

Der Verlust der Alleluia-Organa der 2. Gruppe bedeutet ebenfalls eine empfindliche Lücke, mögen diese Werke nun mit den entsprechenden All-Organen des Wi Tr identisch oder wenigstens in gleichem Stil komponiert oder Schöpfungen eines in England selbstständig weiter gebildeten Stils, vielleicht mit stilistischen Beziehungen zum 11. Faszikel der Handschrift W<sub>1</sub>, die dem schottischen Kloster St. Andrews gehörte, gewesen sein. Im 1. Fall läge, wenn der Codex, der wegen seiner zahlreichen Doppelmotetten nicht in linierten Neumen aufgezeichnet gewesen sein kann, erhalten wäre, hier eine vollständig lesbare Fassung der nicht exakt übertragbaren entsprechenden Organa des Wi Tr vor. Im 2. würde die sehr unvollkommene Einsicht in den Stil der Organa des Wi Tr, die z. B. nach ihrer harmonischen Seite aus so gut wie ganz unbekannt bleiben, da die Bestimmungsmöglichkeit der exakten Tonhöhe der Organum-Stimmen fehlt, erheblich vervollkommen werden, da dann hier Werke des gleichen Stils vorliegen würden, die auch über die Frage, welche Zusammenklänge in diesem Stadium der Entwicklung der mehrstimmigen Musik benutzt wurden, volle Aufklärung gäben. Im 3. endlich würde eine sonst nicht bekannte Stilform der All-Organen der Hauptfeste des ganzen Kirchenjahrs erhalten sein, die vielleicht eine Parallele zum Stil der 2st. Marien-All. im 11. Faszikel von W<sub>1</sub> bieten würde.

Die Gruppen 3—7 sind in erster Linie ein wichtiges Zeugnis der quantitativ sehr ausgedehnten Pflege, die besonders auch die Motette, speziell die Doppelmotette in England gefunden zu haben scheint. Dass mit dem Verlust dieser Werke, wie bei den beiden ersten Gruppen, auch Kompositionsformen, die sonst nur selten oder gar nicht erhalten sind, zu Grunde gingen, scheint mir hier weniger zu befürchten. Denn Conductus und Motetten französischer Provenienz sind uns in so vielseitiger stilistischer Ausbildung bekannt und es spiegelt sich in den erhaltenen Werken bereits eine so grosse Reihe verschiedener Phasen der raschen Entwicklung dieser Formen wieder, dass hier keine Lücke zu klaffen scheint, die diese verlorenen englischen Werke auszufüllen imstande wären. Jedenfalls fügen anders als bei den Organen die erhaltenen englischen Reste dieser Kompositionsarten zu der aus den entsprechenden französischen Werken gewonnenen Kenntnis sehr wenig Neues hinzu. So ist es hier vor allem die überaus stattliche Zahl von englischen Werken in diesen beiden aus der französischen Kunst übernommenen und in ihrer weiteren Entwicklung auch in England immer wieder aufs neue durch die französische Kunst angeregten mehrstimmigen Formen, die den Verlust zu einem sehr schmerzlichen macht.

Genauere Feststellungen von Beziehungen zu bestimmten französischen Sammlungen sind bisher nicht möglich. Was speziell die Motetten angeht, so bietet die stilistisch der 5. und 7. Gruppe jedenfalls nächstverwandte Sammlung lateinischer Doppelmotetten im 4. Faszikel von Mo nur zu 2 bzw. 3 Anfängen (7, 17 und 40; eventuell auch 5, 2) Parallelen; ebenso spärlich sind die Beziehungen zum gesamten übrigen bisher bekannten Motetten-Repertoire französischer (und event. deutscher) Provenienz, die nur in 4 Fällen (7, 47; 7, 19; 5, 9 und event. 5, 8) mit grösserer Wahrscheinlichkeit zu erkennen sind.

## XI. Das Fragment München Hof- und Staats-Bibliothek gallo-rom. 42 (Mü A).

Unter den Handschriften, die französische Motetten in Quadrat-Notation aufgezeichnet überliefern, ist nächst W<sub>2</sub> inhaltlich die älteste und geschichtlich wichtigste ein Pergament-Codex des 13. Jahrhunderts, von dem leider nur dürftigste Reste in 2 Doppelblättern (wahrscheinlich aus der 1. Lage) mit 13 vollständig und 3 fragmentarisch überlieferten 2st. französischen Motetten bekannt sind, die 1873 die Münchener Hof- und Staatsbibliothek aus einem Leipziger Antiquariat erwarb, denen gleichwohl aber eine (von den bisherigen — philologischen — Bearbeitern der Fragmente noch nicht erkannte) hervorragende geschichtliche Bedeutung zukommt, da trotz des sehr geringen Umfangs des Erhaltenen mir doch eine Reihe von Feststellungen möglich scheinen, die zeigen, dass innerhalb der bisher bekannten Quellen der französischen Motette dem fast ganz verlorenen Codex, dem die Münchener Fragmente entstammen, eine völlig singuläre Stellung anzuweisen ist und dass diese Fragmente ein wichtiges Stadium des Entwicklungsgangs der französischen Motette dokumentarisch belegen, das ohne sie nur eine Hypothese, allerdings eine aus dem geschichtlichen Entwicklungsgang notwendig sich ergebende Hypothese, sein würde.

Zunächst zeigen die Beobachtungen: 1) dass die Motetten mit gleichen T. (Nr. 2—3, 6—7, 8—11, 12—16) regelmässig zusammengestellt sind; 2) dass ausnahmslos die T. sämtlicher Motetten auf den einzelnen Blättern der gleichen Festliturgie angehören (auf dem 1. Blatt mit Tenores aus O 1 und M 1 der Liturgie des 1. Weihnachtstages; auf dem 2. mit Tenores aus M 2 der gleichen Liturgie; die 4 bzw. 5 Motetten des 3. bzw. 4. Blattes haben jeweils den gleichen T.); 3) dass verschiedene dem gleichen Gesang entnommene T. stets ihre originale Folge innehalten (*Omnes ... Dominus und Hodie ... Lux magna*, wie diese Worte auch im Gr. M 1 und im All. M 2 folgen); und 4) dass die T. des 1. und 2. Blattes der Liturgie des 25., die des 3. und 4. der des 26. und 27. Dezember angehören, — dass die französischen Motetten von Mü A nach der liturgischen T.-Folge geordnet sind. Somit ist die äussere Anordnung dieser französischen Motetten von Mü A genau die gleiche wie die der ältesten grösseren lateinischen Motetten-Sammlung, des 1. Motetten-Faszikels von F (vgl. oben S. 108f.), und aller Sammlungen von Motetten-Quellen, wie sie in den Organen- und Clausule-Faszikeln der Notre Dame-Handschriften und im Melismen-Faszikel von St. V vorliegen; eine Anordnung, die W<sub>2</sub> in seinen Faszikeln 2st. Motetten durch die insignifikante alphabetische Folge nach den Motetus-Anfängen ersetzte.

Ist diese Folge für die ältesten lateinischen Motetten nicht bloss aus musikalischen Gründen, insofern die als Quellen benutzten Clausule stets in der gleichen Folge aufgezeichnet wurden, sondern auch aus inhaltlichen Gründen sehr empfehlenswert, insofern die in der Mehrzahl zunächst für den liturgischen Gebrauch komponierten lateinischen Motetten dabei im wesentlichen in der Reihenfolge ihrer Aufführung während des Kirchenjahrs aufgezeichnet werden (vgl. oben S. 109), so

kommen bei einer derartig angeordneten Sammlung französischer Motetten nur musikalische Gründe in Betracht, da hier inhaltliche Beziehungen zwischen den T.-Worten und den Mot.-Texten nur in Ausnahmefällen bestehen. Und diese musikalischen Gründe, die es veranlassen, dass nicht nur die Motetten zum gleichen T. und zu T. aus der gleichen Liturgie hier zusammengestellt sind, sondern dass auch in der Ordnung der Liturgien, denen diese T. entstammen, die liturgische Ordnung des Kirchenjahrs innegehalten wird — auch dies glaube ich schon aus dem kleinen erhaltenen Fragment des offenbar sehr gross angelegten Codex mit Sicherheit schliessen zu können, da es wohl kaum ein Zufall sein kann, dass die T. aller 16 Motetten der Liturgie der Weihnachtszeit angehören —, sind in der geschichtlichen Entstehung und ersten Entwicklung der französischen Motette zu suchen, deren enger geschichtlicher Zusammenhang mit den liturgischen Clausule des Notre Dame- und St. V.-Repertoires und mit der ältesten lateinischen Motette nirgends deutlicher als hier auch äusserlich in die Erscheinung tritt.

Es ist oben schon mehrfach betont (vgl. S. 103, 147 und 206), wie inkorrekt oft in den späteren Motettenhandschriften, z. T. schon in  $W_2$ , die T. bezeichnet sind; es geht daraus, ebenso wie aus den überaus flüchtigen T.-Aufzeichnungen besonders in R und N, hervor, dass die Einsicht in die musikalische Entstehung der französischen Motette und das Verständnis für die Bedeutung, die die T. ursprünglich für die musikalische Form der Motette hatten, rasch abnahm. Demgegenüber zeigt das Münchener Fragment, dass der Sammler dieses leider zum allergrössten Teil verlorenen Codex sich des musikalischen Zusammenhangs der französischen Motette mit den Organen voll bewusst war, da er in alter Weise die T. sehr sorgfältig bezeichnet und ebenfalls in alter Weise an der liturgischen T.-Folge auch in seiner Sammlung französischer Motetten konsequent festhält.

Die 4 Blätter hatten also ursprünglich nicht die Folge ihrer heutigen Aufbewahrung: I II III IV, sondern die Folge: II III IV I, da die Motetten auf II T. aus O 1 und M 1, auf III aus M 2, auf IV aus M 3 und auf I aus M 5 haben.

Dass zwischen II und III ebenso wie zwischen IV und I eine Lücke ist, geht daraus hervor, dass die Blätter II und IV mit unvollständigen Kompositionen abschliessen ebenso wie auch das letzte Blatt der Fragmente, Blatt I. Zwischen III und IV fehlt nichts, da bereits mit Blatt III verso Sy. 3 das Motetten-Repertoire mit T. aus M 2 erschöpft zu sein scheint und IV mit der 1. Motette zum T. Ne aus M 3 beginnt. Der Umstand, dass der grosse Rest von Blatt III verso ( $\frac{3}{4}$  Seite) frei blieb, nicht einmal mehr mit Notenlinien versehen wurde und somit zwischen den Motetten zu T. aus M 2 und solchen zu T. aus M 3 ein deutlicher Einschnitt vorhanden ist, zeigt ebenfalls die sorgfältige Rücksichtnahme des Sammlers auf die Anordnung nach Tenores. Entweder blieb der Raum für event. Nachträge von Motetten zu T. aus M 2 frei oder es sollten nur die Motetten zu einem T. aus einem neuen Messstück (M 3) mit neuem Seitenanfang beginnen. Auch auf Blatt II recto (nicht verso, wie Stimming S. XXXV irrig angibt) sind unten 2 Zeilen freigelassen, um die nächste Motette, die 1. zum T. Dominus, oben auf der folgenden Seite beginnen zu lassen.

Da auch mit Blatt III recto und I recto neue Motetten beginnen (die 1. erhaltenen zu den T. Hodie aus M 2 und Manere aus M 5), liegt es nahe, in Analogie

zu II verso und IV recto anzunehmen, dass diese Motetten die ersten zu diesen Tenores auch im unverstümmelten Codex waren und somit die vor Blatt III und I verlorenen Blätter die Motettengruppen zum T. Nobis aus M 2 bzw. T. Ne aus M 3 zum Abschluss brachten; eine Annahme, die sich mit den unten folgenden Vermutungen über den Umfang des Verlorenen durchaus vereinigt. So standen wahrscheinlich auf dem verlorenen Doppelblatt: a) zwischen II und III: recto ausser dem Schluss von Nr. 4 die Motette [46] oder sonst unbekannte Motetten zum T. Dominus aus M 1; verso Motetten zum T. Nobis aus M 2; b) zwischen IV und I ausser dem Schluss von Nr. 11 weitere Motetten zum T. Ne aus M 3, nicht schon solche zum T. Manere aus M 5.

Somit erscheint es wahrscheinlich, dass das Doppelblatt II-I Blatt 1-6 und das Doppelblatt III-IV das mittlere Doppelblatt 3-4 einer Lage bilden, aus der das Doppelblatt 2-5 fehlt. Die musikalische Heimat der T. zeigt, dass diese Lage die 1. Lage der Sammlung 2st. französischer Motetten des Codex war. Wahrscheinlich fehlt noch ein weiteres Doppelblatt dieser Lage, die dann ein Quaternio war: das äussere, das den Beginn dieser Sammlung bildete. Da nämlich in diesen Fragmenten sämtliche überhaupt für französische Motetten verwendete T. der Weihnachtsliturgie verwendet sind bis auf die T. Nobis aus M 2 und Tanquam aus O 2, darf man wohl annehmen, dass die hier fehlenden Motetten zum letzteren, sonst mehrfach verwendeten T. aus dem 2. mehrstimmig komponierten R der Weihnachtsvesper auf einem verlorenen Blatt vor II standen. Eine alte Foliiierung der Fragmente fehlt; ein Lagencustos kommt in ihnen nicht vor.

Die Texte der 4 Blätter sind vollständig von Conr. Hofmann (Sitz.-Ber. der Kgl. bayr. Ak. der Wiss., phil.-hist. Klasse 1873, S. 349 ff.), der indessen die sonstige Überlieferung dieser Werke unbeachtet lässt, und mit Heranziehung der gesamten Literatur von A. Stimming, Altfranz. Mot. 1906, S. 102 ff. gedruckt. Zur Lit. vgl. ferner: J. J. Maier, die mus. Handschr. der Kgl. Hof- und Staatsbibl. in München I (= Cat. Codd. Mss. Bibl. Reg. Monac. 8, 1) 1879, S. 109 Nr. 201 und Stimming l. c. S. XXXIV ff., 138 ff. und 173 ff.; Raynaud, Rec. de Mot. 1881—83, übersah Mü A.

Ich lege der folgenden Beschreibung meine Annahme zu grunde, dass die 2 Doppelblätter f. \*2, \*4, \*5 und \*7 eines Quaternio bilden, aus dem f. \*1, \*3, \*6 und \*8 verloren sind. Demgemäss entspricht meine Zählung der Motetten Nr. 1—16 der Zählung Nr. 6—16 und 1—5 bei Hofmann, Maier und Stimming. Die jetzige Grösse der Blätter beträgt 13 bis 14,5 : 9 bis fast 11 cm. Auf der Seite stehen 12 Systeme. Die Initialen von Nr. 1, 3, 6, 9, 10, 12, 14 und 16 sind rot, die von Nr. 2, 4, 7, 8, 11, 13 und 15 blau, die von Nr. 5 fehlt. Da f. \*2.\*7' und f. \*4'.\*5 früher aufgeklebt waren, sind hier Initialen und Schrift z. T. verblasst.

- f. \*1 wohl verloren; Inhalt: wohl Motetten über dem T. Tanquam (aus O 2).
- f. \*2, Sy. 1—2. [634] Tot cil oiseillon. T. Et Jherusalem (aus O 1):  $\sigma\gamma$ .
  - f. \*2, Sy. 3—8. [8] En mon chant deslou. T. Omnes (aus M 1): 2 li 3 li].
  - f. \*2, Sy. 9—10. [5] Par pou li cuers. T. Omnes:  $\sigma\gamma$ .

Die musikalischen Beziehungen zur Clausula: Omnes Nr. 4 (W<sub>1</sub> Nr. 3; F Nr. 19) scheinen keine zufälligen zu sein. — = 2st. W<sub>2</sub> 4, 88; über die 4st. Form Mo 2, 26 vgl. unten. — Mk.: Couss. Nr. 42 aus Mo.

f. \*2, Rest von Sy. 10 und Sy. 11—12 ist frei.

4. f. \*2', Sy. 1—12; Fortsetzung (V. 39—47 und T.) fehlt. [45] Fole acostumance. Als T. ist zu ergänzen Dominus (aus M 1): [2 si | 3 li |].

= 2st. W<sub>2</sub> 4, 6; Mo 3, Nachtrag, 50 (T. fehlt). Identisch [44] Error popularis 2st. F 2, 42.

f. \*3 verloren; Inhalt von f. \*3: Schluss von Nr. 4 und wohl Fortsetzung des Motetten-Repertoires zum T. Dominus; von f. \*3': Motetten zum T. Nobis (aus M 2).

5. f. \*4, Sy. 1—3. [54] Ja (die Initiale fehlt im Codex) por longue desirree. T. Hodie (aus M 2): *σγ*.

= 2st. Mo 6, 247 (Lesart: demouree, die besser ist, vgl. Stimming S. 140; T.-Bezeichnung: Dies aus M 2, die nicht ganz korrekt ist). — Über die Zusammensetzung des Mot.-Textes aus Refrains vgl. R. A. Meyer bei Stimming S. 174. Die Melodie der gleich beginnenden Chanson von Gautier d'Espinau (Ray. Bibl. Nr. 504) ist nicht erhalten.

6. f. \*4, Sy. 4—10. [56] Qui d'amors se pleint. T. Lux mag (aus M 2): 3 li |.  
= 2st. Mo 6, 215 (T.-Bezeichnung: Lux magna).

7. f. \*4, Sy. 11—12; f. \*4', Sy. 1—3. [55] D'une fause ypocrisie. T. Lux magna Nr. 5: 3 li |.  
Qu. F Nr. 38. — = 2st. Mo 6, 251.

f. 4' Rest: ohne Notenlinien und unbeschrieben.

8. f. \*5, Sy. 1—10. [64] Toz seus chevauchai. T. Ne (aus M 3): *σγ*.

V. 13 und Schluss von V. 14 ist mit Mot. [177] V. 24 und 26 auch musikalisch identisch.

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

10. f. \*5', Sy. 6—9 und Schluss von Sy. 10. [63] Tot le premier jor de mai. T. Ne Nr. 4: *σγ*.

Qu. W<sub>1</sub> Nr. 14; F Nr. 40.

11. f. \*5', Sy. 10—12; Fortsetzung (V. 7—11 und T.) fehlt. [62] En mai qant nest la rosee. Als T. ist zu ergänzen Ne Nr. 7: [3 li 2 li].

Qu. F Nr. 41. — = 2st. W<sub>2</sub> 4, 30; Mo 6, 210 (T.-Bezeichnung: Domine). Identisch [60] Prothomartir 2st. F 2, 36; [61] Sederunt inique 2st. W<sub>2</sub> 2, 69. — Über die wichtigen Refrain-Beziehungen des Mot.-Schlusses vgl. oben S. 211.

f. \*6 verloren; Inhalt: Schluss von Nr. 11 und wohl Fortsetzung der Motetten mit T. Ne.

12. f. \*7, Sy. 1—9. [79] Manoir me fet en folie. T. Manere (aus M 5): 3 li |.  
= 2st. Mo 6, 238 (Var.: La voir me feit).

13. f. \*7, Sy. 10—12; f. \*7', Sy. 1—2 und Schluss von Sy. 3. [72] Dame vostre doz regart. T. Manere: 3 li |.

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

14. f. \*7', Sy. 3—8. [80] Maniere esgarder. T. Manere: 3 li |.

Der Mot.-Schluss ist mit dem Schluss des Mot. [50] und dem Anfang des Tr. [51] (hier V. 2 textlich abweichend, aber musikalisch gleich), ferner mit dem den Mot. [29] umschliessenden Refrain und mit dem Schluss des Tr. [284] auch musikalisch gleich; vgl. ferner Tr. [286] V. 10.

15. f. \*7', Sy. 9—11 und Schluss von Sy. 12. [78] En doce dolor de grief desirree. T. Manere Nr. 11: 3 li | 3 si |.

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

16. f. \*7', Sy. 12; Fortsetzung (V. 2—11 und T.) fehlt. [81] Avueques tel Marion. Als T. ist zu ergänzen Manere: [meist si | 3 li | 3 li |].

= 2st. R Nr. 26; N Nr. 49. — Mk.: Aubry Rythm. 13 phot. aus R.

f. \*8 und die folgenden Blätter sind verloren.

Ihrer Entstehung nach gehen Nr. 7, 10, 11 und teilweise wohl auch Nr. 3 auf Notre Dame-Melismen, Nr. 15 auf ein St. V-Melisma und Nr. 4 auf eine ältere lateinische Motette zurück. Der kurze Mot. Nr. 5 ist ein Refrain-Cento oder steht dieser Gattung wenigstens sehr nahe. So sind schon in diesem kleinen Fragment alle 5 Gattungen der ältesten französischen Motetten vertreten; sein Inhalt setzt sich aus 1) mehreren aus Notre Dame-, 2) einer aus einem St. V-Melisma abgeleiteten, 3) einer aus einer lateinischen Motette, die noch nicht auf eine melismatische Quelle zurückzuführen ist, umgebildeten, 4) mehreren neuen, nur im allgemeinen nach dem Muster der lateinischen Motetten geschaffenen und 5) einer der Gattung der Refrain-Centonen angehörenden oder nahestehenden Motette zusammen. In dieser Hinsicht steht Mü A also dem Repertoire von W<sub>2</sub> nahe, während das Repertoire von R und N bereits eine andersartige Zusammensetzung aufweist (vgl. unten); und auch aus diesem Grunde ist der Verlust des ganzen Codex äusserst beklagenswert.

Die Verbreitung der Motetten von Mü A ist folgende. Aus W<sub>2</sub> stammen Nr. 3, 4, 11 und 13. In R und N kehrt nur Nr. 16, in Mo wie vom 2. Alphabet von W<sub>2</sub> 4 (vgl. oben S. 218) genau die Hälfte (Nr. 4—7, 11 und 12 in gleicher 2st., Nr. 13 in der wohl originalen 3st., Nr. 3 in erweiterter 4st. Form) wieder; in sonstigen französischen Motettensammlungen findet sich nur noch Nr. 13: in Cl in der wohl originalen Dpm.-Form. Zahlreich sind die musikalischen Refrain-Beziehungen: vgl. bei Nr. 8, 11 und 14. Lateinische Originale sind zu Nr. 4 und 11 in F, lateinische Contrafacta zu Nr. 11 und 13 in W<sub>2</sub> erhalten. Auch die sich hieraus ergebende Feststellung, dass nicht weniger als 12 Werke hier als Motetten neu auftreten und nicht weniger als 7 Motetten (Nr. 1, 2, 8—10, 14 und 15), darunter 2 auf melismatische Quellen zurückgehende (Nr. 10 und 15), hier ganz singular sind, zeigt, dass der Verlust des ganzen Codex Mü A eine ausserordentliche Lücke in unserer Kenntnis der Geschichte der ältesten französischen Motette bedeutet.

Dazu kommt folgendes. Ältere 2st. französische Motetten zu T. aus der Weihnachtsliturgie sind ausserhalb der Fragmente Mü A überhaupt bisher im ganzen nur 14 bekannt (O 2, T. Tanquam: [641] in W<sub>2</sub> und Mo; [642] in R und N; M 1, T. Omnes: [5] in W<sub>2</sub>; T. Dominus: [45] in W<sub>2</sub> und Mo; [46] in W<sub>2</sub>; M 2, T. Dies: [54] in Mo; T. Nobis: [52] in N und V; [53] in R und N; T. Lux magna: [55] und [56] in Mo; M 3, T. Ne: [62] in W<sub>2</sub> und Mo; M 5, T. Manere: [79] in Mo; [81] und [82] in R und N). Obwohl nun in den Fragmenten von Mü A nur etwa die Hälfte des ursprünglich hier gesammelten Repertoires von Motetten zu T. aus der Weihnachtsliturgie (oder ein wenig mehr) erhalten ist, beträgt hier die Zahl derartiger Motetten bereits 16, zu denen gewiss auf den verlorenen f. \*1, \*3, \*6 und \*8 eine ansehnliche Zahl weiterer kamen.

Von den genannten 14 fehlen in dem jetzigen Bestand von Mü A nur folgende 6: [641] und [642] zum T. Tanquam, der in den Fragmenten überhaupt nicht vorkommt (ich nehme den Verlust derartiger Motetten mit f. \*1 an, wobei mir die Vertauschung der T.-Folge O 1—O 2 mit O 2—O 1 irrelevant erscheint); der Refrain-Cento [46], der auf f. \*3 verloren sein kann oder hier nicht weiter überliefert war, wie er später nicht mehr vorkommt, etwa wegen seiner für einen Refrain-Cento singulären Ausdehnung; und die 3 nur in R, N und V vorkommenden Motetten [52], [53] und [82], von denen [82] auf f. \*8 verloren sein kann und [52] und [53] auf f. \*3' verloren sein können oder unter den Motetten zu T. aus M 10 standen (der T. Nobis ist mit dem T. Ejus aus M 10 identisch und z. B. in W<sub>2</sub> 2, 80 „Ejus“ bezeichnet) oder in Mü A fehlten, weil diese auch in den 2 Haupthandschriften W<sub>2</sub> und Mo fehlenden Werke überhaupt weniger verbreitet waren.

Es ergibt sich somit, dass das gesamte in W<sub>2</sub> und Mo überlieferte 2st. französische Motetten-Repertoire mit T. aus O 1 und M 1—5 mit einziger Ausnahme des Refrain-Cento [46] (der aber vielleicht, falls der ganze Codex Mü A erhalten wäre, auch keine Ausnahme bilden würde) hier vollzählig vertreten ist und dass die wenigen sonstigen hier fehlenden Motetten dieses Repertoires sämtlich in die Lücken der Fragmente fallen. Da nun in Mü A aus dem hier zu erwartenden Repertoire nicht nur nichts fehlt, sondern umgekehrt eine sehr stattliche neue Zahl derartiger Motetten lediglich hier überliefert ist und da im Repertoire von Mü A alle Gattungen der ältesten französischen 2st. Motette ihrer Bedeutung angemessen ziemlich gleichmässig vertreten sind, folgt, dass der unverstümmelte Codex Mü A ein Codex war, der im Centrum der Entwicklung der ältesten 2st. französischen Motette stand, der in seinem in Analogie zu der grossen Ausdehnung, die in den erhaltenen Fragmenten das Motetten-Repertoire mit T. aus der Weihnachtsliturgie hat, ausserordentlich bedeutend anzunehmenden Umfang eine Fülle uns jetzt unbekannter Motetten (darunter jedenfalls auch eine ganze Anzahl von Motetten, deren Quellen Notre Dame- und St. V. Melismen bilden, deren Verwendung als Motetten-Quellen bisher noch nicht bekannt ist) enthielt und dem gegenüber W<sub>2</sub> 4 (wenigstens im 1. und 2. Alphabet und im Anhang) und Mo 6 wohl auch für die Motettengruppen mit T. aus den in den Fragmenten von Mü A fehlenden Liturgien nichts oder verhältnismässig wenig Neues boten; vgl. auch oben S. 147, 209 (Z. 8 v. u.), 219 (Z. 10) und unten die Schlussbemerkungen zu Mo 6.

