

Salimbene; für Nr. 59 gibt nur Salimbene sie an (über Nr. 51 vgl. unten Kap. IX): so sind im ganzen 36 (oder 37) Lieder dieses Faszikels sicher Philipp zuzuweisen.

Unter ihnen befindet sich auch der von Perotin komponierte „*Conductus simplex*“: *Beata viscera Marie virginis, cujus ad ubera* (f. 422; Nr. 14), der also beweist, dass Perotin und Philipp Zeitgenossen waren, da Perotin nicht jünger als Philipp sein kann. Es ist das einzige nicht in Motettenform komponierte Werk, das W_2 in die alphabetische Ordnung seiner Motetten (2, 22) aufnimmt. Zu dessen von Dreves, *Anal. hy.* 20, 149, angegebener Überlieferung in 1) F, 2) St. Gall. 383 p. 174, 3) Oxf. Rawl und 4) der aus Clairvaux stammenden Sammelhandschrift saec. 12.—14. Troyes 990 f. 112' (vgl. auch *Catal. Dép.* 4° 2, 413) ist 5) W_2 , 6) Da 2777 Nr. 10 und 7) Bol f. 5 zuzufügen. Nr. 3, 4 und 6 überliefern nur den Text; in Nr. 1, 2 und 5 ist auch die originale 1st. Komposition erhalten, die jedoch in W_2 , F und St. Gall. gegenüber auffällig starke Varianten aufweist (sowohl bez. der Steigerung der Melismatik wie der Veränderung der Tonart; in W_2 ist die Finalis: D, sonst überall: G); Nr. 7, der musikalisch minderwertige Codex Bol, überliefert eine (wohl als Zeugnis einer epigonenhaften Entartung des mehrstimmigen *Conductus*-Stils aufzufassende) 2st. Bearbeitung einer hier in der Ausdehnung der Melismatik noch über W_2 hinausgehenden Fassung der Original-Melodie. — Text: Mone, *Hymnen* 2, 46 (aus Nr. 2); Roth l. c. S. 452 (aus Nr. 6); *Anal. hy.* 20, 148f.

Über die Stücke, die der Roman de Fauvel aus dem 10. Faszikel aufnimmt, vgl. unten.

Ediert sind die Melodien: Nr. 51 (*Clavus clavo retunditur*) aus F (P. Aubry, *Un chant historique latin du 13. siècle*, *Merc. Mus.* 1, 1905, S. 432f., Str. 1—3 in Original-Notation und Str. 1 in Übertragung; vgl. ferner P. Runge, *Die Lieder des Hugo von Montfort*, 1906, S. 11f., Str. 1 nach Aubry und mit neuer Übertragung); Nr. 52 (*Quisquis cordis*) aus Lo B (*Anal. hy.* 21, 216); Nr. 53 (*Homo vide*) und Nr. 56 (*Homo considera*) aus Par. lat. 8433 (ib. 21, 217f., und in Faksimile Gautier, *Les Tropes* 1, 185); Nr. 61 (*Pater sancte dictus Lotharius*) aus F (*Anal. hy.* 21, 215); Nr. 75 (*Ave gloriosa virginum regina*) aus 1) dem Gautier de Coincy-Codex in Soissons (*Ann. Archéol.* 10, 154; Clément, *Séquences* S. 73ff.), 2) Schluss aus Lo Ha (Woodrudge, *Early Engl. Harm.* pl. 18), 3) Anfänge aus verschiedenen Codices (Beck, *Die Mel. der Troubadours*, 1908, S. 76; vgl. ferner unten in Kap. IX über diesen Text Philipps); ferner alle in Fauv wiederkehrenden Stücke in der phot. Edition des Roman de Fauvel 1907.

11. Faszikel f. 463—476: 60 1st. Rondellus-artige Lieder.

Der letzte Faszikel von F ist eine Lage von 7 Doppelblättern (Abteilung XIII bei Dreves). Der grösste Teil von f. 471' und f. 472ff. sind unbeschrieben. Auf der Seite stehen 10 Systeme. Unten auf der letzten Seite steht der oben (S. 59) erwähnte Eintrag.

Die Aufzählung der Textanfänge bei Delisle ist vollständig (60 Texte, da das viert- und drittletzte, *Gaudeat ecclesia und Colens*, nur ein Stück bilden); Dreves

(S. 15) lässt 5 Anfänge aus (nach Felix: Nr. 3 *Decet vox*; nach Procenti: Nr. 33 *Ut jam cesset*; nach Illuxit: Nr. 36 *Exultemus sobrie*; nach Salva: Nr. 53 f. 470' *Leto leta*; nach *Jam lucis*: Nr. 56 *O summi regis*). Über die interessante refrain-durchsetzte Form, die eine eigene Untersuchung lohnt, vgl. W. Meyer, *Ges. Abh.* 2, 329. Ohne Noten blieben im Codex: Nr. 25 (*Passionis emuli*), 27 (*Transite Sion filie*) und 33 (*Ut jam*).

Im sonstigen Repertoire der Notre Dame-Handschriften-Gruppe kommt nur ein Lied vor: Nr. 6 *Luto carens et latere*, das W_1 f. 80 3st., F f. 463' und Lo B f. 48 (Nr. 22) in reduzierter 1st. Form überliefert ist. Obwohl es nicht in der 1. Gruppe der Lieder des Codex Lo B steht, hält Dreves (*Anal. hy.* 20, 19) doch die Verfasserschaft Philipps für möglich und schliesst, worin man ihm nicht folgen können, weiter, dass dann auch für alle anderen Lieder dieses Faszikels wegen des gleichartigen Baus der gleiche Verfasser anzunehmen sei.

Von anderen Handschriften überliefert namentlich der dem 13. Jahrhundert angehörende, aber auf eine ältere Quelle zurückgehende Codex Tours 927, dessen diesbezüglichen Inhalt V. Luzarche, *Office de Pâques 1856* abdruckte (vgl. über den Codex ferner u. a. Delisle, *Romania* 2, 91ff., und *Catal. Dép.* 37, 2, 667ff.), diese und andere jetzt in *Anal. hy.* 45b besser veröffentlichte Lieder der gleichen Form. Die Texte des 11. Faszikels von F sind fast sämtlich von Dreves, *Anal. hy.* 20 und 21, gedruckt.

Mit den Melodien sind publiziert: aus F: Nr. 1 (*De patre principio*) von P. Aubry, *Rythm.* 1907, S. 27; Nr. 2 (*Felix dies*) von P. Aubry, *Iter* 1908, S. 46f. (= Sammelb. 9, 41f.; lies: f. 463 statt 463'); Nr. 13—16 (*Exultet plebs, Christo psallat, Vetus purgans, Omnes gentes plaudite*) *Anal. hy.* 21, 212f.; aus St. Gall.: Nr. 32 (*Procenti puero*) ib. 20, 250.

III. Madrid, Bibl. Nac. Hh 167 (Ma).

Für die Kenntnis dieser früher dem Kapitel von Toledo gehörigen Handschrift bin ich angewiesen auf ihre gedruckten Beschreibungen durch Riaño, Dreves und Aubry, auf eine handschriftliche Beschreibung des Codex von Wilhelm Meyer mit weiteren Aufzeichnungen besonders über ihren textlichen Inhalt, die für die vorliegende Publikation einzusehen und zu benutzen mir Herr Professor Wilhelm Meyer in Göttingen gütigst gestattete, und auf einige musikalisch wichtige Ergänzungen zur letzteren, die ich Photographien einiger Seiten entnehme, für deren Übersendung ich auch an dieser Stelle dem Direktor der Biblioteca Nacional in Madrid verbindlich danke.

Riaño (*Critical and Bibliographical Notes on early Spanish Music 1887*) gibt S. 46 nur eine ganz kurze Beschreibung, ferner in dem Faksimile-Anfang des 2st. *Conductus*: *Gaude [virgo] eine Notenschriftprobe* (fig. 26).

Dreves, *Anal. hy.* 20, S. 20f., 1895, zählt 77 Anfänge lateinischer Lieder in der Reihenfolge der Handschrift auf, benutzt die von ihm stets „*Tolet. 930 (33—23)*“

bezeichnete Handschrift für die Herstellung seiner Texte (Anal. hy. Bd. 20 und 21; ebenso ist sie in Anal. hy. Bd. 49 benutzt) und ediert von Kompositionen aus dieser Handschrift das 1st. Gratuletur populus (20, 248; vgl. die Photographie bei Aubry S. 351 bezw. 15) und den 3st. Schluss von „Adesse festina“: Morte tu morti (21, 209; vgl. die Photographie bei Aubry S. 345 bezw. 9).

Endlich P. Aubry (Iter Hispanicum I; zuerst erschienen in den Sammelb. der I. M. G. 8, 339 ff., 1907; dann mit sehr starken Veränderungen wieder abgedruckt in der Separat-Ausgabe des Iter Hispanicum, Paris 1908) teilt neu den Inhalt des Anfangs der Handschrift und aus dem schwer leserlichen Schluss einige Anfänge mehr als Dreves mit, gibt in der 1. Fassung seines Aufsatzes für alle Werke mit Ausnahme einer Gruppe die Stimmenzahl an und publiziert 4 Seiten der Handschrift phototypisch (f. 13'—14 und f. 125'—126), zu denen 2 weitere in gleicher Wiedergabe Cent Motets 3, pl. 3, 1908, treten (f. 127'—128), und 3 Kompositionen in der Original-Notation und Übertragung.

Für die Konkordanzangaben begnügt sich Aubry mit der Angabe der Nummern bei Chevalier, da dessen Repertorium Hymnologicum „l'indication des manuscrits (Sep.-Ausg. S. 5 in: „des principaux manuscrits“ modifiziert) et des éditions“ gebe und ihn „dispense de refaire ce travail“ (S. 341 bezw. 5). Bekanntlich kann man indessen dieses Lob Chevalier's Nachschlagewerk nicht spenden, da Chevalier's Angaben für die hier in Betracht kommenden Conductus- und Motetten-Texte fast stets unvollständig, vielfach inkonsequent, z. T. äusserst dürftig sind (vgl. auch die umfangreiche, den hohen Verdiensten des Werks freilich nicht gerecht werdende Kritik von Cl. Blume, Hymnologische Beiträge II: Repertorium Repertorii, Kritischer Wegweiser durch U. Chevalier's Repertorium Hymnologicum, Leipzig 1901, 315 Seiten).

Leider genügt P. Aubry's Beschreibung, die den Angaben Dreves' gegenüber wenig zuverlässiges Neues bietet, den Ansprüchen, die an eine von Seiten eines Musikhistorikers unternommene Beschreibung der Handschrift zu stellen sind, nicht. Besonders irreführend sind in der 1. Fassung seines Aufsatzes die Bezeichnungen „Conductus duplex“ bezw. „simplex“ für Motettentexte, die durchweg in „2 bezw. 1 Oberstimme einer 3- bezw. 2st. Motette“ zu korrigieren sind. Auch sonst sind Aubry in der 1. Fassung seines Aufsatzes bei seiner Beschreibung der Handschrift, in seinen Ausführungen S. 339 ff. und in seinen Übertragungen eine grosse Reihe von Missverständnissen und Versehen untergelaufen, die wenigstens zu einem Teil, soweit sie sich auf die Beschreibung des Inhalts der Handschrift beziehen, auch an dieser Stelle zu berichtigen sind, wenn sie auch auf Grund der Berichtigungen, die ich dem Verfasser gleich nach dem Erscheinen seines Aufsatzes für eine Anzahl dieser Versehen brieflich zugehen liess, zum grössten Teil in der weniger leicht zugänglichen Separat-Ausgabe verbessert sind, freilich ohne dass der Benutzer der Sep.-Ausg. erfährt, aus welcher Quelle diese zahlreichen Berichtigungen stammen, da Aubry nur bei einer von ihnen (S. 14 Anm. 1) meinen Namen nennt.

Von weiteren tiefer greifenden aus der gleichen Veranlassung in der Separat-Ausgabe erfolgten Veränderungen erwähne ich hier nur, dass Aubry seine Polemik (Sb. 8, 339) gegen meine Skizzierung der musikgeschichtlichen Stellung der Handschrift Ma in meinem Aufsatz Km. Jahrb. 19, 1905, S. 8, in der Separat-Ausgabe fortfallen

liess und dass die irrümlichen chronologischen Angaben Sb. 8, 344 und 346, in denen der Kanzler Philipp in die Mitte des 13. und Perotin in die Mitte des 12. Jahrhunderts gesetzt ist, während Philipp bereits 1236 starb und Perotin sein Zeitgenosse war, in der Sep.-Ausg. S. 8 verbessert sind. Bezüglich des Wortlauts der Anfänge bei Aubry ist zu bemerken, dass an Stelle der Madrider Lesarten der Anfänge in der Regel der Anfang des Wortlauts bei Chevalier angegeben oder der Anfang aus Ma durch Chevalier's Wortlaut ergänzt ist, ohne dass ersichtlich ist, wie weit Chevalier's Wortlaut auch für Ma zutrifft.

Eine abschliessende Beschreibung der Handschrift kann daher im folgenden noch nicht gegeben werden, da mir umfassendere zuverlässige musikalische Untersuchungen und ein vollständiges musikalisches Anfangsverzeichnis der Handschrift noch nicht zur Verfügung stehen. Alle positiven Angaben der folgenden Beschreibung sind, soweit nicht andere Quellen angegeben sind, W. Meyer's Untersuchung des Codex entnommen. Musikalische Feststellungen auf grund unveröffentlichter Photographien sind mit „Phot.“ signiert.

Die Handschrift ist ein Pergamentcodex des 13. Jahrhunderts, nach Riaño 16, 5 : 11, 5 cm gross. Sie enthält 142 Blätter, die W. Meyer 1907 follierte. Nach den Photographien scheint sie sorgfältig geschrieben, wenn die Initialen auch nicht immer ausgefüllt sind. Aus ihrer nahen inhaltlichen Verwandtschaft mit den Handschriften W₁, F und W₂ ergibt sich auch für ihren Inhalt französische Provenienz und ihre Zugehörigkeit zu der von mir als Notre Dame-Handschriften zusammengefassten Handschriftengruppe.

Nach W. Meyer's Beschreibung und Untersuchung der Lagenverhältnisse zerfällt die Handschrift in 6 Abteilungen.

1. Abteilung f. 1—4: 3 Werke.

Der 1. Binio f. 1—4 steht nicht in organischem Zusammenhang mit dem Corpus der Handschrift; das 2. Stück ist überdies von einer späteren Hand geschrieben. Die Noten — in Quadrat-Notation (Phot.) — sind nur zum Anfang des Textes Nr. 1 (3st.; f. 1) und zu Nr. 3 (Tr. und Du.; f. 2'—3) ausgefüllt. Eine spätere Hand fügte textlose mensural geschriebene Nachträge ohne Bezug auf das übrige (Phot.) auf den letzten 1³/₄ Sy. von f. 2 und auf den ersten 3 Sy. f. 3' zu.

1. f. 1. 3st. Preter rerum seriem. Mit Noten (f. 1; 3 3st. Acc.) bis: Virtus sancti; mit 3st. Acc. ohne Noten f. 1' und 2. — Eine in der Unterstimme gleiche, im Du. abweichende 2st. Komposition (Phot.) dieses Textes, über den Ch. 15405 f.; Anal. hy. 20, 73; 34, 12 und 49, 332 zu vergleichen sind, steht W₁ f. 211' im 11. Faszikel; vgl. oben S. 11.

2. f. 2. Qui spiritu[m] misit profeticum. 3¹/₄ Zeile mit je 1 unausgefüllten Notensystem darüber. Es ist unbekannt, ob nach der musikalischen Form dieses hier singuläre Eingangsgebet ein Conductus oder eine Motette war. — Über den Rest der Seite vgl. oben.

3. f. 2'—3. Tr. und Du. der 3st. Motette [Nr. 559] *Ne gravi semineo quod patet* (falsche Initiale N statt D im Codex). Der T. In corde (aus Gr. Os, M 68*) fehlt. = 2st. W₂ 2, 25; mit Tr. und Du. (Phot.) ist identisch die 3st. Dpm. [Nr. 557—558] *Bien me doi und Cum li plus* W₂ 3, 9; Mo 5, 136. — In Ma stehen auf der Seite 4 2st. Acc.

Über f. 3' Sy. 1—3 vgl. oben. Der Rest von f. 3' und f. 4 sind ebenfalls mit Notensystemen versehen, aber unbeschrieben.

2. Abteilung x + f. 5—24: [2? +] 2 4st. Motetten und 3 Organa Quadrupla.

Die beiden das Corpus der Handschrift eröffnenden Quinionen enthalten 4st. Motetten und 4st. Organa, eine Folge von 4st. Kompositionen, die dem Codex Ma allein eigentümlich ist. Auf der Seite stehen 3 4st. Acc. mit je 5 Notenlinien für die 3 Oberstimmen und 4 Notenlinien für den T.

Das die übrigen Handschriften der Notre Dame-Handschriftengruppe eröffnende Repertoire der 3 4st. Organa folgt hier erst an 2. Stelle innerhalb dieses Faszikels:

5. f. 13' mitten in der Seite beginnend: (Gr.) *Viderunt omnes.* (V) *Notum fecit.* (M 1).
6. f. 17. (Gr.) *Sederunt.* (V) *Adjuva.* (M 3).
7. f. 21—21'. *Mors* Nr. 1 (aus M 18), ebenfalls 4st. partiturmässig geschrieben.

