohl = Tes Nr. 3 (aus M 33) W₁ Nr. 71.

Als Reihenfolge pflegt beiden Teilen des Magnus Liber die Anordnung der Gesänge in den Antiphonaren und Gradualien zu grunde zu liegen. Es beginnt also das Proprium de Tempore, in das die Marien- und einige Haupt-Heiligenfeste eingefügt sind; dann folgt das Commune Sanctorum bzw. Proprium de Sanctis für Heiligenfeste speziellerer Natur; den Schluss bildet das Dedicatio Ecclesiae-Fest. Abweichend und unrichtig ist in W₁ das dem Commune Virginum angehörende All. Veni (Nr. 22; M 54) zwischen die Organa zu Mariä Himmelfahrt (M 33—34) und Mariä Geburt (M 37—38) und das Apostel-All. Per manus an den Schluss statt vor das Kirchweih-Gr. gestellt.

Eine zusammenfassende Betrachtung des T.-Baus und der späteren Geschichte der zitierten 58 bzw. 60 „Teile“ des Magnus Liber (Nr. 1—4 aus dem Officium und Nr. 1—57 aus der Messe, darunter Nr. 28 und 46 wohl identisch und No. 29 und 30 in W₁ verloren) zeigt folgendes Bild:

Der T. ist organaal behandelt in Nr. 8, 9, 12 z. T., 13, 15, 16, 21, 23 und 37 (8½ mal); er zeigt den T.-Modus 3 li| in dem Off.-Teil Nr. 2 und den Messteilen Nr. 5, 20, 27, 34, 39, 41, 44, 51, 53 und 57 (11 mal); er verwendet unregelmässig Ligaturen in dem Off.-Teil Nr. 4 und den Messteilen Nr. 10 und 11 (3 mal). In allen übrigen Fällen ist der T.-Rhythmus der gleichmässige Takt-Rhythmus der Simplices-Gruppen; die Zahl der erwähnten Fälle beträgt 35½; dazu kommt aber neben den verlorenen Nr. 39 und 40, die wahrscheinlich ebenfalls den T.-Rhythmus σ₇ hatten, eine grosse Zahl hier nicht erwähnter Fälle.

Charakteristisch für Leonins Kompositionsart ist einerseits dieses ausserordentliche Übergewicht der σ₇-Rhythmik im T. bei melismenreichen Partien des T., neben der rhythmisch interessantere T.-Bildungen nur in sehr bescheidenem Mass und nur in der einen Modusform 3 li| vorkommen; andererseits der Umstand, dass aber selbst dieser einfache, aber wenigstens streng mensurale σ₇-Rhythmus noch bei weitem nicht in allen solchen melismenreichen T.-Partien statt hat, sondern dass in einer verhältnismässig stattlichen Anzahl von ihnen (mitgeteilt sind 8½ Fälle, zu denen viele weitere nicht erwähnte kommen) noch der rein organale T.-Rhythmus herrscht.

Ebenso charakteristisch ist das Resultat, das die Betrachtung der Verbreitung dieser 58 bzw. 60 „Teil“-Kompositionen bietet. Nicht weniger als 25—26 erscheinen in späteren Handschriften nicht mehr (Off.-Teile Nr. 2?, 3, 4; Messteile Nr. 3, 9—13, 15—17, 21, 23, 31—33, 37, 38, 42, 44, 47, 51, 54—56) und nur 32—33 (bzw. 34—35)

kehren in F und W₂ wieder. Von diesen stehen zunächst 15–17 in Hauptfassungen der Organa in F, bleiben also (mit Ausnahme von Nr. 5, das anscheinend den Text wechselt) an gleicher Stelle wie in W₁ (Messteile Nr. 1, 2, 4, 27, 28 = 46, 35, 36, 39?, 40, 41, 45, 48, 49, 52 und 57; ferner anscheinend Nr. 5 und vielleicht das verlorene Nr. 30); aber bei der Mehrzahl dieser Fälle sind verschiedenartige Einschränkungen zu machen: Nr. 1, 2, 35 und 36 blieben zwar in der einen Komposition von M 1 und M 34, die die Fassung des Magnus Liber in F beibehielt, stehen; daneben überliefert F aber je eine 2. modernere Komposition der beiden ganzen Gesänge; ebenso ist Nr. 39 ev. nur mit dem entsprechenden Abschnitt des 2. Gr., nicht der Haupt-Gr.-Komposition in F identisch; Nr. 5 hat anscheinend in F anderen Text; Nr. 40, 45, 48, 49 und 52 bilden in F nur je eine Durchführung der in F erweiterten Komposition der betreffenden T.

So bleiben als uneingeschränkt gleiche Hauptkompositionen in F nur Nr. 4, 27 (mit anderem T.-Modus in F), 28 = 46 (der einzige Abschnitt des 3. und 4. Faszikels von W₁, der bisher als Mot.-Qu. nachweisbar ist), 41 und 57 übrig, zu denen ev. noch das verlorene Nr. 30 tritt, eine winzig kleine Zahl, die deutlich zeigt, wie umfassend an den für die Entwicklung der mehrstimmigen Musik wichtigsten Stellen Perotins Umarbeitung eingriff. Auch das ist besonders hervorzuheben, dass unter ihnen die Teile Nr. 4, 27, 41 und 57 (Venite, Duxit, Aurem tuam und A), ebenso auch Nr. 30 (Petram) zu den am wenigsten wichtigen Stellen des Clausule-Repertoires gehören und nur Nr. 28 = 46 (Ta), die einzige Mot.-Qu. im Magnus Liber in W₁ überhaupt, einen geschichtlich interessanteren T. hat.

In W₂, dessen Fassung des Magnus Liber de Gradali nur 22 der 32 Organa, die in W₁ erhalten sind, überliefert, kehren 13 „Teil“-Kompositionen wieder (Nr. 1, 4, 6–8, 14, 27, 28 = 46, 34, 39–41 und 52); unter ihnen bilden Nr. 14 und 52 in W₂ nur je eine Durchführung der erweiterten Kompositionen. Gemeinsam mit den Hauptfassungen von F bleiben nur die 8 „Teile“ Nr. 1, 4, 27, 28 = 46, 39?, 40, 41 und 52; ohne Einschränkung nur die 4: Nr. 4, 27, 28 = 46 und 41. Eine ebenfalls nicht sehr erhebliche Anzahl (13 bzw. 14 oder 15 Stücke) fand in F wenigstens im Ausschnitt-Faszikel Aufnahme (Off.-Teil Nr. 1; Messteile Nr. 6, 7, 18–20, 22, 24–26, 43, 50, 53; ev. das verlorene Nr. 29; ferner auch Off.-Teil Nr. 2?), alle, wie es bei dieser Art der Weiterüberlieferung natürlich ist, in gleicher Ausdehnung und mit gleichem Text; von ihnen sind in W₂ 2 Stücke (Nr. 6 und 7) wieder in die Hauptfassung aufgenommen. Ohne von F weiter überliefert zu sein, kehren in W₂ nur die 3 Stücke Nr. 8, 14 und 34 wieder. In anderem Zusammenhang in W₁ selbst kommen Nr. 28 = 46, 40, 57 und vielleicht 4 vor.

Andere bei den späteren Bearbeitungen dieser T. häufiger werdende geschichtliche Beziehungen sind bei der ältesten Magnus Liber-Fassung von W₁ überaus spärlich: als Mot.-Qu. dient nur Nr. 28 = 46; auf die wahrscheinliche Verwendung zu anderen T.-Texten kann ich bisher nur bei Nr. 5, 28 = 46, 52 und 57 hinweisen.

3. 5. und 6. Faszikel: Die beiden ältesten Sammlungen von Ersatz-Kompositionen einzelner Teile des Magnus Liber Organi, 102 + x (etwa 17?) Werke, wahrscheinlich ganz oder grösstenteils komponiert vom Pariser Meister Perotinus Magnus; (ferner 1 2st. Conductus).

Wenn auch in W₁ nur der 5. Faszikel von der Haupthand geschrieben ist und der 6. als von einer anderen Hand aufgezeichnet nicht zum ursprünglichen alten Corpus von W₁ zugehörig erscheint, empfiehlt sich doch, da wesentliche stilistische Unterschiede zwischen beiden Cyklen von Werken nicht zu erkennen sind, die zusammenhängende Betrachtung beider Faszikel; und zwar in unmittelbarem Anschluss an die älteste Magnus Liber-Fassung, da diese etwa 119 Werke dazu bestimmt waren, als Ersatz-Kompositionen für eine Anzahl von Teilen des Magnus Liber zu dienen, deren Leoninische Komposition dem Zeitalter Perotins musikalisch zu einfach schien. Faszikel 5 und 6 von W₁ überliefern die beiden ältesten Sammlungen von Perotinischen „Clausule sive puncta“, von denen Anon. IV (C. S. 1, 342) in seinem als einziger literarischer Nachricht darüber so wertvollen Bericht, dass Leonins Magnus Liber *fuit in usu usque ad tempus Perotini Magni, qui abbreviavit eundem et fecit clausulas sive puncta plurima meliora, quoniam optimus discantor erat et melior quam Leoninus erat*, spricht.

Aber nicht nur als Ersatz-Kompositionen für die Hauptfassung der Organa, die zu einem grossen Teil in der 2. erhaltenen Fassung des Magnus Liber, im 3. und 4. Faszikel des Codex F, in die Hauptfassung des Magnus Liber dann auch tatsächlich aufgenommen erscheinen, spielen diese „Clausule“ geschichtlich eine bedeutende Rolle. Noch wichtiger wurden diese Kompositionen dadurch, dass sie in ziemlich grosser Zahl als musikalische Motetten-Quellen dienten, zunächst für die lateinischen, später, wenn auch in beschränkterem Mass, auch für die französischen Motetten, eine für die Musikgeschichte der Zeit um 1200 centrale Bedeutung beanspruchende Tatsache, die für die lateinischen Motetten zuerst Wilhelm Meyer 1898 („Der Ursprung des Motetts“) erkannte.¹⁾

So ist der Aufzählung der im 5. und 6. Faszikel von W₁ behandelten Tenores im folgenden stets der Magnus-Liber-Gesang, in den sie einzufügen sind (abgekürzt durch O 1 bzw. M 1 u. s. f.), der T.-Modus und die vollständigen Konkordanzangaben sowohl für die Weiterüberlieferung in der Form des 2st. Melisma, wie in der von Motetten oder Motettenteilen beigefügt ([μ] zeigt an, dass von der betreffenden Komposition eine oder mehrere Umgestaltungen zu Motettenformen ganz oder teilweise ediert sind; näheres vgl. bei den betreffenden Motetten und in Bd. II).

¹⁾ Es ist unbegreiflich, dass selbst H. Riemann noch 1905 (Handbuch der Musikgeschichte I, 2, S. 190) über diesen geschichtlich völlig sicher zu erkennenden Entwicklungsgang vom mehrstimmigen Organal-Melisma zur Motette, über den ich eine Reihe von Einzeluntersuchungen bereits in meinen Aufsätzen von 1904 und 1905 veröffentlichte, Sätze schreibt wie den folgenden: „Ob dieser Entwicklungsgang wirklich stattgefunden hat, wird schwer zu beweisen sein“ und, statt in eine Untersuchung der geschichtlichen Dokumente einzutreten, kurzerhand eine eigene neue, geschichtlich durchaus aus der Luft gegriffene Hypothese anfügt: „Näher liegt wohl anzunehmen, dass der Motet nicht durch Hinzufügung von Texten zu den Tonsätzen des Organum entstand, sondern vielmehr . . .“

Über eine Reihe von weiteren Abkürzungen und sonstigen Bemerkungen vgl. die Vorbemerkungen zum 3. und 4. Faszikel (S. 15 ff.). Neu tritt hier auf

1) die rhythmische Differenzierung des T. in verschiedenen Durchführungen der T.-Melodie, die wie gelegentlich schon bei Leonin, jetzt häufiger nicht nur einmal, sondern mehrfach ohne Textwiederholung unmittelbar nacheinander wiederholt erklingt, innerhalb einer Bearbeitung des T; (mit a.; b. bezeichnet. Der unter a. bzw. b. genannte T.-Rhythmus gilt also stets für mindestens eine volle Durchführung des T.; den Rhythmus des Duplum berührt dieser Wechsel des T.-Rhythmus nicht oder nur vereinzelt, da der rhythmische Modus des Du. für die ganze Komposition der gleiche zu bleiben pflegt);

2) die in späteren Handschriften, besonders F, mehrfach eintretende Änderung des in W₁ gewählten Rhythmus für die ganze Komposition; der häufigste Fall dieser Art ist die Änderung des in W₁ herrschenden 1. Modus in den späteren Handschriften in den 2. Modus, der in W, äusserst selten ist. Von dieser Änderung, durch die derartig behandelte Kompositionen in der späteren Überlieferung einen völlig abweichenden rhythmischen Charakter erhalten, werden naturgemäss beide Stimmen betroffen. (Es sei schon hier darauf hingewiesen, dass derartige Rhythmus-Änderungen in einer und derselben Komposition sowohl zwischen älterer und jüngerer Überlieferung eines 2st. Melisma, wie zwischen Melisma und Motette, wie auch zwischen älterer und jüngerer Motetten-Überlieferung, worüber unten näheres folgt — ob auch zwischen älterer und jüngerer Überlieferung von Partien von Organa Tripla, ist noch zu untersuchen —, vorkommen; eine Tatsache, die mir auch für die Theorie der modalen Interpretation auch der gesamten 1st. provenzalischen und französischen Melodien des 12. und 13. Jahrhunderts von weittragender Bedeutung zu sein scheint, bisher aber Vertretern dieser Theorie wie J. B. Beck und P. Aubry unbekannt geblieben ist).

Die Reihenfolge der Ausschnitte folgt in den beiden Cyklen 1) Nr. 1—21, x, 22—30 und 2) Nr. 35—102 im wesentlichen der Reihenfolge der Organa im Magnus Liber; Nr. 31—34 sind Nachträge zum 1. Cyklus. Mit dem jetzt fehlenden mittleren Doppelblatt (f. 51—52) des Ternio, der ursprünglich den 5. Faszikel bildete, sind nach dem Durchschnitt des Umfangs der erhaltenen Melismen dieses Cyklus berechnet etwa 17 Ausschnitte aus den Messstücken M 9—23 verloren gegangen. Es kann auffällig erscheinen, dass diese Lage nur ein Ternio, nicht ein Quaternio, aus dem dann die beiden mittleren Doppelblätter mit der doppelten Zahl von Kompositionen fehlen würden, war; doch springt die zwar nicht ursprüngliche, aber doch vor Flacius' Zeit vorgenommene alte Folierung nur von f. 50 auf f. 53, nicht, wie es bei Annahme eines ursprünglichen Quaternio sein müsste, auf f. 55.

Ausser den im 3. und 4. Faszikel von W₁ erhaltenen Gesängen des Magnus Liber sind im 5. Faszikel die Messstücke M 24, 29 (im 1. Cyklus und im Nachtrag), 25, 26 und ev. weitere in der Lücke zwischen f. 50 und 53, im 6. Faszikel M 16, 18, 29, 41 und 44 berücksichtigt, Gesänge, die mit vollen Organa-Kompositionen erst im Magnus Liber in F überliefert sind. Für M 26 und 29 ist wohl anzunehmen, dass volle 2st. Organa in W₁ nur durch den Verlust von f. 36 und 37 fehlen; für die übrigen Organa ist in der Magnus Liber-Fassung von W₁ kein Platz. Auch dies scheint mir neben der Beobachtung, dass in der Magnus Liber-Fassung von W₁ die

Liturgien von mehreren hohen Kirchenfesten nicht berücksichtigt sind, die in den späteren Magnus Liber-Fassungen nicht fehlen, für die Annahme zu sprechen, dass Faszikel 3 und 4 von W₁ nicht den ganzen Magnus Liber Leonins überliefern, dass somit in den neuen Officium- und Messstücken der Magnus Liber-Fassung in F nicht durchweg völlig neue Kompositionen Perotins oder seiner Zeitgenossen vorliegen, sondern dass mindestens die in Faszikel 5 und 6 von W₁ berücksichtigten Gesänge M 16, 18, (24), 25, 26, (29), 41 und 44 und wahrscheinlich auch noch weitere bereits dem Magnus Liber Leonins angehörten.

a. 5. Faszikel f. 49—50 und 53—54: 1. Cyklus von Ausschnitten Nr. 1—30; Anhang Nr. 31—34; weitere Werke (etwa 17 Ausschnitte?) sind mit f. 51 und 52 verloren.