So führen sowohl die Betrachtung der für französische Motetten singulären, geschichtlich sehr verständnisvollen Anordnung der Motetten (vielleicht gäbe die verlorene Fortsetzung des Codex auch Aufklärung über die liturgischen Quellen einer Anzahl bisher liturgisch noch nicht nachweisbarer T.; vgl. die Motetten [791 ff.] mit dem T. Fiat und [817 ff.] mit verschiedenen T.) wie die Untersuchungen über die Quellen und die Verbreitung des hier gesammelten Repertoires zu dem gleichen Schluss über die centrale Bedeutung des fast ganz verlorenen Codex. Ob Mü A ausser den 2st. französischen Motetten, unter denen sich bereits in den Fragmenten eine wohl durch Reduktion aus einer Dpm. entstandene Motette befindet (Nr. 13), auch französische Dpm. und Tripelotetten enthielt, ist unbekannt.

## XII. Die französischen Motetten-Faszikel in Paris B. N. frç. 844 (R) und 12615 (N).

Die bekannten Chansonniers *Roi* und *Noailles* (vgl. Laborde, *Essai sur la musique* 2, 1780, 308 ff.; Raynaud, *Bibl. des Chans. franç.* 1, S. 75 ff., 78 ff. und 153 ff.; Schwan, *Altfranz. Liederhandschr.* S. 19 ff.; für R ferner: *Cat. Bibl. Imp. Les Mss. frç.* 1, 1868, S. 98—105) enthalten beide nach ihren umfangreichen Sammlungen 1st. Lieder besondere Motetten-Faszikel, deren Inhalt, ausschliesslich aus 2—4st. französischen Motetten bestehend, hier zusammen beschrieben werden kann, da sämtliche Motetten der an Umfang kleineren Sammlung R sich in der gleichen Reihenfolge auch in N befinden. Im Gegensatz zu den 1st. Liedern, bei denen die Verfasser in der Regel angegeben sind, sind die Motetten auch in R und N sämtlich anonym.

R, eine Pergamenthandschrift des 13. Jahrhunderts (31 : 21,5 cm), einst Nr. 96 der Bibliothek des Kardinals Mazarin, dann Nr. 7222 der Kgl. Bibliothek, besteht aus 4 + 213 Pergamentblättern (modern foliiert: B—E und f. 1—10, 12—152, 153—154 [ein Blatt], 155—215), die Seiten in 2 Kolumnen geteilt, und 1 + 8 Papierblättern mit modernen Indices (foliiert: A und 216—223). Ihren Inhalt bildet: 1) der 1st. französische Chansonnier Pb<sup>3</sup> (nach Raynaud's, R nach Laborde's, M nach Schwan's Bezeichnung), f. 1—13a, 14—57 und 79—185; 2) eine Sammlung 1st. Lieder Thibaut's (Pb<sup>2</sup>, R, Mt), f. 13b—13'b und 59—77; 3) eine Sammlung 1st. provenzalischer Lieder (W nach der Bezeichnung von Bartsch), f. 188—204; 4) eine mit einem Lagenanfang beginnende kleine Motettensammlung mit der Überschrift: *Ci commencent li motet*, f. 205—210; 5) eine kleine Sammlung französischer und provenzalischer Lais, deren Anfang fehlt, f. 212 ff.; 6) durch den ganzen Codex zerstreut eine grosse Zahl von meist in Mensural-Notation geschriebenen, meist dem 14. Jahrhundert entstammenden Nachträgen französischer, provenzalischer und lateinischer Texte mit 1st. Melodien und von 1st. Instrumentalstücken.

N, ebenfalls eine Pergamenthandschrift des 13. Jahrhunderts (30,7 : 20 cm) mit mannigfachen Nachträgen aus dem 14. und 15. Jahrhundert (früher *supplément français* 184; vordem Nr. 124 der Bibliothek des Marschalls de Noailles), besteht aus

234 Pergamentblättern (f. 1—226, 226<sup>bi</sup>, 227—233), in Langzeilen beschrieben, und einem Papierblatt mit modernem Autoren-Index am Anfang. Ihren Inhalt bildet: 1) eine Sammlung 1st. Lieder Thibaut's, f. 1—20 (3 Lagen); 2) ein grosser 1st. französischer Chansonnier, in dessen Lais-Sammlung auch 2 provenzalische Lais sich befinden, f. 23—176 (20 Lagen); 3) eine mit einem Lagenanfang beginnende Motetten-Sammlung ohne Überschrift, f. 179—197 (3 Lagen); 4) eine aus dem 14. Jahrhundert stammende Sammlung von 1st. Liedern Halle's, die einen völlig selbstständigen Teil des Codex bildet, f. 224—233 (2 Lagen); 5) Nachträge an verschiedenen Stellen, u. a. ist die letzte Lage von 3) zum grössten Teil (von f. 197 ab) und die folgenden 3 Lagen ganz von Nachträgen eingenommen.

1), 2) und 4) sind bei Laborde und Raynaud N bzw. Pb<sup>11</sup> bezeichnet; Schwan unterscheidet: 1) Tt, 2) T und 4) Th. An den Enden der ersten 4 Lagen (Quaternionen) von 2), f. 30', 38', 46' und 54', findet sich die alte Zählung: I—IIII; auf den späteren Lagen von 2), die bis f. 174 ebenfalls Quaternionen sind, ist fast überall eine (in Schwan's Beschreibung S. 20f. übersehene) Zählung sichtbar, die 4 dieser Sammlung vorangehende Lagen, von denen nur 3 erhalten sind, mitzählt und so die f. 70'—174' endenden Lagen: X—XXIII nennt; die übrigen Lagen des alten Corpus sind unbezeichnet.

Von den in 1st. Form aufgezeichneten Motetten, die sowohl R wie N an mehreren Stellen ausserhalb der Motetten-Faszikel überliefern, sind die in R und N in Quadrat-Notation notierten unten in Kapitel A XVI, die in R mensuraliter notierten im entsprechenden Kapitel in Teil B zu nennen. Hier ist nur der Inhalt der ausschliesslich Motetten enthaltenden Faszikel zu beschreiben. Die Motettentexte sind vollständig in Raynaud's Rec. de Mot. 1881—83 passim gedruckt; für R vgl. besonders 2, 48 ff. und 148 ff. (eine vollständige Aufzählung der Anfänge gibt auch der Cat. l. c. 1, 104); für N: 2, 68 ff. und 152 ff. Ich behalte sowohl die in Raynaud's Recueil von Laborde übernommenen Bezeichnungen R und N für die Codices wie Raynaud's Zählung der Texte der Motetten-Faszikel in R und N bei.

Wie der ganze Codex R durch Herausschneiden vieler Miniaturen und sonstige Verluste, die mehrfach auch ganze Seiten betreffen (vgl. Cat. l. c. 1, 105), stark verstümmelt ist, fehlt auch im Motetten-Faszikel, der die vorletzte Lage des Codex bildet, zwischen f. 205 und 206 ein Blatt, dessen Inhalt jedoch aus dem auf dem Binio f. B—E erhaltenen, an die Spitze des Codex gestellten alten Index zu ersehen ist („Les notes“ sind hier f. E' a und b aufgezählt). Ursprünglich war die Lage ein Quaternio (f. 205, x, 206—211); die Motetten schliessen bereits f. 210a; den Schluss der Lage bilden Nachträge in Mensural-Notation. — In N nehmen die Motetten 2 Quaternionen (f. 179—186, 187—194) und den Anfang eines 3. (f. 195—202; die Motetten schliessen bereits f. 197) ein; auch hier steht der Motetten-Faszikel, der jetzt Lage 24—26 (ursprünglich wohl 25—27) des jetzt 29 Lagen umfassenden alten Corpus des Codex bildet, gegen Ende desselben.

Auch in der musikgeschichtlichen Literatur sind R und N, da sie, wie erwähnt, schon zu den 6 in Laborde's Essai sur la musique (1780) benutzten Chansonniers gehören, bisweilen genannt. So nennt sie auch Cousse-maker, freilich nur, um mit

den Worten: „Leur notation souvent inexacte et presque intraduisible (von mir gesperrt) les rend peu utiles pour l'histoire de l'art musical“ (L'art harm. 1865, S. 16) auf ihre weitere Benutzung so gut wie ganz zu verzichten.

Cousse-maker's Urteil über die Notation ist für die T. allerdings richtig; die unten folgenden genaueren Angaben über die T.-Schreibung der einzelnen Motetten zeigen dies evident. Aber glücklicherweise trifft das bei weitem nicht für alle T. zu; und in einer grossen Zahl von Fällen, in denen die T. in R und N in der Tat vollkommen entstellt und verderbt sind, treten die korrekten T.-Schreibungen, sei es der melismatischen Quellen, besonders in St. V, deren Bedeutung Cousse-maker nicht erkannte (vgl. oben S. 143), sei es der sonstigen Überlieferung dieser Motetten ergänzend ein, so dass die Zahl der „fast unübertragbaren“ Motetten sehr zusammenschmilzt. Was aber die Oberstimmen dieser Motetten angeht, so wusste Cousse-maker (ebenso wie in ähnlichen Fällen fast alle seine Nachfolger bis einschliesslich P. Aubry 1907; vgl. oben S. 54 ff.) nur darum nichts mit ihnen anzufangen, weil er die Bedeutung der Quadrat-Notation nicht verstand.

So ist Cousse-maker's Schluss, der diese gerade wegen ihrer singular nachlässigen, aber charakteristischen T.-Schreibung und ihres z. T. durchaus eigenartigen Inhalts sehr beachtenswerten Handschriften als „peu utiles“ bezeichnet — ein klassisches Zeugnis für die wissenschaftliche Genügsamkeit Cousse-maker's und fast aller seiner Nachfolger auf diesem Gebiet der musikgeschichtlichen Forschung —, ganz verfehlt.

Cousse-maker's Zusammenstellung der Beziehungen von R und N zu Mo (L'art S. 198 ff.) ist äusserst dürftig; immerhin ist hier wenigstens auf diese leicht zugänglichen Pariser Handschriften hingewiesen, während z. B. Koller in seiner Abhandlung über Mo (Vierteljahrsschr. 4, 1888, S. 1 ff.) R und N überhaupt nicht nennt, obwohl inzwischen die vollständige Textausgabe in Raynaud's Recueil (1881—83) erschienen war. Ich besitze seit 1901 eine vollständige Kopie des Motettenfaszikels von N und der musikalisch teilweise sehr erheblichen Varianten von R. — Phototypisch sind aus R und N von P. Aubry ediert in: Lais et descorts 1901 R f. 66 und N f. 62 (Lais); Les plus anc. mon. pl. 9 R f. 174' (Chansons) und pl. 13 N f. 57 (Chansons); Estampies et Danses Royales 1907 die f. 5 und 103'—104' in R nachgetragenen Instrumentalstücke; Rythm. 1907 S. 12 und 13 R f. 6 (Chansons) und 208' (Motetten); Cent Motets 1908 pl. 7 R f. 207 (Motetten).

In den folgenden Angaben über die T.-Schreibung liess sich nur das zunächst wichtigste herausheben; die volle Einsicht in ihre Fehler und Unregelmässigkeiten ist nur aus der vollständigen Publikation der Musik zu gewinnen. Die Textanfänge sind durchweg nach dem Wortlaut in N angegeben; von den Varianten in R sind nur die wichtigeren angemerkt. Die in R verlorenen Motetten sind R\* bezeichnet. o. N. = ohne Noten. In R stehen 14 (selten 15), in N 12 Systeme auf der Seite.

R 1 (f. 205a); N 1 (f. 179). [820] Onques n'amai tant com. T. Sancte Germane: in R o. N.; in N meist 3 li |, mehrfach mit 2 si | wechselnd.

= 2st. W<sub>2</sub> 4, 14 (T.-Bezeichnung Sancte; T. cy); 1st. V f. 68' mit der Ver-

fasserangabe: Maistre Richars [de Fournival]; Paris frç. 20050 f. 137' (ohne Noten); vgl. Ray. Bibl. Nr. 498. — Motet enté; vgl. Ray. 2, 148. — Zur Lit. vgl. oben S. 208.

R 2; N 2. [819] Qui loiaument sert s'amie. T. Letabimur: in R o. N.; in N in verschieden ligierten Gruppen von 7, 2mal von 8 Tönen.

= 2st. W<sub>2</sub> 4, 10 und Mo 6, 209 (T.-Bezeichnung: Letabitur; T. 2 li 2 li 3 li |).

R 3 (f. 205 b); N 3. [82] D'amor trop lointaine. T. Manere (aus M 5): in R o. N.; in N: 3 li |.

R 4; N 4 (f. 179). [397] Trop longement m'a failli. T. Pro patribus (aus M 30) Nr. 3: 3 li |.

Qu. F Nr. 150. — = 3st. Dpm. mit Tr. [396] Se j'ai W<sub>2</sub> 3, 6 (mit Var. des Mot.-Anfangs); Mo 5, 89; Cl. Nr. 20—21;  $\Psi$  Nr. 5; Ba Nr. 89; D Nr. 2 (Mot.-Text). Identisch [398] Regis veri 2st. W<sub>2</sub> 2, 46; [399 f.] Fons und In celesti Mo 4, 59; Da Nr. 5. — Mk.: vgl. oben S. 199.

R 5 (f. 205'a); N 5. [349] Au departir plourer la vi. T. Docebit (aus M 26): unregelmässig.

= 2st. W<sub>2</sub> 4, 81. — Vgl. oben S. 220 den T.-Modus in W<sub>2</sub>; R und N (im wesentlichen übereinstimmend) überliefern ihn ähnlich; nur bricht in R der T. mit dem 7. Ton der 2. Durchführung ab.

R 6 (f. 205'b); N 6 (f. 180). [385] Greve m'ont li mal. T. Johanne (aus M 29): in R, Johannem bezeichnet, o. N.; in N 3 li |, mit 4 Gruppen von je 4 verschieden ligierten Tönen beginnend.

= 2st. W<sub>2</sub> 4, 7; Mo 6, 216. Identisch [386] Virgo mater 2st. W<sub>2</sub> 2, 75. — Mk.: Aubry Rythm. 21 Anfang aus Mo.

N 7—8. Tr. [590] Hare hare hie Goudalier und Mot. [591] Balaan Goudalier ont bien. T. Balaam (aus M 81\*): 3 li |.

= 3st. Dpm. W<sub>2</sub> 3, 4; Bes Nr. 33. Identisch [592] Balaam prophetanti 2st. Lo C Nr. 12. — Die Angabe Raynaud's 2, 69, dass zu N Nr. 7 der T. fehle, ist wie die ähnlichen Angaben Raynaud's zu R Nr. 12, R Nr. 17 und N Nr. 82 falsch, da diese Stimmen nur Tr. von Dpm. sind, deren Zusammengehörigkeit mit den folgenden Moteti und T. Raynaud nicht erkannte. — Vgl. über dieses Werk, das 1., das in R fehlt, oben S. 205.

R 7; N 9 (f. 180'). [593] Li dous termines m'agree. T. Balaam (aus M 81\*): 3 li |.

In R ist nur der Anfang des Mot. erhalten. — = 2st. Mo 6, 213. — Mk.: Couss. Nr. 32 aus Mo. — Anfang und Schluss des Mot. sind mit Anfang und Schluss der 1. Strophe der sehr verbreiteten Chanson Ray. Bibl. Nr. 490 von Moniot d'Arras (Mk.: Ars. p. 133 und Le Chans. de St. Germ. f. 53) auch musikalisch identisch.

R\*; N 10. [671] Puis (im Codex: Pvuiss) ke belle dame m'aime. T. Flos filius ejus (aus O 16): 2 li | 5 li | 3 li 2 li | und 4 mal 5 li |; die Wiederholung der letzten 5 Gruppen fehlt.

= 2st. Mo 6, 231 (T. 3 li 2 li |). — Der den Mot. umschliessende Refrain ist mit den Schlüssen des Tr. bezw. Qua. [658] und des Qua. [798] auch musikalisch gleich.

R\*; N 11 (f. 181). [672] Dame tous jors m'aves. T. Flos filius (aus O 16): 2 li 5 li | 3 li 2 li | und 4 mal 5 li | (gemeint ist wohl: 3 li 2 li |).

N 12. [674] Molt m'abellist l'amourous. T. Flos filius (aus O 16): unregelmässig, meist 4 li | oder 2 li 2 li |.

= 3st. Dpm. mit Tr. [675] Onques n'ama Mo 5, 109 (T. lo 3 li |); Cl. Nr. 5—6. — V. 1 dieses provenzalischen Mot.-Textes (vgl. P. Meyer, Romania 1, 406; Beck, Troubadours S. 36 Nr. 254) ist mit V. 1 des gleich beginnenden Liedes von Folquet von Marseille (Beck S. 31 Nr. 57 mit Var. Tan m'abelis) auch musikalisch identisch. — Mk.: Aubry Rythm. 23 Anfang aus Mo; Beck l. c. S. 62, 133, 144 Mot.-Anfang aus N und Mo (die musikalische Beziehung zu Folquet's Lied ist hier nicht angemerkt).

N 13. [668] Bone amour sans trecherie. T. Flos (aus O 16): unregelmässige, verschieden ligierte Gruppen von 3—6 Tönen.

= 2st. W<sub>2</sub> 4, 85 (T.-Bezeichnung Flos filius ejus; T. 3 li |). — Anfang und Schluss des Mot. sind mit Anfang und Schluss der 1. Strophe der sehr verbreiteten Chanson Ray. Bibl. Nr. 1216 von Moniot d'Arras (Mk.: Ars. p. 134) auch musikalisch identisch; vgl. ferner oben S. 220.

Trotz der verschiedenen T.-Bezeichnung ist in N Nr. 10—13 der gleiche Ausschnitt *Flos filius e* benutzt.

R\*; N 14 (f. 181'). [551] Nouvellement m'a sospris nouvelle amours. T. Et super (aus M 66\*): 3 li |.

Identisch [550] Moine qi 3st. Dpm. mit Tr. [549] Noine sanz W<sub>2</sub> 3, 14; Mo 5, 110; Cl. Nr. 18—19; [553] Ave virgo mit Tr. [552] Celi domina 3st. Dpm. Ba Nr. 4; Da Nr. 7; 2st. Ars B Nr. 2. — Mk.: Ba.

N 15. [263] Ancun m'ont par lour envie. T.-Bezeichnung Angelus domini (aus M 20): 3 li |.

= 2st. W<sub>2</sub> 4, 89; mit Tr. I [264] J'ai si 3st. Dpm. Mo 5, 128; mit Tr. II [265] Povre Cl. Nr. 87—88. Identisch [266] Gaude chorus: mit Tr. [265] Mo 3, 39; Ba Nr. 36; mit Tr. [267] Gaude Doc. VI (Hist. 282); unbekannt mit welchem Tr. Bes Nr. 4; 2st. Ars B Nr. 9. 4 Theor.-Cit. von [265] und [266]. — Mk.: Couss. Nr. 9 aus Mo 3; Aubry pl. 5 Schluss phot. aus Ars B; Ba. — Im T., der die Melodie des  $\Psi$  von von M 20 bis *revolvit* benutzt, lässt N die Wiederholung der ersten 14 Gruppen aus.

N 16 (f. 182)—18. Mot. [523] Je n'i puis plus, Tr. [522] Par un matin me levai und (f. 182') Qua. [521] Le premier jour de mai. T.-Bezeichnung: Justus germinabit (aus M 53): 3 li |; die Wiederholung der letzten 6 Gruppen fehlt.

= 4st. W<sub>2</sub> 3, 18; Mo 2, 32; Cl. Nr. 39—41; [522] 1st. W<sub>2</sub> 4, 62. — Mk.: Couss. Nr. 47 aus Mo. — Der T. benutzt die Melodie des  $\Psi$  von M 53 bis *flore*.

N 19. [152] Je quidai mes maus celer. T. In seculum (aus M 13): a. si mit unregelmässigem Anfang; b. unregelmässig, 3 li 2 li | gemeint.

= 2st. W<sub>2</sub> 4, 9 (T. a. si; b. 3 li 2 li |). — Über den die Moteti [152] und [1096] umschliessenden, vom Anon. IV (C. S. 1, 357) citierten Refrain vgl. oben S. 207 f.

N 20 (f. 183). [160] Ma loiaus pensee m'a tous jors nuisi. T. In seculum (aus M 13): a. 3 li |; b. 3 li 2 li |.  
= Mo 6, 199 (ohne Noten; Raynaud übersieht die Identität beider in V. 2 variierender Texte).

N 21. [351] Ne m'en blasmes pas se je. T. Docebit (aus M 26): meist 2 li | 3 li |; 2 mal korrekt: 2 si | 3 li |; mit der 2. Gruppe der 2. Durchführung abbrechend.

N 22 (f. 183'). [147] Ma loiautes m'a nuisi. T. Seculum (aus M 13): 3 li | 2 si |; die 2. Durchführung fehlt.

= 3 st. Dpm. mit Tr. [146] Li douz W<sub>2</sub> 3, 10; Ba Nr. 64; Bes Nr. 41; 4 st. mit Qua. [146], Tr. [148] Trop ai und Mot. [147] Mo 2, 28; Cl Nr. 59—61. — Mk.: Ba.

R\*; N 23. [149] Chascuns dist ke je foloi. T. In seculum (aus M 13): [a.] 2 si | 3 li |; [b. fehlt].

Identisch [150] Se j'ai ame mit Tr. mit dem Text [149], aber mit abweichendem Schlussrefrain (vgl. Ray. 2, 147) 3 st. Dpm. W<sub>2</sub> 3, 23; Cl Nr. 54—55. — Vgl. über die textlichen Zusammenhänge, über Refrain-Beziehungen und über die T.-Fortsetzung oben S. 202 und unten zu N Nr. 54.

N 24. [1033] Las je ne puis de mes amors joir. Der T. fehlt; auch genügender Platz für den T. fehlt, da der freie Raum am Ende des Mot. (1/4 Zeile) zu klein ist.

Die folgenden 5 Motetten, die nur aus R\* und N bekannt sind, haben eine sowohl textlich wie musikalisch rondeauartig gebaute Mot.-Stimme, deren Vereinigung mit Tenores zu 2 st. Motetten schwieriger sein musste, wenn auch die T. hier mehrfach sich auf wenige Noten beschränken, die dem sonstigen T.-Bau widersprechend rondeauartig wiederholt werden. Nr. 25 und 27—29 haben T., die nur hier vorkommen; die Quelle des T. zu Nr. 25 ist mir noch unbekannt; die T. von Nr. 27—29 stammen aus M 49. Der T. Nr. 26 benutzt 8 Noten aus der Melodie Seculum (aus M 13), die ich als Beispiel des rondeauartigen T.-Baus hier citiere:  $\alpha$  (F E F G)  $\beta$  ( $\alpha$  F E F)  $\alpha$   $\alpha$   $\alpha$   $\beta$ .

R\*; N 25 (f. 184). [824] Mes cuers est emprisonnes. T. Et pro suo:  $\sigma\gamma$ .

R\*; N 26. [161] Ja n'avres deduit de moi. T. Seculum (aus M 13):  $\sigma\gamma$ .

R\*; N 27. [502] J'ai mon cuer del tout abandoune. T. Letabitur (aus M 49): si.

R\*; N 28 (f. 184'). [503] Ja n'ert nus bien assenes. T. Justus (aus M 49). 3 li |.

R 7 a; N 29. [504] Bien doit joie demener. T. In domino (aus M 49): in R o. N.; in N: 3 li |.

In R ist der Anfang verloren, der Schluss auf f. 206a erhalten. — In den zu verschiedenen Refraintexten rondeauartig gebauten Moteti [502—504] mit einer fortlaufenden Partie aus M 49 als T. sind die Verse 3 und 5, deren Melodien den Refrain-Melodien entsprechend überall verschieden sind, textlich gleich oder ähnlich; auch die textlich ähnliche Stelle im Cento [46] V. 1 und 3 ist musikalisch selbstständig.

R 8 (f. 206a); N 30. [252] Main s'est levee Aelis. T. unbezeichnet; zu ergänzen ist Et tenuerunt (aus M 17): in R o. N.; in N: 3 li | 2 si |.

N 31. [250] Quant voi la flour en l'arbroie. T. unbezeichnet; zu ergänzen ist Et tenuerunt (aus M 17) Nr. 3: 3 li | 2 si |; doch bricht am Zeilenende die T.-Aufzeichnung mit der 9. Gruppe ab.

Qu. F Nr. 208. — = 2 st. W<sub>2</sub> 4, 70; Mo 6, 241. — Mk.: Aubry, Chans. pop. S. 7 Schluss aus Mo. Vgl. oben S. 215.

R 9; N 32 (f. 185). [217] Hui matin a la jornee. T. Nostrum (aus M 14) Nr. 1: 3 li | 2 si |; die T.-Aufzeichnung in N bricht unvollständig mit dem Zeilenende ab.

Qu. 3 st. W<sub>1</sub> f. 87'; F f. 24; W<sub>2</sub> f. 22'. — Identisch [216] Nostrum est 3 st. F 1, 9.

R 10 (f. 206b); N 33 (f. 185'). [253] Au douc tans seri. T. Et tenuerunt (aus M 17): 2 si | 3 li |.

R 11 (f. 206'a); N 34. [122] Hui main au douc mois de mai. T. Hec dies (aus M 13): unregelmässige Gruppen von 3—6 Tönen, in R und N verschieden ligiert. = 2 st. W<sub>2</sub> 4, 49 und Mo 6, 184; T. si.

R 12—13; N 35—36. Tr. [650] Quant revient et foille et flors und (R f. 206'b; N f. 186) Mot. [651] L'autrier jouer (in R: L'autre jor) m'en alai par un destour. T. Flos filius (aus O 16) Nr. 3: Gruppen von 5 Tönen, die verschieden, meist 5 li | oder 3 li 2 li |, ligiert sind.

3 st. Qu. F Nr. 11. — = 3 st. Dpm. W<sub>2</sub> 3, 13; mit Qua. [652] Plus bele 4 st. Mo 2, 21; Cl Nr. 31—33; D Nr. 4 (Mot.-Text); Mot.-Anfang W<sub>2</sub> 2, 3 in mg.; 2 st. Ca Nr. 12. 3 identische lateinische Formen ([647—654] F 2, 33—34; W<sub>2</sub> 2, 3; Ba Nr. 97; Ca Nr. 12; Lo C Nr. 2; Bol f. 8; Theor.-Cit.) vgl. oben S. 200f. — Mk.: Couss. Nr. 51 aus Mo; Ba. — Über eine wichtige Refrain-Beziehung vgl. oben S. 201.

R 14; N 37. [374] En grant effroi sui sovent. T. Mulierum (aus M 29): 3 li |.

= 2 st. W<sub>2</sub> 4, 5; mit Tr. [375] Sovent 3 st. Dpm. Mo 5, 83. Identisch [371] Prodit lucis 3 st. F 1, 17; [372] Prima cedit 2 st. W<sub>2</sub> 2, 65; [373] Mulierum hodie mit Tr. Prima 3 st. Dpm. Ba Nr. 60; vgl. ferner [1179]. — Mk.: Ba; Aubry pl. 7 Schluss phot. aus R.

R 15 (f. 207a); N 38. [118] Au comencement d'este ke naist. T. Hec dies (aus M 13): in R a. si | 3 li |; b.  $\sigma\gamma$ ; in N irrig bezeichnet: Hec dies et florebit und mit der 7. Gruppe von a. bereits abbrechend.