Der Rest von f. 21' und f. 22—24 sind mit Notensystemen versehen, aber unbeschrieben.

In gleicher Folge stehen bzw. standen diese Quadrupla W₁ f. 1, F f. 1 und W₂ f. 1; „*Viderunt*“ auch Lo A f. 79. Ma f. 13' und 14 edierte Aubry phot. S. 345 bzw. 9; über weitere Publikationen vgl. bei F (oben S. 60). Über die aus der Clausula *Mors* abgeleitete Motettengruppe [254—257] vgl. unten zu Ma f. 104'.

Den Organa geht in dem gegenwärtigen Bestand der Handschrift vorher:

3. f. 5. *nullique cede. Non permitet;* mit 3 Oberstimmen und einem leeren T.-System — es ist der Schluss der dem Quadruplum *Sederunt* angepassten Motette [Nr. 57] *De Stephani roseo sanguine* — und
4. f. 5'—13'. [Nr. 58] *Adesse festina;* mit analoger musikalischer Komposition, die dem Quadruplum *Adjuva u. s. f.* angepasste Motette.

In 4st. Motettenform sind diese Werke hier singular. Als einzelne Motettenstimmen, die nur die Du. aus den Quadruplum-Kompositionen der Organa als Melodie benutzen, sind beide und ihnen vorangehend 2 ebenso entstandene Weihnachtsmotetten

1. [Motette Nr. 2] *Vide prophecie* — und
2. [Motette Nr. 3] *Homo cum mandato,*

(den Du. *Viderunt* bzw. *Omnes* angepasst) in W₂ f. 167, f. 167, f. 168' und f. 170 überliefert (die Texte *Vide* und *Homo* stehen auch Da 521 f. 220'). Wahrscheinlich standen einst auch in Ma diese 4 Werke in gleicher Folge; der Umfang des Verlorenen entspricht etwa einem Quinio.

Aubry sagt über diesen Teil der Handschrift, dass hier in die Noteneinrichtung von 4st. Organa eingetragen folgende „*Conductus triplex*“ stehen: zuerst das Fragment

... *nullique cede.* || *Non permiteat u. s. f.*, dann: *Adesse festina*, das von „*Deus meus*“ an „*bizarrement*“ als 4st. Organum ende, und: *Tu deitati* (S. 341 bzw. 5).

Das Fragment ist, wie erwähnt, der Schluss der Stephanus-Motette [Nr. 57] *De Stephani*, die 1st. analog W₂ auch Graz 756 f. 185 (nur mit dem Motetus in Neumen) überliefert, ein deutscher Codex des 14. Jahrhunderts (vgl. unten), der diese Motette ebenso wie der deutsche Codex Mü C die von ihm überlieferten Motetten als „*Tropus*“ bezeichnet. — Text: Flac. Nr. 5 (aus W₂); Mone Hymnen 3, 511 (aus Graz); Wackernagel, Dtsch. Kirchenlied I Nr. 260, S. 160f. und Kehrein, Sequenzen 482 (nur aus Flac. und Mone); Dreves, Anal. hy. 21, 195 f. (schlechter Abdruck aus der Handschrift Graz, in dem der „*nullique cede*“ endende Textabschnitt irrig fehlt).

Tu deitati, der 1. von Dreves genannte Text der Handschrift, ist kein selbstständiges Stück, wie Dreves und Aubry annehmen, sondern nur der Schluss der sehr umfangreichen Motette: *Adesse*, die den gesamten V-Text: *Adjuva me u. s. f.* in ihren Text verwebt und mit Recht von Blume in seine „*Tropi Graduales*“ (Anal. hy. 49, 251 nach Ma und dem Druck bei Flac. Nr. 55 ediert) aufgenommen ist. Während die Anfangsworte *Adjuva me domine* und das Schlusswort *Tuam* silbenweis grosse neugedichtete Partien umklammern, ist der Abschnitt *Deus meus, salvum me fac propter misericordiam* untropiert aus dem Gradualtext übernommen, offenbar mit der alten 4st. Komposition, so dass also Aubry's Urteil, das diese Partie als „*bizarrr*“ bezeichnet, keineswegs zutrifft. — *Tu deitati* ist auch Anal. hy. 21, 35 ediert; dessen 3. Strophe *Morte tu morti* mit der 3st. Komposition, zu der als 4. Stimme der T. zu ergänzen bleibt, ib. S. 209; Aubry's phototypische Wiedergabe von f. 13' (S. 345 bzw. 9) beginnt mit *forti manu* in dieser Strophe.

W₁ und F überliefern diese aus Perotins Gradual-Quadrupla gewonnenen Motetten nicht, vielleicht, weil sie erst später entstanden sind. W₂ bringt sie bereits in einer sehr reduzierten Gestalt, die entweder aus dem Quadruplum nur eine Stimme entnimmt und die übrigen 3 fallen lässt, oder, wenn auch hier der T. zu ergänzen ist, was hier aber musikalisch nicht notwendig und angesichts der sonstigen sorgfältigen T.-Zufügung in W₂ unwahrscheinlich scheint, wenigstens Tr. und Qua. streicht. Um so beachtenswerter ist es, dass Ma diesen Werken, die nur hier die auffällig klangvolle 4st. Gestalt haben, den Ehrenplatz gibt. Dass hier der T. nicht ausgefüllt ist, der bis auf den erwähnten untropierten Abschnitt *Deus meus u. s. f.* nur aus wenigen breit vorgetragenen Tönen besteht, die zum 4st. musikalischen Zusammenhang notwendig zu ergänzen sind, ist nicht auffällig, da einerseits Ma überhaupt die Tenores nur selten den Motetten folgen lässt, andererseits gerade für diese Werke die Zufügung der Tenores besonders leicht ist, weil unmittelbar die Originalformen dieser Kompositionen folgen. Dass, wie die Melodien dieser Motetten in W₂ genau mit den entsprechenden Dupla identisch sind, auch die Tripla und Quadrupla dieser Motetten in ihrer Gestalt in Ma die Tripla und Quadrupla der entsprechenden Organa unverändert übernehmen, ersehe ich auch aus der Photographie von Ma f. 5'.

Da 3- und 2st. Organa, wie sie die Parallel-Handschriften von Ma stets den 4st. Organa folgen lassen, in Ma fehlen, liegt es nahe, mit Aubry zu vermuten, dass nun in der Handschrift eine Lücke folgt, die dann ziemlich gross anzunehmen ist, in

der eventuell auch eine Sammlung von Ausschnitt-Kompositionen verloren gegangen sein könnte. Trifft diese Vermutung nicht zu, so lässt sich auch die Aufnahme allein der 4st. Organa plausibel aus dem Umstand erklären, dass diese 3 Quadrupla als liturgische Quellen zunächst der 4 eben besprochenen 4st. Motetten, ferner der f. 104' mit T. überlieferten Mors-Motette aufgenommen sind. Dass auch sonst der Codex Ma in der Gruppierung und in der Art der Überlieferung der Werke des Notre Dame-Handschriften-Repertoires seine eigenen Wege geht, zeigen besonders die Ausführungen über die Abteilungen 5 und 6; Aubry's Gegenüberstellung des Inhalts der Handschrift Ma mit F ist weder in der 1. Fassung seines Aufsatzes (S. 340) noch in der veränderten Fassung der Sep.-Ausg. (S. 4) zutreffend.

3. Abteilung f. 25—65: 22 2st. Conductus.

Eine farbige Initiale eröffnet diesen neuen Faszikel, der aus 4 Quaternionen und einer 5. aus einem Quaternio und einem in der Mitte eingefügten einfachen Blatt (f. 61) zusammengesetzten Lage besteht. Die Verso-Seite des Schlussblattes f. 65 schliesst mit dem Ende von Nr. 22. Auf der Seite stehen von f. 25 an anscheinend in der Regel 8 Systeme (doch haben z. B. f. 125'—126 darunter ein unbeschriebenes 9.).

Den Inhalt der 3. Abteilung bilden 22 2st. Conductus, alle dem Haupt-repertoire der 2st. Conductus angehörig. Sie stehen sämtlich im 7. Faszikel von F (Nr. 1, 4, 12, 3, 5, 16, 6, 2, 13, 11, 8, 14, 9, 19, 7, 17, 10, 15, 18; 23, 74, 82) und mit einziger Ausnahme von Nr. 17 (*Ista dies*) auch im 9. Faszikel von W₁. Die ersten 19 sind in anderer Folge auch in F die ersten 19 2st. Conductus. Eine vollständige Konkordanz dieser Werke hier zu geben, liegt nicht im Plan der vorliegenden Publikation. Ich beschränke mich auf die notwendigsten Zusätze und Berichtigungen zu den, wie erwähnt, in der Sep.-Ausg. teilweise berichtigten Angaben Aubry's (S. 341 bzw. 5f.).

1. f. 25 *Fraude ceca* (*ceco* bei Aubry ist wohl nur Druckfehler) — 2. f. 27' *Puer nobis* (auch Ch. 32014) — 3. f. 30' *Relegata vetustate* — 4. f. 32' *Deus creator* — 5. f. 35 *Veri vitis* — 6. f. 37 *Gaude virgo virginum ex qua* (*In Egipto* gehört dazu; vgl. Milchsack Nr. 190. Den Anfang *Gaude* gibt Riaño im Faksimile; vgl. oben S. 125) — 7. f. 38' *Actor vite* (= Ch. 1442: *Auctor*) — 8. f. 40 *Hec est dies triumphalis* — 9. f. 42 *Pater noster commiserans* — 10. f. 45 *Condimentum nostre* — 11. f. 47 *Jam vetus litera* — 12. f. 48' *Resurgente domino* (*Mors et Cristus* gehört dazu; vgl. den Text bei Flac. Nr. 98. W₁ weicht gerade am Anfang des Schlussabschnitts textlich etwas ab; vgl. Mi. Nr. 197) — 13. f. 49' *Lene spirat* — 14. f. 51 *Fulget in propatulo* — 15. f. 52' *In rosa vernat* — 16. f. 54' *Beate virginis fecundat* (auch Ch. 11167: *Marie virginis*) — 17. f. 56 *Ista dies celebrari* (fehlt in W₁; vgl. oben) — 18. f. 58 *Rex eterne* — 19. f. 59' *Ave Maria* (bei Dreves, der nur die Conductus und Motetten, nicht die liturgischen Texte nennt, nicht erwähnt; in Chevalier's Liste gehört dieser liturgische Text natürlich nicht hinein).

20. f. 60' *O qui fontem* — 21. f. 63 *Nulli beneficium* — 22. f. 65—65' *Age penitenciam*.

4. Abteilung f. 66—106 + x: 20 2st. Conductus, 8 Motetten + x.

Da die neue f. 66 beginnende Lage wiederum mit einer farbigen Initiale eröffnet wird, sind die 5 Lagen f. 66—106 als neue Abteilung von der vorhergehenden Abteilung zu trennen. Die ersten 4 Lagen sind wiederum Quaternionen; die letzte setzt einem Quaternio wiederum ein einzelnes Blatt zu; hier das Blatt vor dem Schlussblatt, f. 105. f. 106' endet mitten in der letzten Komposition, deren Fortsetzung verloren ist. Den erhaltenen Inhalt dieser Abteilung bilden 28 Werke.

Nr. 1—20 sind 2st. Conductus, dem gleichen Repertoire wie die 3. Abteilung angehörend. Bis auf Nr. 2 (*Adest annus*) und Nr. 19 (*Salve sancta*), die hier singulär sind, und Nr. 9 (*Ortu regis*), das in F zu den anfangs 3st. Werken gehört und hier in Ma die durchweg 2st. Form wie in W₁ f. 126 und W₂ f. 100' hat, stehen alle 2st. auch im 7. Faszikel von F (Nr. 56; —; 31, 33, 35, 32; 42, 44; NB.; 77, 80; 63, 64, 65; 83, 84, 86; 69; —; 66. Ortu steht 3st. in F Fasz. 6, Nr. 13, die 2st. Fortsetzung in F Fasz. 7, Nr. 38). 16 stehen auch im 9. Faszikel von W₁, wo ausser Nr. 2 und 19 nur noch Nr. 1 und 18 fehlen. Die weitere Überlieferung übergehe ich hier.

1. f. 66 *Frater jam* (fehlt in W₁) — 2. f. 67' *Adest annus jubileus* (hier singulär) — 3. f. 69 *Austro terris* — 4. f. 71 *Magnificat anima* (*Ostendunt* gehört dazu; vgl. Anal. hy. 20, 62) — 5. f. 74' *Flos de spina procreatur* — 6. f. 76' *Quod promisit* — 7. f. 78 *Hac in die Gedeonis* (daraus gibt Aubry S. 347 bzw. 10ff. das Schlussmelisma in Original-Notation und richtiger Übertragung, aber mit dem irrigen Textwort *noluit* statt *voluit*).

8. f. 79' *Lux illuxit* (ein 2st. Fragment s. XIII, das Herr Professor W. Meyer am hinteren Deckel von Madrid, Nac. R. 139, jetzt Ms. 6528 aufgeklebt fand, ¹⁾ „*qua forma*“ bis „*fructu posu*“, stellte sich als Strophe 2 und 3 dieses 2st. auch W₁ f. 156' und F f. 313 überlieferten Conductus heraus; vgl. Anal. hy. 20, 75).

9. f. 81 *Ortu regis* (über die musikalische Überlieferung vgl. oben) — 10. f. 83 *Deduc Syon* — 11. f. 85' *Ex oliva Remensium* — 12. f. 87 *Ego reus* (im Codex irrig: *Ergo*) — 13. f. 89 *Scrutator alme* — 14. f. 90' *Gaude presul* — 15. f. 92 *Gloria in excelsis* — 16. f. 94 *Sursum corda* (den von Dreves gesondert aufgeführten 2. Teil *Ergo agnus* übergeht Aubry mit Recht; vgl. Mi. Nr. 221) — 17. f. 97 *O crux ave* — 18. f. 99 *Alma redemptoris* (von Dreves als Komposition eines liturgischen Textes nicht genannt; von Aubry übersehen; fehlt in W₁).

19. f. 100' *Salve sancta parens enixa* (von Dreves als Komposition eines liturgischen Textes, des Marien-Intr. L. Gr. [101], nicht genannt; von Aubry irrig mit Ch. 18197, dem gleich anfangenden Text des Sedulius, identifiziert; über das Verhältnis beider Texte zu einander vgl. Marbach, *Carmina Scripturarum*, 1907, S. 541).

20. f. 101 *Consequens antecedente* (Flac. Nr. 20 und Mi. Nr. 158 gedruckt).

Die letzten 8 Stücke dieser Abteilung (Nr. 21—28) sind Motetten, denen in der verlorenen Partie des Codex vielleicht eine Anzahl weiterer Motetten folgten.

¹⁾ Eine weitere nach Madrid gelangte Pergament-Handschrift des 13. Jahrhunderts (27 : 17 cm) mit 2st. Kompositionen, 1887 im Besitz von F. Asenjo Barbieri, über deren Inhalt mir nichts näheres bekannt ist, nennt Riaño l. c. S. 50.

Nr. 21—23 haben 2 Oberstimmen (Tr. und Mot.), Nr. 24—26 eine (Mot.) und Nr. 27—28 wieder 2 Oberstimmen. Auf Nr. 24 folgt, was Aubry übersieht, der T. mit der ausdrücklichen Bezeichnung: *Tenura de mors morsu*. Den übrigen Motetten fehlt der T. hier wie in W_1 . — Qu. kürzt den Nachweis der musikalischen Quelle ab; τ und μ zeigt an, dass Publikationen von Text und Musik der betreffenden Motette oder von Teilen daraus vorliegen, worüber das Nähere bei F und in Bd. II zu vergleichen ist; * bezw. * τ , dass für den Textdruck in den Anal. hy. auch Codex Ma herangezogen ist.

21. f. 102. 2 St. [635] *Ad veniam perveniam* (von Dreves und Aubry übersehen). Qu.: *Tanquam* Nr. 5 (aus O 2) W_1 Nr. 35; F Nr. 9. — = 3st. F 1, 1; W_2 1, 8; 2st. W_2 2, 1. — τ . — μ .

22. f. 103. 2 St. [441] *Hodie Marie* (im Codex irrig: *Maria*) *concurrunt*. Qu.: Reg Nr. 7 (aus M 34) W_1 Nr. 78; F Nr. 167. — = 3st. F 1, 21. — * τ . — μ .

23. f. 104. 2 St. [524] *Ecclesie vox hodie*. Qu.: *Et flore* Nr. 2 (aus M 53) W_1 Nr. 102; F f. 141. — = 3st. F 1, 23 (mit fast ganz abweichendem Tr.); vgl. Lo Ha 7, 47; 2st. W_2 2, 29. — * τ . — Mk.: Edition der beiden Oberstimmen aus Ma von Aubry S. 349f. bezw. 12ff. in der Original-Notation und in einer Sammelb. 8, 350 rhythmisch vollkommen verfehlt, in der Sep.-Ausg. S. 13f. berichtigten Übertragung.