Faszikel 5 bestand wahrscheinlich ursprünglich aus einem Ternio, dessen mittleres Doppelblatt jetzt fehlt; vgl. S. 24. — Die im Codex am Rand stets richtig vorgemerkten Initialen sind im Text f. 49 IV und 50 I, den beiden einzigen Zeilen, in denen zwei Initialen zu schreiben waren, für die jeweils ersten Clausule (Nr. 3 und 11) gar nicht und f. 49' VI (Nr. 10) falsch (D statt N) ausgefüllt.

Aus O 2. [f. 49] Nr. 1: Tamquam Nr. 3; T. a. $\sigma\gamma$; b. 3 li 2 si |. = F f. 65'. — Nr. 2: Gloria Nr. 1; T. 3 li |. = F f. 66. Mot.-Qu. Nr. 643 Formam F 1, 2; Ma f. 129; W₂ 2, 32.

Aus M 1. Nr. 3: [O]m Nr. 4; T. $\sigma\gamma$. = Omnes F Nr. 19. Anklingend die Motette Nr. 5 Par pou W₂ 4, 88; Mü A Nr. 3; Mo 2, 26. [u]. — Nr. 4: Omnes Nr. 5 und 6; T. $\sigma\gamma$. Nr. 4a = F Nr. 20; Nr. 4b = F Nr. 23. — Nr. 5: Dominus Nr. 3; T. 2 si | 3 li |. = F Nr. 26; W₂ f. 63. Mot.-Qu. Nr. 43 Factum est F 2, 28. — Nr. 6: Dominus Nr. 4; T. 3 li |. = F Nr. 28. — [f. 49'] Nr. 7: Dominus Nr. 5; T. 3 li |. — Nr. 8: Dominus Nr. 6; T. 3 li |. = W₁ Nr. 41; F Nr. 35. — Nr. 9: Dominus Nr. 7; T. $\sigma\gamma$. = F Nr. 32.

Aus M 2. Nr. 10: Nobis Nr. 3 (irrig Dobis im Codex); T. 2 li 3 li si |. = F f. 100'; W₂ f. 64; wohl = E Nr. 3 (aus M 10) W₂ f. 69 und Pe Nr. 3 (aus M 31) W₂ f. 76'. — [f. 50] Nr. 11: [V]enite Nr. 3; T. 2 li 2 li 2 si |. Wohl = Per (aus M 6) F f. 103 2. Durchführung. — Nr. 12: Lux magna Nr. 3; T. 3 li |. = F f. 101; W₂ f. 64; ist es = T. und Du. des 3st. Abschnitts Muneribus Nr. 1 (aus M 10) F f. 22'? — Nr. 13: Lux magna Nr. 4; T. 3 li |.

Aus M 3. Nr. 14: Ne Nr. 4; T. $\sigma\gamma$. = F Nr. 40. Mot.-Qu. Nr. 63 Tot le premier Mü A Nr. 10. — Nr. 15: Ne Nr. 5. = T. 3 li |.

Aus M 5. Nr. 16—17, [f. 50'] Nr. 18—19: Manere Nr. 6—9; T. 3 li |. Die 4 in W₁ ohne Unterbrechung folgenden Clausule sind in F z. T. umgestellt: F Nr. 42, 44, 43 und 45; W₁ Nr. 16 wohl = Illi Nr. 3 (aus M 50) W₂ f. 83. W₁ Nr. 16—19 sind in der Folge W₁ die Mot.-Qu. Nr. 69 und 70 Serena virginum W₁ f. 13; F f. 235; Ma f. 119'; Lo A f. 92 und 74'; Manere vivere W₂ 2, 39.

Aus M 8. Nr. 20: In Bethleem Nr. 2a; T. 3 li 2 si |. = Nr. 2b; T. 2 si | 3 li |; F f. 105; W₂ f. 68. Mot.-Qu. Nr. 98 In Bethleem Herodes F 1, 4; Ma f. 125;

W₂ 2, 35; ψ Nr. 6; Ba Nr. 44; Bes Nr. 6; Ca Nr. 5—6; Theoretiker-Citate. [μ]; ferner edierte den Anfang der Clausula aus F Aubry 3, 16 f.

Aus M 9. Nr. 21: Ge Nr. 2; T. 3 li|. = F f. 105; W₂ f. 68'. Der Schluss fehlt in W₁, [f. 51 und 52. Wahrscheinlich etwa 17 Ausschnitte aus M 9 bis M 23. Verloren; vgl. oben S. 24. Leider betrifft dieser Verlust gerade die besonders wichtigen Clausule für die Liturgien der Osterzeit; höchstwahrscheinlich standen hier u. a. Domino Nr. 3 und Quoniam Nr. 3 aus M 13; T. 2 si | 3 li|. = F f. 108'; W₂ f. 71, die Mot.-Qu. der W₁ f. 107 folgenden Motetten Nr. 131 Deo confitemini und 140 Laudes referat, vgl. unten; ferner wohl In seculum Nr. 4 aus M 13; T. $\sigma\gamma$. = F f. 108' u. s. f.]

Aus M 23. [f. 53] Nr. 22: [Ta Nr. 2 a]; T. 3 li 2 li si|. = Nr. 2 b; T. 2 li 3 li si|: F Nr. 125. Der Anfang mit dem Text fehlt mit f. 52 in W₁. Abweichend von der dem 1. Modus entsprechenden T.-Ligierung steht das Du. auch in W₁ im 2. Modus; eine derartige Modus-Differenz beider Stimmen, die hier offenbar auf einem Irrtum in der Aufzeichnung der einen Stimme beruht, kommt sonst, soweit mir bisher bekannt, nie vor.

Aus M 24. Nr. 23: Et gaudebit Nr. 1; T. 2 si | 3 li|. = F f. 116' und 3 st. erweitert F f. 45'. Mot.-Qu. Nr. 313 und 314 Homo quo vigeas F 1, 13; Ma f. 126; W₂ 1, 6; 2, 8; Carm. Bur. Nr. 4; Amors vois W₂ 4, 82. [μ].

Aus M 29. Nr. 24: Mulierum Nr. 2; T. a. 3 li|; b. 2 si | 3 li|. = F Nr. 145.

Aus M 25. [f. 53] Nr. 25: Hodie perlustravit Nr. 2; T. 2 si | 3 li|. = F Nr. 136. Mot.-Qu. Nr. 337—339 O natio F 1, 14; W₂ 1, 10; 2, 13; Mo 3, Anhang, 47; A madame W₂ 1, 17; Dame que j'aime W₂ 4, 37.

Aus M 26. Nr. 26: Docebit Nr. 1; T. a. 3 li|; b. 3 li | 2 si|. = F f. 118'; W₂ f. 75. Mot.-Qu. Nr. 344 Doceas hac die F 2, 3; Ma f. 135'; W₂ 2, 26. — Nr. 27: Docebit Nr. 2; T. a. 3 li|; b. 3 li | 2 si|. = F Nr. 138. Mot.-Qu. Nr. 345 Doce nos hodie F 2, 2; W₂ 1, 12.

Aus M 32. [f. 54] Nr. 28: Go Nr. 6; T. 3 li|. = Tam Nr. 2 (aus M 48) F f. 137 1. Durchführung. — Nr. 29: Go Nr. 4; T. 3 li|. = F f. 123. Mot.-Qu. Nr. 411—413 O Maria F 1, 18; W₂ 2, 64; Virgo plena W₂ 1, 9; 2, 18; Deduisant W₂ 4, 87.

Aus M 34. Nr. 30: Regnat Nr. 4; T. 2 si | 3 li|. = Reg F Nr. 171. Mot.-Qu. Nr. 442 Rex pacificus F 2, 10; W₂ 2, 15.

Anhang zum 1. Cyklus: Nr. 31—34, von der Haupthand geschrieben. Bei Nr. 33 und 34 fehlt die Vormerkung der Initialen am Rand.

[f. 54] Nr. 31: Tamquam Nr. 4 (aus O 2); T. $\sigma\gamma$. = F Nr. 13. — Nr. 32: Hec dies Nr. 2 (aus M 13); T. 3 li|. = F Nr. 74. — Nr. 33: Johanne Nr. 1 (aus M 29); T. si. = F f. 121. — Nr. 34: Germinabit Nr. 2 (aus M 53); T. 3 li|. = F f. 140'.

**b. 6. Faszikel f. 55—62: 2. Cyklus von Ausschnitten Nr. 35—102;
ferner 1 2st. Conductus.**

Der 6. Faszikel besteht aus einem Quaternio. Er ist von anderer, wenn auch ähnlichen Schriftcharakter zeigender Hand geschrieben; doch zähle ich des leichteren

Citierens wegen die Ausschnitte durchlaufend durch beide Faszikel. Bei Nr. 35—42 und Nr. 98—102 fehlen die Initialen; für Nr. 42 und 98 ist die Vormerkung am Rand erhalten; für die anderen ist sie vielleicht durch Beschneiden des Randes verloren gegangen. Bei Nr. 43 bis 97 sind mit Ausnahme von Nr. 47 die Initialen klein im Text vorgezeichnet.

Aus O 2. [f. 55] Nr. 35: Tamquam Nr. 5; T. si 3 li|. = F Nr. 9. Mot.-Qu. Nr. 635 Ad veniam F 1, 1; Ma f. 102; W₂ 1, 8; 2, 1. [μ]. — Nr. 36: Tamquam Nr. 6; T. $\sigma\gamma$. — Nr. 37: Tamquam Nr. 7; T. a. $\sigma\gamma$; b. wechselnd 3 li | 2 si | und 3 li 2 si |.

Aus M 1. Nr. 38: Dominus Nr. 8; T. 3 li|. = F Nr. 27. — Nr. 39: Dominus Nr. 9 a; T. si 3 li 2 li si|. = Nr. 9 b; T. si 2 li 3 li si|: F Nr. 30 mit Rasur am Anfang. — [f. 55] Nr. 40: Dominus Nr. 10; T. si 3 li|. = F Nr. 229. — Nr. 41: Dominus Nr. 6; T. 3 li|. = W₁ Nr. 8; F Nr. 35.

Aus M 2. Nr. 42: Nobis Nr. 4; T. 3 li|. — [f. 56] Nr. 43: Venite Nr. 4; T. 3 li|.

Aus M 3. Nr. 44: Ne Nr. 6 a; T. si 3 li 2 li si| beginnend, beim Zeilenwechsel: si 3 li 3 li | fortfahrend. = Nr. 6 b; T. si 2 li 3 li si|: F Nr. 48.

Aus M 11. Nr. 45: Mus Nr. 2 a; T. 3 li 2 li si|. = Nr. 2 b; T. 2 li 2 li 2 si|: F f. 106'. = Nr. 2 c; T. 2 li 3 li si|: W₂ f. 70 2. Durchführung. — Nr. 46: Mus Nr. 3 a; T. si 3 li ||. = Nr. 3 b; T. si | 3 li ||: F Nr. 67.

Aus M 12. Nr. 47: Et confitebor Nr. 4; T. 3 li|. = F Nr. 68 1. Durchführung.

Aus M 13. Nr. 48: Domino Nr. 4; T. 3 li|. = F Nr. 81 1. Teil. — [f. 56] Nr. 49: Quoniam Nr. 4; T. 3 li|. = F Nr. 81 2. Teil. — Nr. 50: In seculum Nr. 6 a; T. a. 3 li si|; b. 2 si | 3 li|. = Nr. 6 b; T. a. si | 3 li|; b. 2 si | 3 li|: F Nr. 90. — Nr. 51: In seculum Nr. 7; T. $\sigma\gamma$. = F Nr. 86. — Nr. 52: In seculum Nr. 8; T. 2 si | 3 li|. = F Nr. 87.

Aus M 14. Nr. 53: Nostrum Nr. 4; T. 2 si | 3 li|. = F Nr. 96. — [f. 57] Nr. 54: Nostrum Nr. 3; T. 2 si | 3 li|. = F f. 109; W₂ f. 72. Mot.-Qu. Nr. 215 Gaudeat devotio W₁ f. 107'; F 1, 8; W₂ 1, 11; 2, 7; Tort. [μ]. — Nr. 55: Latus est Nr. 3; T. si 3 li|. = F Nr. 99. — Nr. 56: Latus est Nr. 4; T. 3 li|. = F Nr. 104. Mot.-Qu. Nr. 231—232 Homo quam sit F 1, 11 (Text vom Kanzler Philipp); Stupeat W₂ 2, 49; Tort.; Oxf. Add f. 129. — Nr. 57: Latus est Nr. 5. T. 3 li|; in der Mitte einmal 12 si | (in F 8 si | 4 si |). = F Nr. 101. Mot.-Qu. Nr. 228 Latex W₁ f. 81; F f. 230'; Stuttg. f. 30'; Oxf. Rawl.

Aus M 16. [f. 57] Nr. 58: Dum loqueretur Nr. 2 a; T. 3 li 2 li 2 si | mit Abweichungen. = Nr. 2 b; T. 2 li 3 li 2 si|: F Nr. 108. — Nr. 59: Dum loqueretur Nr. 1 a; T. 3 li|; Du. im 1. Modus. = Nr. 1 b; T. 3 li|; Du. im 2. Modus: F f. 110'.

Aus M 18. Nr. 60: Mors Nr. 3; T. 4 si|. = F Nr. 113. — Nr. 61: Mors Nr. 4; T. $\sigma\gamma$. = F Nr. 112.

Aus M 22. Nr. 62: Ferens pondera Nr. 2; T. 3 li|. = F f. 115; W₂ f. 73.

Aus M 23. Nr. 63: Ta Nr. 3 a; T. 3 li 2 li|. = Nr. 3 b; T. 2 li 3 li|: F Nr. 123. Mot.-Qu. Nr. 308 Hostem F 2, 7. [μ]. — [f. 58] Nr. 64: Ta Nr. 4 a; T. 3 li 2 si|. = Nr. 4 b; T. 3 li | 2 si|: wohl Na Nr. 2 (aus M 42) F f. 133'; W₂ f. 87.