= 3 st. Dpm. mit Tr. [117] Lonc tens W<sub>2</sub> 3, 5; Mo 5, 88; Cl Nr. 16—17. Identisch [119] Hec 2 st. W<sub>2</sub> 2, 59; [120f.] Salve und Sicut 3 st. Dpm. Ba Nr. 87. — Mk.: Ba; Aubry pl. 7 phot. aus R.

R 16; N 39 (f. 186') [564] A la rousee au serain. T. Ab insurgentibus (aus M 70\*): unregelmässig ligierte Gruppen in R von 3—5, in N von 3—7 Tönen.

Mk.: Aubry l. c. aus R. — Der T. ist in R auch melodisch am Schluss entstellt.

R 17 (f. 207b) — 18; N Nr. 40—41. Tr. [74] De la ville issoit und Mot. [75] A la ville une vielle. T. Manere (aus M 5) Nr. 3: 3 li |.

3 st. Qu. St. V Nr. 2 mit den Anfängen [74] und [75] in mg. — = 3 st. Dpm. W<sub>2</sub> 3, 19. Identisch Tr. [76] In mari und Mot. [77] Gemma 3 st. Dpm. Mo 4, 61; [76] 2 st. Fauv f. 2'. — Mk.: Fauv; Aubry pl. 7 [74] und Anfang [75] phot. aus R. — Über

den korrekten T.-Modus (3 li | ist irrig) vgl. oben S. 148. — Der T. ist in N Manete bezeichnet, ein Irrtum, der vielleicht durch den Schlussreim des Tr.: *amiete* verursacht ist.

R 19 (f. 207'a); N 42 (f. 187). [272] Douce dame sans pitie cui j'ai. T. Portare (aus M 22) Nr. 3: in R a. 3 si ||; b. 3 li ...; in N a. 3 li |, mit 5 li | beginnend und schliessend; b. 3 li ...

Qu. St. V Nr. 35 mit dem Mot.-Anfang in mg. — = 2st. W<sub>2</sub> 4, 35; Mo 6, 188. T.-Bezeichnung in W<sub>2</sub>: Sustinere, in Mo: Sustine. Der Mot. differiert zwischen R und N stark. — Über die korrekten Schreibungen des 3teiligen T.-Modus vgl. Band II.

R 20 (f. 207'b); N 43. [1032] Par main s'est levee la belle Maros. Der T. fehlt; in R ist nach dem Mot.-Ende  $\frac{2}{3}$  Halbzeile frei; in N ist kein Platz für den T. — Cl Nr. 48; 1st. V f. 46' mit der Verfasserangabe: Moniot.

R 21; N 44 (f. 187'). [445] Nus ne set mes (in R: les) maus s'il n'aime. T. Regnat (aus M 34): in R 3 li | 2 si |, mit der 12. Gruppe abbrechend; in N unregelmässige Gruppen von 3—12 Tönen.

Der T. dieses kurzen Refrain-Cento differiert sowohl melodisch wie in der rhythmischen Aufzeichnung sehr erheblich zwischen R und N. — Der Mot.-Anfang ist mit dem Schluss des Mot. [446] (N Nr. 52; Quelle: St. V Nr. 34) und Abschnitt 9 des Cento [433] (vgl. unten N Nr. 91) (vgl. ferner den Schluss des Mot. [1038], dessen Musik nicht erhalten ist), der Mot.-Schluss mit Abschnitt 11 des Cento [433] auch musikalisch identisch.

R 22 (f. 208a); N 45. [475] Nus ne se doit repentir. T. Audi filia (aus M 37): in R o. N.; in N in verschieden ligierten Gruppen von 8, einmal 9 Tönen. — 2st. Mo 6, 208 (T. 2 li 2 li 4 li |). — Mk.: Aubry Rythm. 21 Anfang aus Mo.

R 23; N 46. [366] Amours m'a asseure (in R: assure). T. Amoris (aus M 27) Nr. 6: in R 2 si | 3 li |, mit der 7. Gruppe abbrechend; in N meist 2 si | 3 si |. Qu. St. V Nr. 12 (T. breitere si si | 3 si |) mit dem Mot.-Anfang in mg.

R 24 (f. 208b); N 47 (f. 188). [424] En tel lieu s'est entremis. T. Virgo (aus M 32) Nr. 16: meist in der Gruppenfolge von je 5 Tönen (3 li 2 li | oder 5 li |) und 3 li |; in N fehlt der Schluss des T., der mit dem Zeilenende abbricht.

Qu. St. V Nr. 31 (T. 2 li 3 li | 3 si |) mit dem Mot.-Anfang in mg. — = 3st. Dpm. mit Tr. [425] Onques Mo 5, 100 und 126. — Mk.: Aubry Rythm. 13 Schluss phot. aus R. — Der Mot.-Schluss ist mit dem Schluss des Mot. [388] auch musikalisch identisch.

R 25 (f. 208'a); N 48. [646] Robins a la ville va. T. Styrps Jesse (aus O 16): 2 si | 3 li |.

Mk.: Aubry Rythm. 13 phot. aus R.

R 26; N 49 (f. 188'). [81] Avoeques (in R: Aveques) tel Marion i a. T. Manere (aus M 5): in R o. N.; in N (wiederum irrig Manete bezeichnet) meist si | 3 li | 3 li |; mit der 11. Gruppe abbrechend.

= 2st. Mü A Nr. 16 (nur Mot.-Anfang erhalten). — Mk.: Aubry l. c. aus R.

R 27 (f. 208'b); N 50. [508] E (in R: He) douce dame pour quoi. T. Et sperabit (aus M 49): in R o. N.; in N in Gruppen von 1—11 Tönen in verschiedener Ligierung.

Mk.: Aubry Rythm. 13 phot. aus R. — Zeile 2 des 2zeiligen Refrains am Mot.-Schluss ist mit dem Schluss des Mot. [492] auch musikalisch identisch.

R 28; N 51. [642] L'autrier en mai par la doucour. T. Tamquam (aus O 2): meist 3 li | 2 si |; in N fehlt der Schluss des T., der mit dem Zeilenende abbricht.

Mk.: Aubry Rythm. 13 Anfang phot. aus R.

N 52 (f. 189). [446] Duskes chi ai plus amors. T. Regnat (aus M 34) Nr. 22: in regelmässigem Wechsel von Gruppen von je 7 (2mal 8) und 4 Tönen, meist 3 li 4 li | 4 li | geschrieben.

Qu. St. V Nr. 34 ohne Anfang in mg. (T. 3 li 2 li 2 li | 4 si |). — Der Mot.-Schluss ist mit Abschnitt 9 des Cento [433] (vgl. unten N Nr. 91) und dem Anfang des Mot. [445] (R Nr. 21; N Nr. 44) auch musikalisch identisch; vgl. ferner den Schluss des Mot. [1038], dessen Musik nicht erhalten ist.

N 53. [52] Belle se vous ne m'ames. T. Nobis (aus M 2): in regelmässigem Wechsel von si | und 7 verschieden ligierten Tönen (wohl si | si 3 li 3 li | gemeint). — V f. 74' (nur Mot. ohne Noten).

N 54. [123] Se j'ai ame folement. T. Hec: o. N.; ist die Bezeichnung richtig, ist wohl: Hec aus M 13 gemeint.

Der Mot.-Anfang ist mit dem Schluss des Mot. mit den Texten [149] und [150] (vgl. oben R\* = N Nr. 23), V. 1 mit dem Anfang des Mot. [150], V. 2 mit dem Schluss des Mot. [162], der Mot.-Schluss mit dem Anfang des Mot. [162] (N Nr. 60) auch musikalisch identisch.

N 55 (f. 189'). [251] Ne sai ou confort prendrai. T. Et tennerunt (aus M 17) Nr. 4: in Gruppen von 5 Tönen, meist 5 li | oder 2 li 3 li |. Vom T., der mit dem Zeilenende abschliesst, fehlt die letzte Gruppe der 2. Durchführung.

Qu. St. V Nr. 7 (T. 2 li 3 li |) mit dem Mot.-Anfang in mg.

R 29 (f. 209a); N 56. [825] Onques ne m'osai pour riens. T. Virgo: in Gruppen von 5, 3, 7, 3 und 5 verschieden ligierten Tönen.

R 30; N 57 (f. 190). [53] Se ma dame velt prendre en gre. T. Nobis (aus M 2): 2 li 2 li | (bezw. 4 li |, da das 2. Intervall ein Unisonus ist) 5 si | 2 li 2 li | (in R, 5 li | in N) 6 si |.

R 31 (f. 209b); N 58. [341] Ales cointement ke (R: car) je voil. T. Perlustravit (aus M 25): in R und N unvollständig und entstellt.

Qu. St. V Nr. 13 (T. a. 2 si | 4 li || 2 si | 3 li ||; b. 2 li 3 li | 3 li |) mit dem Mot.-Anfang in mg. — N zeichnet nur die 1. T.-Durchführung auf, und zwar in Gruppen von 6, 5, 2, 4, 3, 2, 2 und 4 Tönen, also so entstellt, dass nur mit Hilfe von St. V die Übertragung herzustellen ist; kurz vor dem Zeilenende bricht der T. ab. R überliefert nur die ersten 4 der Gruppen von N, obwohl im Codex in der folgenden freien Zeile Platz für die Fortsetzung ist.

- N 59. [565] J'amaisse; mais je n'os amer. T. Mansuetudinem (aus M 71\*): 3 li |.  
Mot.-Anfang und -Schluss sind textlich gleich, aber musikalisch verschieden.
- N 60 (f. 190'). [162] Se j'ai folloie d'amors. T. In seculum (aus M 13): o. N.  
Der Mot.-Anfang ist mit dem Schluss des Mot. [123] (N Nr. 54), der Mot.-Schluss mit Mot. [123] V. 2 und dem Schluss des Mot. mit den Texten [149] und [150] auch musikalisch identisch.
- N 61. [1034] Douce dame et damoiselle n'en doutes. Der T. fehlt; auch ist für ihn kein Platz im Codex.
- R 32; N 62 (f. 191). [401] Je n'amerai antrui ke vous. T. Pro patribus (aus M 30): in R o. N.; in N im Wechsel von 5 verschieden ligierten Tönen mit Pausenstrich und 3 li |, am Schluss entstellt.
- Qu. St. V Nr. 23 (T. 3 li 2 li | 3 li |) mit dem Mot.-Anfang in mg. — Mk.: Aubry pl. 4 aus St. V.
- R 33 (f. 209'a); N 63. [813] Ma dame (R: M'amie) a doute ke ne. T. Domino: in R o. N.; in N in unregelmässigen Gruppen von 2—10 Tönen.
- R 34; N 64. [393] Mainte dame est desperee. T. Johanne (aus M 29) Nr. 5: in R o. N.; in N 3 li |, in der Mitte fehlen 4 den ersten 4 Gruppen melodisch gleiche Gruppen.
- Qu. St. V Nr. 21 mit dem Mot.-Anfang in mg. — Mk.: Aubry pl. 4 aus St. V.

Es folgen, in R den Schluss bildend, 7 Motetten R Nr. 35—41, deren Moteti ganz aus 2teiligen Refrains bestehen (Nr. 35, 36 und 38) oder ähnlich kurz gebaut sind (Nr. 37 und 39—41). In N steht zwischen den beiden ersten eine ähnliche singuläre Motette (N Nr. 66, vgl. unten) und am Schluss (N Nr. 73) eine Motette mit rondeauartiger Oberstimme ähnlich N Nr. 25—29. Besonders beachtenswert ist, dass R 40 = N 71 aus einem St. V-Melisma stammt und dass mehrere T. zu den gebräuchlichsten T. zählen. In anderen Codices sind bisher nur R 35 und 36 = N 65 und 67 nachweisbar.

- R 35 (f. 209'b); N 65. [434] Miex voll (R: Mieux vueill) sentir. T. Alleluya (in N: Allelya; in R: Alleluia; aus M 34): in R o. N.; in N unregelmässig.  
= 2st. W<sub>2</sub> 4, 33b (Text-Var. Meuz aim mourir). — Vgl. oben S. 212.
- N 66. [482] C'est la jus par desous. T. Quia concupivit (!) rex (aus M 37): unregelmässige Gruppen von 2—5 Tönen, teils si, teils li.  
Der T. wird 2mal durchgeführt, wobei der 1. Schluss abweichend vom Schluss der liturgischen Melodie (*G a F*) als „vert“: *abG* gebildet ist. Auch die Mot.-Melodie, die die gleichen Melodiephrasen mehrfach wiederholt, ist singulär gebaut.
- R 36; N 67 (f. 191'). [435] Renvoiement i vois. T. Hodie (aus M 34): in R o. N., in N 3 unregelmässige Gruppen.  
Der Mot. ist wiederum nur ein 2teiliger Refrain, der als Refrain, der den Mot. [1143a] umschliesst, V f. 99' (ohne Noten im Codex) wiederkehrt; die 2. Hälfte steht in R einen Ton tiefer als in N.

- R 37; N 68. [367] Ja ne mi marierai. T. Amoris (aus M 27): in R o. N.; in N unregelmässige Gruppen.  
Die Textbeziehung zwischen dem Mot.-Anfang und dem T. ist zu beachten. Die 1. Mot.-Hälfte steht in R eine Quart höher als in N.
- R 38; N 69. [457] A vous pens belle douce. T. Propter veritatem (aus M 37): in R o. N.; in N 3 li |.
- R 39; N 70. [528] A vous vieng chevalliers sire. T. Et florebit (aus M 53): unregelmässige Gruppen, mehrfach 3 li |.
- R 40 (f. 210 a); N 71. [350] Lies est cil ki el pais va. T. Docebit (aus M 26) Nr. 8: entstellt.  
Qu. St. V Nr. 10 (T. 3 li 2 li 2 li |) mit dem Mot.-Anfang in mg. — Die Motette endet 5 Longa-Takte vor dem Schluss des Melismas; die T.-Aufzeichnung bricht in R und N 3 weitere Longa-Takte vorher ab.
- R 41; N 72. [436] J'ai fait ami a mon cois. T. Gaudete (aus M 34): 3 li |.
- N 73 (f. 192). [1035] Aimmi aimmi aimmi diex; amouretes m'ochient. Der T. fehlt: Platz für ihn ist vorhanden, da auf der letzten Mot.-Zeile nur die letzten 3 Mot.-Noten stehen.
- N 74. [347] Por coillir la flour en mai. T. Docebit (aus M 26): 3 li 2 li |.  
Qu. F Nr. 462. — = 2st. W<sub>2</sub> 4, 15.
- N 75. [427] Li dous chans des oisellons. T. Virgo (aus M 32): 3 li | 2 si |.  
Der vollständig exakt geschriebene T. sieht nachgetragen aus.
- N 76 (f. 192'). [566] Amours ki tant ies amer (im Codex: amere). T. Pacem (aus M 72\*): o. N.; der freie Raum (eine halbe Zeile) ist wohl zu klein.  
Der Mot.-Schluss ist mit Abschnitt 8 des Cento [433] (vgl. unten N Nr. 91) und mit dem Schluss des Mot. [677] auch musikalisch identisch (mit Varianten in V. 2).
- N 77 (f. 193). [447] Lonc le rieu de la fontaine. T. Regnat (aus M 34) Nr. 21: erst unregelmässige Gruppen, dann si.  
Qu. St. V Nr. 33 (T. si) mit dem Mot.-Anfang in mg. — Mk.: Couss., Hist. pl. 27, 1 aus St. V.
- N 78. [402] L'autrier quant me chevaucioie de Blason. T.-Bezeichnung: Pro; lies: Patribus (aus M 30) Nr. 4: meist Gruppen von je 7 verschieden ligierten Tönen.  
Qu. F Nr. 151 (T. 3 li 2 li 2 li |). — (Die Melodie der ähnlich beginnenden Pastourelle Ray. Bibl. Nr. 1705 ist nicht überliefert).
- N 79 (f. 193')—80. Tr. [213] Se (im Codex: De) valours vient d'estre und Mot. [214] Bien me sui apercheus. T. Hic factus est (aus M 13a\*): nur 2 Gruppen am Zeilenende 3 li 3 li | 3 li 2 li |.  
= 3st. Dpm. W<sub>2</sub> 3, 8; Mo 5, 149; Ba Nr. 16. — Mk.: Couss. Nr. 33 aus Mo; Ba. — Über T.-Modus und -Bezeichnung und Refrain-Beziehungen vgl. oben S. 200.
- N 81. [792] Mercis de qui j'atendroie. T. Fiat fiat Nr. 2: nur 7 Gruppen 3 li |.  
Qu. St. V Nr. 18 (T. 3 li 2 li | 3 li |) mit dem Mot.-Anfang in mg. — = 2st.

W<sub>2</sub> 4, 57; Mo 6, 192; D Nr. 20 (Text). Identisch [793] Unum deum 2st. W<sub>2</sub> 2, 73. — Mk.: Aubry Rythm. 19 Anfang aus Mo. — Trotz der Wiederholung des T.-Worts ist nur die 1. T.-Durchführung (rhythmisch irrig) aufgezeichnet; die Fortsetzung, für die noch Platz in der Zeile ist, fehlt, obwohl die folgenden T.-Durchführungen die T.-Melodie rhythmisch anders ordnen.

N 82 (f. 194). — 83. Tr. [245] Molt ai longement ame und Mot. [246] Diex or ne vic jou. T. Loqueretur (aus M 16): 3 li |.

Der T.-Anfang zeigt deutlich M 16 als Quelle; die Fortsetzung scheint verderbt.

N 84. [458] Quant se siet belle Ysabeaus. T. Propter veritatem (aus M 37); nur 3 li | 3 li | 3 li | 2 li 3 li |; die 2. Durchführung, die die Melodie rhythmisch anders ordnet, fehlt; Platz für sie ist vorhanden.

Qu. St. V Nr. 26 (T. 2 li 3 li | si |) ohne Anfang in mg. — Mk.: Aubry pl. 4 aus St. V.

N 85 (f. 194'). [144] Trop m'a amours assailli. T. In seculum (aus M 13) Nr. 15: 3 li |; die 2. Durchführung fehlt.

Qu. St. V Nr. 5 (T. a. 3 li |; b. 2 li 3 li |) mit dem Mot.-Anfang in mg. — = 2st. W<sub>2</sub> 4, 79; Mo 6, 220. Identisch [145] Peto 2st. W<sub>2</sub> 2, 66. — Vgl. oben S. 216 und 220.

N 86. [547] D'amors sunt en grant. T. Et super (aus M 66\*) Nr. 1: 3 li |; auf die 6. Gruppe folgen statt der Wiederholung gleich die 3 Schlussgruppen, womit die Zeile schliesst.

Qu. St. V Nr. 24 (T.-Bezeichnung Et in fines) mit dem Mot.-Anfang in mg. — = 2st. W<sub>2</sub> 4, 34; mit Tr. [548] Renvoisement 3st. Dpm. Mo 5, 97. — Mk.: Couss., Hist. pl. 27, 2 und Aubry pl. 4 aus St. V. — Der Mot.-Schluss ist mit Tr. [288] V. 9 auch musikalisch identisch; vgl. auch oben S. 156.

N 87. [273] Jer matin me chevaucioie. T. Portare (aus M 22): 2 mal 2 si | 3 li | 4 li | 2 si | 4 li 3 li | 2 si |.

= 2st. Mo 6, 233 (T. 2 lo | 3 li 2 li 2 li |). — Der Mot.-Schluss ist mit dem Schluss des Cento [433] (vgl. unten N Nr. 91) auch musikalisch gleich.

N 88. [109] Tout cil ki aiment valour. T.-Bezeichnung: Adorabo flos filius ejus; lies: Adorabo (aus M 12): unregelmässige Gruppen.

N 89 (f. 195). [403] C'est la jus en la roi pree. T. Pro patribus (aus M 30): 3 li |, 3 si | 2 si | 3 li schliessend.

Der Textbau ist rondeauartig; unter den 6 Versen sind V. 2 und 5 textlich gleich, jedoch musikalisch verschieden. Musikalisch gleich sind a) V. 1 = 3 = 5; b) V. 4 = 6; die musikalische Quelle beider Melodieabschnitte ist der Du.-Schluss der Notre Dame-Clausula Ne Nr. 7 (aus M 3; F Nr. 41). V. 5 und 6 sind textlich und musikalisch mit dem Schluss des Mot. [62], dem Anfang des Cento [433] (vgl. unten N Nr. 91) und V. 2—3 des Tr. [188] identisch.

N 90. [262] Chantes seri Marot. T. Precedam (im Codex: Procedam) vos (aus M 19): a. nach unregelmässigem Anfang si | 3 li |; b. 3 li | 2 si |.

N 91. [433] Cele m'a s'amour dounee. T.-Bezeichnung: „Alleluya Hodie Maria virgo. Regnavit“; lies: All. Hodie bis regnat (M 34): unregelmässig.

= 2st. W<sub>2</sub> 4, 33a. — Refrain-Cento aus 12 Refrains, von denen bisher 6 auch anderweitig musikalisch gleich nachweisbar sind. Über Abschnitt 1, 5, 9 und 12 vgl. oben S. 212. In R und N kommen davon vor: Abschnitt 1 = Mot.-Schluss von N Nr. 89; Abschnitt 9 = Mot.-Schluss von N Nr. 52 und Mot.-Anfang von R Nr. 21 = N Nr. 44; Abschnitt 12 = Mot.-Schluss von N Nr. 87. Ferner sind Abschnitt 8 (V. 15—16) mit dem Schluss des Mot. [566] (N Nr. 76; vgl. oben) und dem des Mot. [677] und Abschnitt 11 (V. 21) mit dem Schluss des Mot. [445] (R Nr. 21 = N Nr. 44) auch musikalisch identisch. — Die Mot.-Melodie in N zeigt zahlreiche Varianten; die rhythmische und melodische Aufzeichnung des T. in N ist äusserst verderbt.

N 92 (f. 195'). [426] Je les ai tant quises. T. Vitam (aus M 48): nach unregelmässigem Anfang 3 li 2 li | 3 li |, mit dem Ende der 1. Durchführung abbrechend.

Qu. St. V Nr. 30 (T.-Bezeichnung Go Nr. 15 aus M 32) mit dem Mot.-Anfang in mg.

N 93 (f. 196). [673] Quant de ma dame part. T. Ejus (aus O 16) Nr. 11: 2 si | 3 li | 3 li | 2 si |, dann nur 3 li | u. s. f.

Qu. St. V Nr. 29 (T. a. 3 li | 2 si |; b. 3 li pl 2 li |) mit dem Mot.-Anfang in mg. — Mk.: Aubry pl. 4 phot. Anfang aus St. V.

N 94. [795] J'ai trove ki m'amera. Der T. fehlt; auch fehlt der Platz dafür; zu ergänzen ist: Fiat Nr. 1: [si | 3 li |].

Qu. St. V Nr. 17 mit dem Mot.-Anfang in mg. — = 3st. Dpm. mit Tr. [796] En mai Tu Nr. 18; Mo 8, 320. — Über den Bau vgl. oben S. 155.

N 95. [821] A grant joie chevaucioie. Der T. fehlt; auch fehlt der Platz dafür; zu ergänzen ist: Justus: [oγ].

= 2st. W<sub>2</sub> 4, 24.

N 96 (f. 196'). [163] Nus ne puet chanter d'amours. T. In seculum (aus M 13): 3 li | 3 li 2 li |; wohl unvollständig.

N 97. [1036] Cuers jolis doit bien amer. Der T. fehlt; eine Zeile blieb frei.

N 98. [164] Amours et boine volentes. T. In seculum (aus M 13): 3 li |.

Die Melodie der gleich beginnenden Chanson Ray. Bibl. Nr. 954 weicht ab.

In R schliesst die letzte Motette f. 210a Sy. 10; es folgen 3 freie Systeme; f. 210b beginnen Nachträge in Mensural-Notation mit: A mon pooir. — N Nr. 98 schliesst f. 197 Sy. 3; Sy. 4 beginnt der Text: Arras est escole de tous biens entendre (Ray. Bibl. Nr. 630), der eine kleine Sammlung auf Arras bezüglicher Gedichte eröffnet, deren Melodien in N fehlen. Der 1. Text ist auch für die Motettengeschichte besonders interessant, da er schildert, wie eines Tages „Deus voloit d'Arras les motes aprendre“ und welchen Erfolg die so geehrten Komponisten von Arras bei Gott mit dem Vortrag ihrer Werke hatten (Textausgabe: u. a. Jeanroy et Guy, Chansons et dits artésiens du 13. siècle, 1893, S. 33 f., in: Bibl. des Univ. du Midi 2; Str. 1 auch bei Couss., L'art S. 200; vgl. Gröber, Grundriss 2, 1, 892).

Irgend ein bestimmtes Ordnungsprinzip liegt den Motettenfolgen in R und N nicht zu grunde, nicht einmal die Ordnung nach der Stimmenzahl, die schon in W<sub>2</sub> zur Trennung der mehrtextigen französischen Motetten von den 2st. geführt hatte. In dieser Mischung von mehrtextigen und 2st. französischen Motetten stehen R und N unter den mit Musik erhaltenen französischen Motetten-Handschriften ganz isoliert da. Anfangs folgen mehrfach Motetten über dem gleichen T. nach einander, so N 10—13 mit dem T. *Flos filius e*; 19, 20, 22 und 23 mit dem T. *In seculum*; 30, 31 und 33 mit dem in 30 und 31 unbezeichneten T. *Et tenuerunt*, so dass hier die dem Fragment Mü A zu grunde liegende Ordnung nach Tenores durchzuschimmern scheint; aber gegenüber dem grossen Umfang des Repertoires sind diese Fälle zu vereinzelt, so dass diese Zusammenstellungen auch nur zufällige sein können.

So stehen von zusammengehörigen Motetten nur die *rondeau*-artig gebauten Motetten N 25—29 (und R\*) und die kurzen meist nur aus Refrains bestehenden Motetten N 65—72 zusammen, denen N eine weitere *Rondeau*-Motette N 73 anschliesst, und die mit Ausnahme von N 66, das in R fehlt, in R den Schluss der Sammlung bilden (R 35—41). Sie sind, wie oben ausgeführt, fast alle in R und N singular. Die 2st. *Rondeau*-Motetten, die T. und Mot. *rondeau*-artig bauen, kommen überhaupt sonst nicht vor; über ähnliche Versuche von *Rondeau*-Benutzung in Dpm. vgl. unten bei Mo. Die im Motetus nur aus Refrains bestehenden 2st. Motetten finden sich vereinzelt schon im Codex W<sub>2</sub>, der (vgl. oben S. 217f.) ausser R 35 = N 65 und N 91 2 weitere derartige Motetten enthält, von denen eine (*Endurez*; W<sub>2</sub> 4, 39) noch in Mo (6, 248) wiederkehrt. Bleibt also die musikalische Ausgestaltung derartiger Refrains zu 2st. Motetten ohne Erweiterung durch neuen Text ziemlich vereinzelt, so gewinnen diese und ähnliche Refrains grosse Wichtigkeit für die Gattung des *Motet enté*; vgl. unten Kap. 13. Unter allen bisher bekannten Motetten-Handschriften sind R und N für diese Mischformen die wichtigste Quelle.