24. f. 104'. 1 St. [255] *Mors morsu*; 1 St. *Tenura de mors morsu*: a. si | 3 li | ; b. si | 3 li ||. (W. Meyer und Phot.). Qu.: T. und Du. der 4st. *Clausula Mors* Nr. 1 (aus M 18) Ma f. 21; (W_1 f. 6'; F f. 7'; W_2 f. 5). — = 3st. Dpm. mit Tr. [254] *Mors que* F 2, 5—6; W_2 2, 38; Ba Nr. 61; Bes Nr. 10; 4st. mit Qua. [256] *Mors a Mo* 2, 35; identisch [257] *Mors vite* 2st. W_2 2, 37. — τ . — μ . — Die Fassung Ma ist sicher nur eine Reduktion der ursprünglichen Motetten-Fassung.

25. f. 105. 1 St. [230] *Ave Maria fons leticie*. 3st. Qu.: *Latus* Nr. 1 (aus M 14) W_1 f. 88; F f. 24; W_2 f. 23; 2st. F f. 109'; W_2 f. 72'. — = 2st. W_2 2, 21; identisch [229] *Radix venie* 3st. F 1, 10; 3st. Dpm. mit Tr. *Radix* und Mot. *Ave Mo* 4, 63. — * τ . — μ . — Die Fassung Ma ist wiederum sicher nur eine Reduktion der ursprünglichen Motetten-Fassung.

26. f. 105'. 1 St. [310a] *Ad celi sublimia et promissa gaudia*. Qu.: Ta Nr. 4 (aus M 23) W_1 Nr. 64; identisch Na Nr. 2 (aus M 42) F f. 133'; W_2 f. 87. (Phot.)¹⁾ — Als Motette in Ma singular. Lässt die Überlieferung hier in Ma auf eine verlorene 3st. Form der Motette schliessen?

27. f. 106. 2 St. [131] *Deo confitemini*. Qu.: *Domino* Nr. 3 (aus M 13) F f. 108'; W_2 f. 71'; in W_1 wohl mit f. 51 und 52 verloren. — = W_1 f. 107 (Tr. und Mot.); 3st. F 1, 6; W_2 1, 4; 2st. W_2 2, 4a; identisch [132] *Mout est* 3st. W_2 1, 16; 2st. W_2 4, 58. — * τ . — μ .

28. f. 106'. 2 St. [140] *Laudes referas* (so im Codex), unmittelbar anschliessend und von Dreves und Aubry nicht genannt, am Ende von f. 106' mit *quem hostis* abbrechend. Qu.: *Quoni* Nr. 3 (aus M 13) ebendort. — = W_1 f. 107 (Tr. und Mot.); 3st. F 1, 7; 2st. W_2 2, 4b. — * τ . — μ .

Der Umfang der folgenden Lücke ist unbekannt.

¹⁾ Die Benutzung dieses Melismas als Mot.-Qu. ist oben S. 27 und 74 nachzutragen und an den entsprechenden Stellen S. 33 und S. 77f. zu berücksichtigen.

5. Abteilung f. 107—122: 10 2st. Conductus, 1 Motette und der 3st. Hoquetus In seculum.

Wiederum zeigt eine farbige Initiale, die die mit f. 107 beginnende neue Lage eröffnet, auch äusserlich den Beginn einer neuen Abteilung an. Sie besteht aus 2 Quaternionen und schliesst f. 122' mit dem Tr. von Nr. 12. Die ersten 11 Stücke sind 2st., 10 Conductus und 1 Motette, die sämtlich gegenüber den Original-Fassungen dieser Werke eine Reduktion um eine Stimme aufweisen. Mit Ausnahme von Nr. 9 (*Mater patris*) gehören sie sämtlich in 3st. Conductus- bzw. 4st. Motettengestalt dem 6. Faszikel von F an (Nr. 10, 2, 11, 1, 17, 3, 9, 12, 4 und 40). Die gleichen 10 Werke stehen wiederum auch in W_1 , und zwar analog im 8. Faszikel bis auf die in W_1 in den 2. Faszikel eingefügte Motette (Nr. 11) und das in W_1 f. 122' ebenso wie in W_2 f. 112 2st. *Pater noster* (Nr. 8). Die weitere Überlieferung von Nr. 1—10 bleibt hier wiederum unberücksichtigt. Über Nr. 12 vgl. unten.

1. f. 107 *Naturas Deus* — 2. f. 109' *Relegentur* — 3. f. 110' *Transgressus* (von Dreves übersehen) — 4. f. 111' *Salvatoris hodie* (Aubry's Angabe Ch. 17817 ist falsch; lies 17818). — Diese ersten 4 Stücke sind die 4 oben S. 40 bei W_1 f. 95 besprochenen Werke, deren erste Teile sonst 3st. und zweite Teile 2st. sind. Aus den Angaben Anal. hy. 20, 45 und 132 ergibt sich, dass Ma von Nr. 1 und 4 nur die ersten von F dem Anfang der 3st. Conductus eingeordneten Teile enthält. Das gleiche ist wohl auch bei Nr. 2 und 3 der Fall, wie schon der geringe von Nr. 2 und 3 in der Handschrift beanspruchte Raum schliessen lässt; für den Abdruck dieser Texte Anal. hy. 20, 85 und 81 ist Codex Ma nicht benutzt.

5. f. 113 *Ave maristella* (so der Codex. Aubry setzte zuerst statt der Nummer bei Ch. ein ?; es ist Ch. 1901) — 6. f. 114 *Dyc Christi* — 7. f. 115 *Presul nostri* (Ch. 1535 bei Aubry ist ein Druckfehler statt 15351) — 8. f. 116 *Pater noster qui es* (als liturgischer Text von Dreves nicht genannt; über die musikalische Überlieferung vgl. oben) — 9. f. 117' *Mater patris et filia* (Ch. 11349; mehrstimmig mir sonst nicht nachweisbar. Der Textdruck dieses verbreiteten Offertorium zu Mariä Himmelfahrt in Anal. hy. 49, 331 berücksichtigt auch die Lesarten in Ma) — 10. f. 119 *De monte lapis*.

11. f. 119' 2 St. [Motette Nr. 69] *Serena virginum*. Qu.: *Manere* Nr. 6—9 (aus M 5) W_1 Nr. 16—19; F Nr. 42, 44, 43 und 45; vgl. ferner *Illi* Nr. 3 (aus M 50) W_2 f. 83. — = W_1 f. 13 (Qua., Tr. und Mot.); 4st. F f. 235; 3st. Lo A f. 92 mit und f. 74' ohne Text; identisch [70] *Manere vivere* 2st. W_2 2, 39. — * τ .

12. f. 122' 3st. *Hoquetus* [In seculum]. Der Text fehlt ganz. T. (aus M 13; 3 li ||) und Du. sind auf 2st. Acc. aufgezeichnet (I, II und Anfang von III); die I. Acc. ist eingerückt, um für die (fehlende) Initiale Platz zu lassen. Das Tr. folgt auf dem Rest von Acc. III (Sy. 5—6) und auf dem Anfang von Sy. 7. Der Rest von Sy. 7 und Sy. 8 sind leer. — (Phot.) — = 3st. Mo 5, 73 und Ba Nr. 104; 4st. mit Qua. [211] *Ja n'amerai Mo* 1, 2; (vgl. die diminuierten Fassungen des *Hoquetus* Ba Nr. 106 und Mo 1, 3; ferner die 3st. Dpm. [211—212] *Ja und Sire diex Mo* 5, 137; Cl Nr. 68—69; Bes Nr. 52b. Den Hoq. citiert als ein' Werk, das „quidam Hispanus fecerat“, Anon. IV

(C. S. 1, 350); ferner 5 andere Theoretiker. — Mk.: Couss. Nr. 45 (Mo 1, 2); Ba. — Aubry bezeichnet den Hoquetus irrig als „un *fragment* noté sine littera“ und bemerkt, ohne das weitverbreitete Stück zu identifizieren, ausserdem nur: „peut être un essai de composition instrumentale.“

Wenn dieser in der folgenden Epoche so oft überlieferte und so oft citierte Hoquetus hier musikalisch auch mangelhaft (nicht, wie die Hoquetus-Form verlangt, 3st. in Partitur) aufgezeichnet ist, so ist doch seine Überlieferung bereits in Ma von besonderer Wichtigkeit, da sie die einzige bisher bekannte Überlieferung eines Hoquetus in Quadrat-Notation bildet und damit die Entstehung auch der Hoquetus-Form in einer der Epoche der Mensural-Notation vorangehenden Epoche beweist. Dass es gerade eine gegenwärtig in Spanien aufbewahrte Handschrift ist, die als älteste dieses nachweislich spanische Werk überliefert, ist nur ein Zufall, da wegen des sonstigen Inhalts des Codex Ma an dessen französischer Provenienz nicht zu zweifeln ist.

6. Abteilung f. 123—142. 1. Lage: 5 2st. und 1 1st. Conductus; 9 Motetten und 1 Doppelmotette. 2. Lage: 2 2st. Conductus und ? 11 Motetten.

Da auf f. 123 für die fehlende Initiale so viel Raum gelassen ist, dass auch hier eine farbige Ausführung wie f. 25, 66 und 107 beabsichtigt gewesen zu sein scheint, ist mit f. 123 der Beginn einer neuen Abteilung, der letzten des Codex, anzunehmen. Sie besteht aus 2 Quinionen, deren zweiter sich in sehr schlecht lesbarem Zustande befindet, so dass Drevès die Entzifferung der hier überlieferten Texte fast ganz aufgab und auch Aubry's Mitteilungen über die Anfänge der Stücke der letzten Lage sehr lückenhaft blieben.

Der Inhalt dieser Abteilung ist in mehrfacher Beziehung ein bunter. Die bisher besprochenen Abteilungen 2, 3 und 5 sind wohlgeordnete Sammlungen, die planmässige Anlage bezeugen; das gleiche lässt sich mit einer geringen Einschränkung auch von Abteilung 4 sagen, in der wenigstens die Conductus und Motetten streng auseinandergehalten sind und die Conductus alle die gleiche Stimmzahl haben. Ferner ist den Abteilungen 2—5 gemeinsam, dass ihr Repertoire fast ausschliesslich aus Stücken des Repertoires der Notre Dame-Handschriften besteht. In der 6. Abteilung nun wechselt die Stimmzahl mehrfach; Nr. 1—2, 9—13 und 29—30 haben 2, die übrigen Texte 1 Stimme bzw. 1 Oberstimme. Ferner sind Conductus und Motetten hier bunt untereinander gemischt; Nr. 1, 2, 5, 9, 12, 13, 29 und 30 sind Conductus; der Rest gehört sicher oder anscheinend der Motettenform an. Endlich folgen in der letzten Lage ganz überwiegend Motetten, die die übrigen Notre Dame-Handschriften nicht überliefern (Nr. 18—22 und 24—28) und ein sonst unbekannter Conductus (Nr. 29), so dass die Schlusslage des Codex Ma ein inhaltlich ganz anderes Gepräge trägt als alle vorhergehenden. Ob dieser Selbstständigkeit in textlicher Beziehung auch musikalische Selbstständigkeit des Inhalts entspricht, und ob, wenn dies der Fall ist, der Inhalt dieser Schlusslage des Codex musikalisch etwa einer fortgeschritteneren Entwicklungsphase als F angehört, ist noch zu untersuchen.

Die erste, bunteste Lage dieser Abteilung enthält wiederum nur Werke, die

sonst sämtlich zunächst aus F, zumeist auch aus vielen weiteren Handschriften bekannt sind.

1. f. 123. 2st. Cond. Parit preter morem. 3st. F f. 232 (6, 36); Oxf. Rawl (nur Text). — Text: * Anal. hy. 20, 64.

2. f. 124. 2st. Cond. Procurans odium. 3st. F f. 226 (6, 24); 2st. Mü C f. 38; Carm. bur. Nr. 74 (nur Text). — Text: Carm. bur. Nr. 74; * Anal. hy. 21, 123.

3. f. 124'. 1 St. [Motette Nr. 248] Ne sedeas sortis. Qu.: Et tenue Nr. 2 (aus M 17) F f. 111'. — = 2st. F 2, 4; W₂ 2, 12; Oxf. Rawl (nur Text); identisch [249] Biau sire 2st. W₂ 4, 84. — τ . — Lässt die Überlieferung hier in Ma auf eine verlorene 3st. Form der Motette schliessen?

4. f. 125. 1 St. [Motette Nr. 98] In Bethleem Herodes. Qu.: In Bethleem Nr. 2 (aus M 8) W₁ Nr. 20; F f. 105; W₂ f. 68. — = 3st. F 1, 4; 2st. W₂ 2, 35; 3st. Dpm. mit neuem Tr. [383] Chorus Ψ Nr. 6; Ba Nr. 44; Bes Nr. 6; Ca Nr. 5—6; Mot. von Theor. oft citiert. — τ . — μ ; u. a. Schluss phot. aus Ma Aubry S. 351 bezw. 15.

5. f. 125'. 1st. Cond. Gratuletur populus. 2st. W₁ f. 115'; F f. 349' (7, 89); Oxf. Rawl (nur Text). — Text: Flac. Nr. 107; Milchs. Nr. 164; * Anal. hy. 20, 46. — Mk.: Anal. hy. 20, 248 aus Ma; ferner phot. aus Ma Aubry S. 351 bezw. 15.

6. f. 126. 1 St. [Motette Nr. 313] Homo quo vigeas. Qu.: Et gaudebit Nr. 1 (aus M 24) W₁ Nr. 23; F f. 116' und 3st. f. 45'. — = 3st. F 1, 13; W₂ 1, 6; 2st. W₂ 2, 8; Carm. bur. Nr. 4 (nur Text); identisch [314] Amors vois 2st. W₂ 4, 82. — * τ . — Mk.: Anfang phot. aus Ma Aubry S. 351 bezw. 15.

7. f. 126'. 1 St. [Motette Nr. 437] Flos de spina rumpitur. Qu.: Reg Nr. 2—3 (aus M 34) W₁ Nr. 75—76; F f. 126. — = 3st. F 1, 19; 2st. W₂ 2, 6 und 2, 56; 3st. Dpm. mit neuem Tr. [438] Quant repaire Mo 3, 44; Bes Nr. 21; 1st. Mü C f. 75'. — * τ . — μ ; u. a. Schluss phot. aus Ma Aubry pl. 3.

8. f. 127'. 1 St. [Motette Nr. 439] Ad solitum vomitum. Qu.: Reg Nr. 13 (aus M 34) F Nr. 173. — = 3st. F 1, 20; W₂ 1, 7; 2st. W₂ 2, 20; Oxf. Rawl (nur Text); 3st. Dpm. mit neuem Tr. [440] Depositum Ba Nr. 7; 2st. Fauv f. 2'. — τ . — Mk.: Fauv; Ba; Aubry pl. 8 phot. aus F; pl. 3 phot. aus Ma; ferner edierte Aubry S. 352 ff. bzw. 16 ff. diese Motette nach Ma und Fauv, beides in Original-Notation und Sammelbände 8, 352 ff. in 2 verschiedenen Übertragungen, wobei die Fassung dieser Motette in Fauv richtig, ihre rhythmisch identische Fassung in Ma dagegen wiederum rhythmisch völlig verfehlt übertragen ist (vgl. oben S. 54); in der Sep.-Ausg. S. 17 gibt Aubry mit Recht nur eine Übertragung für beide Fassungen.

9. f. 127'. 2st. Cond. Si mundus viveret. 3st. F f. 226' (6, 25); Oxf. Rawl (nur Text). — Text: Flac. Nr. 13; * Anal. hy. 21, 149. — Mk.: Aubry pl. 3 phot. aus Ma. — Aubry nennt Cent Motets 3, 144 dieses Werk irrig Motette.

10. f. 128. 2 St. [Motette Nr. 59] Qui servare puberem. Qu.: Ne Nr. 3 (aus M 3) F f. 101. — = W₁ f. 115 (Tr. und Mot.); 3st. F 1, 3; Oxf. Add f. 79' und Oxf. Rawl (nur Text). — * τ . — μ ; u. a. Anfang phot. aus Ma Aubry pl. 3.

11. f. 129. 2 St. [Motette Nr. 643] Formam hominis. Qu.: Gloria Nr. 1 (aus

O 2) W₁ Nr. 2; F f. 66. — = 3st. F 1, 2; 2st. W₂ 2, 32 (T.-Bezeichnung Tanquam). — τ (Anal. hy. 49, 215 ist Ma irrig übersehen).

12. f. 129'. 2st. Cond. Veri floris. 3st. W₁ f. 15'; F f. 229 (6, 30); W₂ f. 39'; 2st. Lo Harl. 524; 1st. St. Gall. 383; Stuttg.; Oxf. Rawl (nur Text); Herrad. Vgl. die umfangreiche Lit. bei W₁ (oben S. 35). — *τ. — μ.

13. f. 130. 2st. Cond. Isayas cecinit. 3st. W₁ f. 82'; F f. 233' (6, 37); W₂ f. 39; 2st. W₂ f. 141; Oxf. Rawl (nur Text). — Text: Flac. Nr. 76; Milchs. Nr. 138; Anal. hy. 20, 54 (Ma ist hier übersehen). — Aubry's Angabe Sammelb. 8, 343, *Isayas* sei Ch. 28333, ein „Fragment“ der Prosa Letabundus, ist Sep.-Ausg. S. 7 berichtet; es ist der Conductus Ch. 9119, der nur im Anfang an Str. 9 der Prosa anknüpft.