- Aus M 29. **Nr. 65:** Mulierum Nr. 1; T. 3 li|. = F f. 120'; W₂ f. 75'. Mot.-Qu. Nr. 369 und 370 Mulieris maricens F 2, 23; W₂ 2, 42; A la revenue W₂ 4, 21. — **Nr. 66:** Johanne Nr. 2; T. 4 si|. = F Nr. 147; W₂ f. 76.
- Aus M 27. **Nr. 67:** Amoris Nr. 2; T. 3 li|. = F f. 119'. Mot.-Qu. Nr. 368 A cele Mo 6, 245.
- Aus M 32. [f. 58'] **Nr. 68:** Go Nr. 7; T. 3 li|. = F Nr. 152. — **Nr. 69:** Go Nr. 5; T. 3 li|. = F Nr. 154; W₂ f. 77.
- Aus M 33. **Nr. 70:** Tes Nr. 2; T. 3 li| 2 si|. = F f. 124; ferner vielleicht = A Nr. 3 (aus M 46) F Nr. 443. — **Nr. 71:** Tes Nr. 3; T. 3 li|. Wohl = A Nr. 1 (aus M 46) W₁ f. 48'; F f. 136.
- Aus M 34. **Nr. 72:** Gaudete Nr. 2; T. 4 si|. = F f. 126 (T. σγ). — **Nr. 73:** Gaudete Nr. 3; T. σγ. = F Nr. 164 und 267. — [f. 59] **Nr. 74:** Regnat Nr. 5; T. 2 si| 3 li|. — **Nr. 75—76:** Regnat Nr. 2 und 3; T. 2 si| 3 li|. = F f. 126 als eine zusammenhängende Komposition. W₁ Nr. 75—76 Mot.-Qu. Nr. 437 Flos de spina F 1, 19; Ma f. 126'; W₂ 2, 6 und 56; Mo 3, 44; Bes Nr. 21; Mü C f. 75'. [μ]. — **Nr. 77:** Reg Nr. 6; T. 6 si|. = Reg F Nr. 165. Mot.-Qu. Nr. 444 Deus omnium F 2, 12. — **Nr. 78:** Regnat Nr. 7; T. σγ. = Reg F Nr. 167. Mot.-Qu. Nr. 441 Hodie Marie F 1, 21; Ma f. 103. [μ].
- Aus M 37. [f. 59'] **Nr. 79:** Filia Nr. 2; T. σγ. = W₁ f. 41'; F f. 128' 2. Durchführung; W₂ f. 84. — **Nr. 80:** Filia Nr. 4a und 5a; T. a. 3 li| (Du. im 1. Modus); b. 3 li 2 li si|. = Nr. 4b; T. 3 li|; Du. im 2. Modus: Fili F Nr. 178. — Nr. 5b; T. 2 li 3 li si| und 2 li 2 li 2 si| wechselnd: F Nr. 179.
- Aus M 40. **Nr. 81:** Tes autem Nr. 2; T. σγ. = F f. 131'. Mot.-Qu. Nr. 487—488 Deum querite F 2, 17; W₂ 2, 23; Juste vivere W₂ 2, 36. — **Nr. 82:** Non deficient Nr. 2; T. 2 si| 3 li|. = F f. 131' 2. Durchführung.
- Aus M 41. [f. 60] **Nr. 83:** Domine Nr. 2; T. 2 si| 3 li|. = F f. 132; W₂ f. 85'. — **Nr. 84:** In virtute Nr. 1; T. 3 li| 2 si|. = F f. 132; W₂ f. 86.
- Aus M 42. **Nr. 85:** Na Nr. 3; T. 3 li| 2 si|. Wohl = Ta Nr. 5 (aus M 23) F Nr. 128.
- Aus M 44. **Nr. 86:** Hymnis Nr. 1; T. a. 3 li|; b. si. = F f. 134'; ist die 2. Durchführung = W₂ f. 80'?
- Aus M 48. [f. 60'] **Nr. 87:** Tam Nr. 4; T. 4 si|. = Go Nr. 8 (aus M 32) F Nr. 262. — **Nr. 88:** Tam Nr. 5; T. σγ. — **Nr. 89:** Tam Nr. 6a; T. 3 li|; Du. im 1. Modus. = Nr. 6b; T. 3 li|; Du. im 2. Modus: Go Nr. 9 (aus M 32) F Nr. 155 1. Durchführung.
- Aus M 49. **Nr. 90:** Ra Nr. 2; T. a. 3 li|; b. 3 li| 2 si|. = F f. 138 2. und 3. Durchführung. Mot.-Qu. Nr. 505 Letetur justus F 2, 15; W₂ 2, 10. — **Nr. 91:** Et spera Nr. 3a; T. si| 3 li 2 li si| (die 2. und 3. Periode: si 3 li 2 li si|). = Nr. 3b; T. si 2 li 3 li si|: Et sperabit F Nr. 190.
- Aus M 50. **Nr. 92:** Illi Nr. 4; T. σγ. — [f. 61] **Nr. 93:** Illi Nr. 5a; T. si 3 li 2 li si| mit Abweichungen. = Nr. 5b; T. si 2 li 3 li si|: F Nr. 192. — **Nr. 94:** Qui conserva Nr. 4 und 5a; T. a. σγ; b. 3 li 3 li si| mit Abweichungen. = Nr. 4: Qui conservaret F Nr. 194 und 278. — Nr. 5b; T. 3 li 3 li si|: Qui conservaret F Nr. 193. — **Nr. 95:** Qui conserva Nr. 2; T. 3 li| 2 si|. = F f. 139.

- Aus M 51. **Nr. 96:** Torium Nr. 3; T. 3 li|. = F f. 139'; wohl = Rabo Nr. 3 (aus M 12) W₂ f. 70'. Mot.-Qu. Nr. 516 Christe via F 2, 16; W₂ 2, 19. — **Nr. 97:** Torium Nr. 5; T. σγ. = F Nr. 199. — [f. 61'] **Nr. 98:** Potentem Nr. 4 und 3; T. a. 3 li|; b. σγ. = Nr. 4: F Nr. 201. — Nr. 3: F f. 139' 2. Durchführung; W₂ f. 83' 2. Durchführung. — **Nr. 99:** Potentem Nr. 2; T. σγ. = W₁ f. 47; F f. 139' 1. Durchführung; W₂ f. 83' 1. Durchführung; wohl = Sanctum Nr. 3 (aus M 12) W₂ f. 71. — **Nr. 100:** Potentem Nr. 5; T. 3 li|. Ist es = Sanctum Nr. 2 (aus M 12) F f. 107'? — **Nr. 101:** Et exaltavi Nr. 6; T. 3 li|. Wohl = Tebor Nr. 6 (aus M 12) F Nr. 69.
- Aus M 53. **Nr. 102:** Et florebit Nr. 2; T. si 3 li|. = F f. 141. Mot.-Qu. Nr. 524 Ecclesie vox F 1, 23; Ma f. 104; W₂ 2, 29; vgl. Lo Ha 7, 47. [μ].
- Nr. 102 schliesst f. 62 Acc. I. Den Schluss des Faszikels bildet der 2. st. Conductus: [R]ose nodum f. 62 Acc. II bis f. 62' Acc. V (Text: Mi. Nr. 259; Anal. hy. 20, 89; Ch. 17 584). f. 62' Acc. VI ist frei.

Der am meisten in die Augen springende Unterschied dieser 102 Perotinischen oder (vielleicht mit einer oder der anderen Ausnahme) dem Zeitalter Perotins entstammenden Clausule gegenüber den älteren Leoninischen Kompositionen dieser Abschnitte im Magnus Liber, wie W₁ sie überliefert, betrifft die rhythmische Behandlung des T. Anon. IV (C. S. 1, 342) spricht mit Recht besonders von diesem in der Tat wichtigsten Entwicklungsfortschritt, wenn er in Hinsicht auf Perotins Clausule-Kompositionen gegenüber Leoninus, dem „optimus Organista“, Perotinus Magnus als „optimus Discantor“ bezeichnet. Er betont damit mit Recht Perotins Fortschritte auf dem Gebiet des Ausbaus einer strengeren, alle Stimmen gleichmässig beherrschenden mensuralen Rhythmik gegenüber der altertümlicheren, im T. einfacheren, vielfach freieren und ungebundeneren organalen Rhythmik Leonins auch in der Komposition dieser T.-Abschnitte, Fortschritte, die wir bereits aus dem Vergleich der Kompositionen des 5. und 6. Faszikels mit denen des 3. und 4. Faszikels in W₁ deutlich ersehen.

Was daneben der Anon. über die Zahl und die Anschauung seiner Zeit von dem rein künstlerischen Wert der Perotinischen Clausule andeutet („plurima meliora“), findet bei der Betrachtung des ungeheuer grossen Clausule-Repertoires von F (Faszikel 5 mit 462 Ausschnitten; weitere Ausschnitte in anderen Faszikeln; aus dem Magnus Liber in F hebe ich in Kap. II 111 Mess- und 9 R-„Teile“ heraus u. s. f. u. s. f.) und der überaus reichen Geschichte, die diesen Clausule-Kompositionen in Organum- und Motettenform beschieden war — ich skizzierte die Geschichte einiger besonders charakteristischer Beispiele zuerst 1906 (Sammelb. 7, 525 ff.) und 1909 (Riemann-Festschrift 209 ff.), während ich im vorliegenden Werk eine, soweit z. Z. möglich, zunächst bibliographisch erschöpfende Darstellung zu geben versuche —, seine volle Bestätigung.

Ich betrachte zuerst wie beim Magnus Liber die T.-Rhythmen der 102 Clausule im Zusammenhang. (Neben der Gesamtzahl der einzelnen Fälle gebe ich in () die Verteilung auf die 2 Cyklen bzw. den Anhang des 1. Cyklus; mit * bezeichne ich die in der späteren Überlieferung geänderten Rhythmen). Es sind, da Nr. 8 und 41

aufgenommen. 28 Werke (Nr. 1, 2, 10, 12, 20, 21, 23, 26, 29, 33, 34, 45, 54, 59, 62, 65, 67, 70, 72, 75, 76, 81, 83, 84, 86, 95, 96 und 102) bilden unverändert in Text und Umfang im Magnus Liber in F die Hauptkomposition des betreffenden Tenors; Nr. 79, 82, 90, 98b und 99 bilden in F nur einen Teil der in F erweiterten Hauptkomposition des textlich gleichen T.; Nr. 28 und ebenso wohl Nr. 11, 64, 71 und 100 sind mit anderem Text im Magnus Liber in F verwendet — Nr. 11 und 28 sind dabei erweitert; die anderen blieben unverändert —. Berücksichtigt man, dass in den 101 erhaltenen Clausule von W₁ im ganzen nur 49 T.-Texte und nur 45 T.-Melodien (die T. Nr. 16 bis 19 Manere und 92—93 Illi, Nr. 22 Ta und 85 Na, Nr. 28f. und 68f. Go und 87 bis 89 Tam, Nr. 47 Et confitebor und 101 Et exaltavi sind melodisch identisch) bearbeitet sind und F für jeden T.-Text nur je eine Komposition in die Hauptfassung des Magnus Liber aufnehmen konnte, so ergibt sich als Resultat, dass in nicht weniger als etwa $\frac{1}{5}$ der überhaupt möglichen Fälle die neuen Kompositionen aus den Ausschnitt-Faszikeln von W₁ in F in die Hauptfassung des Magnus Liber gewandert sind.

Erheblich grösser kann naturgemäss die Zahl von Clausule sein, die in dem Riesen-Repertoire des Ausschnitt-Faszikels von F wiederkehrt; ihre Gesamtzahl beträgt anscheinend $54\frac{1}{2}$. 46 Werke finden sich in F unverändert mit gleichem T. (Nr. 3, 5, 6, 8 = 41, 9, 14, 16—19, 22, 24, 25, 27, 30—32, 35, 38—40, 44, 46, 48—53, 55—58, 60, 61, 63, 66, 68, 69, 73, 77, 78, 91, 93, 97, 101); in je 2 getrennte Kompositionen in F zerlegt sind Nr. 4, 80 und 94; ferner Nr. 98, dessen 1. Durchführung in F im Ausschnitt-Faszikel steht, während die 2. in F in die Hauptfassung des Magnus Liber Aufnahme fand und hier anders erweitert wurde; in F erweitert ist Nr. 47; anderen Text legt F unter Nr. 85, 87, 89 und vielleicht unter das zunächst in F in den Magnus Liber aufgenommene Nr. 70 unter. Ausserdem kehren die in F zunächst in die Hauptfassung des Magnus Liber aufgenommenen Nr. 12 (?) und Nr. 23 in F auch in 3st. erweiterter Gestalt (Nr. 12 dabei anscheinend mit Textwechsel) wieder.

In W₂ finden sich von diesen Clausule nur solche Werke, die auch in F nicht fehlen (auch bezüglich der im 1. Cyklus von W₁ verlorenen Werke lässt sich das Gleiche so gut wie sicher sagen). Die Gesamtzahl ist anscheinend $19\frac{1}{2}$ (event. $19\frac{2}{2}$); auch diese Summe ist in anbeacht des Umstandes, dass die Magnus Liber-Fassung von W₂ nicht alle in W₁ berücksichtigten Gesänge enthält und dass in W₂ Ausschnitt-Faszikel bereits völlig fehlen, verhältnismässig gross. Darunter sind nur 4 Werke, die in W₂ zum 1. Mal in der Hauptfassung des Magnus Liber erscheinen (Nr. 5, 66, 69 und anscheinend mit anderem Text Nr. 16). Die übrigen 16 bzw. 17 stehen sowohl in F wie in W₂ in der Hauptfassung: Nr. 10, 12, 20, 21, 26, 54, 62, 65, 83 und 84 unverändert; ebenso Nr. 79 entsprechend W₁, nicht erweitert wie in F; Nr. 99 und 98b wie in F, so auch in W₂ erweitert; Nr. 45 erst in W₂, noch nicht in F erweitert; ferner wohl Nr. 64 wie in F mit anderem Text; wohl Nr. 96 erst in W₂ mit anderem Text; Nr. 10 ausser in der alten Fassung wohl mit 2 neuen Texten; ferner vielleicht Nr. 86b. So stellt sich für die zuerst in W₁ überlieferten Clausule-Partien als mit der Aufnahme dieser Clausule in die Hauptfassung in F auch im Detail genau übereinstimmend der Magnus Liber in W₂ nicht allzu oft dar.

Endlich ist das Weiterleben fast eines Drittels der 101 Clausule in Motettenform hier kurz zu betrachten. Nicht weniger als 29 bzw. 30, zu denen höchstwahrscheinlich sich eine weitere Zahl aus den mit f. 51 und 52 verlorenen Clausule gesellte, dienen als Motetten-Quellen; und zwar, da aus den 4 Clausule Nr. 16—19 und den 2 Nr. 75—76 nur je eine Motette abgeleitet ist, für 25 bzw. 26 Motetten. Von diesen erscheinen zuerst in W₁: als Motetten mit 3 Oberstimmen Nr. 16—19 und 57 (W₁ f. 13 und 81), mit 2 Oberstimmen Nr. 54 (W₁ f. 107'; die Quellen der 2 weiteren Motetten W₁ f. 107 standen höchstwahrscheinlich auf f. 51 oder 52, während die Quelle der 6. in W₁ erhaltenen Motette, W₁ f. 115, im 4.—6. Faszikel von W₁ nicht steht); zuerst in F als 3st. Motetten Nr. 2, 20, 23, 25, 29, 35, 56, 75—76, 78 und 102, als 2st. lateinische Motetten Nr. 5, 26, 27, 30, 63, 65, 77, 81, 90 und 96; als 2st. französische Motetten zuerst in Mü A: Nr. 14, zuerst in Mo 6: Nr. 67; ferner sind die musikalischen Beziehungen zwischen Nr. 3 und der zuerst in W₂ überlieferten Motette Par pou wohl nicht als zufällige anzusehen.

Wenn auch unter diesen lateinischen Motetten, die nach der ältesten Überlieferung in W₁ und F in den nächst ältesten Handschriften Ma und W₂ und in der zerstreuten Motetten-Überlieferung in Tort, Oxf. Add, Oxf. Rawl, Stuttg. und Carm. Bur. recht zahlreich wiederkehren, sich nur wenige befinden, die sich noch in der Epoche des Codex Mo lebensfähig zeigten, so gehören doch zu diesen wenigen immerhin 2 Werke von so interessanter Geschichte wie die In Bethlehem-Motette Nr. 20 und die Regnat-Motette Nr. 75—76, beide aus Melismen entstanden, die in F in die Hauptfassung des Magnus Liber aufgenommen sind. Von denjenigen Motetten, die mit mehreren Texten zur gleichen Komposition erhalten sind (Nr. 16—19, 23, 25, 29, 56, 65 und 81) ist nur in einem Fall (Nr. 56) der nicht ursprüngliche Text (falls der Text Stupeat als solcher anzusehen ist) über W₂ hinausgedrungen.

4. 13 3st. Organa im 2., 7. und 8. Faszikel (4 + 5 + 4); der weitere Inhalt des 2. Faszikels (1 4 st. Motette und 3 3 st. Conductus).