Auch andersartige Refrainbeziehungen sind für R und N oben sehr zahlreich nachgewiesen: bei der aus einem *Notre Dame*-Melisma stammenden Motette R 13 = N 36; bei den auf St. V-Melismen zurückgehenden R 24 = N 47, N 52 und N 86; bei den weiteren bereits in W<sub>2</sub> überlieferten N 13, N 19 und R\* = N 23; bei den hier neuen und auch sonst nachweisbaren R 7 = N 9, R\* = N 10, N 12 und N 87; bei den hier singularen R 21 = N 44, R 27 = N 50, N 54, N 60, N 76 und N 89. Bei R 7 = N 9, N 12 und N 13 haben die Refrainbeziehungen zwischen Motetten und 1st. französischen oder provenzalischen Liedern statt. Besonders beachtenswert ist ferner, dass von den 6 musikalisch bisher auch anderweitig nachweisbaren Abschnitten des Refrain-Cento N 91 5 sich in anderen Motetten des Codex N selbst vorfinden.

Die Gesamtzahl der in N überlieferten Motetten beträgt: 1 4st. Tripel-motette (N 16—18), die schon in W<sub>2</sub> 3, 18 als einzige Tripel-Motette steht, 5 3st. Dpm. (N 7—8, 35—36, 40—41, 79—80 und 82—83), von denen die ersten 4 schon in W<sub>2</sub> stehen und alle 4 eine interessante Geschichte haben, während die 5. in N ganz singular und ohne Beziehungen zu einem Melisma oder einer sonstigen Motette erscheint, und 85 2st. Motetten. Das ursprüngliche Repertoire in R umfasste 2 Dpm. (R 12—13 und 17—18 = N 35—36 und 40—41) und 46 2st. Motetten, von denen

durch den Verlust des auf f. 205 folgenden Blattes der Schluss von R 7, 8 ganze Motetten und der Anfang einer weiteren Motette (R 7a) verloren sind. Im folgenden sind die Motetten nur mit ihrer Zahl im Repertoire von N citiert und ihre Überlieferung in R durch †, ihr Verlust in R durch ° bezeichnet.

Als Quellen sind bisher bekannt: 3st. *Notre Dame*-Melismen für die Dpm. †35—36 und die Motette †32; 2st. für †4, 31, 74 und 78; die Motette F 1, 17 für †37; 1 3st. und 17 2st. St. V-Melismen für 18 Werke, deren Anfänge mit Ausnahme von 52 und 84 in St. V in mg. angegeben sind. Von den zuletzt genannten 18 Werken finden sich bereits in W<sub>2</sub> nur die Dpm. †40—41 und die Motetten †42, 81, 85 und 86; mithin erscheinen 13 dieser Motetten hier neu: †46, †47, 52, 55, †58, †62, †64, †71, 77, 84 und 92—94. In späteren Codices kehren von allen diesen aus St. V-Melismen stammenden Werken nur 7 wieder: französische Motettenformen von †42, †47, 81, 85, 86 und 94 und ein (nur fragmentarisch überliefertes) lateinisches *Contrafactum* zur Dpm. †40—41.

Aus dem französischen Repertoire von W<sub>2</sub> finden sich im ganzen hier ausser den genannten 5 mehrtextigen Motetten 23 2st. Werke, von denen 18 (†1, †2, †5, †6, 13, 15, 19, 31, †34, †37, †42, †65, 74, 81, 85, 86, 91 und 95) in beiden Codices die gleiche 2st. Form haben, während 5 hier eine W<sub>2</sub> gegenüber reduzierte 2st. Form aufweisen (†4, 22 und †38 mit den gleichen französischen Mot.-Texten, °23 mit dem alten Tr.-Text zur Mot.-Melodie und °14 mit einem neuen französischen Text, letzteres ein sehr seltenes Vorkommnis). Lateinische Texte (fast lauter *Contrafacta*) überliefert W<sub>2</sub> zu: †4, †6, †36, †37, †38, 81 und 85.

In Mo kehren 26 Motetten wieder; und zwar im 6. Faszikel 12 Motetten in gleicher 2st. Form (†2, †6, †9, °10, 20, 31, †34, †42, †45, 81, 85 und 87); als Dpm. im 5. Faszikel die Dpm. †79—80 und 8 hier nur 2st. Motetten (12 und 47, die hier neu sind; 15 und 86, die in W<sub>2</sub> wie in R und N 2st. sind; †4, °14 [mit anderem Text] und †38, die in W<sub>2</sub> 3st. wie in Mo sind; und †37, deren Original eine 3st. lateinische Motette in F ist); als Tripel-motetten im 2. Faszikel die alte Tripel-motette 16—18, ferner †35—36 (in R und N wie in W<sub>2</sub> als Dpm. überliefert) und 22 (in N 2st., in W<sub>2</sub> eine Dpm.); als Dpm. in dem späten 8. Faszikel die hier 2st. Motette 94; als lateinische *Contrafacta* im 4. Faszikel †4 und †40—41, im 3. Faszikel 15.

Die Beziehungen zu den weiteren Handschriften sind verhältnismässig spärlich. Aus Mü A ist nur †49 hier aufgenommen; vgl. oben S. 283f. In D stehen: †4, †36 und 81; in V: †1 (mit der Verfasserangabe: *Richars*), †43 (mit der Verfasserangabe: *Moniot*) und 53; in Paris 20050: †1; in Cl 10 Werke der 1. Hälfte des Repertoires: †4, 12, °14 (mit anderem Text), 15, 16—18, 22, °23, †35—36, †38 und †43; in  $\Psi$ : †4; in Ba: †4, 22 und 79—80 mit gleichen und °14, 15, †35—36, †37 und †38 mit lateinischen Texten; in Bes: 7—8, 22 und ein *Contrafactum* zu 15; in Tu: 94; in Ca: †36 mit französischem und lateinischem Text; in Da: *Contrafacta* zu †4 und °14; in Lo C: *Contrafacta* zu 8 und †36; in Ars B: *Contrafacta* zu °14 und 15; in Bol ein *Contrafactum* zu †36; in Theoretiker-Citaten: *Contrafacta* zu 15 und †36; in Fauv: ein *Contrafactum* zu †40. Französische *Contrafacta* zu lateinischen Motetten des *Notre Dame*-Repertoires sind ausser †37 nur: †32 und †35—36.

So sind nicht weniger als 51 Werke, die zum allergrössten Teil der 2. Hälfte des Repertoires angehören, in Motettenform hier ganz singulär: \*3, \*11, 21, 24; \*25—\*28, \*29; \*30, \*33, \*39; \*44, \*46, \*48, \*50, \*51, 52, 54, 55, \*56—\*58, 59—61, \*62—\*64; 66, \*67—\*72, 73; 75—78, 82f., 84, 88—90, 92, 93 und 96—98.

Auf grund dieser Feststellungen über Quellen, Verbreitung, Aufbau und Refrainbeziehungen der Motetten des Repertoires von N bzw. von R und N lässt es sich in folgende 6 Gruppen teilen:

1) 1—24. Die Mehrzahl dieser 21 Werke, von denen 11 auch dem ursprünglichen Repertoire von R angehören, sind verbreitetere Motetten; singulär sind nur: \*3, \*11, 21 und 24. Beziehungen zu St. V-Melismen fehlen ganz; dem Notre Dame-Repertoire entstammt nur eine Motette (\*4). So repräsentiert die 1. Gruppe den Haupttypus der originalen französischen Motette im eigentlichen Motettenstil; und zwar überliefert sie besonders solche Motetten, die eine grössere Rolle sowohl im ältesten Repertoire (aus  $W_2$  stammen 13) wie in dem der späteren Codices (in Mo kehren 11 wieder) spielen. Beachtenswert in ihr sind ferner die lebhaften Beziehungen zum 1st. Repertoire: die Motette \*1 (nach V von Richars [de Fournival]) findet sich auch im Chansonier de St. Germain; \*9 und 13 haben die gleichen die Moteti umschliessenden Refrains wie die 1. Strophen von 2 Chansons von Moniot d'Arras; 12 beginnt mit einem Lied Folquet's auch musikalisch gleich.

2) Eine 2. Gruppe, die die Rondeau-Motetten \*25—\*29 bilden, ist in R und N ganz singulär; vgl. oben S. 290.

3) Als 3. Gruppe fasse ich \*30, 31 und \*32—\*39 zusammen, 9 Werke, die im allgemeinen den Werken der 1. Gruppe nahestehen, hinsichtlich ihrer Entstehung aber starken Einfluss des Notre Dame-Repertoires, dem 4 dieser Werke entstammen, und hinsichtlich ihrer Verbreitung lebhaft Beziehungen zum älteren und jüngeren lateinischen Motetten-Repertoire zeigen, was besonders beachtenswert ist, da der Einfluss des Notre Dame-Repertoires sonst in R und N auffällig stark zurücktritt. Beziehungen zu St. V-Melismen fehlen hier ebenfalls noch ganz. Singulär sind hier \*30, \*33 und \*39.

4) Mit \*40—41 beginnt dann die Benutzung der St. V-Melismen, die bis \*64 die Quellen zu 9 Motetten bilden; doch handelt es sich bei fast allen Werken dieser Gruppe (24 in N, davon 17 auch in R) um wenig verbreitete (\*40—\*43, \*45, \*47, \*49 und 53; davon in  $W_2$  nur \*40f. und \*42), meist um hier singuläre Motetten.

5) N 65—73 bzw. R 35—41, die letzten Motetten der Sammlung R, von denen R 40 = N 71 ein St. V-Melisma als Quelle hat, sind oben S. 294f. bereits als Gruppe für sich behandelt.

6) Die in R ganz fehlende Schlussgruppe von 23 Werken in N (74—98) hat für 8 Motetten wiederum St. V-Melismen als Quellen. 9 Werke sind auch sonst überliefert, darunter 4 u. a. sowohl in  $W_2$  wie in Mo (79—80, 81, 85 und 86); die Mehrzahl (14 Werke) ist aber wiederum hier singulär.

Die 51 singulären Motetten verteilen sich mithin auf die 6 Gruppen von 21, 5, 9, 24, 9 und 23 Motetten in folgender ungleichmässiger Weise:

4, 5, 3, 17, 8 und 14. Unter ihnen befinden sich, wie erwähnt, nicht weniger

als 11, die St. V-Melismen als Quellen haben: \*46, 52, 55, \*58, \*62, \*64, \*71, 77, 84, 92 und 93. Somit ist der Einfluss, den das Melismen-Repertoire von St. V auch auf das in R und N singuläre Motetten-Repertoire ausübt, ein ungewöhnlich bedeutender; vgl. auch oben S. 154.

Diese Erscheinung ist um so bemerkenswerter, als der Sammler bzw. die Schreiber von R und N für die eigenartige T.-Rhythmik einer grossen Anzahl dieser Melismen in St. V kein Verständnis hatten und so die T. vielfach gar nicht, vielfach nur in ganz entstellter Form überliefern.

In der ältesten Überlieferung lateinischer Motetten, in  $W_1$ , sind (vgl. oben S. 35 und 38ff.) die T. nie den Motetten beigefügt; sie mussten zum vollständigen Vortrag dieser Motetten aus dem Organa-Teil des gleichen oder anderer Codices oder, falls der Vortrag der Motetten mündlich erlernt war, aus dem Gedächtnis zugefügt werden. F,  $W_2$ , Mü A, R, N und andere Handschriften dieser Entwicklungsperiode der lateinischen und französischen Motette schreiben die T. bei 2st. Motetten am Ende der Moteti und bei Dpm. und Tripelmotetten, bei denen die einzelnen Oberstimmen fortlaufend nacheinander aufgezeichnet werden, in der Regel am Ende der letzten Oberstimme, unbekümmert darum, ob die gleichzeitig vorzutragenden Stimmen auch von dem oder den Vortragenden gleichzeitig zu übersehen sind. (Über die inkonsequente Art, in der Ma die T. behandelt, vgl. oben S. 138). Die späteren Handschriften (Mo,  $\mathcal{P}$ , Ba, Da, Tu u. s. f.) geben diese primitive und unübersichtliche Anordnung der Aufzeichnung auf, indem sie stets das, was beim Vortrag gleichzeitig erklingt, auch auf einer Seite oder auf der Verso-Seite des einen und der Recto-Seite des folgenden Blattes gleichzeitig übersehbar schreiben, wobei im einzelnen mannigfache Verschiedenheiten der Stimmen-Anordnung stattfinden können; vgl. unten. So konnten die späteren Handschriften stets auch zum Vortrag, nicht bloss zum Einstudieren der Werke benutzt werden, ebenso wie das bei den partitur-mässig geschriebenen Organum- und Conductus-Handschriften der Fall war, während in der älteren Motetten-Periode der den T. Vortragende Melodie und Rhythmus des T. mindestens dann, wenn der T. gar nicht oder nicht korrekt oder auf der Verso-Seite eines Blattes, auf dessen Recto-Seite der Motetus steht oder beginnt und dessen Recto-Seite der Motetus-Sänger benutzte, auswendig vortragen musste; und ähnlich liegt es bei den Motetten-Handschriften dieser älteren Periode für die 2 oder 3 Sänger der Oberstimmen von Dpm. und Tripel-Motetten. Gewiss sind oft die Motetus-Stimmen auch isoliert vorgetragen worden; dass das aber nicht häufig stattfand, zeigt deutlich der Umstand, dass nur in ganz wenigen Sammlungen französischer Motetten die T.-Aufzeichnung oder wenigstens die T.-Bezeichnungen fehlen; vgl. auch unten Kap. 13.

In R und N erstreckt sich das Hauptinteresse des Sammlers bzw. der Schreiber evident auf die Motetten-Oberstimmen mit ihren französischen Texten, wie ja die umfangreichen vorhergehenden Lieder-Sammlungen dieser Handschriften nur französische bzw. provenzalische Texte enthalten. Trotzdem ist in der Regel für die Noten der Motetten-T. überall so viel Platz gelassen, wie den Schreibern der Texte wohl genügend erscheinen mochte (Ausnahmen bilden nur 24, \*43, 61, 94 und 95 in N und 43 entsprechend R 20), und von ihnen zunächst wenigstens die T.-Bezeichnungen aus ihren Vorlagen auch in diese Handschriften aufgenommen (Ausnahmen bilden

ausser den eben erwähnten Fällen nur \*30, 31, 73 und 97). Freilich sind die T.-Noten dann in R nur zum Teil ausgefüllt; es fehlen hier die Noten zu den Tenores R 1—3, 6, 7a, 8, 22, 26, 27 und 32—38, also eingerechnet R 20, wo es auch an Raum für den T. fehlt, fehlt die T.-Aufzeichnung überhaupt in R in 17 von 39 Fällen! In N fehlen die T.-Noten ausser in den schon erwähnten 5 Fällen, in denen es auch an Raum für den T. fehlt, nur noch 5mal: zu N 54, wo der T. (korrekt?) Hec bezeichnet ist, zu 60 mit der Bezeichnung In seculum, zu 76 mit der Bezeichnung Pacem und zu 73 und 97, wo auch die T.-Bezeichnungen fehlen. Aber vielfach war der vom Textschreiber frei gelassene Raum zur Aufnahme des vollen Umfangs der T.-Noten nicht gross genug; dann brach der Notenschreiber mitten in der Melodie des T. ab; so ist z. B. der bei N 79—80 für den T. frei gelassene Raum viel zu klein. Umgekehrt beschränkt sich der Schreiber der T.-Noten aber auch vielfach nur auf die Aufzeichnung des T.-Anfangs, z. B. nur der 1. T.-Durchführung, wenn auch genügend Platz in der Handschrift vorhanden ist; so z. B. bei N 81. Vgl. die oben bei den einzelnen Motetten gemachten diesbezüglichen Angaben.

Auffälliger und wichtiger ist die Freiheit, die sich die Schreiber der T.-Noten in R und N gegenüber den alten festgestellten Modus-Schreibungen der Tenores in einer grossen Anzahl von Fällen erlauben. R und N bedeuten in dieser Hinsicht den Tiefstand der Inkorrektheit, da in den späteren Handschriften wie Mo u. s. f. die Einführung der Mensural-Schreibung notwendigerweise auch wieder exakte Aufzeichnung der T.-Rhythmen im Gefolge hatte. Mir scheint die Schuld an diesen Inkorrektheiten durchweg die Schreiber von R und N, nicht ihre Vorlagen zu treffen.

Die oben (S. 152f.) im einzelnen besprochenen T.-Modi der Melismen von St. V sind in R und N in folgender oft ganz entstellter Weise wiedergegeben.

Der St. V-Tenor-Modus Nr. 1 in St. V Nr. 33: si — in N 77: erst unregelmässige Gruppen, dann si.

Nr. 2 in St. V Nr. 35: a. 3 si ||; b. 3 li |; c. 2 li pl . . . — in R 19 mit Auslassung der 2. Durchführung als a. 3 si ||; b. 3 li . . .; in N 42 mit der gleichen Anlassung, aber a. 3 li |, mit 5 li | beginnend und schliessend; b. 3 li . . . geschrieben.

Nr. 3 c in St. V Nr. 12: breitere si si | 3 si | — in R 23: 2 si | 3 li |, aber mit der 7. Gruppe abbrechend; in N 46: meist 2 si | 3 si | in gleichmässigen simplices-Formen.

Nr. 4 a und b in St. V Nr. 24, 5 a und 21: 3 li | — in N 86, 85 und 64 ebenfalls 3 li |; doch fehlen in N 86 6, in N 64 4 Gruppen in der Mitte, vgl. oben; in R 34 (= N 64) fehlen die Noten.

Nr. 5 a in St. V Nr. 17: si | 3 li | in N 94 fehlt der T., für den kein Platz ist.

Nr. 6 b in St. V Nr. 29a: 3 li | 2 si | — in N 93 entstellt: 2 si | 3 li | 3 li | 2 si | und 4 Gruppen 3 li |.

Nr. 8 b in St. V Nr. 7 und 5 b: 2 li 3 li | — in N 55 in vielfach richtig ligierten Gruppen von 5 Tönen, von denen nur die letzte Gruppe der 2. Durchführung fehlt; in N 85 fehlt die 2. T.-Durchführung.

Nr. 9 in St. V Nr. 29b: 3 li pl 2 li | — in N 93 entstellt: 3 li |.

Nr. 10 in St. V Nr. 26: 2 li 3 li | si | — in N 84 entstellt: 3 li |, 2 li 3 li | schliessend; die 2. Durchführung, die die Melodie rhythmisch neu ordnet, fehlt.

Nr. 12a in St. V Nr. 18, 23 und 30: 3 li 2 li | 3 li | — in N 81 entstellt: 3 li |, mit dem Ende der 1. T.-Durchführung abbrechend (vgl. oben); in N 62 in meist richtiger Gruppenfolge von je 5 Tönen mit Pausenstrich und 3 li | (in R 32 fehlen die Noten); in N 92 meist richtig ligiert, doch fehlt hier die im Schluss rhythmisch abweichende 2. Durchführung.

Nr. 12b in St. V Nr. 13b: 2 li 3 li | 3 li | — in R 31 = N 58 fehlt diese 2. Durchführung.

Nr. 13 in St. V Nr. 31: 2 li 3 li | 3 si | — in R 24 = N 47 gleich gruppiert, meist 3 li 2 li | 3 li | oder 5 li | 3 li | ligiert; doch ist in N der T. nicht vollständig.

Nr. 14 in St. V Nr. 2: 3 li 2 li | 4 si | 3 li | — in R 17—18 = N 40—41 entstellt: 3 li |.

Nr. 15 in St. V Nr. 10: 3 li 2 li 2 li | — in der kurzen Motette R 40 = N 71, die etwas kürzer als das Melisma ist und deren Mot. refrainartigen Text hat, ganz entstellt.

Nr. 19 in St. V Nr. 34: 3 li 2 li 2 li | 4 si | — in N 52 fast stets in der gleichen Gruppierung, meist 3 li 4 li | 4 li | ligiert.

Nr. 21 in St. V Nr. 13a: 2 si | 4 li || 2 si | 3 li || — in R 31 = N 58 ganz entstellt; in R mit dem 17. Ton bereits abbrechend.

Bei den übrigen Motetten, deren Kompositionen anderweitig vollständig und korrekt überliefert sind, ergibt der Vergleich der Aufzeichnung der T.-Modi in R und N mit der korrekten Schreibung folgendes.

1) Nicht-modale T.-Bildung liegt vor in: N 1 (meist 3 li |; R 1 o. N.; in W<sub>2</sub>: σγ); N 95 (der T. fehlt; in W<sub>2</sub>: σγ); R 11 = N 34 (unregelmässige Gruppen; in W<sub>2</sub> und Mo: si); N 19 1. Durchführung (si mit unregelmässigem Anfang; in W<sub>2</sub>: si); R 15 2. Durchführung (σγ; in N 38 fehlt sie; sonst: si oder σγ); N 65 (R 35 o. N.) und N 91 (unregelmässig; auch in W<sub>2</sub> unregelmässig); R 5 = N 5 (unregelmässig; in R mit dem 7. Ton der 2. Durchführung abbrechend; über W<sub>2</sub> vgl. oben S. 220).

2) Der Modus 3 li | ist korrekt aufgezeichnet in R 4 = N 4, N 6 (R 6 o. N.), N 7—8, R 7 = N 9, R\* = N 14, N 15, N 16—18 und R 14 = N 37; inkorrekt nur in N 13 (unregelmässige Ligierung).

3) Ebenso ist der einfache zweithäufigste (in R und N besonders in der 3. Gruppe auftretende) T.-Modus 3 li | 2 si | bzw. 2 si | 3 li | in N 22, N 23, N 31 und R 9 = N 32 modal korrekt geschrieben; nur sind alle 4 T. in N unvollständig. — Und genau das Gleiche gilt vom Modus si | 3 li | in der 1. Durchführung von R 15 = N 38.

4) Der Modus si 3 li | lautet in N 12 meist (korrekt) 4 li | oder (inkorrekt) 2 li 2 li |.

5) Der 5tönige Modus 3 li 2 li | ist in N 74 und R 12—13 korrekt, sonst meist nur in 5tönigen Gruppen verschiedener Ligierung geschrieben (so in N 10, N 19 2. Durchführung und, hierin in der Aufzeichnung von R 12—13 differierend, in N 35—36), bei denen aber verhältnismässig selten sicher zu erkennen ist, dass der 1.,

nicht der 2. Modus gemeint ist. — Die Aufzeichnung des in der sonstigen Überlieferung zwischen 3 li 2 li | und 2 li 3 li | schwankenden T.-Modus von N 79—80 beschränkt sich in N auf die 2 Gruppen: 3 li 3 li | 3 li 2 li |.

6) Die 7tönigen Modi 3 li 2 li 2 li | (in F = N 78) und 2 li 2 li 3 li | (in W<sub>2</sub> und Mo = N 2, in R 2 o. N.) sind meist als 7tönige Gruppen geschrieben, ohne dass aber aus N die Entscheidung, ob 1. oder 2. Modus herrscht, zu treffen ist. — Der Modus 2 si | 3 li 2 li 2 li | (in Mo = N 87) ist in N stärker entstellt; vgl. oben. — Der in W<sub>2</sub> zwischen 2 li 2 li 3 li | und 3 li 2 li 2 li | schwankende Modus der 2. Durchführung von N 23 fehlt in N ganz.

7) Der 8tönige Modus 2 li 2 li 4 li | (in Mo = N 45, in R 22 o. N.) erscheint in N als Gruppenbildung von 8, einmal 9 Tönen, deren rhythmische Gliederung aus N ebenfalls nicht zu erkennen ist.

Die Rhythmik der bisher nur aus R und N bekannten T. lasse ich hier noch unberücksichtigt.

Bezüglich der Erweiterung des T.-Repertoires, das die zahlreichen in R und N neuen Motetten W<sub>2</sub> und Mü A gegenüber mit sich bringen, ist besonders bemerkenswert, dass die neuen T. weitaus in der Mehrzahl dem Magnus Liber (die T. zu 82—83 aus M 16, 90 aus M 19 und die neuen T. der 2. und 5. Gruppe: zu \*27—\*29 aus M 49, 66 aus M 37, \*67 und \*72 aus M 34) oder homogenen liturgischen Gesängen entnommen sind (die T. zu \*39, 59 und 76 aus M 70\*—72\*). Unbekannt sind bisher die Quellen der T. zu \*25, \*56 und \*63 (doch sind alle 3 lateinisch bezeichnet) und eventuell von hier fehlenden T. Auch die neuen französischen Motetten von R und N bieten somit in dieser Beziehung nichts prinzipiell Neues.

Für die Beantwortung der Frage, welche Stellung dem Motetten-Repertoire von R und N in der Entwicklung der französischen Motette anzuweisen ist, scheinen mir von den Resultaten der vorstehenden Untersuchungen besonders folgende von Bedeutung zu sein.

Die Feststellungen: 1) dass der Zusammenhang grosser Komplexe dieses Repertoires (besonders in Gruppe 1 und 3) mit dem älteren Motetten-Repertoire sehr eng, der mit dem jüngeren dagegen durchweg sehr unbedeutend ist; 2) dass die T., obwohl das Hauptinteresse des Sammlers von R und N die französischen Oberstimmen betraf und die Kopie der Tenores den Schreibern offensichtlich grosse Mühe machte, doch, so gut es ging, mitkopiert sind; 3) dass ein grosser Teil der hier neuen Motetten nicht selbstständig geschaffen ist, sondern St. V.-Melismen als Quellen benutzt; 4) dass auch die hier neuen T. noch den gleichen Quellen wie die T. des ältesten französischen Repertoires entstammen — ergeben, dass das Repertoire von R und N in eine sehr frühe Zeit der Entwicklung der französischen Motette gehört. Andererseits glaube ich aus den Beobachtungen: 1) dass die hier neuen Werke in der grossen Mehrzahl singular bleiben und später weder in der Originalgestalt weiter überliefert werden, noch den musikalischen Ausgangspunkt neuer Werke bilden; 2) dass der Sammler, der diese Motetten mit grossen Chansons- und Lais-Sammlungen in einer Handschrift vereinigt, ein auffällig starkes Interesse Mischformen wie den hier singulären Rondeau-

Motetten und den in den Haupt-Motettenhandschriften eine wesentlich geringere Rolle spielenden, nur aus Refrains bestehenden oder stark mit Refrains durchsetzten Motetten entgegenbringt, — schliessen zu können, dass dieses Repertoire von R und N (anders als die Repertoires von W<sub>2</sub> und Mü A) aber nur einen Nebenzweig der Entwicklung bildet.

### XIII. Die Motetten-Sammlungen in Paris franç. 845 und Oxford Bodl. Douce 308 (D).

Der Beschreibung der Motettenfaszikel von R und N lasse ich zunächst die Beschreibung von 2 ebenfalls in Chansonniers eingefügten Motetten-Sammlungen folgen: die der kleinen Sammlung der im Codex „*Motet ente*“ genannten, 1st. ohne Tenores aufgezeichneten 15 + x Motetten in Paris franç. 845 und der grösseren, ebenfalls fast ausschliesslich aus „*Motets entés*“ bestehenden Motetten-Sammlung in D (64 Werke).