14. f. 130'. 1 St. [Motette Nr. 495] Mens fidem. 3st. Qu.: In odo Nr. 2 (aus M 45) W₁ f. 91; F f. 45. — = 2st. F 2, 1; W₂ 2, 11 mit Anfang [497] in mg.; 3st. Dpm. mit dem aus dem Tr. der Clausula entstandenen Tr. [496] *Encontre Cl* Nr. 58; Ba Nr. 62; unbekannt mit welchem Tr. Bes Nr. 15; identisch Mot. [497] *Quant fueillent* (in mg. W₂ 2, 11) und Tr. [496] W₂ 3, 1; Mo 5, 95. — *τ. — μ. — Die Fassung Ma ist sehr wahrscheinlich eine Reduktion der ursprünglichen Motettenfassung.

15. f. 131'. 1 St. [Motette Nr. 762]. Alpa (der 3. Buchstabe ist im Codex un- deutlich; Dreves und Aubry lesen: Ala) bovi et leoni. 3st. Qu.: Domino (aus *Benedicamus domino VI*) W₁ f. 12; F f. 42'; W₂ f. 29. — = 2st. F 2, 25 (Alpha bovi; Ch. 22 873); identisch [763] *Larga manu* 2st. W₂ 2, 62; [764] *Hyer matin* 2st. W₂ 4, 48 und [765] 1st. sehr verbreitet in der geistlichen ebenso beginnenden Nachdichtung von Gautier von Coincy Ray. Bibl. Nr. 526. — Text [762] und Musik sind ungedruckt. Text [763]: Flac. Nr. 144. — Die Fassung Ma ist sehr wahrscheinlich nur eine Reduktion einer verlorenen 3st. Motettenfassung.

16—17. (Doppelmotette) f. 132. 1 St. [Mot. 317] O quam sancta benigna (so im Codex) und f. 132—133. 1 St. [Tr. 316] Ypocrite (ich ergänze die fehlende Initiale durch Y) pseudopontifices. 2st. Qu.: Et gaudebit Nr. 2 (aus M 24) F Nr. 130; St. V Nr. 15 mit Anfang [319] in mg. — = 3st. Dpm. Ba Nr. 74; identisch Mot. [315] *Velut* und Tr. [316] F 2, 40—41; Mot. [317] und Tr. [318] *El mois Mo* 3, 36; Cl Nr. 42; unbekannt mit welchem Tr. Bes Nr. 9; 2st. Lo C Nr. 7; Ars B Nr. 8; Par. frç. 2193 (ohne Noten); Mot. von Theor. cit.; Mot. [319] *Al cor* (in mg. St. V) und Tr. [318] W₂ 3, 2; [320] *Memor* 2st. W₂ 2, 74b; [321] *Virgo virginum* 2st. W₂ 2, 74a. — Text [316] τ (Anal. hy. 21, 202 ist Ma irrig übersehen); [317] *Mone Hymnen* 2, 410; Mo. — μ.

Das Tr. Ypocrite greift auf die letzte Lage herüber, die von einem zum grossen Teil singulären Repertoire eingenommen wird. Wegen der schlechten Lesbarkeit einiger Seiten dieser Lage sind mehrere der folgenden Angaben nur unter Vorbehalt zu machen. Die fehlenden Initialen sind in [] ergänzt.

18. f. 133. 1 St. (?) [952] [V]eni vena venie (?). — 19. f. 133'. [953] 1 St. (?) [H]onor triumphantis (?) — f. 134 scheint kein neues Stück zu beginnen. — 20. f. 134'. 1 St. [954] [O] felix puerpera domina pre cunctis. — Sind Nr. 18—20 Motetten?

Bei Nr. 21—23 scheinen auf je eine Stimme mit Text textlose Notenzeilen zu folgen; sind es Tenores?

21. f. 134'. [910] [P]atrum (?) sub imperio. — 22. f. 135. [911] [D]ivinarum scripturarum. — f. 135' scheint zunächst kein neues Stück zu beginnen.

23. f. 135'. [334] *Doceas hac die viam patrie*. Qu.: *Doce* Nr. 1 (aus M 26) W₁ Nr. 26; F f. 118; W₂ f. 75. — = 2st. F 2, 3; W₂ 2, 26. — τ.

24. f. 136'. [912] [D]ominus glorie resurgens hodie. — 25. f. 136'. [913] *Omnipotens fecit grandia*. — 26. f. 137. [914] [J]oannes Yelisabet gravida. — 27. f. 137. [915] [O]vibus pastoris mens. — 28. f. 137'. [916] [A]ve gloriosa plena gratie fons misericordie.

29. f. 138. 2st. Cond. [Sa]lve sancta parens patrie lux.

30. f. 139—139'. 2st. Cond. [N]ovus miles sequitur. 3st. F f. 230 (6, 33). Text: * Anal. hy. 21, 90.

Der Rest von f. 139' und f. 140—142 sind mit Notensystemen versehen, aber unbeschrieben oder nur mit Buchstabenkritzeln beschrieben.

Die Stellung, die Codex Ma innerhalb der Entwicklung der Motette einnimmt, wird einerseits durch die oben besprochenen in ihrer 4st. Form singulären Motetten der 2. Abteilung und den den Schluss der 5. Abteilung bildenden, in den übrigen in Quadrat-Notation aufgezeichneten Handschriften nicht vorkommenden Hoquetus, andererseits durch die zahlreichen hier den Originalformen gegenüber in reduzierter Stimmenzahl auftretenden Motetten der 4. und 5. Abteilung und der 1. Lage der 6. Abteilung charakterisiert; die singulären Motetten der letzten Lage müssen vorläufig noch ausser Betracht bleiben.

Bei genauerer Betrachtung der zwischen f. 102 und 132 hier überlieferten Motetten ergibt sich, dass sonst nur 2st. überlieferte Motetten in Ma nur ganz vereinzelt aufgenommen sind, was wohl kein Zufall sein kann. Teils überliefert Ma die 2 Oberstimmen 3st. Motetten unvermindert wie F, so bei den in F 3st. Motetten Ma 4, 21, 22, 23, 27, 28; 6, 10, 11 und bei der Dpm. Ma 6, 16—17. Teils reduziert Ma die originale Form durch Fortlassen der obersten Stimme; so fehlt bei: *Serena virginum* Ma 5, 11 das Qua., bei der Dpm. *Mors morsu* 4, 24 das Tr. (und Qua.?) und bei den in F 3st. Motetten Ma 4, 25 (mit anderem Text in F); 6, 4, 6, 7 und 8 das Tr.

Ausnahmen scheinen nur die 4 Motetten Ma 4, 26, die in Ma singulär ist, und 6, 3, 14 und 15 zu bilden, die in F nur 2st. sind (F 2, 4, 1 und 25). Es ist aber schon oben (S. 112 ff.) bez. Ma 6, 14 und 15 darauf hingewiesen, dass diese beiden Motetten dreistimmigen Melismen entstammen und dass für Ma 6, 14 die 3st. Motettenform von W₂ an oft erhalten ist; analog macht für 6, 15 die Annahme einer verlorenen 3st. Motettengestalt als ursprünglicher Form der Motette keine Schwierigkeit; in beiden Fällen scheint daher bereits F nicht die ursprüngliche Motettengestalt zu überliefern. So nehme ich in weiterer Analogie dazu dies auch für 4, 26 (*Ad celi*) und 6, 3 (*Ne sedas*) an, da diese beiden einzigen Werke der ganzen aus 18 Motetten und 1 Doppelmotette bestehenden Haupt-Motettengruppe von Ma, bei denen bisher keine Beziehungen zu einem 3st. Melisma oder einer 3st. Motette erkennbar sind, wohl keine Ausnahme bilden werden.

Soweit Ma das Motetten-Repertoire der Notre-Dame-Handschriften überliefert, wurden also fast ausnahmslos, vielleicht ganz ausnahmslos nur 4- und 3st. Motetten vom Sammler des Codex berücksichtigt und zuerst wohlgeordnet in Abteilung 2 am Anfang, in den Abteilungen 4 und 5 am Schluss, dann aber in der 1. Lage von Abteilung 6 bunt mit Conductus vermischt aufgezeichnet. Bezüglich der Stimmzahl folgen schon in Abteilung 4, deren Conductus ebenso wie die Conductus der 3. Abteilung noch die Originalgestalt behalten haben, originale und reduzierte Formen der Motetten vermischt; und das gleiche findet in noch buntem Wechsel in der 1. Lage der 6. Abteilung statt. Ein bestimmtes Prinzip, nach dem diese Reduktionen des Oberstimmensbaus der Motetten hier vorgenommen wurden, ist nicht zu erkennen.

Besonders charakteristisch erscheint, dass die Reduktion der Stimmzahl der Motetten hier eng mit dem gleichen auf die 3st. Conductus angewendeten Verfahren verknüpft ist, obwohl diese Veränderung der Stimmzahl künstlerisch für beide Gattungen entgegengesetzt zu werten ist. Während sie bei den musikalisch oft fest in einander gefügten mehrstimmigen Conductus oft eine Verstümmelung bedeutet, konnte sie in der Regel bei den Motetten, wenigstens bei den aus 2st. Melismen entstandenen Motetten in der Tat durchaus ohne Schaden für die ganze Komposition vorgenommen werden; und für die Weiterentwicklung der lateinischen Motette in W_2 ist das starke Vordringen der Zweistimmigkeit auch in das bisher 3st. lateinische Motetten-Repertoire (vgl. unten) besonders bedeutungsvoll. Die Handschrift Ma bezeichnet jedoch erst ein innerlich noch schwankendes Übergangsstadium zu der Klarheit und der Konsequenz, die sich in dieser Beziehung im Repertoire von W_2 zeigt.

Auffällig ist, dass die Tenores der Motetten bis einschliesslich der vorletzten Lage fast stets fehlen. Ein Kriterium für die Zuweisung der Handschrift in eine bestimmte Entwicklungsstufe der Motette scheint mir das Fehlen der Tenores jedoch nicht abzugeben, da in dieser Beziehung keine Konsequenz in der Handschrift herrscht, wie das z. B. im Codex W_1 der Fall ist, in dem die Tenores der ältesten Motetten stets fehlen; vielmehr scheint es wie u. a. die Stimm-Reduktion so vieler 3st. Conductus nur ein Zeichen der Mangelhaftigkeit der Musiküberlieferung dieses Codex zu sein. Dass durch das Fehlen der Tenores aus Motetten, besonders aus solchen, die aus mehrstimmigen melismatischen Kompositionen dieser Tenores entstanden, keine Conductus werden, ist klar. Mit Recht hat daher Aubry die Bezeichnungen „Conductus duplex“ und „simplex“ für die hier ohne Tenores überlieferten Motetten in der 1. Fassung seines Aufsatzes (S. 341 ff.) in der Sep.-Ausg. in „des conduits et des motets mélangés“ (S. 5) verändert, wobei er die Anfänge der Motetten durch Kursivdruck von den in Antiqua gedruckten Conductus-Anfängen unterscheidet (irrig rechnet er auch hier noch S. 6 den einzigen in Ma singulären Motettentext der Hauptmotettengruppe, 4, 26: Ad celi sublimia, zu den Conductus); leider lässt Aubry dabei aber in der Sep.-Ausg. die wichtige und bei Dreves fehlende Angabe der Stimmzahl der einzelnen Stücke in der Handschrift fort, so dass in dieser Beziehung die Fassung von Aubry's Aufsatz in der Sep.-Ausg. einen Rückschritt gegenüber der 1. Fassung bedeutet.

Dass das Repertoire des Codex Ma gegenüber dem des Codex F das jüngere ist, scheint mir besonders aus dem Umstand hervorzugehen, dass Ma statt des in F überlieferten offenbar originalen Motetustextes (Velut stelle firmamenti) der einzigen

hier in Dpm.-Form aufgenommenen Motette 6, 16—17 einen sekundären Text (O quam sancta) hat, der inhaltlich ohne Beziehungen zum T. und zum Tr.-Text (Ypocrite pseudopontifices) ist. An die Stelle eines Preisgesangs auf den pflichttreuen Priester, zu dem der den pflichtvergessenen Priester rügende Tr.-Text einen wirksamen Kontrast bildete, beides in sinnvoller Beziehung auf der Pfingstverheissung: et gaudebit [cor vestrum] aus dem Himmelfahrts-Alleluya: Non vos relinquam orphanos (M 24) aufgebaut, ist hier ein Panegyricus auf Maria getreten, der, wie die überaus weite Verbreitung beweist, viel Anklang fand, aber nicht das Original sein kann.

So scheint mir Codex Ma am passendsten zwischen F und W_2 eingeordnet zu werden.

Bezüglich der Motetten der Schlusslage ist vorläufig nur die Feststellung möglich, dass die einzige dieser Motetten, die bisher sonst bekannt ist (6, 23), dem Repertoire der sonst nur 2st. überlieferten Motetten angehört. Über die Motette des 1. Binio ist schon oben bemerkt, dass diese Lage ausserhalb des Corpus des Codex zu stehen scheint.

IV. Paris Bibl. Nat. f. lat. 15139, früher f. St. Victor 813 (St. V).

Vor der Beschreibung von W_2 , der letzten grossen Handschrift der Notre Dame-Handschriften-Gruppe ist die des Codex St. V einzufügen, da dessen Sammlung mehrstimmiger melismatischer Kompositionen von liturgischen T.-Abschnitten die eine Hauptquelle der französischen, zuerst in W_2 auftretenden Motetten ist.

Der Codex St. V ist eine Sammelhandschrift, in der für die Musikgeschichte nur die 6 Lagen f. 255—293, ein Pergamentfaszikel kleinen Formats (18 : 9,5 cm), geschrieben im 13., nicht, wie bisweilen irrig angegeben, im 12. Jahrhundert,¹⁾ in Betracht kommen. Aus dem sonstigen Inhalt des nur unvollständig erhaltenen Codex (erhalten sind f. 176—305; der Anfang bis f. 175 fehlt; f. 1 und 2 sind modern foliiert), dessen ursprünglicher Inhalt vollständig aus 2 alten Indices im Codex zu ersehen ist (1) f. 1—1', wohl saeculi XIV; 2) f. 2' [und 149] von Grandrue, vgl. unten und S. 146), in denen der Musikfaszikel als „Liber cantualis“ bezeichnet wird, seien hier erwähnt: Werke Cicero's und Hugo's von St. Victor, ein Kommentar zum Pater noster, Credo u. s. f., in dem f. 251—252 bei einer Anzahl Textstrophen Raum für den Zusatz der Melodien gelassen, aber nicht ausgefüllt ist, und aus dem jetzt verlorenen 1. Teil des Codex Ovidiana. Wichtig für seine Geschichte sind die alten Besitzervermerke: „Jaque Bauchant . . . a St. Quentin“ (f. 1' und 199; vgl. über Bauchant, † gegen 1396, Delisle, Le Cabinet des Manuscrits, 1, 40; 1, 103, Anm. 4 und 3, 329) und „Jhehan du pont“ (f. 254'). Der Ort seiner Entstehung ist unbekannt. In dem ausgezeichneten Bibliothekskatalog von St. Victor, den um 1500 Cl. de Grandrue verfasste (Paris lat. 14767, f. 222'; vgl. Delisle, l. c., 2, 228 ff.), trägt der Codex die Signatur: kkk 22 (vgl. St. V f. 2').

¹⁾ Andere Partien des Codex stammen aus dem 12. Jahrhundert; vgl. L. Delisle, Bibl. de l'Éc. des Chartes, 6. série, t. 5, 1869, S. 75.

Eine ziemlich ausführliche Inhaltsangabe des musikalischen Faszikels gab 1852 Coussemaker (Hist. de l'Harm. S. 259 ff.), der in den Documents dieses Werks S. 245—246 einen kleinen altfranzösischen und S. 262—273 einen grösseren ebenfalls anonymen lateinisch geschriebenen Musik-Traktat publizierte, die beide f. 269—270 und f. 270'—275 auf dem unteren und seitlichen Rand der Handschrift nachgetragen sind, nachdem der 1. schon f. 263 an der Seite begonnen, doch schon nach dem 1. Absatz wieder abgebrochen war (vgl. über diese Theoretiker, über die das abschliessende Wort noch nicht gesprochen ist, Riemann, Geschichte der Musiktheorie S. 98 ff. und S. 103 f.; den ersten erwähnte schon Lebeuf, Traité hist. et prat. sur le chant ecclés. 1741, S. 84 f., danach Burney, Gen. hist. of Mus. 2, 139 u. s. f.; über Coussemaker's Vermutung betr. des Autors des 2. vgl. L'art harm. S. 171 ff. Weitere Lit. über den Codex vgl. Hist. S. 244).

Da Coussemaker ferner auf pl. 27, 1—4 der Histoire de l'Harmonie au moyen âge auch 4 mehrstimmige Werke des Codex den Monuments der „Histoire“ einreicht, ist die Handschrift später mehrfach besprochen, am ausführlichsten von O. Koller (Der Liederkodex von Montpellier, Vierteljahrsschr. 4, 1888, 47 ff.), freilich (ausser in meinen eigenen Aufsätzen) stets nur auf Grund der vielfach unzulänglichen Angaben Coussemaker's, die nicht einmal das Verhältnis der Melismen zu den in margine citierten Motetten klarstellten. 1908 edierte P. Aubry f. 290' und 291 des Codex phototypisch als pl. 4 im 3. Band der Cent Motets.