Während der 2st. Magnus Liber von vornherein in einer entsprechend dem Antiphonar und Gradual systematisch geordneten Folge erscheint, verteilen sich in W₁ die 3st. Organa, die wie die 4st. erst von Perotin oder in der Zeit Perotins geschaffen wurden, auf 3 Orte. Eine erste kleine Folge (4 Werke), darunter das vom Anon. IV (C. S. 1, 342) speziell als Schöpfung Perotins genannte All. Nativitas stehen im 2. Faszikel, in dem man nach der Anordnung der Handschrift den vollen Cyklus der 3st. Organa erwarten sollte; 5 weitere folgen in dem Nachtrags-Faszikel 7, der zwischen den Organa- und den Conductus-Teil der Handschrift eingeschoben ist und in Text und Notenschreibung eine von sämtlichen übrigen Faszikeln abweichende Hand aufweist; die letzten 4 endlich (3 volle Organa und 1 Ausschnitt), die W₁ überliefert und die z. T. besonders für die Motetten-Geschichte von hoher Bedeutung sind, folgen erst zusammen mit einigen 3st. Ordinarium-Tropen am Ende des 8. Faszikels, dessen Hauptbestandteil 3st. Conductus sind. Es erscheint auch aus inneren Gründen nicht unwahrscheinlich, in diesen 3 in W₁ noch äusserlich getrennten Gruppen von Organa

Tripla auch 3 verschiedenen Entwicklungsstadien dieses Kompositions-Stils angehörige Gruppen zu sehen. Erst F ordnet alle diese Werke (mit Ausnahme des in F fehlenden Gr. Hec dies) vermehrt durch eine Anzahl neuer Organa Tripla in einen grossen Cyklus um; vgl. unten.

Ersatz einzelner Teile in späteren Handschriften durch Neukompositionen fehlt bei den Organa Tripla ebenso wie bei den Quadrupla anscheinend durchweg; dagegen ist hier, da der Codex Mo eine mensurale Umschrift einer Anzahl von Organa Tripla überliefert (vom Magnus Liber und von den Quadrupla sind derartige mensurale Umschriften nicht erhalten), die Frage genauer zu untersuchen, ob nicht bezüglich des rhythmischen Vortrages in der langen Zeit, die zwischen der Schöpfung des Repertoires von W₁ und der Redaktion des Codex Mo liegt, bei der einen oder der anderen Partie Veränderungen eingetreten sind (vgl. oben S. 24).

Zum Hinweis auf die Publikation der Musik verwende ich die Abkürzung: Mk.

a. 2. Faszikel f. 9—16: 4 Organa Tripla, 3 Oberstimmen einer 4st. Motette und 3 3st. Conductus.

Der 2. Faszikel besteht aus einem Quaternio.

- (O 27) f. 9. (R) Sancte Germane. (V) O sancte Germane. = F f. 34'; W₂ f. 10; Mo 1, Nr. 11—13.
- (M 38) f. 10. All. Nativitas gloriose; nach Anon. IV l. c. komponiert von Perotin. = F f. 31; W₂ f. 16; Mo 1, Nr. 9—10. Wie im Magnus Liber f. 42 (vgl. oben) ist in W₁ auch hier dem V „[Opti]mam partem“ als 2. Text nachträglich untergelegt. W₂ überliefert die gleiche 3st. Perotinische Komposition auch mit den V-Texten: Sanctissime Jacobe f. 17' und Judicabunt f. 19'. Teile: f. 11 Ex semine Nr. 1; T. 3 li | 2 si |. = 3st. F f. 32; W₂ f. 17 u. s. f.; Mo f. 10; 2st. F f. 129'. — 3st. Mot.-Qu. Nr. 483—486 Ex semine Abrahe Worc; F 2, 14; W₂ 2, 5 (mit Anfang *Se* in mg.); mit Tr.-Text Ex semine rosa Mo 4, 62; Ba Nr. 29; Se j'ai W₂ 1, 15; 4, 77; Hyer mein W₂ 4, 46. — In Worc ist diese Motette an stelle des Melismas in eine abweichende 3st. Komposition von M 38 eingesetzt.

Eine einst zur Bibliothek Karls V. gehörige Handschrift französischer und lateinischer Motetten und Chansons (zuerst in dem von Gilles Malet 1373 aufgestellten Katalog genannt; vgl. Delisle, Le Cabinet des Manuscrits 3, 170, Nr. 1229) beginnt mit „Nativitas gloriose“; vielleicht war es Perotins Komposition.

Mk.: Aubry pl. 1 phot. W₁ f. 11; pl. 2 phot. Worc 1. Seite; Ba.

- f. 11'. Benedicamus domino (VI). = F f. 41' Nr. 2; W₂ f. 28 Nr. 2 (in W₁ mit Rasuren im Tr. am Anfang). Teile: Domino; T. 3 li |. = l. c. — Mot.-Qu. Nr. 762—765 Alpha bovi F 2, 25; Ma f. 131'; Larga manu W₂ 2, 62; Hyer matin W₂ 4, 48 und sehr verbreitet in der geistlichen ebenso beginnenden Nachdichtung von Gautier de Coincy Ray. Bibl. Nr. 526. Weist die Überlieferung in Ma auf eine verlorene 3st. Motettenform?

- f. 12'. Benedicamus domino (VII). = F f. 40' Nr. 1; W₂ f. 27 Nr. 1.
- f. 13. Serena virginum. W₁ überliefert hier nur die 3 Oberstimmen dieser 4st. Motette [Nr. 69]; der T. Manere (aus M 5) fehlt hier. Die musikalische Quelle für den Mot. der 4 Strophen der sehr ausgedehnten Motette bilden Manere Nr. 6—9: W₁ Nr. 16—19 (= F Nr. 42, 44, 43 und 45; mit W₁ Nr. 16 wohl auch Illi Nr. 3 in M 50 W₂ f. 83 identisch). — Serena = 4st. F f. 235; Tr. und Du. (mit T.?) Ma f. 119'; 3st. Lo A f. 92 mit und f. 74' ohne Text; identisch [Nr. 70] Manere vivere 2st. W₂ 2, 39. — Text: Mi. Nr. 256; Anal. hy. 21, 191.

Serena ist die 1. der 6 in der Umgebung von Conductus und sämtlich ohne T. in W₁ überlieferten Motetten. Da entsprechend dem Motettenbau, in dem die rhythmische Gliederung in dem T. und dem zunächst aus 2 bis 3 Stimmen bestehenden Oberbau verschieden ist, nur der für sich Conductus-artig gesetzte Oberbau in Partitur aufgezeichnet wird, stehen die 4st. Motetten unter den 3st. Conductus und die 3st. Motetten unter den 2st. Conductus. Warum hier am Ende des Faszikels der Organa Tripla ein kleiner Motetten- und Conductus-Anhang folgt, ist mir nicht ersichtlich.

- 6—8. 3st. Conductus: f. 15 Celum non animum; f. 15' Veri floris sub figura (Str. 1 bis 3 von der Haupthand, Str. 4 nachgetragen); f. 16 Leniter ex merito (in W₁ f. 81' ein 2. Mal erhalten). Zur Lit. vgl. Anal. hy. 21, 133; 20, 50; 21, 107; Mi. Nr. 257, 258 und 137. — Die 3st. Komposition von Veri floris, einem Weihnachtslied, das auch im Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg stand (Engelhardt, Herrad von Landsberg, S. 134), ist in Übertragung Anal. hy. 20, 235 f. nach F gedruckt, ihr Schluss in Original-Notation ib. 260 auf der Faksimile-Edition von F f. 229'; die 2st. Fassung (ohne Triplum) in London Harl. 524 edierte Wooldridge, Early Engl. Harm. pl. 31 und in Übertragung Oxf. Hist. 1, 309; die 1st. in St. Gall. 383 (nur die Unterstimme) ist Anal. hy. 20, 249 ediert.

b. 7. Faszikel f. 63—68, 68^{bis} und 69: 5 Organa Tripla.

Der von anderer Hand geschriebene 7. Faszikel besteht aus einem Quaternio, in dem versehentlich 2 Blätter mit der Zahl 68 foliiert sind. Auf f. 64 ist der alte Besitzervermerk (St. Andrews) eingetragen (vgl. oben S. 7). Die Initialen fehlen durchweg im Text, sind auch in margine nicht vorgemerkt.

- (M 2) f. 63. All. Dies sanctificatus. = F f. 16; Cambridge Un. Libr. Ff II 29 f. 1 und 1' (Schluss fehlt); vom Anon. IV (C. S. 1, 360) erwähnt. Teile: f. 64 Nobis Nr. 1. = F f. 17; C f. 1'. — Venite Nr. 1. = F f. 17 (steht das Tr. in Beziehungen zum Du. in Venite Nr. 2?). — f. 65 Lux magna Nr. 1. = F f. 18.
- (O 9) f. 65'. Crucifixum in carne. = F f. 25'.
- (M 32) f. 67'. (Gr.) Benedicta. (V) Virgo dei. = F f. 29. Teile: Go Nr. 1. = F f. 29'.

4. (O 16) f. 68^{bis}. (R) Stirps Yesse. (V) Virgo dei. = F f. 26'.
Teile: Yesse Nr. 1. = F f. 27 2. Komposition. — f. 69 Ejus Nr. 1.
= F f. 28 2. Komposition.
5. f. 69. Benedicamus domino (I Nr. 9). = F f. 42' Nr. 3 mit Umstellung von Tr. und Du.
Teile: Domino Nr. 1. = F f. 43.

c. Die 4 Organa Tripla im 8. Faszikel.

Sie beginnen f. 85' gegen Ende der 2. unvollständig erhaltenen Lage des 8. Faszikels (im Quaternio f. 79—86 fehlen f. 82 und 83; die Folierung von 85 ist irrig in 83 korrigiert) und nehmen einen grossen Teil des 3. Quaternio (f. 87—94) in Anspruch. Sie scheinen von der Haupthand geschrieben zu sein.

1. (O 2) f. 85'. (R) Descendit de ce[lis. (V) Tam]quam sponsus. (Die Unterlage der Textsilben „lis Tam“ ist im Codex vergessen). = F f. 14; W₂ f. 7'; Lo A f. 82. Mk. vgl. bei F.
2. (M 14) f. 86'. All. Pascha nostrum. = F f. 23; W₂ f. 21'.
Teile: f. 87' Nostrum Nr. 1; T. 3 li | 2 si |. = F f. 23'; W₂ f. 22'.
3 st. Mot.-Qu. Nr. 216—217 Nostrum est F 1, 9; Hui matin R Nr. 9;
N Nr. 32. — f. 88 Latus est Nr. 1; T. 3 li | 2 si |. = F f. 24; W₂
f. 23; 2 st. F f. 109'; W₂ f. 72. 3 st. Mot.-Qu. Nr. 229—230 Radix
venie F 1, 10; Ave Maria Ma f. 105; W₂ 2, 21; Tr. Radix und Mot.
Ave Mo 4, 63. [μ].

Es folgt ein Conductus auf Erzbischof Wilhelm von Bourges († 1209): f. 88 O felix Bituria (vgl. Anal. hy. 21, 171; Mi Nr. 140).

3. (M 13) f. 90. (Gr.) Hec dies. (V) Confitemini; das einzige in W₁ grösstenteils singuläre Organum Triplum.
Teile: Hec dies Nr. 1. — f. 90' Domino quoniam Nr. 1; T. 2 si | 3 li |;
dann 3 li |. Wohl = 2 st. F Nr. 238 (Domino quoni). — In se[culum]
Nr. 1; T. 3 li | (die Textsilben „culum“ fehlen irrig im Codex).
4. (Aus M 45) f. 91. In odorem Nr. 2, der einzige 3 st. Ausschnitt im Codex W₁, der eine mehrstimmige Komposition des ganzen All. Dilexit nicht enthält; T. 3 li . = F f. 45 (ebenfalls als Ausschnitt; doch geht in F f. 38' eine 3 st. Komposition des All. vorher). — 3 st. Mot.-Qu. Nr. 495—497 Mens fidem F 2, 1; Ma f. 130'; W₂ 2, 11 (mit Anfang *Quant* in mg.); mit Tr. Encontre Cl Nr. 58; Ba Nr. 62; Bes Nr. 15; Tr. Encontre und Mot. Quant feuillant W₁ 3, 1; Mo 5, 95. [μ].

Unter den 3 st. Organa sowohl des 2. wie des 8. Faszikels finden sich mehrere ganz oder teilweise sehr verbreitete Kompositionen. Die Abschnitte „Ex semine“ und „Latus est“, beides 3 st. Mot.-Qu., sind in F in 2 st. reduzierter Fassung auch in die Hauptfassung des Magnus Liber eingesetzt. 4 Clausule dienen als 3 st. Mot.-Qu. (Ex semine, Nostrum, Latus, In odorem), eine 5. (Domino) als 2 st., doch ist die daraus abgeleitete Motette überhaupt nicht in 3 st. Fassung erhalten. Die *In odorem*-Motettengruppe hat eine äusserst reiche Geschichte; die Geschichte der *Ex semine*-Motette

führt bis Mo und Ba, die der *Latus*-Motette bis Mo. Alle 5 erscheinen mit verschiedenen Motetus-Texten. So sind die musikalischen Anregungen dieser beiden Gruppen von 3 st. Organa sehr weitreichend. Wenn wir auch bisher unter den Werken von W₁ nur All. Nativitas Perotin mit Sicherheit zuweisen können (das 2. vom Anon. IV l. c. als Perotins Werk genannte Triplum, das All. Posui, tritt erst in F auf), so macht doch die Aussage des Anon., Perotin komponierte „Tripla plurima nobilissima sicut All. Posui adjutorium; Nativitas“ die Zuweisung auch von Werken wie dem 3 st. All. Pascha und der Clausula: In odorem, die das gleiche Prädikat verdienen, an Perotin höchst wahrscheinlich.

Im Gegensatz zu den Organa des 2. und 8. Faszikels bleiben alle Teile der Organa des 7. Faszikels ohne T.-Modus und ohne Motetten-Beziehungen; auch kehrt keines dieser Organa in W₂ wieder.

5. 1. Faszikel, aus dem nur f. 3—6 erhalten sind: 3 4 st. Organa, unter ihnen mindestens 2 von Perotin verfasst.

Der 1. Faszikel war ursprünglich ein Quaternio, dessen 2 äussere Doppelblätter jetzt fehlen.

1. (M 1) [f. 1—2] f. 3. [(Gr.) Viderunt. (V) Notum fecit do]minus salutare. = F f. 1; Ma f. 13'; in W₂ ganz verloren; Lo A f. 79.
Sicher die Moteti, wahrscheinlich die ganzen 4 st. Kompositionen Viderunt und Omnes sind die Mot.-Qu. zu Nr. 2 (Vide prophete) und Nr. 3 (Homo cum mandato); vgl. Ma 2. Abteilung, W₂ f. 167 und Da 521 f. 220'. — Mk. vgl. bei Ma und F.
2. (M 3) f. 3'. (Gr.) Sederunt. (V) Adjuva. = F f. 4; Ma f. 17; W₂ f. 1 (Anfang fehlt).
Teile: f. 6 Ne Nr. 1. = F f. 7; Ma; W₂ f. 3'. — Das Gr. und der V sind wie beim 1. Quadruplum die Mot.-Qu. zu Nr. 57 (De Stephani Ma f. 5; W₂ f. 168'; Graz 756 f. 185) und Nr. 58 (Adesse festina Ma f. 5'; W₂ f. 170).
3. (Aus M 18) f. 6'. 4 st. Ausschnitt Mors Nr. 1; T. si | 3 li |. (Schluss fehlt in W₁).
= F f. 7; Ma f. 21; W₂ f. 5. — 4 st. Mot.-Qu. Nr. 254—257 Qu. Mors a primi, Tr. Mors que stimulo und Mot. Mors morsu F 2, 5—6; Ma f. 104'; W₂ 2, 38 b und a; Mo 2, 35; Ba Nr. 61; Bes Nr. 10; Mors vite vivificacio W₂ 2, 37. [μ].

Ob die verlorenen f. 7 und 8 von W₁ auch 4 st. Conductus enthielten, ist unbekannt.

Auch in den späteren Handschriften bleibt das Organa Quadrupla-Repertoire auf diese 3 Werke beschränkt. In der Angabe des Anon. IV (C. S. 1, 342): „Perotinus fecit Quadrupla optima sicut ‚Viderunt, Sederunt‘ cum abundantia colorum armonice artis“ fehlt ein Adjektiv wie „plurima“, das der Anon. von Perotins 2- und 3 st. Kompositionen aussagt; so ist dies Repertoire uns wohl bereits in W₁ ganz erhalten und nur das der 2- und 3 st. Organa später weit über das von W₁ überlieferte Repertoire hinaus erweitert worden. Leider ist wiederum für den wichtigen Ausschnitt Mors der Verfasser nicht sicher bekannt.