Während in den Motetten der Motettenfaszikel von R und N zwar auch, wie oben S. 298 betont, die Durchsetzung der Motetten mit Refrains auffällig stark ist, aber doch neben diesen Refrains verwendenden Motetten auch eine nicht geringe Zahl anders gebauter Texte steht, sind die Motettentexte in Paris 845 sämtlich und in D fast sämtlich als „*Motets entés*“<sup>1)</sup>, als „aufgepfropfte Motetten“ gebaut: der Refrain spaltet sich in 2 Teile; der 1. Teil bildet den Anfang, der 2. den Schluss; zwischen hinein wird der neue Text „aufgepfropft“. In D bilden vereinzelt verschiedene Refrains den Anfang und Schluss des Textes; ferner scheint in D ganz vereinzelt (z. B. in D Nr. 6) nur am Schluss ein Refrain zu stehen. Vgl. die (vielfacher Erweiterung bedürftigen) Nachweise der Refrains in Raynaud's *Recueil I* passim und II, 141 ff. und von R. A. Meyer bei *Stimming, Motette* S. 141 ff. passim. Im folgenden sind lediglich die von Raynaud kursiv gedruckten oder sonst als Refrains nachgewiesenen Zeilen kursiv gedruckt; auch unter den übrigen machen mehrere den Eindruck von Refrains.

Die „*Motets entés*“ in Paris 845 sind wie die Chansons u. s. f. und Lais dieses Codex in Quadrat-Notation und nur 1st. aufgezeichnet; Codex D überliefert seinen gesamten Inhalt ohne Melodien und ohne freie Räume für nachzutragende Melodien und gibt zu den Motetten ebenfalls die T. nicht an. Da jedoch eine Anzahl von Motettentexten in D anderweitig als Teile mehrstimmiger Motetten-Kompositionen vorkommen und nach der übereinstimmenden Terminologie aller Theoretiker die Motette stets eine mehrstimmige Form ist, ist wohl mit Sicherheit die musikalische Überlieferung aller „*Motets entés*“ in Paris 845 als unvollständig zu bezeichnen und

<sup>1)</sup> „*Motes entés*“ nennt v. a. Halle in: *Li jus du pelerin* (V. 91, ed. Rambeau; ed. Coussemaker, S. 418), „*balades entées*“ G. de Machaut (Prologue 5, V. 16; *Oeuvres*, ed. E. Hoepffner, 1, 1908, S. 6). Ist *entitur* bei Anon. IV (C. S. 1, 335: *unus pes entitur* in alio pede) eine entstellte Form des seltenen mittelalterlichen lateinischen Parallelworts *entare* (vgl. Ducange s. v.)?

ebenso bezüglich der Motettentexte in D anzunehmen, dass durchweg die vom Textschreiber fortgelassenen T.-Bezeichnungen zu ergänzen sind.

### 1. 15 + x „Motets entés“ in Paris franç. 845.

Der Codex Paris franç. 845, eine Pergamenthandschrift des 13. Jahrhunderts (30 : 20,5 cm), einst Nr. 67 der Bibliothek Cangé, besteht in seinem gegenwärtigen, nicht ganz vollständigen Umfang aus 191 in 2 Kolumnen geteilten Blättern. Wie Raynaud u. a. citiere ich unter den verschiedenen Seitenzählungen die moderne Foliierung, die die Lücken nicht berücksichtigt und die in falscher Folge gebundenen Blätter der letzten Lage nach ihrer jetzigen (irrigen) Folge zählt. Zur Lit. vgl. Cat. Bibl. Imp. Les Mss. frç. 1, 105 ff.; Raynaud, Bibl. 1, 94 ff. (Codex *Pb*<sup>4</sup>) und Rec. 2, S. XI, 62 ff. und 151 (Codex *Cg*); Schwan, Altfranz. Liederhandschr. S. 86 (Codex *N*); Gröber, Grundriss 2, 1, 945. Phototypisch edierte P. Aubry f. 140' (Chansons) in: Les plus anc. mon. pl. 10 (1905).

Die Motetten folgen wie in R und N auch in Paris 845 gegen Ende des Codex, beginnen hier jedoch nicht mit einem Lagenanfang. Auf Ray. Bibl. Nr. 137 (A une fontaine; f. 183'b) und Nr. 1641 (Douce seson; f. 184a) folgt die Überschrift: „Ci comencent li motet ente“ (f. 184b) und 15 Motetten, die den Rest von f. 184, f. 190 und 189 in Anspruch nehmen; auf der Seite stehen 11 Systeme; den Wortlaut der Anfänge gebe ich im folgenden nach der Handschrift. Der Schluss der f. 189' Sy. 11 mit V. 6 abbrechenden Motette Nr. 15 (V. 7—10) fehlt mit dem folgenden Blatt; die Grösse der Lücke und die Zahl der hierdurch eventuell verlorenen weiteren Motetten ist unbekannt. Der Rest des Codex, dessen ursprüngliche Blattfolge: 186, 185, 191, 187 und 188 ist, enthält mit 1 st. Melodien:

1. f. 186: ein Fragment (Schluss eines Lais) beginnend: „en trenblant. Ne li os“, endend: „merci puisse trouver“ (im Cat. l. c. S. 110 und bei Raynaud fehlend);
2. f. 186 b u. s. f.: „Li lais de la pastorele“ (Ray. Bibl. Nr. 1695; Mk.: Aubry, in: Jeanroy, Brandin und Aubry, Lais et descorts 1901 Nr. 24);
3. f. 185'b u. s. f.: „Li lais des Hermins“ (Ray. Bibl. Nr. 2060; Mk.: Aubry, ib. Nr. 27); Vgl. über diese 3 mit Philipp's *Ave gloriosa* melodisch gleichen Lais oben S. 259.
4. f. 187'a u. s. f.: „La note Martinet“ (Ray. Bibl. Nr. 474), formell der „Estampie“ ähnlich: durchkomponiert mit gleicher Schlussphrase aller Teile;
5. f. 188'b die Motette [826]: D'amor nuit et jor me lo (von Raynaud weder in der Bibl. noch im Rec. genannt; ebenso im Cat. l. c. fehlend). Der T. fehlt. = 2st. Mo 6, 179 (T. Hodie).

Die Anfänge der 15 „Motets entés“ (vgl. Cat. l. c. S. 110 und Raynaud, Rec. II l. c.) lauten:

1. f. 184b. [1077] *Douce dame debonaire*, fin cuer amoro. = D Nr. 50.
2. f. 184'a. [1078] *He amors, morrai je?* qui l'a deservi?

Der den Mot. umschliessende Refrain ist mit dem den Mot. [10] (vgl. unten D Nr. 18) umschliessenden Refrain und mit V. 4—5 des Tr. [9] auch musikalisch identisch.

3. ib. [1079] *Tres haute amor jolie* mi fet sospirer.
4. f. 184'b. [1080] *He dex, tant doucement* m'a pris bone amor.  
Der Schlussvers ist mit dem Schlussvers von Nr. 14 nur textlich gleich.
5. f. 190a. [1081] *D'amors vient et de ma dame* ce qui si me tient jolis.
6. ib. [1082] *Mesd[isa]nz creveront*; et qui les fera crever? = D Nr. 28.  
Der von V. 1, 8 und 15 gebildete Refrain kehrt u. a. am Schluss des in Mo (6, 198) leider ohne Noten überlieferten Mot. [268] wieder.
7. f. 190b. [1083] *Or ai ge trop demore* hors de la contree.
8. f. 190'a. [1084] *De vos vient li maus, amie*, qui m'a pres qu'ocis.
9. f. 190'b. [1085] *Aimi, li maus que j'ai* mi fet penser.
10. ib. [1086] *Quant plus sui loig de ma dame*, plus mi destraint fine amor.
11. f. 189a. [1087] *He dex, que ferai*, se cele ne m'aime.
12. f. 189b. [1088] *D'amors vient toute ma joie*, et li tres douz maus que j'ai.  
Ob V. 1 mit dem vorletzten Vers von D Nr. 7 auch musikalisch identisch war, ist unbekannt.
13. ib. [1089] *He dex, je n'i puis durer* por cele que je tant aim. = D Nr. 44.
14. f. 189'a. [1090] *Amoreusement* languis par joie avoir.  
Raynaud 2, 67 zieht irrig *languis* zum Refrain. Der den Mot. umschliessende Refrain ist mit dem das Tr. [9] umschliessenden Refrain auch musikalisch identisch; dagegen sind die Schlussverse von Nr. 4 und 14 nur textlich gleich.
15. f. 189 b. [1091] *Diex, la reverre je ja* la bele au cors gent. = D Nr. 9.  
Der den Mot. umschliessende Refrain kehrt am Schluss des Tr. [282] wieder; da die 1. Verse auch musikalisch identisch sind, gilt das gleiche wohl auch von den Schlussversen; leider fehlt in Paris 845 der Schluss.  
Über die folgende Lücke vgl. oben S. 306.

Anderweitig sind von diesen „Motets entés“ in gleicher Form bisher nur Nr. 1, 6, 13 und 15 in D nachweisbar; die übrigen 11 sind hier singulär. Auch die Verwendung der Refrains mit den gleichen Melodien war bisher nur in wenigen Fällen sicher festzustellen.

### 2. 64 Motettentexte (fast ausschliesslich „Motets entés“) in D.

Die am Anfang des 14. Jahrhunderts in lothringischem Dialekt geschriebene Pergamenthandschrift Oxford Bodl. Douce 308, die nach alter, die leeren Blätter mitzählender Foliierung aus 297, nach neuer aus 283 in 2 Kolumnen geteilten Blättern besteht, enthält f. 147—262 (alt) einen umfangreichen, auch wegen seiner zahlreichen Unica geschichtlich sehr wichtigen Chansonier, dessen 7 bzw. 8 Gruppen nach Formen angeordnet sind. Leider ist der Codex nur als Texthandschrift angelegt.

Ein 1. Corpus bilden Gruppe 1—6: 1. f. 152a—178'a: 92 „Grans chans“ (von den 93 in Raynaud's Bibl. 1, 40 ff. ist Nr. 8, die Fortsetzung von Nr. 7, als selbstständiges Lied zu streichen); 2. f. 179a—185'a: 19 „Estampies“; 3. f. 186a—203'b: 36 „Jeus partis“; f. 204 und 205 sind frei; 4. f. 206a—219'a: 57 „Pastorelles“;

f. 220 und 221 sind frei; 5. f. 222a—248'b: 188 „Balletes“; f. 249 und 250 sind frei; 6. f. 251a—253'b, x x (2 Blätter fehlen hier), 254a—256'a: 22 „Sottes chansons contre amours“; voran geht f. 147a—150'a ein Verzeichnis der Textanfänge dieser 6 Gruppen; f. 150'b und f. 151 sind frei. Während dieses Register und die ersten 6 Gruppen stets mit neuen Seiten beginnen, folgen ohne Überschrift und ohne Register f. 256'a—262a (f. 258 ist dabei irrig doppelt gezählt) 101 weitere Texte, von denen Nr. 1—63 und 97 Motettentexte, fast ausschliesslich „Motets entés“, und die übrigen Rondeaux sind.

Den Inhalt des Codex von f. 147 an bis zum Schluss der 6. Gruppe gab G. Steffens in Herrig's Archiv Bd. 97—99 und 104 (1896 f. und 1900) in diplomatischem Abdruck heraus. Die letzten 101 Texte übergang er (l. c. 104, S. 345), da sie bereits 1881—83 in Raynaud's Recueil (I passim; II, S. 1 ff., vgl. S. VIII f. und S. 141 ff.) vollständig (nur ohne vollständige Angabe der orthographischen Varianten in D bei den auch in Mo vorkommenden Texten) abgedruckt waren. Ein Faksimile von f. 206 edierte Steffens l. c. 99, zu S. 80. Zur Lit. vgl. ferner P. Meyer, Doc. man. (vgl. den Titel oben S. 251) S. 150 ff. und 209 ff.; Raynaud, Bibl. 1, 40 ff. (Codex O); Schwan, Liederhandschr. S. 194 ff. (Codex I); Grüber, Grundriss 2, 1, 944 f.; Summary Cat. of Western Mss. in the Bodl. Libr. of Oxf., 8<sup>o</sup>, 4 (1897), S. 588 f., Nr. 21882 (mit der Grössenangabe 11¼ : 7¾ in.). Als Bezeichnung des Codex behalte ich die in Raynaud's Rec. eingeführte: D bei.

Während eine Altersbestimmung der „Motets entés“ in Paris 845 vorläufig noch nicht möglich erscheint, da sie hier nur 1st. aufgezeichnet wurden und teils singular, teils nur hier und in D überliefert sind, ist bezüglich der Zusammensetzung des Motetten-Repertoires von D sicher, dass hier Werke aus den verschiedensten Entwicklungsstadien der Motette vereinigt sind. So gehen mehrere Melodien auf Notre Dame- und St. V-Melismen zurück; eine Reihe von Texten gehört dem ältesten französischen Motetten-Repertoire an; bei mehreren ist die anderweitige älteste Überlieferung erst das alte Corpus von Mo; endlich ist es auch möglich, dass andere noch jünger sind, da die Abfassungszeit der Sammlung des Chansonier D, in dem z. B. unter den „Grans chans“ 9 Chansons des späten, erst in der Epoche von Mo 7 schaffenden Adam de la Halle sich befinden, jüngeren Datums zu sein scheint. Da es jedoch an bestimmten Anhaltspunkten dafür fehlt, dass hier neben einer grösseren Zahl nachweislich alter auch so späte Motetten mitüberliefert sind, und um diese 2. „Motets entés“-Sammlung von den in Quadrat-Notation geschriebenen „Motets entés“ in Paris 845 nicht zu trennen, ordne ich D an dieser Stelle ein.

Da ich für D nur auf die Literatur darüber angewiesen bin, gebe ich die Seitenzahlen und den Wortlaut der Anfänge nach Raynaud, für Nr. 2, 14 und 18 mit Benutzung von Stimmgang, Motette. Die (von Raynaud nicht immer verzeichneten) Details der Orthographie in D bleiben bei den 12 auch in Mo wiederkehrenden Texten bisweilen zweifelhaft. Die Seitenzahlen, die Raynaud im Recueil nach der neuen Foliierung citiert (f. 243 ff.), gebe ich conform mit der gebräuchlicheren Citierung der älteren Foliierung des Codex nach dieser. Die Angabe: Refrain (ohne weiteren Zusatz) im folgenden bezieht sich stets auf den den Text in D umschliessenden Refrain.

1. f. 256'. [722] *Trop suix joliete doucette plaisans bele pucelete.* [T. Aptatur, aus O 46\*].  
= Mot. der 4st. Tripelotette [720 ff.] Mo 2, 34; der 3st. Dpm. [721 f.]  $\Psi$  Nr. 2; Ba Nr. 49 (überall mit dem Anfang *Je sui* und weiteren Var. in der Fortsetzung). Stimmgang S. 38 übersieht die Überlieferung in D. —  $\mu$ . — Über Refrainbeziehungen vgl. unten bei Mo.
2. [397] *Trop longement m'a failli ma dame d'avoir merci.* [T. Pro patribus Nr. 3, aus M 30].  
Qu. F Nr. 150. — = Mot. der 3st. Dpm. [396 f.] W<sub>2</sub> 3, 6; Mo 5, 89; Cl Nr. 20—21;  $\Psi$  Nr. 5; Ba Nr. 89; 2st. R Nr. 4; N Nr. 4. Über Text-Var. des Anfangs und die lateinischen Contrafacta [398 ff.] vgl. oben S. 199. —  $\mu$ .
3. [1092] *Navreis suix pres dou cuer san plaie dont li fers est moult bien ageuis.*  
Der Refrain umschliesst auch den Mot. [460].
4. [651] *L'autrier joer m'en alai par un destor.* [T. Flos filius ejus Nr. 3, aus O 16].  
Qu. 3st. F f. 11. — = Mot. der 3st. Dpm. [650 f.] W<sub>2</sub> 3, 13; R Nr. 12—13; N Nr. 35—36; der 4st. Tripelotette [650 ff.] Mo 2, 21; Cl Nr. 31—33; 2st. Ca Nr. 12. Über die lateinischen Texte [647 ff.] und [653 f.] und eine musikalische Refrainverwendung des Schlusses vgl. oben S. 200 f. —  $\mu$ .
5. [1093] *Ceu ke plus m'agree mi font aloignier.*
6. [91] *Bone compaignie, quant ele est bien privee.* [T. Manere, aus M 5].  
= Mot. der 4st. Tripelotette [89 ff.] Mo 2, 33; Bes Nr. 53. Identisch [92 ff.]; vgl. unten bei Mo. —  $\mu$ .
7. f. 257. [1094] *Antre Soixons et Paris chivachai l'autrier a mon grei.*  
Vgl. die Bemerkung oben S. 307 zu Paris 845 Nr. 12.
8. [1095] *Jolietement m'an voix hors de cest pays.*
9. [1091] *Biaus deus, revairai je jai la belle a cors gent.*  
= Paris 845 Nr. 15. Über den Refrain vgl. oben S. 307.
10. [1096] *Je cuidai mes maiz celler et soustenir et anduireir; a nunlz.*  
Den Refrain citiert Anon. IV (C. S. 1, 357); in etwas kürzerer Fassung umschliesst er musikalisch analog auch den Mot. [152]; vgl. oben S. 207 f. zu W<sub>2</sub> 4, 9.
11. [1097] *E deus, ja l'ain je plus ke je ne suel,* ma dame cui je requier et prie.
12. [1098] *Est il jors? Nenil ancores;* vos lou hastesis trop.
13. [1099] *L'abe c'apeirt au jor, ki la nuit depairt.*
14. (f. 257 oder 257'?) [480] *Dieus, je ne puis la nuit dormir,* qu'ades oi. [T. Et vide u. s. w., aus M 37].  
Qu. 3st. St. V Nr. 1 mit dem Mot.-Anfang in mg. — = Mot. der 3st. Dpm. [479 f.] W<sub>2</sub> 3, 15; Ba Nr. 28; der 4st. Tripelotette [479 ff.] Mo 2, 29. —  $\mu$ . — Dass es ein Motet enté ist, zeigte R. A. Meyer l. c. S. 151.
15. f. 257'. [579] *Sor tous les mals est li malz d'amors mes morteis anemins.* [T. Leluya].  
= 2st. W<sub>2</sub> 4, 74. Identisch [580 f.]; vgl. oben S. 216. —  $\mu$ .
16. [1100] *Osteis lou moi, l'anelet dou doi! avoir pas vilains ne me doit.*  
Der Refrain schliesst auch Str. 1 der Pastourelle: *En une praele* (Ray. Bibl. Nr. 607).

17. [1101] *Onkes mais n'o a mon greit amors an tout mon vivant.*
18. [10] *Ea amours, morai je pour celi ou j'ai trestout mon eage.* [T. Omnes, aus M 1].  
= Mot. der 3st. Dpm. [9 f.] Mo 5, 76; Ba Nr. 43; V f. 114. —  $\mu$ . — Der Refrain bildet auch den Mot. [1078] (vgl. oben Paris 845 Nr. 2) umschliessenden Refrain und, mit diesem musikalisch identisch, V. 4—5 des Tr. [9]. Über weitere Refrain-Beziehungen vgl. unten bei Mo.
19. [544] *Amors qui tant m'a greve et por meri.* [T. Et super Nr. 2, aus M 66\*].  
Qu. St. V Nr. 25 (Et in fines Nr. 2) ohne den Mot.-Anfang in mg. — = 2st. W<sub>2</sub> 4, 23; 3st. Dpm. [544 f.] Mo 5, 124. Identisch [546]; vgl. oben S. 210. —  $\mu$ .
20. [792] *Merci de qui j'atendoie secors et aie.* [T. Fiat Nr. 2].  
Qu. St. V Nr. 18 mit dem Mot.-Anfang in mg. — = 2st. W<sub>2</sub> 4, 57; N Nr. 81; Mo 6, 192. Identisch [793]; vgl. oben S. 214. —  $\mu$ .
21. [477] *Biaus cuers desirres et dous, je sui mais si au desous.* [T. Audi filia, aus M 37]. = 2st. Mo 6, 224.
22. f. 258. [100] *Quant li noviaus tans repaire, c'oxillons tout a un cri.* [T. Surge et illumina, aus M 9].  
Qu. F Nr. 59—60. — = 2st. W<sub>2</sub> 4, 68.
23. [570] *Ne puet faillir a honour fins cuers qui bien amera.* [T. Descendentibus, aus M 74\*].  
= Mot. der 3st. Dpm. [569 f.] Mo 5, 77 und 144; Ba Nr. 70. Ray., Rec. 1, 303 und Stimming, S. 61 f. übersehen die Überlieferung des Textes in D (vgl. Ray., Rec. 2, 142). —  $\mu$ . — Nach R. A. Meyer l. c. S. 143 und 161 ist der Text vielleicht ein Cento.
24. [1102] *C'est la jus c'on dist an lai praielle, Marion et Robeson.*  
= Paris franç. 12786 Nr. 3 (f. 76), wo nach Raynaud nur noch der Schluss lesbar ist.
25. [1103] *Deus, con si ait biaus bois! li roisignors i chante.*
26. [1104] *La belle ou j'ai mon cuer mis m'ait si doucement sospris.*
27. [1105] *Dont vient li malz d'ameir dont chascuns se plaint?*  
Der gleiche Refrain umschliesst Nr. 32. Ferner sind V. 8, V. 10 und die Schlussverse von Nr. 29 und 35 gleich.
28. [1082] *Mesdicans creveront; et ki les ferait creveir?*  
= Paris 845 Nr. 6. Über den Refrain vgl. oben S. 307.
29. f. 258'. [1106] *Bel jueir fait a s'amie ki antre ces brais.*  
Der gleiche Refrain umschliesst Nr. 35. Vgl. ferner zu Nr. 27.
30. [271] *En non diu, c'est la rage que li maus d'amors me tient cil.* [T. Ferens pondera, aus M 22].  
= 2st. W<sub>2</sub> 4, 32; Mo 6, 183; 1st. als Chanson des Moines de St. Denis in R f. 168 und N f. 61' (Ray. Bibl. Nr. 33).
31. [1107] *Dieus, por coi la regardai, ke si m'ait navrei parfont?*  
Mit Nr. 36 ist nur V. 1 identisch.
32. [1108] *Dont vient li malz d'ameir ke tant m'avrait greveit.*  
= unten Nr. 51. — Der gleiche Refrain umschliesst Nr. 27.

33. [1109] *Aprenais d'amorettes, se voleis avoir l'onor.*
34. [1110] *Dieus, comant vait qui son cuer n'ait.*
35. [1111] *Biaus joeir fait a s'amie, mais j'en suis si meschans.*  
Der gleiche Refrain umschliesst Nr. 29. Vgl. ferner zu Nr. 27.
36. [1112] *Dieus, por quoi la regardai? ne la puis entroblier.*  
Der Refrain umschliesst auch den Mot. [285] und bildet, damit musikalisch identisch, V. 27—28 des Tr. [787]; mit D Nr. 31 ist nur V. 1 identisch.
37. [1113] *Fi, je vous ameroie: fol m'aves trovei.*
38. f. 258<sup>bis</sup>. [1114] *Faites joie, meneis joie qui d'ameir aveis talent.*
39. [1115] *Fui te gaitte, fai me voie, por den ne me nusies mie.*  
Der Refrain kehrt in Halle's Tr. [33] V. 26—27 wieder.
40. [1116] *Je n'i os aleir lai ou ma dame est.*  
V. 1 des Refrains kommt mit anderer Fortsetzung mehrfach vor: am Ende des Mot. [12], das Tr. [554] umschliessend und Tr. [288] V. 5 ff.
41. [1117] *Je l'avrai ou g'i morrai; lais, pour quoi onques la vi.*
42. [1118] *Je n'ai pas oublieit amors; por ceu se ma dame me heit.*  
Ähnlich dem Refrain beginnt der Mot. [54].
43. [1119] *An an an diex, amors mi tiennent; joie en ai.*  
Der Refrain bildet auch den Schluss des Tr. [226] und, damit musikalisch identisch, Tr. [335] V. 37 f.; textlich ähnlich, aber musikalisch abweichend ist Tr. [538] V. 30 und der den Mot. [171] umschliessende Refrain.
44. [1089] *He diex, je n'i puis durer pour celle cui je tant ain.* = Paris 845 Nr. 13.
45. [1120] *Li dous rigars de la belle souprist ei mon cuer, cant la vi.*  
V. 1 bildet mit anderen Fortsetzungen den Schluss des Mot. [147] und des Tr. [25].
46. f. 258<sup>bis</sup>. [1121] *Par si vait lai mignotixe; por dieur n'atouchiez a mi.*  
Der Refrain bildet auch den Schluss des Tr. [17] und von Halle's Mot. [34].
47. [1122] *He amorettes, trop mi destraigniez.*  
Der Refrain bildet auch den Schluss des Mot. [605], ferner, damit musikalisch identisch, Abschnitt 4 des T. zu [880 f.] und wird ebenso im Renart Nouvel Ha f. 166 citiert.
48. [1123] *J'atendrai en boin espoir dou tout en tout vo(s) voloir.*
49. [1124] *Trop suis jonette, maris, por vos; trop fut enfantis.*
50. [1077] *Douce dame debonaire, fins cuers amerous.* = Paris 845 Nr. 1.
51. [1108] *Dont vient li malz d'ameir qui trop m'avrait greveit.* = oben Nr. 32.
52. [167] *J'ai trove qui me veut amer: s'amerai.* [T. In seculum, aus M 13].  
= 2st. Mo 6, 197.
53. [1125] *Se sont amorettes ki me tiennent ci; pres dou cuer moult grant piece ait.*  
Der Refrain umschliesst auch den Mot. [32].
54. f. 259. [1126] *Vous ireis les boix, amie, soulette, sans compaignon.*
55. [1127] *Dieus, je n'oz por les felons alleir on pais.*
56. [1128] *Je merci amors bonement de ceu que mon griez torment.*

57. [1129] *Je ne serai plus amiette* Robin, car il ne lou desert.  
Dem Refrain ist der Refrain des Rondeaus Paris frq. 12786 Nr. 11 ähnlich,
58. [1130] *J'ai mins mes eus en esgairt* por ma douce amie.  
Der Refrain bildet auch den Refrain des Rondeaus D Nr. 68.
59. [1131] *Dieus, com dous roissignolet* et com cortois mesaigier.
60. [1132] *Fauce amour, je vos doing congie* ke g'i trui bien l'oquixon.  
Der Refrain wird im Renart Nouvel Ha f. 166 citiert.
61. [1133] *An la tour m'an rirai*, car je lo covant.
62. [1134] *Je soloie estre jolis et joie mener.*
63. f. 259'. [1135] *Amours qui ait sor toz amans poissance*, m'ait mis en cuer une douce mambrance.

Es folgen f. 259'—f. 262 37 Rondeaux (Nr. 64—96 und 98—101). Ob auch zu ihnen Tenores zu ergänzen sind und damit ihre musikalische Form der der wenigen derartigen Motetten in R und N gleich war, ob sie nur 1st. komponiert waren oder ob sie, wenn mehrstimmig komponiert, musikalisch Conductus-Form hatten wie z. B. Halle's Rondeaux, ist unbekannt; mir scheint in Anbetracht ihrer grossen Zahl, wenn sie überhaupt mehrstimmig komponiert waren, das letztere wahrscheinlicher. So nehme ich von ihrer Aufzählung hier Abstand.