Umgekehrt zur Ordnung der bisher betrachteten Handschriften beginnen hier die 1st. Stücke; ihnen schliessen sich, abgesehen von Nachträgen, 2 Lagen mit 2- und 1 mit 3st. Conductus an; den Schluss der letzteren bildet das einzige 3st. liturgische Organum; dann folgen erst die 2st. Organa, die die 5., und 40 3- und 2st. Melismen, die die 6. Lage bilden. Auf der Seite stehen in der Regel 12, einige Male 13—14 Systeme.

1. Lage f. 255—260: 5 Werke, darunter 2 Motetten.

Die 1. Lage besteht zunächst aus 2 von der Haupthand geschriebenen Doppelblättern; sie enthalten:

1. f. 255. 1st. Quod Jude murmuracio (in Sequenzenform); der Anfang fehlt bei Coussemaker, der als 1. Anfang eine spätere Strophe davon (O commendandi iudices) nennt; das Werk ist mir sonst nicht nachweisbar.

2. f. 255'. 1st. Inter membra singula. = 1st. Lo B f. 12; Fauv f. 14; ferner nur der Text in der Chronik des Salimbene, der als Verfasser den Kanzler Philipp nennt. — Text: Anal. hy. 21, 116; über die weiteren Texteditionen von Montaiglon, P. Meyer und Holder-Egger vgl. unten in Kap. IX. — Mk.: Fauv.

3. f. 258. 2st. Motette [532] Agmina milicie celestis; T. Agmina (aus M 65*) Nr. 2: 3 li | 2 si |; ebenfalls vom Kanzler Philipp gedichtet; mit Recht (vgl. oben S. 35) hier zu den 1st. Werken gestellt. — Die identische 2st. melismatische Gestalt des Werks folgt unten f. 292' Nr. 40. Die vollständige Konkordanz (F, W₂, Lo A, Lo B, Cl, Ba, R und Theor.-Cit.) vgl. ebendort, Text: Anal. hy. 21, 195. Mk.: Ba Nr. 6. —

Im Codex ist die T.-Bezeichnung, die zuerst mit blauer Tinte zum T.-Anfang f. 258 Sy. 13 steht, bei der T.-Fortsetzung f. 258' Sy. 9 wiederholt, wobei irrig A als Initiale ausgeführt ist.

Es folgen 2 einzelne Blätter mit Nachträgen von 2 verschiedenen Händen.

4. f. 259. 3st. Ave Maria gracia plena.

5. f. 260—260'. [Motette Nr. 499] Vivere vere si tu cupias, die mensural geschriebene Oberstimme einer Motette; den letzten Textzeilen und dem *In odorem* (aus M 45) bezeichneten T. fehlen die Noten; die Motette ist mir sonst nicht nachweisbar.

2. Lage f. 261—268: 5 2st. Conductus und 2 1st. Nachträge.

Dieser Quaternio enthält zunächst als Hauptinhalt eine Sammlung singulärer 2st. Conductus.

1. f. 261. Gaude felix Francia. — 2. f. 262. Scysma mendacis Grece (vgl. die Drucke beider Texte und die Erläuterungen von W. Meyer, Ges. Abh. 2, 332 ff. und 334 ff.; danach ist der 2. Text wahrscheinlich 1244 gedichtet, ebenso wie der erste, der „jedenfalls eng damit zusammenhängt“). — 3. f. 263'. Quasi stella matutina. — 4. f. 266. O tocius Asie gloria. — 5. f. 266'. Maria stella maris, tu inexperta maris (Ch. 11135 nennt die ersten 3 Worte als Anfang eines Marienlieds in Oxf. Laud. m. 369, 192, s. XIV, dessen Fortsetzung mir unbekannt ist).

f. 267 und 268 enthalten wieder Nachträge, die 1st. sind. 6. f. 267. Sacrosancta hodierna lucis alme (eine bei Ch. fehlende Andreas-Sequenz; mit Ch. 17733 nicht identisch). — 7. f. 268. Gaude gaude gaude Maria virgo (vom 3. Gaude ab identisch mit dem R O 5) und anschliessend daran f. 268' die aus dem Schluss des R entstandene Prosa: Inviolata integra (in der gebräuchlichen Melodie ähnlich der Fassung Variae preces^s 38; vgl. ferner die oben S. 11 zu W₁ f. 211' genannte Lit.).

3. Lage f. 269—277: 5 2st. Conductus.

Die 3. Lage besteht aus dem Quaternio f. 269—276 und dem Blatt 277, dem vor f. 269 ein Falz entspricht. In diese Lage sind an den Rändern die beiden Traktate eingetragen; vgl. oben S. 139 f. Sie enthält eine 2. ebenfalls singuläre Sammlung 2st. Conductus.

1. f. 269. Transf[r]etasse legitur. — 2. f. 270'. Cum sint difficilia Salomoni tria. — 3. f. 271'. Assisticrem sedium dei sapienciam. — 4. f. 274. Jherusalem accipitur, mit *Benedicamus domine* schliessend. — 5. f. 275'. Queris quid me moveat. — f. 277 Sy. 7 ff. und f. 277' sind frei.

4. Lage f. 278—281: 5 3st. Kompositionen.

Dieser Binio enthält: 1. f. 278. Quis imponet terminum laudibus Marie. — 2. f. 279. Marie qui graciam. — 3. f. 280'. Benedicamus domino (vgl. Band II: Benedicamus domino, Anhang Nr. 3). — 4. f. 281. Custodi nos domine. Mk.: Couss., Hist. pl. 27, 4.

5. f. 281'. (M 61*) All. Ecce jam, das einzige 3st. Organum der Handschrift, dessen T. f. 282' auch 2st. komponiert erscheint. — Teile: 1. Ecce; T. si 3 li|.

5. Lage f. 282—287: 10 2st. Organa.

Mit dem Notre Dame-Repertoire stimmen nur die 2 ersten Texte dieses Ternio überein, die aber hier ganz abweichend komponiert sind; die mehrstimmige Komposition der übrigen Stücke dieses Repertoires ist singular.

1. f. 282. (M 3). (Gr.) Sederunt. (V) Adjuva me. (Gr.) Sederunt. — Teile: 2. Domine; T. 3 si| 3 li 2 li|. — 3. Deus meus; T. 3 li| si|. — 4. Sederunt II; T. unregelmässig.

2. f. 282. (M 4). All. Video celos. — Teile: 5. Video; T. 2 si| 3 li|. — 6. Per; T. 3 li| 3 li 2 li|. — 7. f. 282'. Stantem Nr. 3; T. 3 li 2 li| 3 li|. — 8. A dextris Nr. 2; T. 3 li|. — 9. Virtu Nr. 2; T. 3 si| 3 li 2 li|.

3. f. 282'. (M 61*). All. Ecce jam (vgl. oben f. 281' die 3st. Komposition von M 61*). — Teile: 10. Ecce; T. si 3 li|.

4. f. 282'. (O 42*). (R) Patefacte sunt. (V) Vidit beatus Stephanus. Gloria.

5. f. 283'. (O 43*). (R) Ne mag[n]itudo (*n* fehlt im Codex). (V) Nam virtus. Gloria.

6. f. 284. (M 62*). (Gr.) Qui operatus est. (V) Gracia dei. (Gr.) Qui operatus est.

7. f. 284'. (M 63*). All. Magnus sanctus Paulus. All. — Teile: 11. Magnus; T. 3 li|. — 12. Paulus; T. 3 li|. — 13. f. 285. Vas electionis; T. 3 li| mit Abweichungen. — 14. Dig; T. 3 li 2 li|. — 15. Alleluja II; T. si| 3 li|.

8. f. 285. (O 44*). (R) Bonum. (V) Scio cui credidi. Gloria.

9. f. 286. (M 64*). All. Ne partatur (so im Codex) Christo.

10. f. 286'. (M 65*). All. Corpus beate virginis et martyris. — Teile: 16. Agmina Nr. 1; T. 3 si| si|. — Vgl. über dieses Katharinen-All. oben S. 107.

Der Schluss des Melismas auf dem letzten Wort Agmina und weitere Noten f. 287' sind getilgt und nur noch einiges zu erkennen. Der Rest der Seite ist frei.

Die Zusammensetzung dieses kleinen Organum-Repertoires, in dem 3 oder 5 Kompositionen sich auf S. Stephanus (Nr. 1, 2, 4 und vielleicht auch das 2st. und 3st. All. Ecce) und 4 (Nr. 5—8) auf S. Paulus beziehen, deutet wohl darauf hin, dass diese Organa für eine spezielle Verwendung geschrieben sind. Der geschichtliche Nachweis, dass mindestens die 2 der Zeit Ludwigs IX. entstammenden Conductus f. 261 ff. später als die Conductus des Notre Dame-Repertoires entstanden, wird durch die Untersuchung des musikalischen Stils dieser Werke (sowohl der Conductus wie der Organa) durchaus bestätigt. An dieser Stelle kann ich nur darauf hinweisen, dass die T.-Bildung der Organa durchgehends ein späteres Entwicklungsstadium aufweist, als das der Perotinischen Organa ist.

Organale T.-Bildung kommt hier nur mehr an wenigen Perioden-Anfängen und -Schlüssen vor; fast ausschliesslich herrschen der Rhythmus $\sigma\gamma$ bzw. si oder

modale Rhythmen, die oben vollzählig genannt sind. Unter den letzteren spielen die im Notre Dame-Repertoire prävalierenden Rhythmen: 3 li| (Nr. 8 und 11—13) und 2 si| 3 li| (Nr. 5) eine durchaus untergeordnete Rolle; meist sind andere, z. T. komplizierte Modi verwendet, darunter ein in den Clausule des Notre Dame-Repertoires überhaupt nicht vorkommender Modus (* bezeichnet). Es verlaufen in Perioden von je 4 Tönen Nr. 1 und 10: si 3 li|; Nr. 15 und 3: si| 3 li| bzw. 3 li| si|; Nr. 16: 3 si| si|; von je 5 Tönen Nr. 14: 3 li 2 li|; von je 8 Tönen Nr. 6 und 7: 3 li| 3 li 2 li| bzw. 3 li 2 li| 3 li|; Nr. 2 und 9: *3 si| 3 li 2 li|. Die T. der Officium-Stücke sind nie modal gebaut; bei den Messstücken herrscht umgekehrt in den V von Nr. 2, 3 und 7 fast durchgehends modale T.-Rhythmik.

Ähnlich fortgeschritten zeigt sich die T.-Rhythmik auch in den Melismen der 6. Lage; vgl. indessen unten S. 145.

6. Lage f. 288—293: 2 3st. und 38 2st. Melismen.

Die 40 3- und 2st. Melismen des den musikalischen Teil der Handschrift abschliessenden Ternio haben für die Entstehung der französischen Motette nach dem Vorbild der lateinischen Motette grundlegende Bedeutung.

Coussemaker sagt (Hist. S. 260) von dieser Sammlung „von 40 pièces à 2 et 3 parties portant un caractère et un cachet tout particuliers“ irrig: „Elles forment de curieux spécimens du genre de déchant, appelé par quelques auteurs déchant avec paroles différentes.“ Er gibt zwar am Schluss seiner Beschreibung an: „Les paroles latines sont écrites sous la partie de ténor, et celles du déchant se trouvent à la marge, en regard de chaque pièce“; er betont also richtig, dass die französischen Werke nur am Rand vermerkt sind, wobei aber auch diese Angabe hier insofern irreführend ist, als daraus nicht klar hervorgeht, dass nur die Anfänge, nicht die ganzen Texte der französischen Lieder, am Rand angegeben sind. Im Widerspruch zur Handschrift sind aber in seinen 3 Beispielen dieser Melismen in der alten Notation die französischen Anfänge dem Du. bzw. dem Du. und Tr. direkt untergelegt (pl. 27, 1—3; Coussemaker nennt diese Wiedergaben irreführend „des copies facsimile“), so dass auch die späteren Forscher, da eine neue Untersuchung der Handschrift selbst von musikhistorischer Seite seit Coussemaker bisher nicht bekannt geworden ist, allgemein irrig annahmen, diese Melismen seien „Diskante mit verschiedenen Texten“.

In der Tat sind diese Melismen aber nur die Quellen zu den am Rand angegebenen französischen Motetten, deren Texte sich — wie mir die Übertragung sämtlicher 40 Melismen und ihr Vergleich mit den französischen Motetten, soweit deren musikalische Fassung mir vollständig zugänglich war, zeigte — diesen Melismen-Oberstimmen nicht so verhältnismässig einfach anschmiegen, wie das in der Regel bei den lateinischen Motetten der Fall ist, sondern vielfach erheblichere Änderungen in der melodischen und rhythmischen Disposition der Melismen-Oberstimmen mit sich bringen. So liegen für die französischen Motettentexte fertig brauchbare Motettenstimmen in diesen Du. bzw. Du. und Tr. meist — mindestens Nr. 15 und 40 bilden Ausnahmen von der Regel — noch nicht vor.

Träfe diese Erklärung des zwischen den St. V-Melismen und einer grösseren Anzahl französischer Motetten bestehenden musikalischen Verhältnisses auch für das Gros dieser Melismen nicht zu, so wäre man zu der Annahme genötigt, in diesen Melismen Umarbeitungen, und zwar mehrfach tiefer eingreifende Umarbeitungen einer Reihe von französischen Motetten in liturgische Melismen zu erblicken, was mir völlig ausgeschlossen erscheint.

Die meisten dieser Melismen unterscheiden sich in mehreren Punkten von den zweifellos liturgisch gesungenen Melismen der Notre Dame-Handschriften wesentlich, wenn auch andererseits Nr. 15 als Melisma schon in F steht (F Nr. 130) und Nr. 40 mit T. und Tr. einer bereits in F vorkommenden Motette musikalisch identisch, in seiner Rhythmik also alt-liturgisch ist. Aber

1. kommt hier zuerst ein für die späteren Motetten wichtig gewordener, dem mehrstimmig komponierten liturgischen Repertoire nicht entnommener und auch in den diesem Repertoire verwandten Gesangs-Gattungen bisher noch nicht mit Sicherheit nachgewiesener T. 4 mal vor: *Fiat* (Nr. 17—20), eingeschoben zwischen die T. der Pfingst- und Himmelfahrts-Liturgien und des Festes S. Joh. Bapt. Ist es auch durchaus nicht ausgeschlossen, dass er aus einer liturgischen Quelle stammt, so kann angesichts dieser Einordnung des T. in die im übrigen innegehaltene liturgische T.-Folge seine Quelle doch wohl kaum eine bisher noch nicht nachgewiesene musikalische Fassung des *¶ Fiat voluntas tua* zum Martins- & *Domine si adhuc* sein, wie Beyssac nach der Mitteilung von Aubry (Cent Motets 3, 59) vermuten möchte. Vielleicht ist der T. dieser 2st. *Fiat*-Melismen aber überhaupt gar kein T., der den gleichen liturgischen Charakter wie die umstehenden T. hat; sondern es kann sich bei ihm auch zum 1. Mal um eine unabhängig von der mehrstimmigen liturgischen Verwendbarkeit dieses T. gewählte Melodie, eventuell sogar (wenn auch weniger wahrscheinlich) um eine neu geschaffene und erst vom Komponisten der St. V-Melismen „*Fiat*“ bezeichnete Melodie handeln, die ihre Verwendung als Motetten-T. der pointierten imperativischen Bezeichnung: *Fiat* = „Es werde“, als deren Subjekt: „die darüber zu komponierende Motette“ zu verstehen ist, verdankt, eventuell, wenn neu geschaffen, beziehungsweise so bezeichnet ist, wie es dann bei den T. der Motetten des 14. Jahrhunderts die Regel wird.

2. ist der Vortrag der Melismen nicht zum Gesang mit dem T.-Text eingerichtet, wie das in den Notre Dame-Handschriften stets der Fall ist. Es fehlen in den St. V-Melismen stets nicht nur die „Silbenstriche“ (vgl. oben S. 49), die allerdings auch in den liturgischen Organa von St. V nicht gesetzt sind, in denen als Gliederungsstriche nur Striche nach der letzten Note eines Worts oder einer Wortgruppe aus 2 Worten wie *a dextris, et filio* u. ä. stehen; sondern es ist auch in den Melismen durchweg die reguläre T.-Ligierung auch über Töne ausgedehnt, die zu 2 verschiedenen Silben gehören, was in den liturgischen Organa von St. V nicht vorkommt, da in diesen beim Eintritt einer neuen Textsilbe sowohl der T. wie das Du. bzw. Du. und Tr. stets die reguläre Ligierung unterbrechen. So ist, wenn auch in den St. V-Melismen die T. fast ausnahmslos sorgfältig nur mit den Silben bezeichnet sind, die in der Tat zu dem verwendeten Ausschnitt gehören, während schon *W₂* oft die unvollständigen

Worte ergänzt und später die Ungenauigkeit der T.-Bezeichnungen immer grösser wird, und wenn auch hier in St. V noch die Textsilben der T. durchweg ungefähr unter den Anfangstönen der Melodien der einzelnen Silben stehen, während es später Sitte wird, die ganze T.-Bezeichnung ohne Rücksicht auf die originale Textunterlage zusammenhängend geschrieben dem Anfang des T. unterzulegen, doch aus der Art der Aufzeichnung der Handschrift die ursprüngliche Textunterlage der T.-Silben unter die T.-Melodie nicht genau zu erkennen. Es liegt somit hier bezüglich der T.-Behandlung ein Übergangsstadium vom alten in allen Stimmen mit dem gleichen Text gesungenen Melisma zur T.-Behandlung der französischen Motette vor, in der dem T. keine selbstständige textliche Bedeutung mehr zukommt, in der aber zunächst die liturgischen T. als Stützstimmen der Motette, mit ihren originalen Bezeichnungen versehen, aber ohne diesen Text vorgetragen, ebenso wie für die lateinischen Motetten weiter verwendet werden.