Ein Rückblick auf die Verknüpfung der Motettengeschichte mit den verschiedenartigen, in meiner Beschreibung nach ihrer geschichtlichen Folge geordneten Organa-Faszikeln von W₁ zeigt: Leoninus Magnus Liber (Fasz. 3—4) bietet nur eine einer 2st. Motette dienende Mot.-Qu.; den beiden ältesten Cyklen von 2st. Perotinischen Clausule (Fasz. 5—6) entstammen mehr als 25 bzw. 26 Motetten, die in ihrer ältesten Motetten-Form meist 2-, 3- oder 4st. lateinische Motetten mit einem Text in den Oberstimmen, vereinzelt auch 2st. französische Motetten sind; den 3st. Clausule des Repertoires der Organa Tripla (Fasz. 2 und 8) sind weiter mehrere Mot.-Qu. für die ganze musikalische Substanz von 3st. Motetten entnommen, und zwar auch für solche Motetten, die nur in der ältesten Motettenform einen Text in den Oberstimmen, in späteren dagegen einen besonderen Tr.-Text zur alten ursprünglich melismatischen Tr.-Melodie haben; endlich das Quadrupla-Repertoire (Fasz. 1) enthält einerseits in seinen beiden Perotinischen Gradualien 4 höchst interessante wahrscheinlich 4st. Mot.-Qu. zu Motetten mit organalem T., andererseits in seinem Mors-Melisma eine 4st. Mot.-Qu. zu einer stets mit verschiedenen Texten in den Oberstimmen gesungenen Motette, die in vollständiger Gestalt als 4st. Tripel-motette erst in Mo erhalten ist, während die älteren Codices F und W₂ sie als eine der ältesten 3st. lateinischen Doppelmotetten überliefern.

So liegen schon im Organa-Repertoire von W₁ die Keime zu sämtlichen Motetten-Gattungen der ältesten Motetten-Epoche: 1) für Motetten, die ganz auf Melismen als musikalische Quellen zurückgehen: für lateinische Motetten mit organalem T. in Fasz. 1; für lateinische ursprünglich als Doppel- bzw. Tripel-motette angelegte Motetten in Fasz. 1; für lateinische 3st. ursprünglich als Motetten mit einem Text in den Oberstimmen angelegte, später in Doppelmotetten verwandelte Motetten in Fasz. 2 und 8; für lateinische 3st., nicht zu Doppelmotetten gewordene Motetten in Fasz. 8; für lateinische 2st. zahlreich in Fasz. 5 und 6 und in einem Fall auch in Fasz. 4; für 3st. französische Doppelmotetten in Fasz. 8; für 2st. französische Motetten in Fasz. 5 und 6; 2) für Motetten, die nur teilweise Melismen als Quellen benutzen: für 3- und 4st. lateinische Motetten mit einem Text in den Oberstimmen in Fasz. 5 und 6. Ferner knüpft in weitem Umfang an die aus W₁-Melismen zuerst abgeleiteten lateinischen Motetten das in derartigen Fällen allerdings meist singuläre französische Motetten-Repertoire von W₂ an; und einer wenn auch nicht allzu grossen, so doch durchaus ins Gewicht fallenden Zahl von den musikalisch bis auf W₁-Clausule zurückzuführenden Motetten ist in teilweise wechselreicher Gestalt eine lange währende Lebensdauer beschieden gewesen.

6. fol. 70—192: 3 hauptsächlich 3-, 2- und 1st. Conductus, daneben 1 4st. und 4 3st. Motetten, 4 3st. und 4 2st. Organa und 5 3st., 2 2st. und 12 1st. Ordinarium Missae-Tropen enthaltende Faszikel, Faszikel 8—10.

a. 8. Faszikel f. 70—82, 85—94: 3st. Kompositionen.

Die 1. Lage von Faszikel 8 (f. 70—78, 9 Blätter) ist unregelmässig (die 6 äusseren Blätter f. 70—72 und 76—78 sind Doppelblätter, die 3 mittleren, f. 73 vor

und f. 74 und 75 nach der Lagenmitte, einzelne Blätter); die 2. Lage (f. 79—86) war ein Quaternio, aus dem f. 83 und 84 fehlen (die Blattstümpfe sind noch vorhanden; vgl. auch oben S. 36); die 3. Lage (f. 87—94) ist ein Quaternio.

Faszikel 8 beginnt mit dem Hauptrepertoire der rein 3st. Conductus; nur das Eröffnungsstück: Porta salutis ave ist 2st. (das 3. System ist freigeblichen). Über die Texte vgl. Milchsack Nr. 122 ff.; ferner besonders Anal. hy. 20 und 21, wo fast alle Stücke mit weiteren Literaturangaben wiedergedruckt sind. Erschöpfendes auch über die Conductus hier zu geben, liegt nicht im Plan des vorliegenden Werks, in dem ich mich bez. der Conductus auf gelegentliche Ergänzungen und Berichtigungen zur gedruckten Literatur beschränke.

Der 3. Conductus, f. 72 Presul nostri temporis (Mi. Nr. 124; vgl. auch Anal. hy. 21, 138), steht auch Lo A f. 87'. — Vom 4., f. 73 Dic Christi veritas (vgl. Mi. Nr. 125; Anal. hy. 21, 125) überliefert W₁ nur die 1., Bulla fulminante endende Strophe; vgl. unten F f. 203; Ma f. 114; W₂ f. 33; Lo A f. 88'; Stuttg. f. 31'; Carm. Bur. Nr. 93 und 94; Lo B f. 38'. — Mehrfach folgen den 1. Strophen weitere nach der gleichen Komposition zu singende Strophen, deren Texte in margine aufgezeichnet sind; meist von der Haupthand; beim 10. Conductus, f. 78' Crucifigat omnes (Mi. Nr. 131; Anal. hy. 21, 161) jedoch später nachgetragen (Mundum renovavit; vgl. Anal. hy. 20, 211).

Auf den 14. Conductus, f. 80' Festa Januaria (Mi. Nr. 135), folgen f. 81, äusserlich von den umstehenden 3st. Conductus nicht unterschieden, die 3 Oberstimmen der 4st. Motette [Nr. 228] Latex silice (Text: Flac. Nr. 78; Mi. Nr. 136; Anal. hy. 21, 17); der T. Latus (aus M 14) fehlt wie alle Motetten-T. in W₁; über die Überlieferung dieser 4st. Motette inmitten der 3st. Conductus vgl. die Bemerkung oben S. 35. Die musikalische Quelle ist Latus Nr. 5: W₁ Nr. 57; F Nr. 101; T. 3 li |, in der Mitte einmal 12 si | bzw. 8 si | 4 si |. Die Motette ist weiter überliefert 4st. F f. 230'; nur der Mot. in Neumen Stuttg. f. 30'; der Text Oxf. Rawl. In W₁, Stuttg. und Oxf. besteht die Motette, wie das bei den ältesten Motetten gelegentlich, wenn auch selten vorkommt, aus 3 nach der gleichen Komposition zu singenden Strophen; F überliefert nur Strophe 1 und 2.

Es folgen f. 81' und 82' die Conductus: Leniter ex merito (= f. 16; Mi. Nr. 137; Anal. hy. 21, 107) und Isayas cecinit (Mi. Nr. 138; Anal. hy. 20, 54). f. 83 und 84 fehlen. f. 85, dessen Folierung irrig in f. 83 korrigiert ist, beginnt: nalia probatus; es ist, wie schon Dreves, Anal. hy. 21, 86 feststellte, der Schluss des Conductus: Fulget Nicolaus (Mi. Nr. 139). Über die Organa: Descendit (f. 85'), All. Pascha (f. 86'), den Conductus: O felix Bituria (f. 88; Mi. Nr. 140), das Organum: Hec dies (f. 90) und die Clausula: In odorem (f. 91) vgl. oben S. 36.

Den Schluss des Faszikels bilden 3 Sanctus-Tropen (f. 91' Perpetuo numine; f. 92' Quem pium; f. 93 Laudes deo) und 2 Agnus-Tropen (f. 93' Lux lucis; f. 94' das im 11. Faszikel 2st. komponierte: Mortis dira, vgl. oben S. 11). Die tropischen Bestandteile sind 3st.; die Intonationen (L. Gr. Nr. 4, 2, 12, 10 und 7; Ed. Vat. Nr. 4, 2, 15, 12 und 9) bleiben 1st. Die 2st. Komposition von: Quem pium Mü C f. 29' scheint der 3st. Fassung von W₁ entnommen zu sein; vielleicht gilt das Gleiche auch für das 2st. Mortis dira Mü C f. 30' = Eng f. 117. Die Texte der Sanctus-Tropen sind aus anderen Handschriften Anal. hy. 47, S. 316, 361 und 345, die der Agnus-Tropen ib. S. 375 gedruckt.

Weitere 3st. Conductus und eine 2. 4st. Motette stehen in W₁ am Schluss des 2. Faszikels; vgl. oben S. 35.

b. 9. Faszikel f. 95—176: 2 st. Kompositionen.

Dieser umfangreichste Faszikel der Handschrift (mehr als ein Drittel des ganzen Codex) besteht aus 10 Lagen, deren 3. (f. 111—120) ein Quinio, deren übrige Quaternionen (beginnend f. 95, 103, 121, 129, 137, 145, 153, 161 und 169) sind.

Seinen Inhalt bildet in der Hauptsache das grosse 2st. im 12. und beginnenden 13. Jahrhundert geschaffene Conductus-Repertoire, das in F noch erweitert, in Ma, W₂ und Oxf. Rawl teilweise überliefert ist; einzelne Stücke zerstreut kommen in zahlreichen weiteren Text- und Musik-Handschriften vor, unter denen die Münchener Carmina Burana-Handschrift (lat. 4660) die interessanteste ist. Dass in Frankreich die Wirkung mancher dieser Texte und Melodien noch im 2. Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts stark und anhaltend war, beweist die Aufnahme einer grossen Zahl dieser Stücke in die durch musikalische Einlagen erweiterte Fassung des Roman de Fauvel in der prachtvollen Handschrift Paris B. N. fr. 146 (vgl. Sammlb. 6, 609f. und P. Aubry in der Einleitung zu seiner photographischen Edition des Roman de Fauvel 1907).

W₁ beginnt mit 4 Conductus, die im 1. Teil 3st., im 2. Teil 2st. sind (Mi. Nr. 141—145): f. 95 Salvatoris hodie ... Ecce nomen (Teil 2: Novus Adam), f. 96' Relegentur ab area (Clausus in testa), f. 98' Naturas deus (Pauper mundum) und f. 101' Transgressus legem (Veritati). F zerlegt die Werke, um die 1. Teile den 3st., die 2. den 2st. Conductus einzuordnen; vgl. ferner zur Literatur Anal. hy. 20, S. 132, 85, 44 und 81; die 1. Teile des 1., 2. und 4. sind auch Lo A f. 86', 89' und 90 überliefert.

Es folgen, f. 104' von der Gloria-Paraphrase: Gloria in excelsis deo redemptori (Mi. Nr. 146; vgl. Anal. hy. 47, 299) unterbrochen, 4 2st. Benedicamus domino, die den Officium-Teil des Magnus Liber (Fasz. 3) ergänzen, von denen 3 in F und W₂ in den Magnus Liber selbst gestellt sind.

1. f. 103' (I Nr. 1). = F f. 86' Nr. 2; W₂ f. 90 Nr. 1. — Teile: Domino Nr. 3; T. si | 3 li |. = F f. 87; W₂ f. 90.
2. f. 103' (I Nr. 2). = F f. 86' Nr. 1; W₂ f. 90' Nr. 3. — Teile: Domino Nr. 4. = l. c.
3. f. 104 (I Nr. 3). = F f. 87 Nr. 3; W₂ f. 91 Nr. 4. — Teile: Domino Nr. 5. = l. c.
4. f. 105' (I Nr. 4); in W₁ singulär; es folgt f. 106 der ebenfalls singuläre Tropus: Natus corde patris (Mi. Nr. 147). — Teile: Domino Nr. 6; T. 3 li |. Ist es mit Domino Nr. 10 F f. 88' Sy. 3 identisch?

Auf den 2st. Conductus: Monstruosis fluctibus f. 106' (= F f. 337; Flac. Nr. 18 Ende; Mi. Nr. 148) folgen dann die je 2 Oberstimmen von 3 3st. Motetten, deren T. wiederum in W₁ fehlen:

- f. 107 [Nr. 131] Deo confitemini (= F 1, 6; Ma f. 106; W₂ 1, 4; 2st. W₂ 2, 4a; identisch [Nr. 132] Mout est W₂ 1, 16; 4, 58); unmittelbar angefügt:
[Nr. 140] Laudes referat (= F 1, 7; Ma f. 106'; 2st. W₂ 2, 4 b);
f. 107' [Nr. 215] Gaudeat devotio (= F 1, 8; W₂ 1, 11; 2st. W₂ 2, 7; ferner Tort).

Von den musikalischen Quellen: Domino und Quoni Nr. 3 (aus M 13; beide T. 2 si | 3 li |; beide F f. 108'; W₂ f. 71) und Nostrum Nr. 3 (aus M 14; T. 2 si | 3 li |; W₁ Nr. 54; F f. 109; W₂ f. 72) überliefert W₁ nur die 3.; doch sind die beiden ersten wohl nur mit f. 51 und 52 hier verloren. Textdrucke: Mi. Nr. 149 und 150; Anal. hy. 49, 224 und 226 (vgl. 20, 185). Über Edition der Mk. vgl. bei F.

Es folgen f. 108ff. 12 Conductus, Mi. Nr. 151—162, bis auf das hier singuläre f. 109' O quotiens (Mi. Nr. 154; Anal. hy. 21, 19) auch sonst bekannt. Dann wird die Conductus-Reihe wieder durch eine Motette unterbrochen: f. 115 die 2 Oberstimmen der 3st. Motette [Nr. 59] Qui servare puberem (= F 1, 3; Ma f. 128; Text Oxf. Rawl; Oxf. Add f. 79'. — Die musikalische Quelle ist Ne Nr. 3 aus M 3; T. 3 li |; nur in F f. 101 erhalten. — Text: Mi. Nr. 163; Anal. hy. 21, 157. W₁ und Oxf. Rawl überliefern 3 nach gleicher Komposition zu singende Strophen, F und Ma nur die 1.). — Mk.: vgl. bei F.

Es folgen f. 115'ff. 11 auch sonst bekannte Conductus (Mi. Nr. 164—176); — f. 120 der singuläre Conductus: Si quis amat (Mi. Nr. 177); — f. 120' des 1- bzw. 2 st. tropische Agnus Fons indeficiens (Anal. hy. 47, 393; Melodie L. Gr. Nr. 4; Ed. Vat. Nr. 4); — f. 121 der Conductus: Austro terris (Mi. Nr. 178; Anal. hy. 20, 79); — f. 122' eine 2st. Komposition des Pater noster (= Ma f. 116; W₂ f. 112'; in F f. 215 durch den Zusatz eines Tr. 3st. geworden); — f. 123ff. 18 auch sonst bekannte Conductus (Mi. Nr. 179—197); — f. 144' das singuläre: Adjuva nos deus (Ps. 78, 9); — f. 145 das Ave Maria (= F f. 284'; Ma f. 59'; W₂ f. 114'); zitiert vom Anon. IV C. S. 1, 360); — f. 145'ff. die letzten 26 auch sonst bekannten Conductus (Mi. Nr. 198—224); — endlich f. 176' das 1- bzw. 2st. tropische Agnus Deus deorum (Mi. Nr. 225; Anal. hy. 47, 384; Melodie L. Gr. Nr. 12; Ed. Vat. Nr. 15).

Ein weiterer 2st. Conductus steht in W₁ am Ende des 6. Faszikels (vgl. S. 29).

c. 10. Faszikel f. 185—192: 1 st. Kompositionen.

Wie die alte Folierung ergibt, bestand dieser Faszikel ursprünglich aus zwei Quaternionen (f. 177—192); nur der 2. ist erhalten.