E. Stengel (Zeitschr. für franz. Sprache und Lit. 32, 2, 1908, S. 33) fasst die beiden Texte Nr. 93 (*J'ai ameit et amerai*) und 94 (*J'ai ameit, plus n'amerai*), die gleichen Versbau und gleiche Reime haben und in engen textlichen Beziehungen zu einander stehen, wohl mit Recht als zusammengehörig und gleichzeitig gesungen auf; nur möchte ich, da, wie erwähnt, mir die Annahme, die zahlreichen Rondeaux in D seien in Motettenform komponiert gewesen, sehr unwahrscheinlich erscheint, Stengel's Bezeichnung: „die beiden Oberstimmen eines einzigen Motetts“ in: „Doppelrondeau“ verändern und eine nicht auf einen Motetten-T. gebaute musikalische Form als Kompositionsform des Doppelstücks vermuten, wie solche „Doppelrondeaux“ zwar aus dem 13. Jahrhundert noch nicht, mehrfach aber aus dem 14. nachzuweisen sind (vgl. z. B. Sammelb. 6, 612 und 618). Auch Nr. 95 (*Tres douce dame, aiez de moi merci*) und 96 (*Po me mervaille se face m'ait faillit*) zeigen gleichen Bau und gleiche Reime.

Ausser Nr. 68 (vgl. oben D Nr. 58) scheint kein Text in näheren Beziehungen zu sonst in Motettenform nachweisbaren Kompositionen zu stehen; soweit bisher bekannt, sind alle bis auf Nr. 81 (*E mesdixans, dieus vos puixe honir*) und 84 (*Amors ne m'ont pas guerpi*), die auch in Paris franç. 12786 Nr. 17 und 23 überliefert sind, in D Unica.

Die Reihe der Rondeau-Texte unterbricht nur:

97. f. 261'. [1136] *Dame, se vos voleis m'amour*, je voil estre de vos ameiz; ein Text, der die Form des Motet enté mit der Modifikation hat, dass V. 1 als vorletzter Vers wiederkehrt und somit der ganze Refrain den Schluss bildet.

Die Gesamtzahl der als Motettentexte nachweisbaren oder wahrscheinlich so aufzufassenden Texte in D ist mithin 63 (Nr. 1—63, wobei 32 und 51 identisch sind,

und Nr. 97). Mehrfach kommt dabei der Fall vor, dass der gleiche Refrain verschiedenen „Motets entés“ als Anfang und Schluss dient. In D selbst findet dies Verhältnis statt zwischen Nr. 27 und 32 und zwischen Nr. 29 und 35, deren Refrains identisch sind, und zwischen Nr. 31 und 36, deren Refrain in der 1. Hälfte gleich, in der 2. ähnlich ist: Über weitere textlich selbstständige, von auch hier vorkommenden Refrains umschlossene „Motets entés“ anderer Handschriften vgl. die Nachweise oben zu Nr. 3, 10, 18, 36 und 53; über sonstige Refrainbeziehungen vgl. die Bemerkungen zu Nr. 1, 4, 7, 9, 16, 27—29, 31, 35, 36, 39, 40, 42, 43, 45—47, 57, 58 und 60.

Die Texte Nr. 3, 5, 7—13, 16, 17, 24—29, 31—51, 53—63 und 97 kommen in sonstigen Motettenhandschriften musikalisch in Motettenform nicht vor; Nr. 9, 28, 44 und 50 stehen auch in Paris frq. 845 (ebenfalls ohne T.), Nr. 24 auch in Paris frq. 12786; die übrigen 44 Texte sind hier singular. Es ist bemerkenswert, dass von den aus anderen Handschriften in der vollen Motetten-Komposition bekannten 14 Werken (Nr. 1, 2, 4, 6, 14, 15, 18—23, 30 und 52) 13 in der ersten Hälfte der Sammlung D stehen, dass also, wie in R und N, auch hier die dem Haupt-Motettenrepertoire angehörenden Werke sich am Anfang der Sammlung finden, und dass die Originalform der ersten 5 die der Dpm. ist.

Auf Notre Dame-Melismen gehen Nr. 2, 4 und 22, auf St. V-Melismen die benachbarten Nr. 14, 19 und 20 zurück. W<sub>2</sub> überliefert bereits 8 dieser Werke (Nr. 2, 4 und 14 als Dpm.; Nr. 15, 19, 20, 22 und 30 in 2st. Form); N im Motettenfaszikel Nr. 2, 4 und 20, im Chansonnier Nr. 30 (analog R: Nr. 2, 4 und 30); Mo nimmt 12 auf (2st.: Nr. 20, 21, 30 und 52; 3st.: Nr. 2, 18, 19 und 23; 4st.: Nr. 1, 4, 6 und 14). Die weitere Überlieferung einzelner Stücke vgl. oben.

Nach Steffens (l. c. 104, 345) schliessen die Rondeaux f. 262a; nach Brakelmann (Herrig's Archiv 42, S. 50) folgt auf diesem Blatt ein Fragment von „Li prophete Sibile“ und f. 263: „Le Tournoiement Antechrist“ von Huon de Meri.

Ausserhalb der Motettensammlung überliefert D f. 219b als Pastorelle Nr. 56 den Mot.-Text [657] *E bergiers, si grant anvie* (Qu. St. V Nr. 28 mit diesem Anfang in mg.; 3st. angelegt W<sub>2</sub> 3, 16; 3st. [657f.] Mo 5, 145; Ba Nr. 41; 4st. [657ff.] Mo 2, 22; Cl Nr. 81—83; identisch [660] O vere 2st. W<sub>2</sub> 2, 45. —  $\mu$ ).

#### XIV. Das Fragment München, Musik. Fragmente E III 230—231 (84—85), früher in München lat. 16443 (Mü B).

Beim Durchmustern der in Kästen aufbewahrten Bruchstücke und einzelnen Blätter der Münchener Hof- und Staatsbibliothek, die z. T. aus anderen Handschriften, denen sie zum Einband oder als Vorblätter dienten, stammen und deren erste systematische Ordnung W. Meyer anlegte (W. Meyer, *Fragmenta Burana* S. 3), fand ich im Kasten E der musikalischen Fragmente im Convolut III zwei in der Literatur

bisher nicht genannte Doppelblätter einer Conductus- und Motetten-Handschrift des 13.—14. Jahrhundert, als Fragmente zuerst 84 und 85, später 230 und 231 numeriert, die zum Binden des aus St. Zeno bei Reichenhall stammenden Codex München lat. 16443 s. XV (H. de Perching, *Collecta super canonem missae*) benutzt waren. W. Meyer legte eine kurze Beschreibung ihres Inhalts mit Literatur-Nachweisen bei.

Wie die nicht-folierten Blätter ursprünglich folgten, ist nicht festzustellen. Die hier erhaltenen Texte sind sämtlich lateinisch. Die Notenschrift ist eine sehr nachlässige Quadrat-Notation, die neben sonstigen Mängeln die in systematischen Motetten-Handschriften sonst nie vorkommende Eigentümlichkeit hat, innerhalb der Zeilen nach dem Schluss jedes Worts Wortschlussstriche in die Notierung zu setzen. Waren derartige senkrechte Striche bei der Aufzeichnung 1st. Melodien oder als Silbenstriche in melismatischen modal geschriebenen Tenores und den melismatischen Oberstimmen dazu (vgl. oben S. 49) vielfach gebräuchlich und nützlich, so wirken sie in der Aufzeichnung der streng mensuriert zu singenden Motetten sehr verwirrend, da sie hier ganz überflüssiger Weise eine 3. Bedeutung des Strichs neben die in der Quadrat-Notation sonst nur übliche 2fache Verwendung des Strichs als Pausenstrich und als Schlussstrich kleinerer oder grösserer musikalischer Perioden einführen.

Die jetzige Höhe der Blätter beträgt ca. 21 cm. Die Breite der 4 Blätter ist verschieden: 15½, 13, 13½ und 12½ cm; beim 2. und 4. Blatt ist durch das seitliche Beschneiden der Blätter auch der Text und die Musik verstümmelt. Auf der Seite stehen 7 Systeme. Die in W. Meyer's und in der folgenden Beschreibung an die Spitze gestellte Seite ist in Langzeilen beschrieben. Alle übrigen Seiten sind in 2 Kolumnen geteilt, wobei in der für Dpm. in den Mensuralhandschriften vielfach gebräuchlichen Anordnung Tr. und Mot. in 2 Kolumnen neben einander stehen; nur bei Nr. 3 setzt sich der in der linken Kolumne beginnende Text in der rechten fort. Für den T., der zu unterst der Seiten oder am Schluss der Dpm. aufgezeichnet ist oder aufgezeichnet werden sollte, ist teils die Kolumnenteilung beibehalten, teils eine Langzeile durchgezogen.

Die Initialen des Mot. Nr. 2 und der Tr. Nr. 4, 5 und 7 sind blau, die des Tr. Nr. 2 und ohne Mot. Nr. 4, 5 und 7 rot. Ebenso wechseln die Farben bei den beiden Initialen O in Nr. 1, deren 1. rot und 2. blau ist. Die Initiale von Nr. 3 ist rot.

1. Doppelblatt I, Nr. 230, 1. Blatt recto Sy. 1—4: „rina Ob cuius gratum festum nostrumque reatum Omnes sine termino benedicamus do.“

Noten und Text des Schlusses *mino* sind ausradiert. W. Meyer ergänzt das 1. Wort in: Catharina. Sy. 5 und 7 sind frei; Sy. 6 enthält einen späteren Neumen-eintrag ohne Text. Da die Melodie stellenweise sehr melismatisch ist, ist es wohl keine Motette, sondern ein in Conductusform komponierter *Benedicamus-Tropus* auf die hl. Katharina. Der Anfang ist mir nicht bekannt.

2. Dasselbe verso Sy. 1—6: Tr. [640] *Tamquam agnus ductus* und Mot. [636] *Tamquam suscipit vellus*. Sy. 7: T. unbezeichnet; zu ergänzen ist *Tanquam* (aus O 2) Nr. 1: meist 3 li | 2 li 3 li |.

Qu. F f. 10' (2st., aber 3st. angelegt). — = 3st. Dpm. Ba Nr. 88; 2st. W<sub>2</sub> 2, 17. Über die identischen und erweiterten Formen mit den Texten [636 ff.] (W<sub>2</sub> 3, 12;

Mo 2, 31; Cl Nr. 12—13) und den wechselnden T.-Modus vgl. oben S. 200 und 61. — Mk.: Ba. — In Mü B bricht das Tr. mit *psallite plausus*, der Mot. mit *decipit dum* ab. Unten auf der Seite ist 2mal „passio domini“ zugefügt.

3. Doppelblatt I, 2. Blatt recto a Sy. 1—6; b Sy. 1—6 (vgl. oben S. 314): [1037] *Parens nostri humani generis gustando*.

Das System b 6: „de lumine Christus et qui regnat sine f“ bildet mit der Ergänzung: „fine“ wohl den Schluss des Textes. Sy. 7 enthält 3 Gruppen 3 li | (*DD E* | *FED* | *ED C*); der Rest ist frei. Ich bezweifle, dass das ein richtiger T.-Anfang ist. Der Text *Parens* ist sonst unbekannt und die musikalische Form des Ganzen nicht sicher erkennbar. Hatte *Parens* Motettenform, so war diese entweder 2st., oder, falls mit der Verso-Seite des ursprünglich vorhergehenden Blattes ein dazu gehöriges Tr., dessen Aufzeichnung dann von der sonstigen Anordnung abweichend gewesen wäre, verloren ging, die der Dpm. und der richtige T. würde wie bei mehreren folgenden Motetten fehlen.

4. Dasselbe verso Sy. 1—6: Tr. [709] *Hac in die dulce melos* und Mot. (710) *Spes vite miseris*. Sy. 7: T. unbezeichnet; zu ergänzen ist *Cumque* u. s. f. (W von O 31): meist 4 li |. = [709] 2st. Lo C Nr. 11. Mit [709] ist identisch [707] *Mau batu* 2st. W<sub>2</sub> 4, 12; mit Tr. [708] (entsprechend [710]) *He diex* 3st. Dpm. Mo 5, 92; Cl Nr. 52—53; Ba Nr. 63; Bes Nr. 37; Tu Nr. 31. — Mk.: Ba. — In Mü B bricht [709] mit *tuos tuere*, der hier singuläre Text [710] mit *poior es* ab. Unten auf der Seite ist mit schwarzer Tinte als T.-Bezeichnung: *Cumque* zugefügt.

5. Doppelblatt II, Nr. 231, 1. Blatt recto Sy. 1—6 und Fortsetzung verso Sy. 1—6: Tr. [276] *Arbor nobilis super alias venerabilis* und Mot. [274] *Crux forma penitencie*. Recto und verso Sy. 7 blieb für den T., der fehlt, frei; zu ergänzen ist *Sustinere* oder *Portare* (aus M 22): [a. 3 li |; b. 3 li | 2 si |]. Identisch 3st. Dpm. mit Tr. [275] *Au doz* Mo 3, 41; Cl Nr. 25; mit Tr. [277] *Cruci domini* Ba Nr. 19; unbekannt mit welchem Tr. Bes Nr. 13a; 2st. [277] Lo C Nr. 13; [277] cit. in Doc. VI (Hist. 276). — Mk.: Ba. — In Mü B sind beide Texte vollständig; der Text [276] ist hier singulär.

6. Doppelblatt II, 2. Blatt recto Sy. 1—6 und Fortsetzung verso Sy. 1—2: Tr. [633] *... ni nubit numini* und Mot. [632] *... gracia prestans d[ucem] cecis*. Recto Sy. 7: T. Et Jherusalem (rot bezeichnet; aus O 1) Nr. 2: *oγ*; verso Sy. 3 ist frei.

Text [632] beginnt: *Gaude Syon filia*; der Anfang von [633] ist unbekannt. — Qu. (T. und Tr.-Stimme von Mü B) F f. 65; F Nr. 1; W<sub>2</sub> f. 47. — = 2st. F 2, 35 (T. und Tr.-Stimme von Mü B mit Text [632]). — Text und Mk.: vgl. oben S. 116. — Ein quer auf dem linken Rand der Recto-Seite zugesetzter Eintrag ist ohne Beziehung zur Motette.

7. Dasselbe verso Sy. 4—6: Tr. [392] *Psallat vox ec[c]lesie* und Mot. [391] *Ave plena graciae*. Sy. 7 blieb für den T., der fehlt, frei; zu ergänzen ist *Johanne* (aus M 29): [*oγ*]. = 2st. W<sub>2</sub> 2, 50; 2st. cit. von Franco (C. S. 1, 132). Identisch [388] *La bele*

en 2st. W<sub>2</sub> 4, 54; mit Tr. [389] La bele estoile 3st. Dpm. Ba Nr. 55; Mo 8, 345; mit Qua. [390] Celui 4st. Mo 2, 20. — Mk.: Ba. — In Mü B bricht das hier singuläre Tr. mit *cantica leticie*, der Mot. mit *maris previa* ab.

Die Zusammensetzung dieses kleinen, aber, wie mir scheint, für die Geschichte der Motette wichtigen Fragments ist also folgende: Nr. 1 ist ein Conductus; Nr. 3 ist entweder eine sonst unbekannte Stimme einer Motetten-Komposition mit unbekannter Stimmzahl oder ebenfalls ein Conductus; die übrigen 5 sind eine bis auf den fehlenden T. vollständig und 4 hier nur fragmentarisch erhaltene lateinische Dpm.

Nr. 2 und 6 gehen auf Notre Dame-Melismen als Quellen zurück. Bei Nr. 2 ist wohl die Form der Dpm. die originale Motettenform und der lateinische Mot.-Text original, der lateinische Tr.-Text wohl sekundär. Nr. 6 erweitert eine alte lateinische Motette zu einer hier singulären lateinischen Dpm.-Form. Dem Repertoire von W<sub>2</sub> gehören ferner Nr. 4 und 7 an, deren Originalformen anscheinend 2st. französische Motetten sind. Bei Nr. 7 überliefert zum Mot. bereits W<sub>2</sub> ein lateinisches Contrafactum, mit dem hier ein singuläres lateinisches Tr. vereinigt ist, entsprechend der Erweiterung der ursprünglich nur 2st. Motette zur Dpm. und Tripelotette im französischen Repertoire. Bei Nr. 4 ist die Verwendung im lateinischen Repertoire hier neu; im übrigen ist das Verhältnis zu der sehr verbreiteten französischen Dpm., die aus der 2st. Motette in W<sub>2</sub> entstand, das gleiche. Die verbreitete Komposition von Nr. 5 endlich kommt sonst zuerst im alten Corpus von Mo vor; mit dem gleichen lateinischen Mot.-Text verbinden sich in den verschiedenen Handschriften zur gleichen Tr.-Komposition 3 verschiedene Tr.-Texte; welcher von ihnen der älteste ist, kann ich noch nicht sicher entscheiden.

Von den Mot.-Texten sind also originale Texte nur die Texte Nr. 2, 5 und 6 und Contrafacta Nr. 4 und 7. Von den Tr.-Texten sehe ich Nr. 2, 4 und 7 mit grösserer Sicherheit und Nr. 5 vermutungsweise als Contrafacta an; vielleicht bildet auch das Tr. von Nr. 6, das Tr. des einzigen Werks, das in Dpm.-Form nur aus Mü B bekannt ist, keine Ausnahme, wenn auch die Überlieferung bisher hier keine Handhabe zur Annahme der Entstehung dieses Tr. als Contrafactum bietet. So spielen in den lateinischen Dpm. des Fragments Mü B die Contrafacta eine ausserordentlich grosse Rolle und der Inhalt des Fragments stellt sich vor allem als eine Rückwirkung der Form der französischen Dpm. auf die lateinische Dpm. dar, wie sie in grösstem Umfang dann besonders die mensural aufgezeichneten Sammlungen lateinischer Dpm. in Mo 4, Ba und Da zeigen.

Leider ist das erhaltene Fragment zu klein, um seine geschichtliche Stellung innerhalb der Entwicklung der lateinischen Dpm. mit Sicherheit bestimmen zu können; so kann ich es nur als eine mir wahrscheinlich erscheinende Vermutung aussprechen, dass das Fragment Mü B die älteste derartige bisher bekannte Sammlung sein dürfte.

Von geringerem Belang scheint mir unter den für diese Annahme sprechenden Momenten der Umstand zu sein, dass Mü B in Quadrat-, nicht in Mensural-Notation aufgezeichnet ist. Namentlich, wenn man annehmen könnte, dass Mü B nicht in Frankreich, sondern vielleicht in Deutschland geschrieben wäre, liesse sich diese Schreibart als archaisch erklären, die auf den Zeitpunkt der Entstehung des hier

gesammelten Repertoires keine Schlüsse erlaubt. Offenbar ist die Handschrift, der das Fragment entstammt, trotz der nachlässigen Schreibung im allgemeinen und trotz des Umstandes, dass der T. wie in W<sub>1</sub>, Ma und häufig in R mindestens zu Nr. 5 und 7 (auch zu Nr. 3?) fehlt und wie in R und N zu den anderen Motetten nicht immer richtig notiert ist, unmittelbar für die Praxis geschrieben. Zahlreiche Rasuren zeigen einerseits, dass man sich Mühe gab, den musikalischen Text rein herzustellen, andererseits (wie die ganze Form der Niederschrift überhaupt; vgl. oben S. 314) allerdings auch, dass das hierin sich dokumentierende Mass von systematischen Kenntnissen nur gering war. Doch ist wiederum anders als in allen Motetten-Handschriften in guter Quadrat-Notation (den Notre Dame-Handschriften, Mü A, R, N u. a.) hier sorgfältig darauf Rücksicht genommen, dass das gleichzeitig zu Singende auch gleichzeitig zu übersehen ist, so wie es dann in den grossen mensuraliter notierten Handschriften des 13. und aller folgenden Jahrhunderte die Regel wird. Über die Aufzeichnung auch von Werken, die dem jüngeren Motetten-Repertoire angehören und eigentlich mensural aufgezeichnet werden müssten, in Quadrat-Notation besonders ausserhalb Frankreichs, doch auch gelegentlich in Frankreich selbst vgl. die entsprechenden Kapitel in Teil B. Dass Mü B nicht zu dieser Gruppe von Handschriften gehört, geht aus der konsequent vollständigen Aufzeichnung wenigstens des Oberbaus der Dpm. und aus der mannigfaltigen, nicht auf Marienertexte beschränkten Zusammensetzung des Inhalts hervor.

Stärker als die Notation scheint mir für meine Annahme über das Alter des Repertoires von Mü B in das Gewicht zu fallen, dass 4 von den 5 Dpm., darunter die später ganz verschwindende Motette Nr. 6, teils ganz, teils in ihrem 2st. Kern aus dem ältesten Motetten-Repertoire von F und W<sub>2</sub> stammen und so der Zusammenhang mit dem Notre Dame-Repertoire hier noch erheblich enger ist als in Mo und in den späteren Codices. Da mir aber andererseits, wie schon oben bemerkt, alle oder fast alle Tr. Contrafacta zu sein scheinen, ergibt sich die Notwendigkeit, mindestens für Nr. 4, 5 und 7 den Verlust einer Überlieferung von französischen oder gemischt-sprachlichen originalen Dpm.- (bezw. Tripelotetten-) Formen anzunehmen, die älter als die älteste sonstige bisher bekannte Überlieferung dieser Formen in Mo 5, Mo 3 und Mo 2 ist; doch ist das eine Annahme, die mir keine Schwierigkeiten zu machen scheint. Ferner verdient in diesem Zusammenhang bezüglich des T.-Rhythmus wenigstens angemerkt zu werden, dass unter 5 Fällen sich 2mal der später sehr zurücktretende einfachste älteste Motetten-T.-Rhythmus  $\sigma\gamma$  findet (Nr. 6 und 7).

Ausschlaggebend für meine vorläufige Ansetzung des Alters des Repertoires von Mü B waren mir jedoch erst die Schlüsse, zu denen die Betrachtung des musikalischen Tr.-Baus führt. Während die Tr. der Faszikel Mo 3 und 4 mehrfach den fortgeschritteneren Tr.-Bau im 6. Modus zeigen, während Ba dann bereits das Repertoire des alten Corpus von Mo mit dem neuen von Mo 7 vermischt und während Da sogar bereits zu einer noch späteren Entwicklungsphase (zu Mo 8) Beziehungen hat, geht in Mü B kein Tr. (allerdings beschränkt sich das Beobachtungsmaterial nur auf 5 Werke) über den Tr.-Stil von W<sub>2</sub> 3 hinaus; und auch im späteren Repertoire bleiben die verbreiteteren Formen dieser Werke die der französischen Dpm. und Tripelotette, nicht die der lateinischen Dpm., wie sie hier und in verhältnismässig wenigen

anderen Handschriften auftreten. Obwohl 4 von den 5 Dpm. von Mü B sehr verbreitete Werke sind (Nr. 2 ist 6 mal, Nr. 5 und 7 je 7 mal und Nr. 4 8 mal in Motettenform überliefert bzw. citiert), kommt ausserhalb von Mü B der lateinische Text des Mot. Nr. 4 und der Tr. Nr. 5, (6) und 7 gar nicht, der der Tr. Nr. 2 und 4 nur je 1 mal, der des Mot. Nr. 7 2 mal vor und nur die originalen lateinischen Mot.-Texte von Nr. 2 und 5 sind häufiger. Die *Contrafacta* traf, wie so häufig, das Schicksal, sich nicht durchsetzen zu können.

Ist die französische Motette in ihrer ältesten Epoche durchaus von der Entwicklung der lateinischen abhängig, der sie auch ihre Entstehung überhaupt verdankt, so wendet sich jetzt dieses Verhältnis um, als die französische Motette durch ihre rasche gelungene Entwicklung der Form der Dpm. in W<sub>2</sub> 3 einen erheblichen Vorsprung erlangt hatte, den nun die lateinische Motette zunächst einzuholen sucht. So bildet sich das 1. Repertoire der neuen lateinischen Dpm., dessen Entstehung anscheinend bisher nirgends besser als in diesem Fragment zu erkennen ist, in enger Anlehnung an beliebte französische Motetten aus. Es sind zunächst vielfach die gleichen Kompositionen, die sowohl als lateinische wie als französische Dpm. verbreitet sind, bis dann bald beide Formen wieder getrennte Wege gingen.

Da eine der ersten Folgen der weiteren Entwicklung der Dpm. die Ausbildung der Mensural-Notation war und somit die folgenden Motetten-Handschriften in Teil B zu behandeln sind, bildet Mü B die letzte der in Teil A gehörigen systematisch angelegten Motetten-Handschriften.

## XV. Vereinzelt überlieferte lateinische Motetten des ältesten Repertoires oder des ältesten Stils.

Der Beschreibung der grossen, systematisch angelegten, ganz oder fragmentarisch erhaltenen Organa- und Motetten-Handschriften in Quadrat-Notation lasse ich die Nachweise einzelner Überlieferung einer Reihe von lateinischen und französischen Motetten des ältesten Repertoires oder des ältesten Stils folgen, wie solche sich, meist in verstümmelter musikalischer Form oder ohne Musik überliefert, ganz zahlreich in Handschriften anderer Art finden.

Lateinische Motetten des Notre Dame-Repertoires sind in derartiger Überlieferung bisher bekannt: aus 2 deutschen Codices des 13. Jahrhunderts, Stuttg. und Carm. bur., die beide ein wichtiges Zeugnis der raschen Verbreitung französischer Dichtungen und Melodien des Notre Dame-Repertoires in Deutschland bilden, musikalisch allerdings nur geringwertig sind, da sie die originalen mehrstimmigen Formen durchweg auf nur eine Melodiestimme reduzieren und diese nur in der primitiven alten Schreibart von linienlosen Neumen aufzeichnen, falls sie überhaupt die Melodien zufügen, was in Stuttg. ziemlich regelmässig, in den Carm. bur. dagegen nur sehr sporadisch geschieht; ferner aus den 2 Texthandschriften: Oxf. Add und Oxf. Rawl; und aus Tort. Über St. Gall. und Troyes 990 vgl. unten.

Von anderen vereinzelt überlieferten lateinischen Motetten nehme ich nur die Motetten [747] in Cambridge Ff I 17 und [942] in Paris franç. 25408 in dieses Kapitel auf. Die einzelnte Überlieferung von Motetten des jüngeren Repertoires des 13. Jahrhunderts, auch wenn sie in Quadrat-Notation aufgezeichnet sind, spreche ich in Teil B; ebenso behandle ich auch erst dort das neben Motetten neuen Stils auch mehrere Motetten des Notre Dame-Repertoires weiter überliefernde Motetten-Repertoire der deutschen Handschriften des 14. und 15. Jahrhunderts, in denen die Mensural-Notation auch im 15. Jahrhundert noch nicht festen Fuss gefasst hatte, im Zusammenhang. Codex Paris frç. 2193 beschreibe ich in A XVI 1.

### 1. Stuttgart H. B. I Ascet. 95 (Stuttg.).

Diese 1901 aus der Kgl. Handbibliothek an die Kgl. Landesbibliothek Stuttgart abgetretene interessante kleine Pergamenthandschrift des 13. Jahrhunderts (12,5:10 cm) enthält als 1. Teil (f. 1—81) eine Sammlung von liturgischen und nicht-liturgischen lateinischen Texten verschiedener Art mit Neumen, als 2. Teil die *Moralia* des hl. Gregor, die f. 98' mitten im Text abbrechen. Im ersten befindet sich mitten unter Conductus f. 30' die Motette [228] *Latex silice* mit der Motetus-Melodie in Neumen (2st. Qu. Latus Nr. 5, aus M 14: W, Nr. 57; F Nr. 101. Motettenformen: 3 Oberstimmen ohne T. W, f. 81; 4st. F f. 230'; Oxf. Rawl nur Text. Textdrucke: Flac. Nr. 78; Milchs. Nr. 136; Anal. hy. 21, 17).