3. Ebenso ist die mehrfache Wiederholung der T.-Silben zu den Wiederholungen der Melodie des T. nicht der liturgischen Praxis entsprechend, da in dieser der Text auch dann nur einmal geschrieben und gesungen wurde, wenn die Melodie zu einer oder mehreren Silben, was oft vorkam, ein oder mehrere Male wiederholt wurde.

4. Den moderneren rhythmischen Charakter der T.-Modi, zu dem gerade der T.-Modus in den nachweislich älteren Kompositionen Nr. 15 und 40 deutlich kontrastiert, bespreche ich am Schluss der Beschreibung der Melismen; nur die chronologische Seite dieser Frage ist schon hier zu berühren. Scheint es mir unbedenklich, mit der Ansetzung der Entstehungszeit der Organa von St. V nötigenfalls bis in das 5. Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts herunterzugehen, in dem die *Conductus* f. 261 ff. entstanden, so ist das Gleiche auch für die hier neuen Melismen nicht möglich, da die aus ihnen abgeleiteten Motetten bereits in der inhaltlich ältesten bisher bekannten französischen Motetten-Handschrift, in *W₂*, in sehr stattlicher Zahl vorkommen und auch die jüngsten Bestandteile des französischen Repertoires von *W₂* nicht erst aus diesem Jahrzehnt stammen können. So ist anzunehmen, dass die 6. Lage ebenso wie die 1. einer wesentlich älteren Epoche angehört als die 2.; in ihr liegt das Werk einer von Perotin lebhaft angeregten, auf Grund dieser Anregungen aber selbstständig und originell weiterschaffenden Künstlerpersönlichkeit aus der Regierungszeit des Königs Philipp August vor.¹⁾

¹⁾ Ob die St. V-Melismen in Paris oder an einem anderen nordfranzösischen Ort entstanden, ist ebenso unbekannt wie der Entstehungsort der Handschrift St. V; die Bezeichnung: „St. V-Melismen“ ist von mir nur als bequeme Abkürzung gewählt. — Ob im Kloster St. Victor in Paris, dessen geistiges und künstlerisches Leben bekanntlich besonders im 12. Jahrhundert in hoher Blüte stand, auch die mehrstimmige Musik gepflegt wurde, ist bisher noch nicht sicher bekannt. Die Behauptung in dem von O. Koller unterzeichneten Artikel: Leoninus in Eitner's Quellen-Lexikon (6, 1902, S. 141), dass Magister Leoninus von Notre Dame „im Fabricius“ „Priester und Kanonikus an St. Victor zu Paris um 1154 genannt“ werde, ist falsch und beruht nur auf einer Verwechslung des Leoninus mit dem Dichter Leonius († 1187; Fabr., Bibl. lat. 2, 1858, S. 551; vgl. auch Gall. Christiana 7, 669); der Musiker Leoninus ist von Fabricius, l. c., überhaupt nicht genannt. (Auch das weitere Citat Koller's l. c., das Band- und Seitenzahl von Fabricius irrig mit Gerber verbindet: „Gerber 2, 551 in Cotto's Traktat“ ist ein mir aber vorläufig nicht rektifizierbarer Irrtum.)

In der Aufzeichnung der Textworte der 6. Lage lassen sich deutlich 4 Stadien unterscheiden. Eine 1. Hand schrieb sämtliche unter den T.-Zeilen stehende Textworte; ihr Verhältnis zu der Hand, die die einheitlich geschriebenen Noten aufzeichnete, muss offen bleiben; eventuell ist beides von der gleichen Hand geschrieben. Eine in Schriftcharakter und Tinte völlig abweichende 2. Hand schrieb später die Textanfänge von 32 französischen und 1 provenzalischen Mot. und 1 französischen Tr. auf die Ränder, stets in der Höhe der Stimmen, denen später diese Texte untergelegt wurden, beginnend; ohne derartige Textanfänge blieben zunächst: die Tr.-Zeile von Nr. 1 und die Du.-Zeilen von Nr. 3, 10, 13, 16, 25, 26 und 34. Dann wurden mit anderer Tinte eventuell von der 2., sonst von einer 3. Hand Motetus-Textanfänge zu Nr. 10 und 13 nachgetragen. Endlich setzte eine neue Hand die von ihrer 1 oder 2 Vorgängerinnen geschriebenen Textanfänge Nr. 13—15, 17 und 18 weiter fort; doch sind in allen 5 Fällen die Zufügungen dieser Hand falsch, da sie nicht den Motettentext-Fortsetzungen entsprechen. Warum sich diese letzten Nachträge auf die Gruppe Nr. 13—18 (mit Ausnahme von Nr. 16, das überhaupt keinen Marginal-Eintrag hat) beschränken, ist nicht ersichtlich.

Es scheint mir nun kein Zufall zu sein, dass die 2. Hand sämtliche ersten Zeilen der 5 Recto-Seiten (Tr. von Nr. 1 und Du. von Nr. 10, 16, 25 und 34) frei liess; sie tat es anscheinend nur, um für die Folierung des dem Format nach ja ziemlich kleinen Codex genügend Platz zu lassen. Auch das Fehlen eines Textanfangs zu Nr. 26 wird sich ähnlich damit erklären, dass, da f. 291 Sy. 5 2 Dupla, die von Nr. 26 und 27, beginnen, in der Höhe der Du.-Zeile nur für einen Textanfang Platz war. Jedenfalls ist nicht anzunehmen, dass in allen diesen 6 Fällen dem Schreiber die Anfänge der betreffenden Motettentexte nicht bekannt waren. Kannte er für Nr. 1 den Motetus-Anfang, so musste er auch den Tr.-Anfang kennen, da die aus Nr. 1 abgeleitete Motette in Musik-Handschriften nur als Doppel- oder Tripelotette erhalten ist; und da für Nr. 10, 25, 26 und 34 die betreffenden Motetten in den gleichen Handschriften W₂ und N überliefert sind, in denen die grosse Mehrzahl der übrigen Motetten zuerst vorkommt, waren wohl auch diese Motetten dem 2. Schreiber bekannt. Für Nr. 3 ist die Motette bisher nur in Mü A nachweisbar, so dass hier eher anzunehmen ist, dass der Schreiber diese Motetten-Verwendung nicht kannte. Der spätere Nachtrag des Motettenanfangs zu Nr. 13 ist leicht erklärlich, da auch diese Motette in R und N steht; der zu Nr. 10 ist dagegen eine Inkonsequenz, da er den für die Folierung reservierten Raum in Anspruch nimmt.

Die Folierung stammt ebenso wie der 2. die Foliozahlen citierende Index von Cl. de Grandrue (vgl. oben S. 139); während die übrigen Foliozahlen an der gleichen Stelle in der rechten oberen Ecke der Seiten stehen, wie in den nichtmusikalischen Teilen der Handschrift, fand die Foliozahl 289 nur wesentlich tiefer unter dem Textanfang zu Nr. 10 Platz.

Ob Rasuren in den Marginal-Nachträgen vorhanden sind, ist bei dem abgegriffenen Zustand des Pergaments nicht zu entscheiden.

Das Resultat dieser Untersuchungen ist also, dass das Fehlen von Textanfängen zum Tr. Nr. 1 und zu den Du. Nr. 16, 25 und 34 und wohl auch zum Du. Nr. 26 nur

aus äusseren Rücksichten veranlasst ist und dass für die Inkongruenz der nachträglich zugefügten Fortsetzungen der Anfänge zu Nr. 13—15, 17 und 18 mit den Fortsetzungen der Motettentexte nicht die gut orientierte 2. Hand die Verantwortung trägt. Da für das Tr. Nr. 1 und die Du. Nr. 3, 25, 26 und 34 die betreffenden Tr.- bzw. Mot.-Texte bekannt sind, ist abgesehen von dem nicht mehr ganz lesbaren Mot.-Anfang zu Nr. 4 und dem aus der Art der sonstigen Anfänge herausfallenden Anfang zu Nr. 37 nur der Mot.-Anfang zu Nr. 16 bisher noch unbekannt. Die vollen Motettentexte fehlen ausser für Nr. 4, 16 und 37 auch noch für Nr. 11, 20, 32 und 39; leider sind vom Codex Mü A, der für die sonst unbekannt und auch in St. V in mg. nicht angegebene Motette zu Nr. 3 das diese Motette nicht enthaltende Repertoire von W₂, R, N und Mo ergänzt, die Teile, die die französischen Motetten über die in St. V Nr. 4—39 verwendeten T. enthielten und die vielleicht analog auch hier die jetzt in unserer Kenntnis vorhandene Lücke ausfüllen würden (vgl. unten Kap. XI), nicht mehr erhalten.

Die im folgenden gegebenen Konkordanzten deuten, um, wie überall im vorliegenden Werk, auch hier eine rasche Übersicht über die gesamte Geschichte dieser ihrer Entstehung oder ihrer neuen Verwendung nach geschichtlich zusammengehörigen Gruppe von Werken zu geben, die Geschichte der einzelnen Kompositionen in Motettenform, soweit mir bisher bekannt, erschöpfend an. Die Aufzählung der mit St. V-Werken zusammenhängenden Motetten in Mo durch Coussemaker (L'art S. 155) und Koller (Vierteljahrsschr. 4, 48 f.), der ebenso wie Coussemaker die St. V-Melismen irrig schon für Motetten selbst, nur in älterer Form, hält, ist nicht vollzählig und z. T. fehlerhaft; u. a. sind die mit ? versehenen Nachweise Koller's zu Nr. 7 und 11, die ähnlich anfangende Texte trotz ihrer Zugehörigkeit zu musikalisch verschiedenen T. zusammenstellen, zu streichen. Coussemaker's T.-Angaben (Hist. S. 260 ff.) sind mehrfach nicht korrekt.

Ausnahmsweise bemerke ich bei der Angabe der T.-Modi hier auch eventuelle kleine Abweichungen vom regulären Modus am Beginn oder am Schluss, während sonst die Modi-Angaben sich nur auf den herrschenden Modus beziehen und gelegentliche kleinere Abweichungen unberücksichtigt lassen. — Ich gebe den Wortlaut der Marginal-Einträge im Codex vollständig. Die Auflösungen der Abkürzungen sind kursiv gedruckt. Die zuletzt nachgetragenen irrigen Textfortsetzungen stehen in (). Den Marginal-Einträgen sind die Motetten-Nummern des Repertorium vorgesetzt. — Da die in den T.-Bezeichnungen der Melismen mehrfach vorkommenden Textwiederholungen in den Motetten-Handschriften durchweg ebenso wie die längere T.-Bezeichnung Nr. 1 durch einfache, aber auffällig oft inkorrekte T.-Bezeichnungen ersetzt sind, empfahl es sich, hier durchgehends auch die abweichenden T.-Bezeichnungen der einzelnen Handschriften zu nennen.

Ein erschöpfender Hinweis auf die textlichen und musikalischen „Refrain“-Elemente in den französischen Motetten kann hier noch nicht gegeben werden; so merke ich nur diejenigen Fälle an, in denen eine mir bestimmt nachweisbare, musikalisch nach der einen oder der anderen Seite beachtenswerte „Refrain“-Verwendung vorliegt. Im folgenden Verzeichnis verweist die Abkürzung: ρ auf die Besprechung der be-

treffenden Werke in der zusammenhängenden Behandlung der in den zu den St. V-Melismen gedichteten französischen Motetten vorkommenden „Refrains“ am Schluss des Kapitels (unten S. 155 ff.).

Vgl. ferner die Vorbemerkungen zu den Motettenfaszikeln von F (oben S. 103).

Nr. 1 und 2 sind 3st.

f. 288. 1. Et vide et inclina aurem tuam (aus M 37): 3 li | (3 li 2 li | beginnend und schliessend).

in mg. des Du.: [480] Dieus ie n'i puis la nuit dormir; in mg. des Tr. steht nur die Foliozahl (vgl. oben S. 146).

3st. Qu. = 3st. Dpm. mit Tr. [479] Dex je fui W₂ 3, 15; Ba Nr. 28; 4st. mit Qua. [481] Diex mout Mo 2, 29; D Nr. 14 (Mot.-Text). — Mk.: Couss., Hist. pl. 27, 3 aus St. V; Couss., L'art Nr. 48 aus Mo; Ba. Koller (l. c. S. 50 ff.) setzt die Fassungen Mo und St. V unter einander. — Der T. ist nur in St. V korrekt bezeichnet, irrig dagegen in W₂: Et super, in Mo: Et videbit, in Ba: Alleluja. — ρ (der Mot. ist ein Motet enté).

2. Manere (aus M 5) Nr. 3: 2 li 2 li si | 4 si | 2 li si | (die Ligierung ist unrichtig, da der Schreiber durch die nicht-ligabeln Unisoni der 1. und 3. Gruppe in der 1. Periode in Verwirrung geriet und nun in ähnlicher Ligierung fortfuhr; sie ist zu verbessern in: 3 li 2 li | 4 si | 3 li |. Auch in den Motetten ist der T. nirgends korrekt ligiert, wenn auch die irrigige Ligierung von St. V nirgends übernommen ist).

in mg. des Tr.: [74] De la vile issoi pensant; in mg. des Du.: [75] A la uile vne ville a qui prent.

3st. Qu. = 3st. Dpm. W₂ 3, 19; R Nr. 17—18; N Nr. 40—41; identisch: Tr. [76] In mari und Mot. [77] Gemma Mo 4, 61; 2st. In mari Fauv f. 2'. — Mk.: Fauv; Aubry pl. 7 phot. R Nr. 17 und Anfang von R Nr. 18. — Der T. ist in W₂ irrig: Ne, in N irrig: Manete bezeichnet.

Nr. 3—40 sind 2st.

Aus M 5. 3. Manere Nr. 11: 3 li | 3 si |. Eine Angabe in mg. fehlt (Couss. S. 260 gibt irrig ‚A la uile‘ erst hier an). = [78] En doce dolor 2st. Mü A Nr. 15.

Aus M 13. 4. Domino Nr. 13: 3 li | (si | beginnend und schliessend). Die Angabe in mg. [139], die Couss. ganz fortlässt, ist nicht mehr deutlich lesbar; ich lese: lis ais r(?) e(?)stoi. — Die Motette ist mir noch nicht nachweisbar.

5. In seculum In seculum Nr. 15: a. 3 li |; b. 2 li 3 li | (3 li | beginnend). In mg. [144] Trop m'a amor's assalli. = 2st. W₂ 4, 79; N Nr. 85; Mo 6, 220; identisch [145] Peto 2st. W₂ 2, 66.

Aus M 14. f. 288'. 6. Immolatus Immolatus Immola: a. 3 li 2 li 2 li 2 li 2 li 2 li 2 li |; b. 3 li | 3 li 2 li 2 li | (am Schluss ist vor dieser Periode, als die Anfangstöne zum 3. Mal einsetzen, die Gruppe: 3 li 2 li | eingeschoben; vgl. unten). In mg. [237] Que demandes uos quant uos. = 2st. W₂ 4, 67 (T. Latus). — ρ.

Aus M 17. 7. Et tenue Nr. 4: 2 li 3 li | (2 mal: 2 li 2 li si |; si | beginnend). In mg. [251] Ne sai ou confort prendrai. = 2st. N Nr. 55 (T. Et tenuerunt).

Aus M 26. 8. Ille vos docebit (im Codex: docebet). doce („bet. doce“ scheint im Codex nachgetragen): 3 li 2 li |. In mg. [352] Je m'estoie mis en voie. = 2st. Mo 6, 242 (T. Docebit); V f. 38 (nur Mot. ohne Noten). — ρ.

9. Cebit doce Nr. 7: 2 li 2 li 3 li | si | (die 1. Gruppe lautet 2mal: 2 li 2 li 2 li si |). In mg. [353] Pour coi m'aues uos done mari. = 2st. Mo 6, 243 (T. Docebit docebit); 3st. Dpm. mit Tr. [354] Je me doi Tu Nr. 22 (T. Docebit).

f. 289. 10. Doce Nr. 8 (korrekter hiesse der T.: Vos doce): 3 li 2 li 2 li | (si | si | beginnend). In mg. [350] Lies est (wie der Motetten-Anfang zu Nr. 13 später als die übrigen Anfänge nachgetragen); darunter steht die Foliozahl (vgl. oben S. 146). = 2st. R Nr. 40; N Nr. 71 (Lies est cil ki el pais va; T. Docebit).

11. Docebit Nr. 9: si. In mg. [358] Encontra le nouuel tans d'este. — Die Motette ist mir noch nicht nachweisbar.

Aus M 27. 12. Amoris Nr. 6: 2 si (NB.) | 3 si | (die 1. Note der 1. Gruppe hat regelmässig den breiteren Kopf der Maxima). In mg. [366] Amours m'a asegure d'un gent secours. = 2st. R Nr. 23; N Nr. 46.

Aus M 25. 13. Perlustravit: a. 2 si | 4 li || 2 si | 3 li ||; b. 2 li 3 li | 3 li |. In mg. [341] Ales quointement ales (por les mesdisans d. . . .) (Couss. las noch das letzte Wort: desves. Auch der Anfang ist wie bei Nr. 10 später als die übrigen Anfänge nachgetragen; vgl. oben). = 2st. R Nr. 31; N Nr. 58. Textfortsetzung der Motette: ke je voil amer.