Er beginnt mit „decisis panniculis“ (Mi. Nr. 226), dem Schluss von „Quomodo cantabimus“ vom Kanzler Philipp († 1236) (1st. F f. 425'; Text Da 2777 Nr. 21; in anderer Komposition als Mot. einer 3st. Doppelmotette Fauv f. 32, deren Tr. „Thalamus puerpere“ die in W₁ fehlende 2. Strophe des gleichen Liedes bildet; Textdrucke ferner: Flac. Nr. 24; Anal. hy. 21, 165; Roman. Forsch. 6, 456; Fauv). Es folgen f. 185 Ve mundo a scandalis, ebenfalls von Philipp (= F f. 426; Tours; Text Da 2777 Nr. 6; Textdrucke: Mi. Nr. 227; Anal. hy. 21, 148; Rom. Forsch. 6, 449; Luzarche, Office de Pâques S. 67 nach Tours mit dem irrigen Anfang E mundo, vgl. dazu Delisle, Romania 2, 92f.; der Text der in W₁, Da und Tours fehlenden 4. Strophe „Ve qui regi deficient“ ist Fauv f. 6' für eine 4st. Motette benutzt, ediert Fauv und J. Wolf, Gesch. der Mensural-Notation, Bd. II und III, Nr. 7) und f. 185' das mir bisher sonst nicht nachweisbare: In rama sonat gemitus (auf Thomas Becket; Mi. Nr. 228).

Dann folgen 12 z. T. ungedruckte Sanctus- und Agnus-Tropen, die hier aufgezählt seien, da diese auch für die Tropen-Komposition sehr wichtige Handschrift in

Anal. hy. 47 nicht benutzt und nur für die von Milchsack gedruckten Texte angeführt ist. Die 6 Sanctus-Tropen sind: f. 185' *Christe hierarchia* (Textdruck: Mi. Nr. 228; fehlt in Anal. hy. 47), f. 186' *Rex qui cuncta* (Anal. hy. 47, 307), f. 187 *Omnia qui libras* (ib. 307; Flac. Nr. 68), f. 187' *Cunctorum dominans*, f. 188 *Condita de nichilo*, f. 188' *Sanctus ab eterno* (ungedruckt). Die 6 Agnus-Tropen sind: f. 189 *Archetipi*¹⁾ (Anal. hy. 47, 378), f. 189' *Pectoris alta rigans*, f. 190 *Qui de virgineo*, f. 190' *Lux lucis* (ib. 375), f. 191 *Humano generi vitam*, f. 191 *Vulnere quorum* (ib. 392).

f. 191' enthält Z. 9 in abweichendem Schrift- und Notenschriftcharakter geschrieben die Eintragung „*Qui liber est scriptus, Walterus sit benedictus*“ mit Noten. f. 192 ist leer.

Der verlorene 1. Quaternio des Faszikels enthielt wohl analog der Zusammensetzung des 8. und 9. Faszikels einen grösseren Teil des Hauptrepertoires der 1st. *Conductus*, vor allem wohl weitere Werke Philipps oder solche des Repertoires des *Codex Tours 927*. Für die Annahme, dass hier auch bereits Oberstimmen 2st. Motetten standen, lässt sich, wie mir scheint, nichts Positives anführen. So bleibt das Motetten-Repertoire von W₁ auf die sehr geringe Zahl von 6 in ihrer zu ergänzenden vollen Form 4- und 3st. Motetten (4st. f. 13 und 81; 3st. f. 107f. und f. 115) beschränkt, Motetten, die sämtlich wohl in den älteren Motetten-Handschriften eine grössere Rolle spielen, von denen aber keine einzige mehr in irgend einer Form in die späteren mensuraliter geschriebenen Handschriften übergegangen ist.

Exkurs II: Die der Darstellung des Rhythmus dienende Differenzierung in der Schreibung der Notengruppen in der Quadrat-Notation; die Herrschaft der modalen Rhythmen in den rhythmisch strengeren melismatischen Partien der Organa, in den ältesten Motetten in ganzem Umfang und in einigen Gattungen der 1stimmigen Lieder.

Die zwei wichtigsten Fortschritte des Kompositionsstils der liturgischen „*Organa*“ der Pariser Schule des 12. Jahrhunderts gegenüber der schon in den 2stimmigen Marien-Mess-Kompositionen des letzten Faszikels von W₁ und in noch gesteigertem Mass in den 2stimmigen Kompositionen aus St. Martial in Limoges in den *Codices Paris lat. 1139, 3549 und 3719* und London Br. M. Add. 36881 erreichten freieren Oberstimmenbildung des 2stimmigen Satzes liegen

einerseits in der vollen rhythmischen Selbstständigkeit, die das Duplum und unter Umständen weitere Oberstimmen in den Pariser liturgischen Werken erlangen, wobei die einzelnen Töne des breit auseinandergezogenen Tenors oft nur zu den Anfängen oder Schlüssen der oft sehr langen Melodieabschnitte dieser Oberstimmen als Konsonanz erklingen — es entsteht, wie die Theoretiker sagen, ein *cantus non in*

¹⁾ Die Melodie dieses Agnus-Tropus in W₁ ist mit der von P. Wagner (*Revue Music. 2, 1902, 297*) aus St. Gall. 383 und O. Marxer (*Zur spätmittelalterlichen Choralgeschichte von St. Gallen 1908, S. 204*) aus St. Gall. 524 veröffentlichten Melodie des gleichen Textes als Sanctus-Tropus stilistisch verwandt, aber nicht identisch.

qualibet parte mensuratus, d. h. ganz unmensuriert im T., in den Oberstimmen dagegen rhythmisch bald freier, bald strenger gebildet; es sind dies die Partien, die, weil sie nur in diesen „*Organa*“ vorkommen, später als Charakteristikum des Organum-Stils überhaupt galten, an die die Erinnerung wahrscheinlich noch heute in der musikalischen Terminologie in der Bezeichnung „*Orgelpunkt*“ fortlebt, dem *organicus punctus* der Theorie schon des 13. Jahrhunderts, d. h. dem Zusammenklingen eines langgehaltenen Tons des T. und eines frei sich entwickelnden Du., event. mit weiteren Oberstimmen darüber, im „*Organum-Stil*“ —,

andererseits in der rhythmisch dazu scharf kontrastierenden Bildung von rhythmisch in allen Stimmen auf das Strengste geformten Partien, die hauptsächlich da eintritt, wo die liturgische Melodie einer oder mehrerer Silben, eines Worts oder eines kleinen Textabschnitts selbst sehr melismatisch ist. Da sich hier der T. an der Ausprägung eines strengeren Rhythmus, wie ihn die Oberstimmen hier stets haben, beteiligt und sich diesem strengeren Oberstimmen-Rhythmus hier unterordnet, erklingen seine Töne hier zu einer regelmässigen rhythmischen Folge geordnet, die in 3facher Weise rhythmisch gegliedert sein kann:

1) Der T. geht in wesentlich gleichartigen langen Noten. Dann ist er in lauter *Notae simplices* geschrieben. Meist finden kleine Pauseneinschnitte, durch senkrechte Striche angezeigt, statt, und zwar meist nach verschieden grossen Tongruppen. Ich nenne diese rhythmische Gliederung des T. die in *Simplices-Gruppen* (abgekürzt: *σγ*), z. B. $\rho \cdot \rho \cdot | \rho \cdot \rho \cdot \dot{\rho} | \rho \cdot \rho \cdot | \rho \cdot \dot{\rho}$ u. s. f. Selten ist die Tonzahl dieser *Simplices-Gruppen* die ganze T.-Durchführung hindurch die gleiche, z. B. 4 oder 6 (abgekürzt: 4 si | bzw. 6 si |); ebenso selten fehlen die Pauseneinschnitte ganz, so dass der T. als ununterbrochene *Simplices-Reihe* geschrieben wird (abgekürzt: si).

2) Der T. erklingt in einer regelmässig durch Pauseneinschnitte gegliederten Folge entweder rhythmisch verschiedenwertiger Töne, z. B. $\rho \cdot \rho \cdot \rho \cdot \dot{\rho} |$ oder $\rho \cdot \rho \cdot \rho \cdot |$ oder $\rho \cdot \rho \cdot \rho \cdot | \rho \cdot \cdot \cdot |$ u. s. f., oder gleich langer Töne, z. B. $\rho \cdot \rho \cdot | \rho \cdot \cdot \cdot |$. Im 1., 2. und 4. Fall ist dann der T. gleichmässig in *Ligaturae* (bzw. *Conjuncturae*) ternariae mit Pausenstrich nach jeder Ligatur geschrieben (ich bezeichne dies: 3 li |); im 3. Fall sind entweder nur die letzten 3 Töne ligiert und die Anfangsnote bleibt eine *Nota simplex* (si 3 li |), oder — was erst später häufiger wird — alle 4 sind ligiert (4 li |).

NB.: Unter „*Ligaturen*“ sind die in einigen speziellen Fällen verwendeten *Conjuncturen*, die ebenso wie die *Ligaturen* nur Umbildungen der entsprechenden Neumenformen in die *Quadrat-Notation* sind, stets mit zu verstehen, da zwischen den *Ligaturen* und *Conjuncturen* der gleichen Notenzahl nur graphische, keine Bedeutungs-Unterschiede bestehen.

Oder der hier in den ersten 3 bzw. 4 Tönen angeschlagene Rhythmus kann sich um weitere Gruppen von 2 bzw. 3 Tönen erweitern, bevor der Pauseneinschnitt kommt, z. B. $\rho \cdot \rho \cdot \rho \cdot \rho \cdot | \rho \cdot \dot{\rho}$ oder $\rho \cdot \rho \cdot \rho \cdot \rho \cdot | \rho \cdot$ oder $\rho \cdot \rho \cdot \rho \cdot | \rho \cdot \rho \cdot \rho \cdot | \rho \cdot \cdot \cdot |$ u. s. f.; über die Schreibung vgl. unten.

3) Der T. bildet seine rhythmischen Gruppen aus der Verbindung dieser beiden rhythmischen Elemente. Der Rhythmus der einzelnen T.-Perioden lautet z. B.: $\rho \cdot \rho \cdot \dot{\rho} | \rho \cdot \rho \cdot \rho \cdot \dot{\rho} |$ (geschrieben 2 si | 3 li |), oder umgekehrt mit dem 2. Glied beginnend

(3 li | 2 si |), oder $\overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} | \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} | \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho}$ (geschrieben si | 3 li |) u. s. f. u. s. f. Die seit Perotin in grosser Mannigfaltigkeit vorkommenden rhythmischen Formen dieser Art sind erschöpfend bei W₁ Faszikel 5—6, F Faszikel 5 und Motetten-Faszikel 1 und St. V genannt.

Dass die gleiche Ligaturform der Ligatura ternaria hier 4fach verschiedene Bedeutung hat ($\overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho}$, $\overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho}$, $\overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho}$ und $\overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho}$; also insgesamt den Wert von 5, 4, 6 bzw. 9 Viertel in der hier gewählten Übertragungsart in moderne Noten), ist ein Beweis für den primitiven noch unausgebildeten Charakter dieser Notenschrift. Dass trotzdem kein Missverständnis ihrer Bedeutung in den Organa-T. möglich ist, ist der geistreichen Ausbildung der Ligaturen-Schreibung der melismatischen Oberstimmen zu verdanken, die dazu stets in einer regelmässig festgehaltenen rhythmischen Folge, und zwar von rhythmisch verschiedenwertigen Tönen erklingen, aber in melodischen Perioden, die gewöhnlich länger als die T.-Perioden und nie regelmässig durch Pauseneinschnitte gegliedert sind, z. B. $\overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} | \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} |$ oder $\overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} | \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} | \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} | \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} |$ oder in Perioden von 5 und mehr $\frac{3}{4}$ Takten im Wechsel mit kleineren Perioden u. s. f.

Man kam zwar noch nicht auf den, man sollte meinen, nächstliegenden Gedanken, die rhythmisch verschiedenwertigen Töne auch durch verschiedene Notenzeichen wiederzugeben, wie es dann zuerst die Mensural-Notation des 13. Jahrhunderts tat; aber man fand in der verschiedenen Art der Zusammenfassung der Tongruppen in Ligaturen ein die Schwierigkeiten in der Tat vollständig lösendes Mittel, das trotz der vollkommenen Gleichheit der äusseren Zeichen indirekt den zu Grunde liegenden Rhythmus absolut sicher angab.

Man ging von dem Prinzip aus, die Rhythmen, die im Wechsel von Hebung und einer Senkung verlaufen, durch Ketten 2töniger Ligaturen, und den Rhythmus, der im Wechsel von Hebung und zwei Senkungen verläuft, durch Ketten 3töniger Ligaturen darzustellen; und man gab nun der Ligatura binaria stets die Bedeutung: kurz-lang, die also im 1. Beispiel der Folge: Senkung-Hebung ($\overset{\cdot}{\rho} | \overset{\cdot}{\rho}$) und im 2. der umgekehrten Folge: Hebung-Senkung ($\overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} |$) entspricht, und der Ligatura ternaria im Rhythmus des 3. Beispiels die analoge Bedeutung: 2 Senkungen-Hebung ($\overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} | \overset{\cdot}{\rho}$).

Diese Bedeutung der Ligaturformen der Quadrat-Notenschrift ist bekanntlich dauernd geblieben, so lange überhaupt diese Ligaturen in der Notenschrift gebraucht wurden, also bis zum Ausgang des 16. Jahrhunderts. Wollte die spätere Notation, die Mensural-Notation, andere Werte durch eine Ligatura binaria wiedergeben, z. B. 2 lange oder 2 kurze oder 2 kürzere Noten, als oben vorkommen, oder die der ursprünglichen Bedeutung entgegengesetzte Folge: lange-kurze Note, musste sie die ursprünglichen Formen ändern und tat das in der bekannten Formdifferenzierung der Ligaturen der Mensural-Notation, der Ligaturen *sine proprietate* — d. h. der Aufhebung der alten eigentümlichen Bedeutung (der *proprietate*) der Anfangsnote, also der Kürze dieser Note —, *cum opposita proprietate, sine perfectione* u. s. f.

Die eben beschriebenen regelmässigen Folgen der Ligaturae binariae- bzw. ternariae-Ketten bedürfen nun teilweise einer weiteren Ergänzung durch andere Ligaturformen entweder am Anfang oder am Schluss der einzelnen Perioden, und sie

werden weiter in der Quadrat-Notation besonders in 3 Fällen unterbrochen oder verändert, so dass 4 Besonderheiten der Verwendung der Ligaturen hier festzustellen sind, von denen die beiden ersten Fälle auch eine zeitweilige Änderung der Bedeutung der Ligaturen mit sich bringen.

1) Da die in diesen strengen rhythmischen Formen komponierten mehrstimmigen Melismen mit dem Volttakt, also mit einer Hebung, beginnen und in der Regel nach einem guten Taktteil, also ebenfalls nach einer Hebung pausieren, steht im 1. und 3. Fall die Anfangs- und im 2. Fall die Schlusshebung ausserhalb der binariae- bzw. ternariae-Ketten. Die Praxis bestimmte, dass im 1. und 2. Fall dieser ausserhalb der binariae-Kette stehende gute Taktteil mit der benachbarten binaria zu einer ternaria verbunden wird, die also im 1. Fall am Anfang steht, so dass der Rhythmus: $\overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} | \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} | \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} \dots$ 3 li 2 li 2 li 2 li \dots geschrieben wird, im 2. Fall dagegen am Ende steht, so dass der Rhythmus $\dots \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} | \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} |$ umgekehrt \dots 2 li 2 li 2 li 3 li geschrieben wird. Ein Missverständnis ist ausgeschlossen, obwohl die ternaria, an sich betrachtet, im 1. Fall $\overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho}$, im 2. dagegen $\overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho}$ bedeutet. Ging die Periode im Rhythmus des 1. Beispiels mit einem gedehnten fallenden Schluss aus: $\dots \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} | \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} |$, so blieb, wie in allen ähnlichen Fällen, die letzte Note unligiert. Die Verbindung des 1. guten Taktteils im 3. Beispiel mit der folgenden ternaria zu einer quaternaria blieb (vgl. auch oben) freigestellt. In der älteren Zeit überwiegt die isolierte Schreibung dieses Tons, später der Beginn der in diesem Rhythmus gesungenen Melismen mit einer quaternaria, so dass also der Rhythmus: $\overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} | \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} | \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} \dots$ entweder si 3 li 3 li 3 li \dots oder 4 li 3 li 3 li \dots geschrieben wird.