Dreves gibt (Anal. hy. 20, 27) 45 Anfänge nicht-liturgischer Texte an, womit indes auch der von Dreves an dieser Stelle in Betracht zu ziehende Inhalt nicht erschöpft ist, und druckt Anal. hy. 20 und 21 und Zeitschr. für deutsches Altertum 39 (N. F. 27), 1895, S. 361 ff. eine grosse Zahl dieser Texte ab, von denen einige dem verbreiteten grossen Conductus-Repertoire der Notre Dame-Handschriften angehören. Ferner ist die Handschrift Anal. hy. 47 für die Ausgabe der Ordinarium-Tropen benutzt und hier „Trop. ms. Wingartense (?) s. XIII“ bezeichnet (S. 24 Nr. 71). Um das Milieu zu kennzeichnen, in dem die genannte Motette, eine der allerältesten Motetten, hier auftritt, gehe ich auf die Anordnung und den Inhalt des Ganzen kurz ein.

Viele Stücke tragen im Codex eine Überschrift in rubro. Den Anfang bildet eine Sammlung von Sequenzen. Die 1. Lage (f. 1—6) ist verstümmelt. Es fehlt sowohl der Anfang — f. 1 beginnt mit: *patris serva u. s. f.*, dem Schluss der von Adam von St. Victor verfassten Mariensequenz: *Salve mater salvatoris vas electum* (Ch. 18051) — wie der Schluss der Lage: f. 6' bricht mitten in der Sequenz „*Veni sancte spiritus et emitte*“ ab; f. 7, als Anfang der 2. Lage II bezeichnet, beginnt mit: *jubet referat u. s. f.*, also in V. 48 der Sequenz auf Johannes Evang.: *Verbum dei deo natum* (Ch. 21353). Wie bei der 2. ist auch der Beginn der folgenden, z. T. unregelmässig gebildeten Lagen III—VIII f. 17, 25, 35, 43, 51 und 59 durch die entsprechenden Zahlen bezeichnet; bei der 9. und 10. Lage (f. 68 und 78) fehlen diese Zahlen ebenso wie für die 2 Lagen des 2. Teils (f. 82 und 92 oder 93).

f. 16' beginnt eine 1. Sammlung meist nicht-liturgischer Texte mit wechselnden Rubriken. Die stropfenreichen Lieder „*O amor deus deitas*“ und „*In conflictu nobili*“ sind ebenso wie das sonst (in W<sub>1</sub>, F, Ma und W<sub>2</sub>) als 3. Strophe von „*Quod promisit*“

überlieferte „Olim fuit argumentum“ als *Conductus* (das 1. und 2.) oder *Conductum* (das 3.) bezeichnet (f. 16'; 25 und 30; Anal. hy. 21, 11; 20, 125 und 83). Die Stücke „O si michi rethorica“, „Ave dei pia genitrix“, „Dies ista colitur“ und „Audi chorus organicum“ tragen die Bezeichnung *Carmen*, die 3 ersten mit dem Zusatz: de s. Maria (f. 18', 22', 23' und 24; das erste ist Anal. hy. 9, 67 aus 2 anderen Handschriften gedruckt; aus diesem Codex ist das 2. Anal. hy. 20, 163; das 3. 20, 107 und das 4. 21, 204 und Zs. l. c. S. 361 ediert; das letztere edierte auch Schubiger, Spicilegien S. 90, aus Engelberg 102. „Dies“ ist im Neujahrs-Officium von Sens (Villetard S. 163) und Beauvais (Lo A f. 18) *Conductus* genannt. Die Bemerkung von Dreves, Anal. hy. 20, 27 Anm. 1, „O si“ sei im Codex *Conductus* bezeichnet, ist irrig). 2 weitere Texte sind *Planctus* überschrieben: der „Planctus Marie virginis“ Flete fideles anime (f. 21; Anal. hy. 20, 155; vgl. ferner W. Meyer, *Fragmenta Burana* S. 69 ff.) und der „Planctus Sampsonis“ Samson dux fortissime (f. 28; Anal. hy. 21, 169; ausserdem Lo Ha f. 2 ff. überliefert; aus Lo Ha ediert von Wooldridge, *Early Engl. Harm.* pl. 12—17). Die übrigen Stücke bis f. 31' blieben ohne Überschrift; darunter f. 30' die genannte Motette, der die Strophe: Si quis in hoc artem (endend: relictum ibi; in Carm. bur. Nr. 23 als 5. Strophe von „Crucifigat“ überliefert) f. 30' vorhergeht und die 1. Strophe des oft überlieferten *Conductus Crucifigat* (Anal. hy. 21, 161), eines Kreuzzugslieds, f. 31 folgt.

Besonders beachtenswert ist die auch von Dreves, Anal. hy. 21, 126 bemerkte, aber weder von Dreves an dieser Stelle, noch von B. Lundius (*Deutsche Vagantlieder in den Carmina Burana*, 1907, S. 21; = *Zs. für deutsche Phil.* 39, 1907, S. 346) bei der Besprechung der ähnlichen Überlieferung beider Lieder in den Carm. bur. erklärte Art der Überlieferung der Lieder „Dic Christi veritas“ und Philipps „Bulla fulminante“ f. 31'. 2 Strophen des letzteren Liedes, das, wie oben S. 98 bemerkt, aus dem Schlussmelisma der ersten Strophe von Dic: „cum bulla fulminante“ motettenartig entstanden ist, folgen hier unmittelbar dieser 1. Strophe von Dic, die 1. Strophe „Bulla“ mit, die 2. „Si queris“ in margine ohne Neumen; dann erst folgt die 2. Strophe von Dic: Respondit caritas. So folgen hier zunächst die musikalische Quelle und die musikalische Ableitung unmittelbar auf einander.

Es folgen f. 32: a (wohl Antiphon) Venit angelus ad Mariam — Versus: Quomodo fiet — Versus super Alma redemptoris: Salve mater salvatoris vas electum (nicht mit der oben genannten Sequenz identisch) — f. 32' In paras[c]eve: Fas legis prisee (Anal. hy. 21, 23) — Lamentatio: Ve quomodo sunt oculi (ib. 21, 142, wo das Anfangswort Ve fehlt) — f. 33' Omnes audiatis (ib. 21, 153) — f. 34' In dedicatione: Ecce dies triumphalis (ā, ꝛ und Gl.). f. 34' beginnt mit „Kyrie firmator sancte“ ein bis in die 8. Lage reichendes Tropar, das neben dem gewöhnlichen Inhalt der Troparien, Tropen zum Ordinarium Missae, zur Epistel, zum Benedicamus und einigen Alleluia-Gesängen, einige weitere liturgische Stücke enthält.

Den Rest der 8. Lage von f. 63' ab nimmt eine von anderer Hand geschriebene erste kleine Nachtragssammlung ein, in der f. 65' die Hinzufügung der neumierten Melodien aufhört. Mit dem neuen, nicht mehr mit der Lagenzahl bezeichneten Lagenanfang f. 68 (das erste Stück ist das mehrfach gedruckte dem Alain von Lille zugeschriebene Lied auf die 7 Künste: Exceptivam actionem; vgl. Ch. 26 303; Anal. hy.

20, 42; 45b, 17 u. s. f.) beginnt dann der letzte Teil der Sammlung; dessen Texte ebenfalls zum Teil der Neumierung entbehren; doch nimmt bei fast allen die Schreibung auf die Hinzufügung der Neumen Rücksicht.

## 2. München lat. 4660 (Carm. bur.).

Von ganz einzigartiger Bedeutung für unsere Kenntnis der lateinischen Lyrik des 13. Jahrhunderts, speziell des nicht geringen Anteils, der anonymen deutschen Dichtern zu verdanken ist, ist, wie bekannt, die aus Benediktbeuern in die Münchener Hof- und Staatsbibliothek gekommene Handschrift der „Carmina burana“ (München lat. 4660. Eine gute Ausgabe fehlt noch; die einzig vollständige ist bisher nur die von J. A. Schmeller, *Carmina Burana*, die zuerst 1847, *Bibl. des Litt. Vereins* in Stuttgart XVI, zuletzt in 4. unveränderter Auflage Breslau 1904 erschien; Textverbesserungen gaben u. a. R. Wustmann, *Zeitschr. für deutsch. Alt.* 35 (N. F. 23), 1891, S. 328 ff. und H. Patzig, *ib.* 36 (N. F. 24), 1892, S. 187 ff.; einige von W. Meyer als dazu gehörig erkannte, in München isoliert erhaltene Blätter edierte W. Meyer, der bisher die bedeutendsten Vorarbeiten zu einer Neuausgabe des Codex veröffentlicht, in seinen: *Fragmenta Burana* 1901 in Phototypie mit ausführlichem Kommentar; eine Reihe von Texten sind bekanntlich auch durch populäre Ausgaben verschiedener Art sehr verbreitet). Nach W. Meyer (l. c. S. 17) ist der Codex, abgesehen von wenigen Nachträgen, „um 1225 zusammengeschrieben“. Über die ursprüngliche Folge der Lagen des nicht ganz vollständig erhaltenen, falsch gebundenen Codex vgl. W. Meyer l. c. S. 4 ff. und S. 17; der (in den Carm. bur. verlorene) Anfang des 1. Textes des gegenwärtigen Bestandes ist: Manus ferens munera (vgl. W. Meyer, *Nachr. der K. Ges. der Wiss. zu Göttingen, phil.-hist. Kl.* 1908, S. 189 ff.).

Mehrfach sind einzelnen Werken oder Strophen 1st. Melodien in Neumen zugefügt. Während dies in Stuttgart regelmässig der Fall ist oder wenigstens regelmässig in Aussicht genommen war, tritt es in den Carm. bur. anscheinend regellos nur bei einer im Verhältnis zur Gesamtzahl der hier überlieferten lateinischen und deutschen Lieder geringen Auswahl ein. Schmeller's Angaben darüber S. 262 sind nicht erschöpfend, auch z. T. irrig; doch muss ihre Berichtigung einem anderen Ort vorbehalten bleiben.

Während das *Conductus*-Repertoire der Notre Dame-Handschriften einen beträchtlichen Anteil zu den Texten der Carm. bur. beisteuert, ist als ursprünglich in Motettenform komponiert bisher nur [313] *Gaude; cur gaudeas vide* nachzuweisen (Carm. bur. f. 2 Nr. 4, ohne Neumen. Qu. Et gaudebit Nr. 1, aus M 24: W<sub>1</sub> Nr. 23; F f. 116' und 45'; vgl. oben S. 64. In Motettenform: 3st. F 1, 13; nur Mot. in Ma f. 126; 3st. mit teilweise abweichendem Tr. W<sub>2</sub> 1, 6; 2st. W<sub>2</sub> 2, 8; hier überall: „Homo quo vigeas vide“ beginnend; vgl. oben S. 105. Über [314] und Ausgaben von Text und Musik vgl. *ib.* Zum Text vgl. auch Lundius l. c. S. 337 f.). — Über die Überlieferung des in ähnlicher Weise aus dem Schlussmelisma der 1. Strophe von „Dic Christi“ entstandenen Lieds Philipps „Bulla fulminante“ in Verbindung mit seiner Quelle in Carm. bur. f. 54 (Schmeller S. 51 f., Nr. 93 und 94; Lundius l. c. S. 346; vgl. oben S. 320) vgl. oben S. 98.

Die Vermutung G. Ehrismann's (Zs. für deutsche Phil. 36, 1904, S. 402) in seinem Beitrag zur Erörterung der vielumstrittenen Frage, ob bei den lateinischen und deutschen Paralleltextrn in den Carm. bur. diese oder jene die ursprünglichen sind: „vielleicht schwebte . . . bei der Zusammenstellung gleichartiger Melodien den Abfassern der Carm. bur. überhaupt das Prinzip des Motetts (von E. gesperrt) vor?“ ist unzutreffend, da die Verwendung der gleichen Melodie zu verschiedensprachlichen Texten auch ausserhalb der Motetten oft vorkommt und es sich in den Carm. bur. nie um Vorgänge, die mit der Mehrstimmigkeit zusammenhängen, handelt.

### 3. Oxford Bodl. 30151 = Add. A 44 (Oxf. Add).

Die Anfänge von 85 lateinischen Liedern dieses nur Texte ohne Melodien überliefernden Codex, von denen 2 je 2 mal hier vorkommen, teilte in alphabetischer Anordnung mit Angabe der Seitenzahlen des Codex F. Madan in der Bibl. de l'École des Chartes 46, 1885, S. 582—585 mit, angeregt durch die im gleichen Jahr erschienene Publikation der Liederanfänge von F durch Delisle (vgl. oben S. 58); im folgenden Jahrgang (47, 1886, S. 88—97) publizierte B. Hauréau anonym eine sehr aufschlussreiche Konkordanz zu 58 dieser Texte. Die Hauptmenge der Lieder steht f. 30—83 f. (49 Texte) und f. 123'—139 f. (26 Texte), einzelne weitere f. 7', 9, 218', 222'—227 und 235'. Nach der kurzen Beschreibung des Codex, eines der Hauptsache nach im 1. Viertel des 13. Jahrhunderts in England geschriebenen Pergament-Codex von 259 Blättern, von C. L. Kingsford (Engl. Hist. Review 5, 1890, S. 311 ff.) und im Summary Cat. of Western Manuscripts in the Bodl. Libr. 5, 1905, 745 f. (Grössenangabe  $7\frac{3}{8}$  :  $5\frac{1}{8}$  in.) enthält die Handschrift im ganzen ungefähr 113 lateinische satirische, politische und religiöse Texte in poetischer und prosaischer Form. Ich bin für den Codex auf die Literatur über ihn angewiesen.

Unter diesen Texten befinden sich 2 Motetten des Notre Dame-Repertoires. In der 1. der genannten beiden grossen Gruppen steht zwischen f. 79 Utar contra vitium, einem den Notre Dame-Codices zwar fehlenden, aber sonst oft überlieferten Rügelied gegen den römischen Hof, und f. 80 Relegentur ab area, einem oben mehrfach (vgl. zuletzt S. 241) genannten Weihnachtslied, f. 79' die Motette [59] *Qui servare puberem* (Qu. Ne Nr. 3, aus M 3; F f. 101. In Motettenform: Tr. und Mot. in W<sub>1</sub> f. 115; 3st. F 1, 3; Tr. und Mot. in Ma f. 128; nur Text in Oxf. Rawl. Text und Mk.: vgl. oben S. 103). In der 2. steht zwischen f. 128' *Qui seminant in oculis*, einem auch F f. 424' 1st. überlieferten, gegen die Simonie gerichteten Conductus (Anal. hy. 21, 152), und f. 129' *Quid ultra tibi facere*, einem vom Kanzler Philipp verfassten, besonders gegen die Geistlichen sich richtenden, oft überlieferten Rügelied (vgl. oben S. 265), f. 129 die Marien- oder Weihnachtsmotette [232] *Stupeat natura* (Qu. Latus Nr. 4, aus M 14; W<sub>1</sub> Nr. 56; F Nr. 104. In Motettenform: 2st. W<sub>2</sub> 2, 49; ferner Tort. Identisch [231] *Philipp's Homo quam sit pura* 3st. F 1, 11. Text: vgl. oben S. 104). — Über Conductus des Notre Dame-Repertoires in Oxf. Add vgl. oben S. 123 und 264.

Wenn Blume (Anal. hy. 49, 228) dem Text *Stupeat*, von dem er 4 weitere, der 1. Strophe gleichgebauete, bisher ungedruckte (wohl in dieser Oxforder Handschrift überlieferte?) Strophen später publizieren will, wegen dieses strophischen Baus den

Charakter als Motette abspricht, so irrt er darin durchaus, da ein derartiger strophischer Bau bei den ältesten Motetten auch sonst vereinzelt vorkommt; durch ihn wird der Charakter eines Werks als Motette, der hier durch die Entstehung aus einem liturgischen Melisma besonders evident ist, nicht tangiert. Unter den 6 ältesten in W<sub>1</sub> überlieferten Motetten haben sowohl „*Latex silice*“ wie „*Qui servare*“ (Anal. hy. 21, 17 und 157) in den ältesten Fassungen je 3 Strophen (so in W<sub>1</sub> f. 81 und 115 und in Oxf. Rawl); von „*Latex*“ überliefert F f. 230' nur 2, Stuttg. und Flac. Nr. 78 nur die 1. Strophe; „*Qui*“ erscheint in F 1, 3 und Ma nur mit der 1. Strophe.

### 4. Oxford Bodl. Rawlison C 510 (Oxf. Rawl).

Während in Stuttg. die Motette „*Latex*“ mitten in einer zwischen ein Sequentiar und ein Tropar gestellten Sammlung verschiedenartiger, fast ausnahmslos geistlicher oder moralischer lateinischer Texte und in den Carm. bur. und Oxf. Add die Motetten „*Gaude*“ bzw. „*Qui servare*“ und „*Stupeat*“ in stark mit weltlichen lateinischen Liedern durchsetzten Sammlungen überliefert sind, finden sich in Oxf. Rawl 4 Motetten des Notre Dame-Repertoires in ähnlicher Umgebung wie in F. Es sind die Motetten: [228] *Latex silice* (Qu. Latus Nr. 5, aus M 14; vgl. oben S. 319 bei Stuttg. Der in den Lesarten anscheinend nicht immer zuverlässige Oxforder Katalog, vgl. unten, gibt als Anfang an: *Lac ex silice, mel de petra profluit*; Drevès bemerkt Anal. hy. 21, 17 f. zum Anfang: „*Latex silice, mel petra profluit*“ keine Varianten); [59] *Qui servare* (Qu. Ne Nr. 3; aus M 3; vgl. oben S. 322 bei Oxf. Add); [439] *Ad solitum vomitum* (Qu. Reg Nr. 13, aus M 34; F Nr. 173. In Motettenform: 3st. F 1, 20; nur Mot. in Ma f. 127'; 3st. W<sub>2</sub> 1, 7 mit starken Var. im Tr.; 2st. W<sub>2</sub> 2, 20; mit neuem Tr. [440] Depositum 3st. Dpm. Ba Nr. 7; 2st. Fauv f. 2'. Text und Musik: vgl. oben S. 106); und [248] *Ne sedeas sortis* (Qu. Et tenue Nr. 2, aus M 17; F f. 111'. In Motettenform: 2st. F 2, 4; nur Mot. in Ma f. 124'; 2st. W<sub>2</sub> 2, 12. Identisch [249] *Biau sire* 2st. W<sub>2</sub> 4, 84. Text: Flac. Nr. 129).

Eine ausführliche Aufzählung der Anfänge der Texte dieser Handschrift, für die ich auf die Literatur über sie angewiesen bin, gibt der Catal. Codd. Manusc. Bibl. Bodl. V, 2 (ed. W. D. Macray, Oxford 1878) S. 271—276. Die 41 Blätter des Codex, einer Pergamenthandschrift des 13. Jahrhunderts in 12<sup>o</sup>, bildeten ursprünglich f. 230—270 einer grösseren Sammelhandschrift. Eine Angabe, ob der Codex auch die Kompositionen der Texte enthält, fehlt im Katalog; der geringe Raum, den die Texte beanspruchen, scheint darauf zu deuten, dass hier nur die Texte überliefert sind. Da im Katalog der Inhalt von f. 6' bis 30' oder 31, die eine Sammlung vornehmlich von Conductus-Texten und die wenigen Motettentexte enthalten, meist ohne Angabe der Seitenzahlen der einzelnen Stücke nach sachlichen Gesichtspunkten umgeordnet ist, ist die Reihenfolge der einzelnen Werke im Codex, der allen Texten den Inhalt andeutende Überschriften gibt, aus der Beschreibung nicht zu erkennen. Da der Codex f. 27 eine Beschreibung von englischen Massen und Gewichten enthält, ist er wohl englischer Provenienz. Ausser der genannten Conductus- und Motetten-Sammlung, die nur selten von andersartigen Texten, wie den eben erwähnten Angaben f. 27, der längeren Anal. hy. 15, 161—165 nach diesem Codex gedruckten, von einem englischen

Verfasser stammenden Allerheiligen-Litanei *Istam dicas humili* f. 21 u. a. unterbrochen scheint, enthält er anfangs 5 teils in Anal. hy. 20, S. 144, 148 und 152 gedruckte, teils sonst bekannte Texte und am Schluss ein Fragment des Apollonius von Tyrus-Romans.

In den Anal. hy. ist die Handschrift für eine Anzahl Texte besonders in Band 20 und 21 benutzt (ferner 15, 161, vgl. oben; 33, 198, vgl. unten; und 45b, 51 für die auch in W<sub>1</sub> f. 209 vorkommende Mariensequenz: *Ave Maria gratia plena viris in via*); doch nicht in allen Fällen, da die Angabe, dass auch diese Handschrift die betreffenden Lieder überliefert, bei: *Veritas veritatum* (21, 120), *Debet se circumspicere, Fas et nefas und Artium dignitas* (21, 159—161) fehlt. Bei: *Trine vocis tripudio* (21, 148) ist bemerkt, dass Oxf. Rawl (der Druckfehler A ist in B zu verbessern) Strophe 2 ff. (*Trahunt in precipicia*) selbstständig enthält — Blume druckt diesen Text, ohne die Wiederholung zu bemerken, 33, 198 aus Oxf. Rawl neu —; doch fehlt die Angabe, dass Oxf. Rawl auch die 1. Strophe überliefert.

Für den Conductus-Inhalt dieser Handschrift ist charakteristisch, dass Vertreter aller 4 verschiedenen Formen der Conductus in F hier begegnen. Von den 4st. Conductus steht das in F f. 8' nur mit 1 Strophe überlieferte: *Deus misertus* (Anal. hy. 20, 69; 1. Strophe auch Flac. Nr. 69) hier mit 3 Strophen, das einzige mir bisher bekannte Vorkommen eines der in F 4st. Conductus ausserhalb F und Flac. (vgl. auch oben S. 60f.). Von den 1st. ist Philipps „*Beata viscera*“ (Band II Nr. 955; vgl. oben S. 124) besonders zu nennen, da es in W<sub>2</sub> in die Motettensammlung aufgenommen ist. Aus dem sonstigen Repertoire des 10. Faszikels von F (1st. Conductus) finden sich in Oxf. Rawl Nr. 15, 16 und 19; aus F Fasz. 7 (2st. Conductus) Nr. 4, 5, 23, 34, 51, 53, die ganze Serie Nr. 88—100 (*Artium dignitas bis Non habes aditum*) und 116; aus F Fasz. 6 (3st. Conductus) Nr. 5, 6, 19—23, 25, 30, 32, (die Motette 34), 35—37 und 39. Neu aus dem Inhalt von W, kommt: *Purgator criminum* (3st. W<sub>1</sub> f. 80) hinzu. Die übrigen dem Repertoire der Notre Dame-Handschriften fehlenden Texte sind teils singulär (dann fehlen sie auch bei Ch., da Chevalier den Oxforder Katalog nicht benutzte), teils bisher nur aus zerstreuter anderweitiger Überlieferung bekannt. Besondere Beachtung verdient hier: *Per partum virginis* (Anal. hy. 20, 87), das in den älteren St. Martial-Codices Paris lat. 3549 f. 150', ib. 3719 f. 64 und London Add. 36881 f. 4 2st. neumiert erhalten ist.

Angesichts der zahlreichen Berührungen von Oxf. Rawl mit Fasz. 6 und 7 von F und der nur sehr geringen Anzahl der hier überlieferten Motetten ist die Anlage der Sammlung Oxf. Rawl wohl in eine sehr frühe Epoche der Geschichte der Motette zu verlegen. Wie wenig in Oxf. Rawl musikalische Gesichtspunkte, die in den Notre Dame-Handschriften in erster Linie stehen, mitspielten, zeigt auch die Überschrift der Passions-Motette „*Latex*“: *Prosa de passione dominica*.

2 andere Oxforder Handschriften, die Dreves (Anal. hy. 20, S. 19) im Zusammenhang mit Oxf. Rawl nennt, kommen für die Motettengeschichte anscheinend nicht in Betracht. Es sind die Codices Oxf. Bodl. 832 (s. 15.) und Oxf. Bodl. Digby 2 (s. 13.—14.; vgl. Cat. Codd. Mss. Bibl. Bodl. 9, 1883, S. 1). Aus dem 1. druckt Dreves Anal. hy. 20, 141 und 21, 17 die singulären Texte: *Cunctis excellentior und Forma penitentium*; aus dem 2. ib. 20, 140: *In te concipitur* (vgl.: *Verus homo*, Anal. hy. 31, 155 und ib. 34, 90 aus Troyes 1612 s. 15. [Cat. Dép. 4<sup>o</sup>, 2, 681 ff.]) und ib. 21, 76 das singuläre: *Ave purum vas argenti*, beide mit der Angabe: „mit Melodie“.

### 5. Tortosa, unnumerierter Codex der Kapitel-Bibliothek (Tort.).

Über den Motetteninhalt eines Codex der Kapitel-Bibliothek von Tortosa ist mir nur die Angabe von Dreves (Anal. hy. 20, 185) bekannt, dass in einem „Cod. Capit. Dertusen. s. n. add. saec. 13.“ die Motetten: [232] *Stupeat natura* (Qu. Latus Nr. 4, aus M 14; vgl. oben S. 322 bei Oxf. Add) und [215] *Gaudeat devotio* (Qu. Nostrum Nr. 3, aus M 14: W<sub>1</sub> Nr. 54; F f. 109; W<sub>2</sub> f. 72. In Motettenform: Tr. und Mot. in W<sub>1</sub> f. 107'; 3st. F 1, 8; W<sub>2</sub> 1, 11; 2st. W<sub>2</sub> 2, 7. Text und Musik: vgl. oben S. 104), also 2 Motetten über T. aus dem  $\Psi$  des Oster-All., überliefert sind. Da in Dreves' Abdruck beide nicht zusammengehörige Texte irrig zu einem 4strophigen Text verbunden sind (vgl. auch W. Meyer, Ges. Abh. 2, 316), folgen sie wohl in diesem Nachtrag des Codex so unmittelbar auf einander. Mir ist unbekannt, ob hier die vollen Motettenformen oder wenigstens die Motetus-Melodien mitüberliefert sind und ob der Codex noch mehr Motetten enthält; ebenso ob dieser „Nachtrag“ sich im gleichen Codex befindet, aus dem Dreves l. c. 21, 55 den bisher nur aus dieser Quelle bekannten Text: *Veni redemptor gentium veni creator spiritus* (Quelle: „Trop. ms. Capit. Dertusen. s. n. saec. 13.“) und Blume, Anal. hy. 34 passim, eine grössere Zahl von Sequenzen (hier: „Trop. ms. Dertusense s. 13. Codex Capit. Dertusen. s. n.“ genannt) ediert.