Aus M 24. f. 289'. 14. Et gaudebit. et gaudebit. et gaude Nr. 6: a. 2 si | 3 li |; b. 3 li pl 2 li | 3 li 2 li 2 li |. In mg. [327] Je me cuidai bien tenir (a men fin loial mari; mais j'ai troue un ami a cui jou me sui donnee). = 3st. Dpm. mit Tr. [326] De jolif cuer W₂ 3, 7; Mo 5, 116. T. Et gaudebit. Textfortsetzung des Mot.: de chanter dorenavant. — Mk.: Couss., L'art Nr. 29 aus Mo.

15. Et gaudebit. et gaude Nr. 2: 2 si | 3 li |. In mg. [319] Al cor ai vne aligrance d'un fel dol enoscurade (que mes („amis p' im Codex getilgt) maris par faingnanche s'eslonge de m'amourade. mais je ferai un ami d'un gracieus cleric ioli). Das Melisma stammt aus dem Notre Dame-Repertoire: F Nr. 130. — Der hier in mg. angegebene Mot. [319] kommt nur in der 3st. Dpm. W₂ 3, 2 mit Tr. [318] ‚El mois d'avrill‘ vor. Identisch: 3st. Dpm. Mot. [315] Velut mit Tr. [316] Ypocrite F 2, 40—41; Mot. [317] O quam mit Tr. [316] Ma f. 132; Ba Nr. 74; mit Tr. [318] Mo 3, 36; Cl Nr. 42; unbekannt mit welchem Tr. Bes Nr. 9; 2st. Lo C Nr. 7; Ars B Nr. 8; Paris frç. 2193 (ohne Noten); [317] auch von Theor. cit.; [320] Memor 2st. W₂ 2, 74 b; [321] Virgo 2st. W₂ 2, 74 a. T. Et gaudebit. Textfortsetzung des Mot. [319]: per hoc s'ai al cuer pesance. — Mk.: Ba.

f. 290. 16. Et gaude Nr. 7: a. 2 si | 3 li |; b. 3 li 2 li 2 li |. In mg. steht nur die Foliozahl. — Die Motette ist mir noch nicht nachweisbar.

T. Fiat (vgl. oben S. 144). 17. 6 mal Fiat Nr. 1: si | 3 li |. In mg. [795] J'ai troue ki m'amera (s'en rench a dieu grace). = N Nr. 94 (T. fehlt); 3st. Dpm. mit

Tr. [796] En mai cant Tu Nr. 18; Mo 8, 320. Textfortsetzung des Mot.: s'en amour a point. — ϱ .

18. 5 mal Fiat Nr. 2: 3 li 2 li | 3 li | (3 si | si | 3 li | si schliessend). In mg. [792] Merchis de cui j'atendoie secours (ch'a un peu trop demoure). = 2st. W₂ 4, 57; N Nr. 81; Mo 6, 192; D Nr. 20 (nur Text); identisch [793] Unum deum 2st. W₂ 2, 73. Textfortsetzung der Motette: et aïe, m'a si del tout.

f. 290' und 291 sind phototypisch ediert Aubry, Cent Motets 3, 1908, pl. 4.

f. 290'. 19. 4 mal Fiat Nr. 3: 2 li 3 li | 3 li | (3 si schliessend). In mg. [791] En espoir d'auoir merci qu'a meschief atenc. = 2st. W₂ 4, 44 (T.-Modus meist: 3 li 2 li | 3 li |); 1st. V f. 116; V f. 25 (ohne Noten). — Mk.: Aubry pl. 4.

20. 4 mal Fiat Nr. 4: si | 3 li |. In mg. [803] Chies soutis (Cousse-maker druckt: Chief soutil). — Die Motette ist mir noch nicht nachweisbar. — Mk.: Aubry pl. 4.

Aus M 29. 21. Johanne Nr. 5: 3 li | (si schliessend). In mg. [393] Mainte dame est desperree. = 2st. R Nr. 34; N Nr. 64. — Mk.: Aubry pl. 4.

22. Johan Nr. 6: 2 li 3 li | si | (die 1. Gruppe lautet einmal: 2 li 2 li si |). In mg. [384] Pour noient me repent on. = 2st. W₂ 4, 61 (T.-Modus 3 li 2 li | si |; T. Johanne); V f. 17 (ohne Noten) mit der Verfasserangabe: Gautier de Dargies. — Mk.: Aubry pl. 4.

Aus M 30. 23. Pro patribus: 3 li 2 li | 3 li |. In mg. [401] Ja n'amerai antrui de vos (Couss. irrig: d'amours). = 2st. R Nr. 32; N Nr. 62. — Mk.: Aubry pl. 4.

T. Et in fines, dessen Textquelle noch unbekannt ist; musikalisch identisch ist: ‚Et super‘ aus M 66*.

24. Et in fines Nr. 1: 3 li | (3 li 2 li schliessend). In mg. [547] D'amors sont en grant esmai (Couss. irrig: Dames). = 2st. W₂ 4, 34; N Nr. 86; 3st. Dpm. mit Tr. [548] Renvoiement Mo 5, 97. Der Motetten-T. ist ‚Et super‘ bezeichnet. — Mk.: Couss., Hist. pl. 27, 2 aus St. V; Aubry pl. 4. — ϱ .

f. 291. 25. Et in fines Nr. 2: a. 3 si ||; b. 3 li |; c. 2 li pl u. s. f. (2 si | 3 li schliessend). In mg. steht nur die Foliozahl. = [544] Amor qi tant m'a 2st. W₂ 4, 23; 3st. mit Tr. [545] Desconfortes Mo 5, 124; D Nr. 19 (nur Mot.-Text); identisch [546] Verbum pater 2st. W₂ 2, 72. Der Motetten-T. ist bei [546] ‚Et in fines‘, sonst ‚Et super‘ bezeichnet. — Mk.: Aubry pl. 4.

Aus M 37. 26. Propter veritatem veritatem: 2 li 3 li | si | (die 1. Gruppe lautet 3 mal: 2 li 2 li si |). In mg. steht nur der Motettenanfang zu Nr. 27 (vgl. oben S. 146). = [458] Quant se siet 2st. N Nr. 84. — Mk.: Aubry pl. 4.

Aus O 16. 27. Flos filius [e]ius (e' fehlt irrig im Codex). eius Nr. 9: 2 si | 3 li | (die Schlussgruppe ist abweichend). In mg. [666] On dist que i'ai ame. super flos (die Angabe: „über dem T. Flos“ ist nötig, da Nr. 26 in derselben Zeile steht). = 2st. W₂ 4, 56 (Text-Var.: L'en dit). — Mk.: Aubry pl. 4.

28. Eius. eius Nr. 10: 2 si | 3 li |. In mg. [657] E bergier. = 2st. (wohl 3st. beabsichtigt) W₂ 3, 16; 3st. Dpm. mit Tr. [658] Par un matinet Mo 5, 145; Ba Nr. 41; 4st. mit Qua. [658] und Tr. [659] He Sire Mo 2, 22; Cl Nr. 81—83; D f. 219

(nur Text [657]); [659] 2st. W₂ 4, 31; identisch [660] O vere 2st. W₂ 2, 45. — Mk.: Aubry pl. 4; Ba; Aubry 3, 35; Mo 2, 22.

29. Eius (so im Codex). eius Nr. 11: a. 3 li | 2 si |; b. 3 li pl 2 li | (3 li schliessend). In mg. [673] Quant de ma dame part. = 2st. N Nr. 93. — Mk.: Aubry pl. 4 Anfang phot. aus St. V.

Aus M 32. f. 291'. 30. Go Nr. 15: 3 li 2 li | 3 li |. In mg. [426] Je les ai tant quises. = 2st. N Nr. 92 (T.-Bezeichnung: Vitam aus M 48).

31. Go Nr. 16: 2 li 3 li | 3 si |. In mg. [424] En tel lieu s'est entremis. = 2st. R Nr. 24; N Nr. 47; 3st. Dpm. mit Tr. [425] Onques Mo 5, 100 und 126. T. Virgo. — Mk.: Aubry, Rythm. 13, Schluss phot. aus R. — ϱ .

32. Go Nr. 17: a. 3 si | 3 li |; b. si | 3 li |. In mg. [430] En quel lieu que mes cuers soit. — Die Motette ist mir noch nicht nachweisbar.

Aus M 34. 33. Reg Nr. 21: si. In mg. [447] Lone le rieu de la fontaine. = 2st. N Nr. 77. — Mk.: Couss., Hist. pl. 27, 1 aus St. V mit der T.-Bezeichnung: Regnat statt Reg (S. 261 f. nennt Cousse-maker die T. von Nr. 33 und 34 irrig: Regnatur).

f. 292. 34. Reg Nr. 22: 3 li 2 li 2 li | 4 si |. In mg. steht nur die Foliozahl. = [446] Dusques chi 2st. N Nr. 52. — ϱ .

Aus M 22. 35. Portare portare portare Nr. 3: a. 3 si ||; b. 3 li |; c. 2 li pl 2 li pl u. s. f. In mg. [272] Dame douce sans pitie. = 2st. W₂ 4, 35; R Nr. 19; N Nr. 42; Mo 6, 188. Der Mot.-Text beginnt überall: Douce dame. T.-Bezeichnung in W₂: Sustinere, in Mo: Sustine.

Aus M 49. 36. Et spera et spera Nr. 5: 3 li 2 li |. In mg. [510] Que pour mon reconforter. = 3st. Dpm. mit Tr. [509] Ne sai ou confort Mo 5, 82. — Vgl. unten S. 156.

Aus M 41. 37. In v[i]rtute (i' fehlt irrig im Codex) Nr. 4: si | 3 li |. In mg. [494] In invicibus (Cousse-maker druckt S. 262: In indicibus). — Die Motette ist mir noch nicht nachweisbar.

Aus M 51. f. 292'. 38. Et exaltavi Nr. 8: 3 li 2 li | 2 si |. In mg. [519] Bele sans orguel. = 2st. W₂ 4, 25; 3st. Dpm. mit Tr. [520] A ce qu'on Mo 5, 93; Cl Nr. 56—57; Ba Nr. 15; Paris frq. 12581 f. 87' (nur Mot.-Text). T.-Bezeichnung in Mo: Et, in Ba: Confitebor (aus M 12). — Mk.: Ba. — ϱ .

Aus M 53. 39. Et floreat Nr. 4: si | 3 li. In mg. [527] Grant tans a que i'ai merci. — Die Motette ist mir noch nicht nachweisbar.

Aus M 65*. 40. Agmina Nr. 2: 3 li | 2 si |. In mg. [537] L'autrier cuidai auoir. — Mit dem hier in mg. angegebenen provenzalischen Text kommt die Du-Stimme nur 1st. R f. 199 vor (Feststellung auf grund des von Herrn Dr. J. B. Beck gesammelten Korpus der Troubadours-Melodien; vgl. Beck, Die Melodien der Troubadours, 1908, S. 27, 36 und 65 ff.). Das Melisma ist identisch mit dem T. und der in F als Tr., in allen übrigen Handschriften als Mot. aufgezeichneten einen bzw. einzigen Oberstimme der vom Kanzler Philipp gedichteten Motette [532] Agmina milicie celestis 3st. F 1, 24; W₂ 1, 1; Lo A f. 91; 2st. St. V f. 258; Lo B f. 45; mit neuem Tr. [533] Agmina milicie candencia Ba Nr. 6; mit neuem Tr. [534] Agmina

fideliū cit. von Odington und Handlo (C.S. 1, 248 und 402); identisch [535] Quant froidure 3st. W₂ 1, 13; mit Tr. [536] De la virge Cl Nr. 28—29. — Text [537]: Romania 22, 401. — Mk.: Ba. — Vgl. oben S. 107 ff.

f. 293. Der Schluss des Melismas Nr. 40 auf Sy. 1—3 ist getilgt (vgl. oben l. c.); ebenso weitere Noten; der Rest der Seite und f. 293' ist frei.

Die Modus-Bildung der T. der St. V.-Melismen unterscheidet sich wesentlich von der der T.-Modi der liturgischen Melismen und der lateinischen Motetten. Die einfachen Haupt-Modi der Werke der Notre Dame-Handschriften sind nur spärlich vertreten. Der 3. Modus (p' p' p' | p') kommt überhaupt nicht vor; sämtliche Oberstimmen bewegen sich im 1. oder 2. Modus. Die Zahl der vorkommenden Formen der T.-Modi beträgt nicht weniger als 21, wobei diejenigen Modi-Formen unter eine Nummer subsumiert sind, die 1) nur in der Schreibung differieren, 2) nur in der Ausprägung des 1. oder 2. Modus bei gleicher Periodenbildung variieren, 3) bei einem Bau der Perioden aus 2 Gruppen nur darin unterschieden sind, dass die T.-Durchführungen wechselnd mit der einen oder der anderen Gruppe beginnen, und 4) in 3teilig disponierten Melismen in allen 3 Teilen eine Periodenbildung aus der gleichen Zahl von Tönen in 3fach verschiedenem, lebhafter werdendem Rhythmus durchführen. (Mit * sind im folgenden die bisher noch nicht in Motettenform bekannten Werke bezeichnet.)

Diese 21 Formen sind:

1. si = p' p' p' u. s. f. in Nr. *11 und 33; beide Du. stehen im 1. Modus.
2. a. 3 si ||; b. 3 li |; c. 2 li pl 2 li pl ... ohne Pausen = a. p' p' | p' -.; b. p' p' p' | bzw. p' p' p' -; c. p' p' p' | bzw. p' p' p' | bzw. p' p' | p' p' | in Nr. 25 (1. Modus) und 35 (2. Modus); in beiden Fällen kommen in der 3. Durchführung mehrere Unregelmässigkeiten vor.

3. Tenores im 5. Modus.

3a. 2 si | 3 li | = p' | p' - . . | p' p' | p' - . . | und 3b. 3 li | 2 si | = 3a mit der 2. Gruppe als Anfang in Nr. 15 und 40; beide Dupla stehen im 1. Modus. Diese ältere Schreibung dieser alten Modus-Form kommt in St. V, was sehr beachtenswert erscheint, nur in den beiden nachweislich älteren Kompositionen Nr. 15 und 40 vor.

3c. 2 si | 3 si | in gleicher Bedeutung wie 3a, aber in jüngerer Notation, in der die 1. simplex der 1. Gruppe stets den breiteren Kopf der Maxima hat und die Ligatura ternaria für 3 Töne im 5. Modus nicht mehr verwendet ist, kommt nur einmal in Nr. 12 vor; das Duplum steht im 1. Modus.

4—7. Der T. verwendet allein oder mit einer oder mehreren simplices wechselnd den 1. Ordo des 1. oder 2. Modus: p' p' p' | bzw. p' p' p' -.

4a. 3 li | = p' p' p' | in Nr. 1 und 24 (Nr. 25b vgl. unter 2).

4b. 3 li | = p' p' p' - | in Nr. *4, 5a und 21 (Nr. 35b vgl. unter 2).

5a. si | 3 li | = p' | p' p' p' | in Nr. 17 und *39; dazu ist wohl auch der Schluss von Nr. 18 zu stellen.

5b. si | 3 li | = p' - | p' p' p' - | in Nr. *20, *32b und *37.

6a. 2 si | 3 li | = p' p' p' | p' p' p' | in Nr. 14a, *16a, 27 und 28.

6b. 3 li | 2 si | = 6a mit der 2. Gruppe als Anfang in Nr. 29a.

7a. 3 si | 3 li | = p' p' | p' | p' p' p' | in Nr. *32a.

7b. 3 li | 3 si | = 7a mit der 2. Gruppe als Anfang in Nr. 3.

8—14. Der T. verwendet als grössten Ordo den 2. Ordo des 1. oder 2. Modus.

8a. 3 li 2 li | = p' p' p' p' p' | in Nr. 8 und 36.

8b. 2 li 3 li | = p' p' p' p' | p' - | in Nr. 5b, wo dieser Ordo der 1. Durchführung im 1. Ordo folgt, und 7.

9. 3 li pl 2 li | = p' p' p' p' p' | in Nr. 29b.

10. 2 li 3 li | si | = p' p' p' p' | p' - p' - | in Nr. 22 und 26.

11. 3 li 2 li | 2 si | = p' p' p' p' p' | p' p' p' | in Nr. 38.

12a. 3 li 2 li | 3 li | = p' p' p' p' p' | p' p' p' | in Nr. 18, 23 und 30.

12b. 2 li 3 li | 3 li | = p' p' p' p' p' - | p' p' p' - | in Nr. 13b und 19.

13. 2 li 3 li | 3 si | = p' p' p' p' p' - | p' p' p' - | in Nr. 31.

14. 2 li 2 li si | 4 si | 2 li si | irrig statt 3 li 2 li | 4 si | 3 li | = p' p' p' p' p' p' | p' p' p' p' | in Nr. 2 (vgl. oben S. 148).

15—19. Der Tenor verwendet als grössten Ordo den 3. Ordo des 1. oder 2. Modus.

15. 3 li 2 li 2 li | = p' p' p' p' p' p' p' | in Nr. 10 und *16b.

16. 2 li 2 li 3 li | si | = p' p' p' p' | p' p' p' - | p' - | in Nr. 9.