2) Der Komponist hatte die Freiheit, die normalen rhythmischen Werte der einzelnen Taktteile in mehrere Noten kleinerer Gattung aufzulösen, die Melodie also z. B. statt im normalen Rhythmus: $\overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} | \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} |$ (geschrieben 3 li 2 li 2 li 2 li) verzierter auszugestalten, z. B. $\overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} | \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} | \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} |$, was 3 li 3 li 3 li 2 li geschrieben wurde, u. s. f., so dass, abgesehen davon, dass hier die Ligatura ternaria an der 2. und 3. Stelle eine 5. Bedeutung von $\overset{\cdot}{\rho} | \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho}$ im Gesamtwert von nur 3 Vierteln erhält, die normale Folge der Ligaturenketten durch gelegentlich eingestreute tonreichere Ligaturen unterbrochen wird, die den Grundcharakter des Rhythmus aber nicht tangieren, wenn es naturgemäss hier auch nicht immer leicht ist, den Grundcharakter zu erkennen.

Eine wiederum sehr geistreiche Erleichterung dieser Schreibung war es, die Auflösung der längeren Note nicht durch die entsprechende Zahl von Noten in der Ligatur anzuschreiben, sondern die letzte dieser Auflösungsnoten nur durch ein Zeichen anzudeuten, das nach der Analogie der liqueszierenden Neumen an die Ligaturform angesetzt wird als ein Strich nach oben oder unten für einen folgenden höheren oder tieferen Ton und das man *plica* nannte, wörtlich „Falte“, also Auseinanderfaltung einer längeren Note ursprünglich in einen Hauptton, der den rhythmischen Ictus behält, und einen kürzeren Nebenton, der wie die liqueszierenden Neumen gesangstechnisch eine eigentümliche, trotz der Theoretikerbeschreibungen nicht mehr

künstlich Festgesetztes und gleichsam Widerrufbares ist, was u. a. auch daraus hervorgeht, dass sich in dem ganz analogen Fall $\overset{\cdot}{\rho}\overset{\cdot}{\rho}\overset{\cdot}{\rho}|\overset{\cdot}{\rho}$ die 1. Hebung durchaus nie immer mit den folgenden 3 Noten in eine quaternia zusammenschloss.

Es kann daher nicht überraschen, dass in manchen Handschriften, sobald der Gruppe $\overset{\cdot}{\rho}\overset{\cdot}{\rho}$ an 1. Stelle ein Unisonus steht und demgemäss hier eine Auflösung der ternaria stattfinden muss, der 1. Ton nicht uncaudiert als Unisonus-Anfang einer ternaria, sondern als selbstständige caudierte simplex geschrieben wird ($\overset{\cdot}{\rho}\overset{\cdot}{\rho}|\overset{\cdot}{\rho}$) — ebenso wie in der Schreibung si 3 li für $\overset{\cdot}{\rho}\overset{\cdot}{\rho}\overset{\cdot}{\rho}|\overset{\cdot}{\rho}$ die simplex stets die normale caudierte Form hat —, während anderenorts die aus dem Ligierungssystem der Quadrat-Notation durchaus logisch sich ergebende Schreibung der 1. Hebung als uncaudierter simplex, die sich mit der folgenden binaria zu einer Gruppe zusammenschliesst, angewandt wird.

So wird hier in der Tat vielfach der Anschein einer mensuralen Schreibung erweckt, obwohl die Motive, die die Verwendung der von der normalen caudierten Form der simplex unterschiedenen uncaudierten Form der simplex und die andererseits vielfach die Abtrennung einer caudierten simplex am Anfang von einer Kette von binariae veranlassten, deren erste mit einem Unisonus an die 1. Note anschliesst, — obwohl die Motive dazu nicht aus der Absicht der Andeutung eines Wert-Unterschieds der beiden verschiedenen simplex-Formen entspringen, sondern dadurch zunächst nur der verschiedene Charakter ihrer rhythmischen Stellung zu den umstehenden Notengruppen ausgedrückt werden soll.

Auf den in Analogie zu dem zuletzt besprochenen Beispiel gebildeten Fall, dass nun auch die Gruppe $\overset{\cdot}{\rho}\overset{\cdot}{\rho}|\overset{\cdot}{\rho}$, wenn sie mit einem Unisonus beginnt, bisweilen als caudierte simplex und binaria geschrieben wird, braucht hier nicht näher eingegangen zu werden.

Die zeitweilige Auflösung der Ligaturenketten durch Unisoni führt, wie hier ebenfalls nur angemerkt sei, namentlich wenn mehrere Unisoni auf einander folgen, vielfach dazu, dass vom Schreiber aus Versehen oder aus Bequemlichkeit mit unregelmässigen Ligaturen-Bildungen fortgefahren wird. So wird z. B. der Melodieanfang: *GGaFac* im Rhythmus $\overset{\cdot}{\rho}\overset{\cdot}{\rho}\overset{\cdot}{\rho}|\overset{\cdot}{\rho}\overset{\cdot}{\rho}\overset{\cdot}{\rho}|\overset{\cdot}{\rho}$ statt der Folge von 3 nicht ligierten Noten, 2 li und 2 li in der bequemeren, aber irregulären Schreibart der Folge von nur 2 nicht ligierten Noten, 3 li und 2 li geschrieben, u. s. f. Im einzelnen Fall sind derartige Unregelmässigkeiten, ist das Prinzip einmal richtig erkannt, meist leicht zu erklären, wenn sie auch wegen der ungeheuer grossen Zahl der verschiedenen vorkommenden derartigen Abweichungen von der Norm, die von den verschiedenen Schreibern oft verschieden behandelt sind, zur Zeit noch nicht in erschöpfenden Regeln zusammengefasst und präzisiert werden können.

Ganz zu schweigen ist hier von sonstigen Unregelmässigkeiten der Ligaturschreibungen, die bei einzelnen Schreibern teils prinzipiell, teils versehentlich vorkommen; ferner von der Unterbrechung der regulären Ligaturenkette, die die am Zeilenende event. notwendige Teilung einer Ligatur und die Abtrennung des oder der Schlusstöne auf die nächste Zeile im Gefolge hat. Einen weiteren Grund von Unregelmässigkeiten in der Ligaturschreibung möchte ich auch hier erwähnen, wenn er

auch erst für die spätere Zeit von grösserer Bedeutung ist und diese Unregelmässigkeiten erst in der späteren Zeit häufiger vorkommen; das ist die irreguläre Teilung einer Ligatur, die eintritt, wenn entweder der Schreiber von den verschiedenen graphischen Möglichkeiten der Schreibung des Anfangs eine wählte, die die korrekte Fortsetzung nicht erlaubt, und nun den oder die Schlusstöne gesondert schreiben muss, oder wenn ein chromatisches Alterationszeichen vor einen mittleren oder einen Schlusston einer Ligatur zu setzen ist und ohne Unterbrechung der Ligatur nicht gesetzt werden kann.

4) Endlich ein letzter prinzipieller Fall der Abweichung von der regelmässigen Folge der Ligaturenketten ist wie der 3. eine notwendige Folge aus einer Grundregel der Ligaturschreibung, aus der Regel nämlich, dass nur Töne, die zu einer Silbe zu singen sind, ligiert werden können.

Da die Ordnung der hier betrachteten rhythmischen Reihen, sowohl die der längeren, in verschieden lange Perioden gegliederten im Du. und event. weiteren Oberstimmen, wie die der in regelmässigen kurzen Perioden verlaufenden des T., oft mehrere Textsilben umspannt, trat oft der Fall ein, dass der oder die letzten Töne der einen und der oder die Anfangstöne der folgenden Silbe eine regulär zu ligierende rhythmische Gruppe bildeten. Hier musste nun die Ligatur unterbrochen werden, da niemals 2 zu verschiedenen Silben zu singende Töne in einer Ligatur vereinigt werden können. Ausserdem wurde nach der letzten der zu einer Silbe gehörenden Töne ein kleiner senkrechter Strich eingefügt, der äusserlich wie ein Pausenstrich aussieht, aber kein Pausenstrich ist; ich nenne ihn kurz: Silbenstrich. Im Vortrag ist hier der Rhythmus nicht unterbrochen; in der Aufzeichnung deutet die, wenn nötig, eintretende Unterbrechung der Ligatur und der, wenn nicht schon ein Pausenstrich an dieser Stelle dasteht, hier eingefügte, aber ohne weitere rhythmische Bedeutung bleibende Silbenstrich den Übergang zur Textaussprache einer neuen Silbe an.

Auch in den einstimmigen Melodien des Mittelalters werden bekanntlich häufig derartige Striche zur Klarstellung der Textunterlage entweder regelmässig nach dem letzten Ton der einzelnen Silbe oder nach dem des einzelnen Worts geschrieben.

So lange also der T. mit seinem ursprünglichen liturgischen Text gesungen wurde und über ihm das Du. und event. weitere Oberstimmen des liturgischen Melismas mit dem gleichen Text zu singen waren, stehen in den Handschriften am Ende jeder Silbe in allen Stimmen senkrechte Striche, die entweder die rhythmische Bedeutung der Pause haben, wenn die rhythmische Ordnung der Melodie hier eine Pause verlangt, oder nur die lediglich für das Auge bestimmte Bedeutung des Silbentrennungsstrichs, wenn in der Melodie hier kein Einschnitt zu machen ist.

Neben anderen Gründen beweist auch die regelmässige Setzung dieser Silbenstriche den durchaus vokalen Vortrag der ganzen liturgischen „Organa“ zwingend, während andererseits z. B. die Melismen in St. V, obwohl sie fast ausschliesslich über liturgische Tenores gebaut sind, auch darin ihren von den Melismen der Notre Dame-Handschriften-Gruppe abweichenden Charakter zeigen, dass ihnen die Silbenstriche fehlen. Es erhellt daraus, dass diese für die französische Motette von grösster Wichtigkeit gewordenen St. V-Melismen auch in ihrer ursprünglichen Fassung nicht

Triplum

... o re - ri - tas, que sub nu - be la - ti - tas,
ad a - mo - rem di - - - ri - - - gunt,

Motetus

Tenor

einer Stelle, deren besonders lebhaftes Triplum-Deklamation musikalisch durch die gleichzeitige besonders ruhige Deklamation des Motetus stark heraustritt, in dem im Gegensatz zum Triplum die Eigenschaften des idealen Priesters besungen werden (*Velut stelle firmamenti*).

Dass diese Modi, und zwar also wesentlich der 1., 2. und 3. Modus, als Rhythmus nicht nur in den mensural geschriebenen Werken, also vor allem den Motetten des 13. Jahrhunderts herrschen, die sie durch die graphische Unterscheidung der längeren und der kürzeren Noten deutlich anzeigen, sondern ebenso auch in den mehrstimmigen melismatischen Kompositionen gewisser Abschnitte der „Organa“ und in den ähnlich gebauten Abschnitten der Conductus-Melismen, deren Aufzeichnung in Quadrat-Notation dies nicht tut, unterliegt keinem Zweifel und wird wohl auch nirgends ernstlich bestritten. Es sind dies mindestens alle die Abschnitte, in denen der Rhythmus der Oberstimmen und des T. durch eines der oben besprochenen regulären Ligierungssysteme wiedergegeben wird, wobei in den „Organa“ bisweilen die Ligierungen der Oberstimmen und des T. in ihrer rhythmischen Bedeutung differieren, ohne dass aber ein Missverständnis entstehen kann, da jede T.-Durchführung stets gleich lange, die Oberstimmen dagegen melodische Perioden beliebiger Länge haben.

Nun haben aber die ältesten, wie die „Organa“ und Conductus in Quadrat-Notation aufgezeichneten Motetten in der Regel in Motetus und T. die gleiche musikalische Substanz wie die ihnen als Quellen dienenden Melismen der „Organa“, da der T. ganz unverändert übernommen wird und der Motetus nur der im „Organum“ melismatisch gesungenen Du-Melodie Text unterlegt, ohne ihren in engster Wechselbeziehung zum T. stehenden Rhythmus zu ändern. Daher sind auch die Motetten-Oberstimmen, obwohl die Quadrat-Notation die Noten der Melodien in gleichmässigen Formen ohne graphischen Unterschied von längeren und kürzeren Noten schreibt, durchaus in einem der Modi gesungen worden, der für uns aus folgenden Erwägungen zu erschliessen ist:

1) Ist das als Quelle der Motette dienende Melisma bekannt, so ergibt sich der Modus stets mit absoluter Sicherheit aus der Art der Ligaturschreibung des Melismas.

2) Ist das Melisma nicht bekannt, so gibt in vielen Fällen auch allein die T.-Schreibung die Entscheidung; und zwar in allen Fällen, in denen der T. im 3. Modus steht; ferner in denjenigen Fällen des 1. und 2. Modus, in denen die T.-Perioden über die Ausdehnung von 6 tempora hinausgehen, wobei sich nun die Ligierung des 1. und

2. Modus durch die Stellung der ternaria unterscheidet, die im 1. Modus am Anfang (z. B. 3 li 2 li |) und im 2. Modus am Schluss (z. B. 2 li 3 li |) steht. Besteht aber der T. aus Simplicibus-Gruppen oder sind seine ligiert geschriebenen Perioden nur 3tönig (geschrieben 3 li |), so ist, falls der Motettentext aus dem Wechsel von Hebung und einer Senkung besteht, die Entscheidung, ob die Motette im 1. oder 2. Modus vorzutragen ist, aus der T.-Schreibung nicht zu treffen.

3) Aus dem dichterischen Bau des Textes ist ebenfalls mit Sicherheit nur der 3. Modus, der Wechsel von Hebung und 2 Senkungen, zu erkennen; dagegen ist es meist unmöglich, nur aus dem Textbau zu entscheiden, ob 1. oder 2. Modus vorliegt, ebenso wie der Textbau meist keinen Anhalt gibt, die rhythmisch gedehnten und langsamer gesungenen Partien, die oft vorkommen und in den Melismen, abgesehen vom musikalischen Zusammenhang des mehrstimmigen Satzes, durch die Unterbrechung der Ligaturenketten durch Simplicibus, event. sogar Simplicibus mit breiterem Kopf, deutlich erkennbar sind, zu erkennen.

4) Bisweilen lässt sich der 2. Modus auch aus der Melodiebildung erschliessen, da eine oft zu beobachtende Vorliebe für die Auflösung der langen Senkung des 2. Modus in kleinere Noten vielen Melodien dieses Modus einen verhältnismässig leicht zu erkennenden Charakter gibt. Vielfach tritt in der Praxis die rhythmische Reihe $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{f}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{f}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{f}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{f}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{f}}}$ oder $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{f}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{f}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{f}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{f}}}$ u. s. f. geradezu als Normaltypus des 2. Modus auf, eine rhythmische Bildung, die sich mit gleicher Wirkung im $\frac{1}{4}$ -Takt nicht wiedergeben lässt, während der 1. und 3. Modus an sich auch als Nebenformen der geradtaktigen Rhythmen $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{f}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{f}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{f}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{f}}}$ und $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{f}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{f}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{f}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{f}}}$ aufgefasst werden könnten.

5) Aus dem mehrstimmigen Zusammenhang ist das Zusammenwirken verschiedener Modi, das stets eintritt, wenn der T. im 5. oder das Triplum im 6. Modus steht, leicht festzustellen, ebenso wie man meist nur aus dem mehrstimmigen Zusammenhang die schon oben erwähnten langsamer deklamierten Partien der Oberstimmen erkennen kann, die bisweilen aber auch in Simplicibus mit breiteren Köpfen statt der normalen Simplicibus mit quadratischen Köpfen geschrieben sind.

6) Ist eine ältere Motette auch in einer der späteren Motettensammlungen erhalten, die die Motetten in Mensural-Notation aufzeichnen, so ist es im allgemeinen zutreffend, den Vortrag der Motette in der älteren Zeit im gleichen Rhythmus anzunehmen, wie der der mensuralen Aufzeichnung ist, wenn auch in besonderen Fällen, z. B. bei der Erweiterung der alten Motette durch ein neues Triplum, Änderungen des rhythmischen Vortrags der alten Stimmen der Motette eintreten können.