17. 3 li | 3 li 2 li 2 li | = p' p' p' | p' p' p' p' p' p' p' | in Nr. 6b.

18. 3 li pl 2 li | 3 li 2 li 2 li | = p' p' p' p' p' p' | p' p' p' p' p' p' p' | in Nr. 14b.

19. 3 li 2 li 2 li | 4 si | = p' p' p' p' p' p' p' | p' p' p' p' p' | in Nr. 34.

20. Der Tenor steht im 7. Ordo des 1. Modus.

20. 3 li und 6 mal 2 li | = p' p' p' p' p' p' p' p' p' p' p' p' p' p' p' | in Nr. 6a.

21. Der Tenor verwendet u. a. einen Ordo imperfectus.

21. 2 si | 4 li || 2 si | 3 li || = p' p' - | p' p' p' p' - . . | p' p' - | p' p' p' - . . | in Nr. 13a.

Es kann bei dieser teilweise ausserordentlichen Kompliziertheit der meisten T.-Modi in den St. V.-Melismen nicht Wunder nehmen, dass die französischen Motetten-Handschriften diese T. vielfach nur ganz entstellt oder gar nicht wiedergeben. Absichtliche Änderungen des Modus sind bisher nur von Nr. 19 und 22 bekannt, die in St. V im 2., in W₂ im 1. Modus stehen.

Die im grossen und ganzen innegehaltene liturgische Oranung der Tenores der 2st. Melismen ergibt sich übersichtlich aus der Zusammenstellung der Liturgien, denen sie entstammen: Nr. 3 aus M 5 (Joh. Ev.); 4—7 aus M 13, 14 und 17 (Osterzeit); 8—16 aus M 26, 27, 25 und 24 (Pfingstzeit und Himmelfahrt in der gerade bei den

Pfingstliturgien auch in F vorkommenden Umstellung; vgl. oben S. 82f. und 91); [17—20, vgl. oben S. 144]; 21—23 aus M 29 und 30 (Joh. Bapt. und Peter-Paul); [24—25, vgl. oben S. 150]; 26—34 aus M 37, O 16, M 32 und 34 (Marien-Liturgien); 35 aus M 22 (Inv. Cruc.); endlich 36—40 aus M 49, 41, 51, 53 und 65* (Proprium und Commune Sanctorum-Liturgien).

Es ist für die Geschichte der Entstehung der französischen Motette höchst beachtenswert, dass nicht nur diese wichtigste bisher bekannte Sammlung musikalischer Quellen der französischen Motetten, sondern auch die leider nur fragmentarisch erhaltene, unter allen bisher bekannten Handschriften in grösstem Massstab angelegte Sammlung 2st. französischer Motetten selbst, Mü A, als Anordnungsprinzip die Ordnung nach der liturgischen T.-Folge aufweist.

Die Verbreitung der in St. V neuen Melismen (Nr. 1—14 und 16—39) in Motettenform zeigt folgendes Bild. (Mit † ist im folgenden die nur einmalige bzw. nur in R und N vorkommende Überlieferung der betreffenden Motette bezeichnet.)

W₂ überliefert im 3. Faszikel die Dpm. zu den 3st. Melismen Nr. 1 und 2, eine aus Nr. 14 erweiterte Dpm., die Motette zu Nr. 28 als Dpm. angelegt, wenn auch in W₂ das Tr. fehlt, (und eine aus dem dem Notre Dame-Repertoire entstammenden Melisma Nr. 15 erweiterte französische Dpm.); im 4. Faszikel die Motetten zu Nr. 5, †6, 18, 19, 22, 24, 25, †27, 35 und 38; in Summa 15, vielfach lange verbreitete Werke.

Mü A enthält die Motette zu Nr. †3, die einzige, die sich in dem erhaltenen Fragment von Mü A überhaupt vorfinden kann; vgl. auch oben S. 146.

In N treten 13 weitere Motetten zum 1. Mal auf (die in R und N gemeinsamen sind mit * bezeichnet): Nr. †7, *†10, *†12, *†13, 17, *†21, *†23, †26, †29, †30, *31, †33 und †34, bis auf Nr. 17 und 31 in N bzw. in R und N singuläre Werke; 5 weitere sind hier weiterüberliefert (die Dpm. aus Nr. *2 und die 2st. Motetten zu Nr. 5, 18, 24 und *35), so dass N die höchste Zahl derartig entstandener Motetten enthält.

3 endlich erscheinen zum 1. Mal im Codex Mo (2st. Motetten aus Nr. 8 und 9 und eine Dpm. aus Nr. †36), in dem sich weitere 12 weiterüberliefert finden, darunter nur 3 unverändert in der ursprünglichen Motettenform (Nr. 5, 18 und 35), 8 erweitert (Nr. 14, 17, 24, 25, 31 und 38 zu Dpm., Nr. 1 zu einer Tripel-motette, Nr. 28 in 3- und 4st. Form) und 1 in eine lateinische Dpm. umgewandelt (Nr. 2).

An der weiteren Überlieferung nehmen teil die Codices: D (Nr. 1, 18, 25 und 28), Cl (Nr. 28 und 38), Ba (Nr. 1, 28 und 38), V (Nr. 8, 19 und 22; bei Nr. 22 mit der Verfasserangabe: Gautier de Dargies), Par. 12581 (Nr. 38) und Tu (Nr. 17 und hier singulär eine Dpm.-Form aus Nr. 9).

Lateinische Contrafacta sind nur 5 bekannt: die genannte lateinische Dpm. aus Nr. 2 in Mo, deren Tr. 2st. in Fauv wiederkehrt, und 4 2st. Motetten mit singulären lateinischen Texten zu Nr. 5, 18, 25 und 28 in W₂. Es ist sehr beachtenswert, dass im Gegensatz zur überaus reichen Geschichte der mit St. V Nr. 15 und 40 musikalisch verknüpften lateinischen Motetten die Beziehungen, die sich zwischen den in St. V neuen Melismen und dem lateinischen Motetten-Repertoire bisher nachweisen liessen, sowohl an Zahl wie an Bedeutung ganz verschwindend geringe sind.

Unbekannt blieben bisher (vgl. auch oben S. 147) nur die zu Nr. 11, 20, 32, 39 und nicht mehr ganz lesbar zu Nr. 4 in mg. angegebenen französischen Motetten und die event. aus Nr. 16 (ohne Angabe in mg.) und Nr. 37 (mit bisher unerklärter Angabe in mg.) abgeleiteten Motetten. — Die Antwort auf die Frage, ob aus dem Umstand, dass zu den beiden geschichtlich nachweislich älteren Melismen Nr. 15 und 40, deren älteste Motettenformen zweifellos lateinische Motetten sind, in mg. provenzalische Anfänge angegeben sind (in mg. von Nr. 15 der Anfang des mit provenzalischen Elementen durchsetzten Mot.-Textes W₂ 3, 2; in mg. von Nr. 40 der Anfang eines 1st. in R erhaltenen provenzalischen Lieds), auf direkte Beziehungen zur provenzalischen Kunst zu schliessen ist, lasse ich offen.

Zum Schluss der Betrachtung der St. V-Melismen sei an der Hand einiger aus diesem Repertoire entnommenen Beispiele ein Beitrag zur Frage nach dem musikalischen Ursprung der Melodien der sogenannten „Refrains“, von denen besonders die französischen Motetten dieser Zeit überreich durchzogen sind, gegeben. Eine ganze Reihe dieser „Refrain“-Melodien geht nämlich auf musikalische Phrasen der zunächst melismatisch konzipierten Du.-Melodien der St. V-Melismen zurück, auf Phrasen, die bei der Umformung dieser Werke in Motetten refrainartigen Text untergelegt erhielten und nun mit diesem Text sich als „Refrains“ rasch weiter verbreiteten.

Da, wie schon oben S. 144 betont, ebenso wie die grosse Zahl der später auch als Motetten-Melodien verwendeten Du.-Melodien der Notre Dame-Melismen auch die Du.-Melodien der St. V-Melismen ohne Hinsicht auf einen bestimmten Motettentext entstanden, sind also auch bei vielen dieser „Refrains“ Wort und Weise nicht gleichzeitig geschaffen; vielmehr ist das Prius die in einem bestimmten mehrstimmigen Zusammenhang komponierte Melisma-Phrase, mit der erst in einem 2. Stadium der musikalischen Geschichte dieser Werke ein glücklich angepasster Refraintext verbunden wird.

Im einzelnen geschieht dies in verschiedenster Weise.

1. St. V Nr. 1 und Motette [480] (vgl. die Edition der sowohl in der melismatischen, wie in 2 Motettengestalten edierten Mk. aus St. V, Ba und Mo; 28 Takte). Im Melisma beginnt die letzte Phrase (T. 24 ff.) melodisch gleich der ersten; die T. beider Stellen sind zufällig fast gleich. Der Motettendichter bildet den Motetustext als „Motet enté“, indem er ihn mit dem „Refrain“: „*Dieus, je n'i puis la nuit dormir; — Li maus d'amer m'esveille*“ umschliesst. Da die kursiv gedruckten Anfänge beider Zeilen melodisch gleich sind (in der Motette ist auch der Tenor T. 24—26 dem Tenor T. 1—3 völlig gleich gemacht), ist das Zeilenpaar des „Refrains“ als „vert“ und „clos“ gebildet.

2. St. V Nr. 17 und Motette [795] (Mk. unediert; 55 Takte). Im Melisma sind Takt a) 1—4, b) 10—13 und c) 46—49 melodisch gleich, b) und c) über der gleichen, a) über einer anderen T.-Partie. Der Motettendichter gibt zu a) und c) den gleichen, zu b) einen ergänzenden und im Reimwort anklingenden „Refrain“-Text; zu a) und c): *J'ai trové ki m'amera*; zu b) *C'onques mais nus hom n'ama*.

3. St. V Nr. 6 und Motette [237] (Mk. unediert; 71 Takte). Der Motettentext-dichter bildet den Text zu der in T. 30—38 und 63—71, den Anfängen der 2. und der 2. durch einen oben S. 148 erwähnten Einschub der Gruppe 3 li 2 li | im T. modal gleich gemachten 3. Durchführung des T., identischen Du.-Melodie nach der Art des Motet enté: „Que demendez vous? Et ne m'avez vous? — Je ne dement rien, qant vos m'amez bien“ und rundet den ganzen Motettentext zu einer erweiterten Motet enté-Form (mit Verteilung der Refrainzeilen auf Anfang, Mitte und Ende des Textes) ab, indem er der zwar anders beginnenden, aber in T. 7—8 in die gleiche Cadenz wie in T. 37—38 und 70—71 auslaufenden Du.-Melodie zum Anfang der 1. (rhythmisch z. T. anders gestalteten T.-Durchführung) den Text gibt: „Que demendez vous, qant vous m'avez?“ Über das Citat aller 3 Glieder des Refrains bei Gu. de Dôle vgl. R. A. Meyer bei Stimming, *Die altfranz. Mot.*, 1906, S. 171.

In allen 3 Fällen sind die sinnvollen musikalischen Beziehungen der citierten Stellen nicht im Hinblick auf diese bestimmten „Refrain“-Texte angelegt.

4. St. V Nr. 24 (T. Et in fines *bezw.* Et super) und Motette [547] (Mk.: aus St. V). Text und Melodie des den Mot.-Schluss bildenden „Refrains“ (Fines amouretes ai trovées) kehren in der Mitte des Tr. [288] (T. Portare; Mk. unediert) wieder. Derartige Citate von „Refrains“ in späteren Triplum-Stimmen bilden eine sehr häufige Art der Refrain-Verwendung. Der gleiche Text schliesst auch das Tr. [190] (T. In seculum; Mk. unediert); doch lenkt hier die Melodie erst in der Cadenz in die erstgenannte Melodie ein, während der Hauptteil der Melodie hier völlig abweicht, ein Beweis (wenn es eines solchen bedarf), dass auch bei ganz wörtlichem Citat des „Refrain“-Textes durchaus nicht immer auch die verbreitetste Melodie dieses „Refrains“ mitcitert wird.

5. St. V Nr. 8 (T. Docebit) und Motette [352] (Mk. unediert). Text und Melodie des den Mot.-Schluss bildenden „Refrains“ (Ains sai bien qu'il m'ocirra, Li maus d'amer) kehren als Schluss des Tr. [509] (T. Et sperabit; Mk. unediert) wieder. Während im Beispiel 4 das Tr. [288] gleichzeitig mit dem Mot. dieser späteren Dpm. entstanden sein kann und der Komponist daher vielleicht bereits bei der Anlage des Ganzen auf die Einfügung der „Refrain“-Melodie in den neuen mehrstimmigen Zusammenhang Rücksicht nehmen konnte, ist hier der „Refrain“ in ein zu einer selbstständigen 2st. Motette später hinzukomponiertes Tr. eingefügt; der 2st. Unterbau, T. und Mot. [510], hat St. V Nr. 36 zur musikalischen Quelle.

6. St. V Nr. 31 (T. Go) und Motette [424]. Text und Melodie des den Mot.-Schluss bildenden „Refrains“: Mes fins cuers n'est mie a moi, Ainz l'a qui bien aime (die Phot. aus R. Aubry Rythm. S. 13, beginnt in diesem Refrain) kehren als Schluss des Mot. [388] (T. Johanne; Mk.: aus Ba) wieder. Dieser Fall ist von besonderer Wichtigkeit, da die zuerst in W_2 auftretende Komposition: T. Johanne e) mit französischen und lateinischen Texten, als 2-, 3- und 4st. Motette sehr verbreitet war.

7. St. V Nr. 38 (T. Et exaltavi) und Motette [519] (Mk.: aus Ba). Text und Melodie des den Mot.-Schluss dieser sehr verbreiteten Motette bildenden „Refrains“ (He dieus, verrai je ja le jor Que l'aie en ma baillie?) kehren als Abschnitt 5 des Cento [433] (T. M 34; Mk. unediert) wieder.

8. St. V Nr. 34 (T. Reg) und Motette [446] (Mk. unediert). Text und Melodie des den Mot.-Schluss bildenden „Refrains“ (Nus ne sait les maus s'il n'aime Ou s'il n'a amé) kehren als Abschnitt 9 des Cento [433] und als Anfang des Mot. [445] (hier zum Anfang von Regnat als T.; Mk. unediert) wieder. So bildet gelegentlich ein „Refrain“-Citat auch den Mot.-Anfang eines anderen Werks. Der gleiche „Refrain“ bildet ferner den Schluss des Mot. [1038] (T. fehlt; Mo 6, 202); doch überliefert Mo die Musik nicht.

Schon diese wenigen Beispiele, die sich meiner Ansicht nach nicht durch die Annahme erklären lassen, dass der oder die Komponisten der melismatischen Du. in St. V und die diese Partien später citierenden Dichter-Musiker die gleichen Quellen („volkstümliche“ „Refrain“-Melodien o. ä.) benutzten, zeigen die Vielgestaltigkeit der Refrainverwendung, der ich im vorliegenden Werk nur bis zu gewissen Grenzen, wie sie der völlige Mangel an musikalischen Vorarbeiten über diese Frage und das verhältnismässig erst noch geringe von literarhistorischer Seite darüber veröffentlichte Material ziehen, nachgehen konnte. So müssen die zahlreichen weiteren Stellen der zu St. V-Melismen gedichteten Motetten, die sicher oder wahrscheinlich „Refrain“-Charakter tragen, bei denen aber die Wiederverwendung auch der Melodien an anderen Orten noch nicht nachgewiesen werden konnte, hier noch unberücksichtigt bleiben.

Naturgemäss kann selten der Nachweis des Ursprungs dieser „Refrain“-Melodien so exakt geführt werden, wie bei diesen auf Abschnitte von St. V-Melismen zurückgehenden „Refrain“-Melodien und den ähnlichen auch zwischen Notre Dame-Melismen (vgl. oben S. 116 zu F 2, 33—34) und französischen Motetten zu beobachtenden Erscheinungen.

V. Wolfenbüttel 1206, olim Helmstad. 1099 (W_2).

Die letzte grosse Handschrift der Notre Dame-Handschriftengruppe ist ihrem Inhalt nach die vielseitigste von allen.

Das Repertoire ihres 1. (lateinischen) Teils entspricht im allgemeinen dem von W_1 und F. Ganz fehlen ihm nur aus dem Organum-Repertoire eine Sammlung gesondert komponierter Melismen und aus dem Conductus-Repertoire Vertreter der 4st. und (mit einer Ausnahme) der 1st. Conductus. Im Motetten-Repertoire ist für die Stellung von W_2 zum älteren Repertoire zunächst besonders charakteristisch, dass W_2 keine 4st. Motetten mit nur einem Motettentext in den Oberstimmen mehr überliefert, sondern bei den 5 ursprünglich in dieser Motettenform komponierten Werken, die hier aufgenommen sind, die starke Reduktion der Stimmenzahl auf 2 oder 1 Stimme eintreten lässt, und dass W_2 die Zahl der ebenso gebauten 3st. Motetten ganz erheblich einschränkt.

Alles dies (mit Ausnahme der 1st. Conductus) sind aber, wie auch innere Gründe zeigen, musikalische Kunstformen, die damals im Absterben begriffen waren.

Die Zeit der Neu-Komposition einzelner Ausschnitte aus den liturgischen Texten war vorüber. Die alten Werke dieser Art lebten mit ganz wenigen Aus-