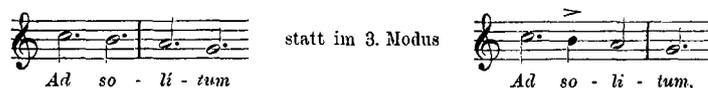
So lassen sich der oder die Modi der vor der Einführung der Mensural-Notenschrift geschaffenen Motetten durch eines oder mehrere dieser 6 Momente, also durch die Ligierungsart der vielfach erhaltenen melismatischen Quelle, die Ligierungsart des T., den dichterischen Bau des Textes, die Art der Melodiebildung der Oberstimmen, den mehrstimmigen Zusammenhang oder eine event. erhaltene mensurale Um-

¹⁾ Ich nehme (trotz der widersprechenden Lehre der Theoretiker, die ich in diesem Fall für gekünstelt halte,) keinen Anstand, bei der Zweiteilung des Brevis-Werts in der Übertragung durchweg von der „Alteratio“ der 2. Semibrevis abzusehen.

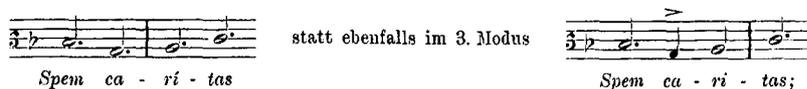
schrift, in den weitaus meisten Fällen mit genügender Sicherheit erkennen, wenn für alle Fälle vollständige Sicherheit freilich auch so nicht zu gewinnen ist und besonders in der älteren Zeit ja auch bestimmt nachweisbare Differenzen des modalen Vortrags einer Komposition zwischen der Fassung einer älteren und einer oder mehrerer späteren Handschriften mehrfach vorkommen.

Von modernen Forschern übertrug schon H. E. Wooldridge einige aus F entnommene Motetten im Prinzip richtig modal (Oxford Hist. of Music I, 1901, S. 357 ff.), wenn er auch, abgesehen von Unrichtigkeiten in der Übertragung einzelner Stellen, den regulären Unterschied zwischen dem 1. und 2. Modus nicht immer richtig erkennt und z. B. S. 357 [Nr. 308] *Hostem superat* im 1. statt im 2. Modus, der hier schon aus der T.-Ligierung 2 li 3 li ersichtlich ist, und umgekehrt S. 360 [Nr. 98] *In Bethleem* im 2. statt im 1. Modus überträgt, den hier erst die Ligierung der erhaltenen melismatischen Quelle entscheidet; letzteres ist übrigens ein Fall, in dem in der späteren Zeit, als das neue Triplum [Nr. 99] *Chorus innocentium* hinzu komponiert wurde, der alte rhythmische Vortrag der Motette eine durchgreifende Änderung erlitt (vgl. auch Sammelb. 5, 202).

Dass 2 ebenso „modal“ zu übertragende Motetten aus dem Codex Ma, der die T. freilich nicht mitüberliefert, in dem Aufsatz: *Iter Hispanicum I* im Aprilheft der Sammelb. 8, 1907 (S. 350 ff.) von P. Aubry durchaus falsch übertragen sind, — ich zitiere als Beispiele nur den Anfang der 2. (S. 352) [Nr. 439]:



wie er auch dort S. 354 aus einer späteren mensuralen Aufzeichnung dieser Motette richtig übertragen ist, und eine Stelle aus der 1. (*Ecclesie vox* [Nr. 524]; S. 350):



der 3. Modus ist für beide Motetten auch durch die erhaltenen melismatischen Quellen sicher gestellt — bedeutet nur eine zeitweilige Verdunkelung der Erkenntnis der richtigen modalen Übertragung der alten Motetten durch den genannten Forscher, der indessen selbst sehr bald nach dem Erscheinen jenes Aufsatzes zu wesentlich anderen und wesentlich richtigeren Anschauungen gelangt ist und jene verfehlten Übertragungen auf Grund der ihm von mir brieflich am 13./15. April 1907 mitgeteilten Verbesserungen in der Separat-Ausgabe des „*Iter Hispanicum*“ 1908 richtig gestellt hat.

Mit der Einführung der Mensural-Notation hört jede Unsicherheit über den zu Grunde liegenden Modus auf, zunächst für die Motetten, später in Frankreich auch für mehrere Gruppen einstimmiger Lieder, da einige (mir seit 1900 bzw. 1901 bekannte) französische Handschriften auch in der Aufzeichnung einstimmiger Lieder zu einer mehr oder weniger genauen oder konsequenten Mensuralschreibung übergehen. Ganz konsequent mensural sind z. B. u. a. viele Lieder im Roman de Fauvel (Paris f. fr. 146) und die Refrains im Renart nouvel in dem von mir Sammelb. 4, 34 (1903) genannten Codex Paris f. fr. 25 566 geschrieben; inkonsequent ist die Mensuralschrift des Codex Paris f. fr. 846, der auch eine von mir ebendort 1903 S. 35 zuerst besprochene zweistimmige Chanson in mensuraler Aufzeichnung enthält, aus dem ferner zuerst P. Aubry in „*Un coin pittoresque de la vie artistique au XIII. siècle*“ (Rev.

Mus. 4, S. 484 und 487, 1904 und separat, 1904, S. 3 und 7) und „*Les plus anciens monuments de la musique française*“ (1905, pl. 11) ein weniger streng mensural und 2 streng mensural geschriebene 1stimmige Lieder publizierte.

So hat sich mir schon seit einer Reihe von Jahren die Überzeugung aufgedrängt, dass, wie alle älteren Motetten ohne Ausnahme in einem der modalen Rhythmen gesungen wurden, dessen strengere Ausprägung freilich hier auch durch das Zusammenwirken einer oder mehrerer Oberstimmen und des Tenors bedingt war, so auch grosse Gruppen der 1stimmigen Lieder dieser Zeit, zum mindesten die französischen Lieder des 12. und 13. Jahrhunderts, in einem dieser modalen Rhythmen vorgetragen wurden, dass also die bekannten Ansichten H. Riemann's, die aus dem durchaus richtigen Prinzip der Unabhängigkeit des Rhythmus dieser Lieder von der äusseren Form der Notenschrift abgeleitet waren und nun aber aus allgemeinen, in den Quellen keine Unterstützung findenden Erwägungen nur den $\frac{1}{4}$ -Takt als rhythmische Grundlage anerkannten, dahin eine Modifizierung zu erleiden hätten, dass trotz der Eintönigkeit, die der regelmässige modale Vortrag zweifellos oft mit sich bringt, durchweg der damalige Vortrag im 3teiligen Takt anzunehmen ist, vor allem, da alle erhaltenen späteren Umschreibungen in Mensural-Notation auch für die einstimmigen Lieder stets diesen Takt angeben und da die eigentümliche rhythmische Wirkung des 2. Modus überhaupt im $\frac{1}{4}$ -Takt nicht wiederzugeben ist.

Ich bezeichnete daher schon in meiner Antrittsvorlesung 1905 (Beil. zur Münch. Allg. Zeit. 1906, 1, 108a) die „vielfach vertretenen Ansichten über die Herrschaft des 2zeitigen Rhythmus in den 1st. Melodien“ als „dringend der Revision“ bedürftig, „da sie in starkem Widerspruch zu dem stehen, was uns die späteren sicher lesbaren Handschriften lehren“, und wies (ebendort S. 107b) als die beiden methodischen Wege, die für diese Frage klärende Resultate versprechen, einerseits den Vergleich älterer unmensurierter und späterer mensuraler Aufzeichnungen besonders der französischen Trouvères-Kompositionen, andererseits das vergleichende Studium der zuerst ebenfalls unmensuriert geschriebenen, aber nie unmensuriert gesungenen Motetten, bei denen der mehrstimmige Zusammenhang ein gutes rhythmisches Kontrollmittel abgibt, und jener 1st. Melodien, unter denen sich auch eine Anzahl von Motettenmelodien befindet, auf.

Mündliche Mitteilungen, die ich 1905 und 1906 von den Resultaten meiner Untersuchungen über den rhythmischen Vortrag der in Quadrat-Notation aufzeichneten mehrstimmigen Werke und über den analog anzunehmenden rhythmischen Vortrag grosser Gruppen der 1st. Melodien Herrn J. B. Beck in Strassburg machte, wurden für diesen die Anregung, das hier entwickelte modale Übertragungsprinzip auf die Übertragung der von ihm vollständig gesammelten Troubadours-Lieder und einer grossen Zahl von Trouvères-Melodien anzuwenden und es hier im Einzelnen durchzuführen (bisher erschien als Einleitungsband zur geplanten Gesamt-Ausgabe der Troubadours-Melodien ein Teil dieser Untersuchungen u. d. T.: *Die Melodien der Troubadours*, Strassburg, 1908). In den Untersuchungen über „*Die Lehre von den Modi*“ in ihrer Anwendung in der 1st. Musik der Troubadours und Trouvères entnimmt Beck die Belege für die modale Schreibung alter Handschriften vor allem den streng mensuriert geschriebenen Refrains des Renart nouvel in Paris fr. 25566, die

zum grössten Teil hier in Übertragung abgedruckt sind (S. 115 f., 119 f. und 127 f.), und der Handschrift Paris fr^o. 846, die, obwohl sie nur Übergangs-Erscheinungen von der Quadrat- zur Mensural-Notation bietet, doch unter den bisher bekannt gewordenen Handschriften dieser Zeit die wichtigste für das Studium dieser Frage geblieben ist.

Mündliche Mitteilungen, die wiederum Herr Beck über diesen Gegenstand 1906 vor dem Erscheinen seines Buchs Herrn P. Aubry in Paris machte, und meine Formulierung meiner Ansichten in dem bereits erwähnten Brief an Herrn Aubry vom 13./15. April 1907 wurden für diesen die Veranlassung, die Untersuchungen über diese von Aubry selbst früher in entgegengesetztem Sinn durchaus falsch beantwortete Frage ebenfalls wieder aufzunehmen, deren Resultat bereits sehr bald nach dem Erscheinen des oben erwähnten Aufsatzes „Iter Hispanicum, I“ mit den irrigen nicht-modalen Übertragungen von 2 Motetten des Codex Ma (April 1907) die Aufstellung der Lehre von der modalen Interpretation der französischen Lieder auch durch Aubry war (*L'oeuvre mélodique des troubadours et des trouvères*, Rev. Mus. 7, 1907, No. 12—14, 15. Juni — 15. Juli, S. 317 ff. und separat 1907 u. d. T.: *La rythmique musicale des troubadours et des trouvères*), allerdings, ohne dass es Aubry für nötig befand, dabei auf diese ausserhalb der Weiterführung seiner eigenen Studien über diese Epoche liegenden Anregungen hinzuweisen.

So nehme ich also für die prinzipielle Lösung der Frage der Übertragung auch grosser Partien des französischen 1 st. Repertoires des 12. und 13. Jahrhunderts im Sinn der „modalen Interpretation“ und für die wichtigsten Grundzüge der Durchführung dieser Übertragungsart die Priorität für mich in Anspruch. Es wird Aufgabe der weiteren Forschung sein, die bisher veröffentlichten und vielfach im Detail noch nicht befriedigenden Untersuchungen zu erweitern und zu vertiefen. Bisher haben die weiteren Erörterungen über diese Frage, die z. T. leider auch das persönliche Gebiet allzu sehr berührten (J. B. Beck: *Cäcilia*, Strassburg, Juliheft 1907, S. 97 ff.; Riemann-Festschrift 1909, S. 166 ff.; vgl. ferner den Nachtrag. — P. Aubry: *Cäcilia*, Septemberheft 1907, S. 131 ff.; *Cent Motets* 1908, 3, 115 ff.; *Trouvères et Troubadours* 1909, S. 188 ff., und mit S. 192 und 204 betreffenden Abänderungen in der durch diese Änderungen verursachten 2. Ausgabe 1910, ib., u. a.), weder wesentlich neue Resultate, noch eine Vertiefung der Untersuchungs-Methode gebracht. Tatsachen, die auch für diese Frage von so grosser Wichtigkeit sind wie der in einer ganzen Reihe von Fällen zu beobachtende Moduswechsel in der Überlieferung der gleichen mehrstimmigen Komposition in verschiedenen aus verschiedenen Entwicklungsstadien der mehrstimmigen Musik stammenden Handschriften, auf den ich zuerst oben S. 24 hinwies, sind bisher weder von Beck noch von Aubry beobachtet worden.¹⁾ Auch

¹⁾ Der „einzige“ von Beck (Riemann-Festschrift S. 181) festgestellte Fall „verschiedener Rhythmisierung“ „einer Melodie“ an verschiedenen Orten ist von Beck falsch rubriziert, da er nur in das Kapitel der Citate gehört, und betrifft sogar nur ein lediglich eine Textstelle herübernehmendes Citat, in dem die Melodie dieses Textes für den neuen Zusammenhang neu komponiert ist; vgl. unten bei Mo 4, 53.

Aubry's praktische Anwendung der Prinzipien der „modalen Interpretation“ bei der Übertragung 1 st. Melodien ist besonders in der der 1909 begonnenen phototypischen Ausgabe des „Chansonnier de l' Arsenal“ beigegebenen Übertragung sämtlicher Melodien des Codex wegen der überaus häufigen Inconsequenzen und Willkürlichkeiten in den Einzelheiten wenig befriedigend.

II. Florenz, Bibl. Laurenz. pluteus 29, codex 1 (F).

Als nächstältester Codex folgt der schönste und umfangreichste der hier zu beschreibenden Codices, der inhaltlich ebenfalls in Frankreich geschaffene und gesammelte Laurenziana-Codex pl. 29, 1, der die Organa- und Conductus-Komposition auf ihrer Höhe und die Motetten-Komposition in kräftigem Wachstum zeigt. Seine hier nur kurz anzudeutende Stellung in der kunstgeschichtlichen Entwicklung dieser 3 Hauptformen der mehrstimmigen Musik um 1200 wird, um hier nur einiges zu nennen, charakterisiert

1. durch das Anwachsen der 3 st. Organa, die W₁ an 3 Stellen zerstreut und nur in geringer Zahl überliefert, offenbar wie sie nach und nach komponiert waren, die in F nun in stattlicher Zahl und zu einer einheitlichen grösseren liturgischen Folge geordnet erscheinen und die später die am längsten in der Praxis gepflegte Organum-Form bilden;
2. durch die grössere Ausdehnung, die die mehrstimmige Komposition jetzt auch im Officium gewinnt;
3. durch die Aufnahme einer grossen Zahl der im fortgeschritteneren Stil komponierten Ausschnitte von W₁ in die Hauptfassung des *Magnus Liber* und andere damit Hand in Hand gehende Veränderungen, die uns die literarisch bezeugte Umarbeitung und Modernisierung kennen lernen lassen, die Perotinus Magnus „in choro Beate Virginis Majoris Ecclesie“ in Paris mit Leonins *Magnus Liber* vornahm;
4. durch die Überfülle der Kompositionen liturgischer Ausschnitte, die eine ganz überschwängliche Freude Perotins und seiner Schule am Schaffen dieser die einzelnen Texte in der allerverschiedenartigsten Weise bearbeitenden, zunächst nur der musikalischen Verschönerung des Gottesdienstes dienenden Kompositionen beweist und die gleichzeitig die reichsten Anregungen für die frische Entwicklung der Motette spendete;
5. durch die bestimmte Ausprägung, die der Motettenstil hier nun an einer schon ziemlich stattlichen Anzahl von Werken gewinnt, die in der Weiterentwicklung der Motette zu einer ganz überraschend bedeutenden Rolle bestimmt waren.

Die vielen Zeitereignisse, die ihren publizistischen oder künstlerischen Niederschlag in einer ganzen Reihe von Werken dieser Handschrift, namentlich unter den 1 st. Conductus, fanden, erlauben eine genauere Datierung der Entstehungszeit der Gruppen, denen diese Stücke angehören. Nach den Feststellungen L. Delisle's (Ann-