### 6. St. Gallen, Stiftsbibliothek Nr. 383 (St. Gall.).

Diese in ihrer Zusammensetzung dem Codex Stuttg. verwandte Pergamenthandschrift des 13. Jahrhunderts (17 : 11,5 cm), deren Inhalt am eingehendsten P. Wagner (Rev. d'hist. et de crit. mus. 2, 1902, S. 289 ff.) untersucht hat, ist hier zu nennen, da sie p. 174 Philipps: *Beata viscera* (Band II Nr. 955; vgl. oben S. 124) mit 1st. Melodie inmitten weiterer Stücke des Notre Dame-Repertoires überliefert.

Die 1. der Schrift nach ausserhalb des übrigen stehende Lage (p. 3—18), deren Notation eine Übergangsstufe von Neumen- zu Quadrat-Notation aufweist, enthält den Liber generationis nach Matthaens und Lucas, die *Benedictio cerei in sabbato sancto* und das *Tedeum*, dessen Schluss fehlt, mit 3 intercalierten Versen, die P. Wagner, Einführung in die Greg. Mel. 1<sup>2</sup> S. 296 und l. c. S. 290 abdruckt. Die folgenden 8 Lagen, in denen die Melodien ebenso wie in den beiden letzten in einer eigenartigen Quadrat-Notation geschrieben sind, (p. 19—144) sind Quaternionen, z. T. unregelmässig gebildet, auf den Anfangsseiten II bis IX bezeichnet; dem letzten Quaternio fehlt das letzte Blatt. Wagner nimmt (S. 291) an, dass die ursprüngliche Lage „I“ fehlt und durch die jetzige von anderer Hand geschriebene ersetzt ist. Den Inhalt bilden p. 19—40 Kyrie- und Gloria-Tropen, p. 40—135 Sequenzen, die hier zwischen den Gloria- und Sanctus-Tropen, also an der Stelle eingefügt sind, an der sie in der Messe gesungen wurden, und p. 135—144 3 2st. und 1 1st. Conductus. Die beiden letzten Lagen (p. 145—160, 3 Doppelblätter und 2 einzelne Blätter, und der Quaternio p. 161—176) enthalten p. 145—158 Sanctus- und Agnus-Tropen, dann p. 158—176 eine 2. etwas grössere Sammlung von Conductus, die mit dem auch in den Carm. bur. Nr. 46 überlieferten *Clauso cronos* (1st.) beginnt; es folgen 4 2st., 1 1st., 1 weiterer 2st. und 3 weitere 1st. Conductus; unter ihnen p. 174: *Beata viscera* (vgl. oben). Den Schluss

der letzten Seite bildet das All. Christi virgo Katharina, dessen Melodie in St. Galler Neumen des 14. Jahrhunderts aufgezeichnet ist; Wagner (S. 291) schliesst mit Recht daraus, dass der Codex bereits im 14. Jahrhundert St. Gallen gehörte.

Eine nicht fehlerfreie Aufzählung der Sequenzenanfänge gab J. Werner, Notkers Sequenzen, 1901, S. 83f. Ihnen schliesst er 13 (statt 14) Conductus-Anfänge unter der irrigen Überschrift: „1st. und 2st. gesetzte Motetten“ an; in der Tat befinden sich keine Motetten darunter. Werner, der die offenbar in Frankreich entstandene Handschrift als saec. XII—XIII bezeichnet, spricht die Vermutung aus: „möglicherweise hat Ulrich VI. (Abt 1204—1220) die Handschrift von Paris, wo er studierte, heimgebracht“ (S. 84); wohl kaum mit Recht, da das Alter der Handschrift nicht so weit zurückreicht.

In den Anal. hy. sind 20, 25 die Anfänge der 14 Conductus dieser hier „ein Sequentiar des Predigerordens aus dem 13. Jahrhundert“ genannten Handschrift genannt, in Bd. 20 und 21 11 Texte abgedruckt, in den Musikbeilagen Bd. 20 Nr. 4 und 8—10 die hier überlieferten Fassungen der Kompositionen von: Ver pacis aperit (2st.), Anni sunt primicie, Veri floris und Procedenti puero (1st.) mitgeteilt und Bd. 47 die Handschrift, hier mit dem richtigen Zusatz Gallicum als Provenienzangabe, für den Druck der Tropentexte benutzt. Das Frühlingslied: „Clauo cronos“ ist aus St. Gall. ediert: Dreves, Zeitschr. für dtsh. Alt. 39, 363; Werner, Beiträge zur Kunde der lat. Lit. des Mittelalters 1905, S. 198f.; vgl. Carm. bur. Nr. 46; die 2 weiteren in den Anal. hy. 20 und 21 fehlenden Texte: „Hac in die Gedeonis“ von Flac. Nr. 100 und Milchsack Nr. 206 (vgl. ferner das Schlussmelisma aus Ma bei Aubry, Sammelbände 8, 347 bzw. Iter S. 10; vgl. oben S. 131) und „Virgo deum generat“ von Werner, Beiträge S. 129, aus Zürich C. 58/275 f. 148, wobei die Überlieferung dieses Werks in St. Gall. übersehen ist.

P. Wagner l. c. gibt Musikproben aus allen hier vertretenen Gattungen mit möglichster typographischer Annäherung der Wiedergabe an die Original-Notation; besonders wertvoll ist der Abdruck der beiden ersten 2st. Conductus: Legem dedit olim deus und Flos de spina procreatur (S. 301f. und 302ff.).

### 7. Troyes Bibl. Comm. Nr. 990.

Aus dem Inhalt dieser aus Clairvaux stammenden Sammelhandschrift saec. 12.—14. (vgl. Cat. Dép. 4<sup>o</sup> 2, 413) kommt hier nur f. 112', Philipp's: *Beata viscera* (Band II Nr. 955; vgl. oben S. 124) in Betracht; nach freundlicher Mitteilung von Herrn Morel-Payen in Troyes überliefert der Codex nur den Text.

### 8. Cambridge Univ. Libr. Ff I 17.

4 z. T. an den Rändern verstümmelte Pergament-Doppelblätter (circa 20 : 14,5 bis 15,5 cm), die als Schutzblätter (f. 1—4 und 297—300) des Codex Cambridge Univ. Libr. Ff I 17 (vgl. Cat. of the Mss. pres. in the Libr. of the Univ. of Cambr. 2, 1857, 305, Nr. 1150) verwendet waren, neuerdings aber in dankenswerter Weise aus dem Codex gelöst sind, gehören einer interessanten Musikhandschrift des 13. Jahr-

hunderts an, in der unter 1- bis 3st. Conductus auch eine Motette sich findet. Die Texte sind bis auf einige französische Partien lateinisch. Den Hauptinhalt des Codex bilden, von jüngeren Händen geschrieben, theologische Traktate; an 1. Stelle steht ein anderweitig Guillaume d'Auvergne zugeschriebenes Werk: *Summa de vicis et virtutibus abbreviata*, f. 4' mit dem Zusatz: „ex dono fratris Rogeri de Schepisved“ oder „Schepisheved“ (vgl. auch f. 243).

Zu Texteditionen benutzten den Codex G. M. Dreves 1895 (Anal. hy. 20 und 21 passim und Zs. für deutsches Alt. 39, N. F. 27, 365) und W. Meyer, Die Arundel-Sammlung mittellateinischer Lieder 1908 (Abh. der K. Ges. der Wiss. zu Göttingen, phil.-hist. Kl., N. F. Bd. 11 Nr. 2). Die mehrstimmigen Partien (mit einer Ausnahme) edierte H. G. Wooldridge, *Early English Harmony* 1897 pl. 25—30 phototypisch. Als Ergänzung zu Wooldridge's Edition gebe ich eine kurze Beschreibung des gesamten Inhalts.

f. 1-4, 2-3, 297-300 und 298-299 bilden Doppelblätter. f. 2', 3', 297' und 299' schliessen mit den Schlüssen der letzten Stücke; f. 1, 2, 4 und 300 beginnen mit neuen Werken. Zu f. 1' bildet die Fortsetzung f. 298, zu f. 298' f. 297, zu f. 300' f. 299 und zu f. 4' f. 3. Die Blätter folgten also ursprünglich entweder: f. 2 1 298 297 || 300 299 4 3 oder umgekehrt: 300 299 4 3 || 2 1 298 297 oder, falls sie 2 verschiedenen Lagen angehörten: 1 298 297 || 300 299 4 und 3 || 2 (letzteres war in diesem Fall das äussere Doppelblatt einer 2. Lage). Am wahrscheinlichsten ist wohl die 1. der 3 Möglichkeiten: alle Blätter gehören der gleichen Lage an, die, falls in der Mitte zwischen f. 297 und 300 nichts fehlt, ein Quaternio war, und den Beginn bildet die Sammlung der 1st. Stücke (Nr. 1—22), auf die die der mehrstimmigen folgt (2st. Nr. 23—27 und 29—35; 3st. Nr. 28). Diese Folge ist der folgenden Beschreibung zu grunde gelegt. Auf f. 2' unten befinden sich 2 Buchstabenreste (oberer Schaft von d mit Schleife und von l? = *de s?*), die wohl nur einem Nachtrag, nicht einem *Lagencustos* entstammen; ist doch das letztere der Fall, so bildete f. 2 das Schlussblatt einer Lage und als Blattfolge wäre die an 3. Stelle angegebene anzunehmen.

Die Notation zeigt flüchtig geschriebene Übergangsformen zwischen Neumierung und Quadrat-Notation. Auch der Text ist bisweilen nur schlecht lesbar. Diese flüchtige Aufzeichnungsart in Verbindung mit der Beobachtung, dass bei Annahme der Blattfolge 2 1 u. s. f. das Erhaltene ein abgeschlossenes und lückenloses Ganzes bildet, lässt in Analogie zu ähnlichen Fällen die Annahme wenigstens als möglich erscheinen, dass diese 4 Doppelblätter ursprünglich ein nur aus dieser einen Lage bestehendes Musikheft waren und nicht das Fragment eines grösseren Codex bilden. — Bisweilen fehlen die Noten; bisweilen sind in den für die Melodien leer gelassenen Räumen auch die Notensysteme noch nicht gezogen. Sind mehrere Strophen nach der gleichen Melodie zu singen, ist in der Regel nur zur 1. dieser Strophen die Melodie aufgezeichnet oder Platz für sie gelassen. \* bedeutet, dass Dreves nur diesen Codex als Quelle angibt. Chevalier nennt die unedierte Unica des Codex nicht.

f. 2 (f. 2 und 2' sind die Notensysteme für 1st. Melodien bei Nr. 1—5 leer):  
1. [G]ratulemur dies est. Text: \*Anal. hy. 21, 29. — 2. [E]terni patris filius.  
Text: \*ib. 21, 24. — 3. [R]esonet intonet fidelis. Text: ib. 20, 58 nach

Cambridge (wo Str. 1, 5, 2 und 7 stehen, nicht 1, 5 und 3, wie Dreves angibt) und Madrid C 132 add. s. 13. (vgl. über diesen dem Graduale von Rouen, Paris lat. 904, nah verwandten normanno-sizilischen Codex s. 12. L. Delisle, Journ. des Sav., Nouv. Série 6, 1908, S. 42 ff.).

- f. 2': Schluss von Nr. 3. — 4. [S]ol ex supernis. Text: \*ib. 20, 83. — 5. [H]ec est [dies] salutaris. Text: ib. 20, 65; vgl. ib. S. 66. — 6. 1st. [T]ronus regis instauratur.
- f. 1 (verrieben und z. T. kaum lesbar): 7. 1st. [A]dulari ne]sciens. = 1st. F f. 429' (Text: Anal. hy. 21, 124). — 8. 1st. [A]rgumenta faluntur (!) fisice. Text: \*ib. 20, 106. — 9. 1st. [V]acillantis trutine. = Carm. bur. Nr. 159 (mit Neumen); London Br. M. Ar. 384 f. 234. Text zuletzt: W. Meyer l. c. S. 29 (kritisch nach den 3 Quellen).
- f. 1': Schluss von Nr. 9. — 10. 1st. [E]ia stematica. Text: \*Anal. hy. 21, 33. Der von Dreves mangelhaft gedruckte Text ist voll von schwerverständlichen musikalischen Anspielungen; 2, 4–5 lautet im Codex: *ne the sinemenon cum diezemenon*. — 11. 1st. [E]cce torpet. = Carm. bur. Nr. 67; Oxf. Add f. 65'; St. Omer 351 Nr. 29 (Text: Mone, Anz. f. Kunde d. deutsch. Vorzeit 7, 1838, 294).
- f. 298: Schluss von Nr. 11. — 12. [P]artu prodit. Unter leeren 1st. Notensystemen.
- f. 298': Schluss von Nr. 12. — 13. 1st. [I]n hoc ortus. Vom Kanzler Philipp verfasst. = 1st. F f. 417'; nur Text: Da 2777 Nr. 3 (vgl. oben S. 263); Flac. Nr. 112. Dreves druckt den Text Anal. hy. 20, 53 aus Cambridge (wo Str. 6, nicht, wie Dreves angibt, Str. 4 und 5 fehlt) und F.
- f. 297: Schluss von Nr. 13. — 14. [L]icet eger. = Carm. bur. Nr. 71; Oxf. Add f. 64'; St. Omer 351 Nr. 27; London B. M. Ar. 384 f. 235'; ib. Cott. Jul. D VII f. 133'; Zwettl 49. Text zuletzt: W. Meyer l. c. S. 40 (kritisch nach den 7 Quellen). — 15. [D]issoluta glatie (!). — 16. [M]ens egra. — Zu Nr. 14–16 fehlen auch die Notensysteme für die 1st. Melodien noch.
- f. 297': Schluss von Nr. 16. — 17. 1st. [M]agno gaudens gaudio. — 18. 1st. [V]irgo mater salvatoris. Text: \*Anal. hy. 20, 57.
- f. 300: 19. 1st. [O]llim sudor Herculis. = 1st. F f. 417 (Text: Anal. hy. 21, 154); Carm. bur. Nr. 38 (nur Text); Oxf. Add f. 70; Vat. Reg. 344 (Text: Hauréau, Not. et Extr. 29, 2, S. 310f.).
- f. 300': 20. [S]alve festa dies danda gaudio; adest sancta sancti Thome passio. Unter leeren 1st. Notensystemen. — 21. 1st. [R]erum deus conditor. — 22. 1st. [P]ax in t[er]ris nuntiatur. (Identisch mit Chev. Nr. 14777, ediert: Le Graduel . . . de Rouen f. 12?). — 23. 2st. [C]antu miro. f. 300' Anfang bis *quem confor[ta]*; f. 299 Fortsetzung von *Cujus dextra an.* = 1st. neu miert Paris lat. 3719 f. 24. Text: Anal. hy. 21, 85. Mk.: vgl. bei f. 299. Irrig übersehen Dreves und Wooldridge den Anfang auf f. 300'.
- f. 299 = Wooldridge pl. 25: Schluss von Nr. 23.
- f. 299' = ib. pl. 26: 24. 2st. [R]egis cujus potencia. — 25. 2st. [A]d honorem salvatoris. — 26. 2st. [B]enedicamus domi- Spiritus almi gracia.

- f. 4 = ib. pl. 29: 27. 2st. [E]xultemus et letemur Nicolaum (mit französischem Refrain). Übertragung: Wooldridge, Oxf. Hist. 1, 313 f. — 28. 3st. [V]erbum patris umanatur. Vgl. bei Nr. 29. — 29. 2st. [I]n (!) natali novi regis. Dreves druckt die Texte Nr. 28 und 29 Anal. hy. 20, 104 und 126 nur aus München Univ.-Bibl. 156 s. 14. f. 238' und 239' (Var.: summi); die 1st. Melodien in München weichen für Nr. 29 ganz, für Nr. 28 (ediert: ib. S. 254; im Codex *ceg*, nicht *cfg* beginnend) nach ähnlichem Anfang ab. — 30. 2st. [H]oc in solemnio.
- f. 4' = ib. pl. 30: 31. 2st. Motette [747] partiturmässig geschrieben; Mot.: *Amborum sacrum spiramen*; T. *Benedicamus domino* (I): organal. Der Mot.-Text ist centoartig aus lateinischen und französischen Zeilen zusammengesetzt. Mit gleicher Melodie sind mir bisher auch anderweitig nachweisbar die Abschnitte: *Lux et decus universe fabricæ mundi* (Schluss des R einer der Fassungen von O 2; Melodie = Proc. Mon. S. 27), *O crux ave spes unica* (Str. 6 des Hymnus: *Vexilla regis*; Melodie = Hymni, Ed. Sol. S. 40), *Veni creator spiritus* (= ib. S. 52), *Verbum patris hodie u. s. f.* (= Villetard, Off. de P. de Corbeil S. 178) und *Christe dei splendor* (Kyrie Cunctipotens V. 4; vgl. Anal. hy. 47, 50. Melodie: = Anfang des *Christe eleison* L. Gr. Nr. 4; Ed. Vat. Nr. 4); so citierte wohl auch der aus dem gleichen Kyrie-Tropus (V. 7) entnommene Anfang, dessen Melodie jetzt abgeschnitten ist, den entsprechenden Abschnitt der liturgischen Melodie. Die eigentümliche Art der Aufzeichnung des T., dessen langgehaltene Töne meist in eine grosse Zahl von Unisoni zerlegt sind, kehrt sonst nur noch in der Motette [1]: *Vidit rex* (T. *Viderunt omnes*; ebenfalls organal) Innsbr. 457 (s. 14.) f. 79' wieder. Analog gebaut sind ferner [359] und [761]; vgl. oben S. 105 und 100.
- f. 3 = ib. pl. 27: Schluss von Nr. 31. — 32. 1st. Intonation und 2st. Tropus: *Agnus Qui pius (so?)*. — 33. 2st. *Divino maduit*.
- f. 3' = ib. pl. 28: 34. 2st. [F]los floriger candor. — 35. 2st. [A]d cantus letitie. Der verbreitete Text (Var.: *Ad cantum und Ad festum*) ist mehrfach gedruckt: aus 4 anderen Quellen (Stuttg. f. 69' nur Text; Engelb. 314 f. 129; 2st. Berlin germ. 8<sup>o</sup> 190 s. 15. f. 9'; Codex von 1533 in Privatbesitz) in Anal. hy. 20, 80; nach Ch. Adolf 1542 von Ph. Wackernagel, Dtsch. Kirchenlied 1, 233; nach schwedischen Quellen des 16. Jahrhunderts mit der gleichen 2st. Komposition (vgl. Sammelb. 4, 66) u. a. von T. Norlind, Sammelb. 2, 594 und G. R. Woodward, *Piae Cantiones* 1910, S. 18 (vgl. ib. S. 228 f.).

#### 9. Paris B. N. franç. 25408.

In der Sammelhandschrift Paris frç. 25408 (früher fonds Notre Dame 273<sup>bis</sup>; vgl. Cat. Bibl. Nat. Les Mss. frç. Anc. pet. f. frç. 2, 583 f.), die u. a. den Bestiaire des Richard de Fournival überliefert, dessen Copie f. 106' 1267 datiert ist, enthält der Pergament-Ternio f. 116–121 (17 : 12,5 cm) 5 1- und mehrstimmige Stücke verschiedener Art, darunter auch eine Motette. Die Notation ist eine flüchtige Quadrat-, am Schluss (von V. 4 in Nr. 5 ab) Mensural-Notation. Während nach G. Paris

(Romania 8, 1879, 169) der Codex wahrscheinlich „dans la Touraine, le Poitou ou l'Angoumois“ entstand, stellte P. Meyer (Bull. de la Soc. des anc. textes franç. 9, 1883, 102) die Ansicht auf, dass er englischer Provenienz ist.

Sowohl in der musikgeschichtlichen wie in der philologischen Literatur ist der musikalische Teil des Codex seit 1847 mehrfach genannt, seitdem im gleichen Jahr 1847 daraus Fétis in Danjou's Rev. de la mus. rel. u. s. f. 3, 323 das 3st. All. Virga ferax und É. du Méril (Poés. pop. lat. du moyen âge S. 125 ff.) den Text *Scribere proposui* edierten. Letzterer ist, seitdem die deutsche Forschung auf den Zusammenhang seiner Strophen *Vita brevis breviter* und *Ubi sunt qui ante nos* mit *Gaudeamus igitur*-Strophen hinwies (vgl. u. a. Creizenach, 1873, Verh. der 28. Vers. dtsh. Phil. u. Schulmänner in Leipzig 1872, S. 206), in der weitverzweigten *Gaudeamus*-Literatur oft citiert (bisweilen mit der zu Missverständnissen verleitenden Bezeichnung: „Buss-gesang vom Jahre 1267“ u. ä. und meist ohne genauere Citierung des Pariser Codex, der aber, vgl. unten, nicht der einzige mittelalterliche Codex ist, der diesen Text überliefert). 1875 gab M. Sepet, Bibl. de l'Éc. des Chartes 36, S. 139 ff., gelegentlich seiner Edition des Textes: *Omnis caro* („Cantique latin du déluge“) eine (die Musik nicht immer berücksichtigende) Beschreibung des Codex. Dass „Mordax“ eine Motette ist, übersah auch Coussemaker in seinen dürftigen Bemerkungen über den Codex: *L'art* S. 14, 116 und 272.

Der Inhalt des Ternio ist:

1. f. 116—117. 1st. *Omnis caro peccaverat*. Text: Th. Wright, *Mapes* (1841) S. 208 aus London Cott. Tit. A XX f. 67'; M. Sepet l. c.
2. f. 117'. 2st. Motette [942]. *Motetus* (f. 117' Sy. 1—7); *Mordax detractio livoris*. T. (f. 117' Sy. 7—10) unbezeichnet: 3 li 2 li|. Durch Beschneiden des oberen Randes fehlen f. 118 Sy. 1 einige Noten. Die Quelle des T. ist mir noch unbekannt. Text: M. Sepet l. c. S. 142 Anfang bis *bestia*.
3. f. 118 Sy. 8-9, 118' (4 Acc.) und 119 (5 Acc.). 2st. (in *Conductus*-Form) *Stillat in stellam*. Text: M. Sepet l. c. S. 142 Anfang bis *filius*.
4. f. 119' (3 Acc.) und f. 120 (Acc. I und Anfang von Acc. II). 3st. Al[l]eluya *Virga ferax* Aaron. Die 2st. Komposition dieses All. in London Ar. 248 f. 200' (vgl. oben S. 13) weicht ab; vgl. ferner Lo Ha 1, 8. Mk.: Fétis l. c.
5. f. 120. 1st. *Scribere proposui de contemptu*. Die Melodie ist nur zu Str. 1 (Sy. 4—7) ausgeschrieben. Text: É. du Méril 1847 l. c. = Cambridge Univ. Libr. Add. 710 s. 14. (Text: Anal. hy. 21, 100 f.; merkwürdigerweise ohne weitere Lit.-Angaben); London Br. M. Add. 16 559, Zusatz s. 13. auf dem vorletzten Blatt (Cat. of Add. to the Mss. in the Br. Mus. 1846—47, London 1864, S. 278; Text: P. Meyer, *Romania* 19, 1890, S. 105; von Dreves und Woodward übersehen); *Piae Cantiones* 1582 Nr. 35 mit abweichender Melodie (vgl. u. a. die Neuausgabe von G. R. Woodward 1910, S. 60); in stärker abweichender Form mit einer 3. Melodie in einem unnummerierten Codex in Montserrat s. 15. (Text: Anal. hy. 21, 101 f.; Mk.: ib. S. 220). Über die starken Varianten namentlich bezüglich der späteren Strophen vgl. Woodward S. 244 f.

Die letzten Texte des Ternio (vgl. Sepet S. 143) sind ohne musikalische Beziehungen.

## XVI. Vereinzelt überlieferte französische Motetten des älteren Repertoires.

Von den vereinzelt überlieferten französischen Motetten nehme ich in dieses Kapitel die in 1st. Chansoniers (mit Ausnahme von V) oder in ähnlichem Zusammenhang (mit Ausnahme von Paris fr. 12 786) sich findenden, ferner die als lyrische Einlagen in epischen Dichtungen vorkommenden und die nur aus Citaten der Erbauungsliteratur bekannten Motetten auf; dagegen stelle ich die kleinen französischen Motettensammlungen des jüngeren Motetten-Repertoires, auch wenn sie noch in Neumen oder in Quadrat-Notation geschrieben sind, wie die analogen lateinischen Motetten (vgl. oben S. 319) für das entsprechende Kapitel in Teil B zurück.

Über die gelegentliche Bezeichnung blosser Refrains als „Motet“ in der französischen Literatur des 13. Jahrhunderts vgl. K. Bartsch, *Zeitschr. für roman. Phil.* 8, 1884, S. 457 und 573 (es „erklärt sich aus dem häufigen Vorkommen des Refrains in Motets, dass die Refrains bei Citaten in Dichtungswerken manchmal“ [ib. S. 573: „nicht selten“] „geradezu als Motets bezeichnet werden“). Ausser in den beiden l. c. S. 463 und 573 citierten Beispielen: „Ce motet plain de melodie: Vous ares la singnourie u. s. f.“ (Renart le Nouvel V. 6827 f.; vgl. auch Aubry in *Riemann-Festschrift* 1909, S. 222 f.) und „Com cele qui chanta cest motet en present: Qui me rendroit mon aignel et mon damage, a li me rent“ (Schluss der vorletzten Strophe eines „Bele salus vous mande“ beginnenden *Salut d'amour* in Paris franç. 837 s. 13. f. 269 [nur Text]; ediert von A. Jubinal, *Nouv. rec. de contes u. s. f.* 2, 1842, 241; der Refrain kehrt in Paris franç. 12 483 Nr. 4 wieder, vgl. unten S. 342; vgl. ferner: „Si quis ovem redderet, me gaudeat uxore“ in *Carm. bur.* Nr. 119) kommt sie z. B. vor: im Renart le Nouvel V. 2445, 6837, 6872, 7077 und 7080 (in der Lesart in Paris fr. 1593: *canchons ou moteiz*), beim Refrain von Str. 17 des citierten *Salut d'amour* (mit dem Refrainschluss *brunet* reimend) und bei den Refrains der 1. Strophen in 2 Texten des Codex D: *Ballete* Nr. 16 (*Ray. Bibl.* Nr. 1184) und *Pastourelle* Nr. 57 (ib. Nr. 1369; mit dem Refrain *Robin teureleue Robinet* reimend).

### 1. Die Miracles de Nostre Dame des Gautier de Coincy.

Die Kompositionen der lyrischen Einlagen der grossen, um 1223 angesetzten (vgl. Gröber, *Grundriss* 2, 1, 651), oft überlieferten Mariendichtung des Gautier de Coincy (1177—1236) sind für die Musikgeschichte in mehrfacher Hinsicht von hervorragender Bedeutung; u. a. darin, dass

1) Gautier in weitem Umfang für seine geistliche Lyrik bedeutende Werke des lateinischen und des weltlichen französischen Repertoires als Vorbild benutzte — die (gleichzeitig eine wertvolle chronologische Feststellung gewährenden) Resultate, zu denen 1888 P. Meyer (*Romania* 17, 429 ff.) durch seine textlichen Untersuchungen einer Anzahl von Chansons, die er als *Contrafacta* nachwies, geführt wurde, finden

sowohl eine wesentliche Erweiterung wie eine grössere Sicherstellung der Evidenz des direkten Zusammenhangs zwischen Vor- und Nachbild durch die musikalische Untersuchung der Provenienz der Melodien der Lieder Gautier's —;

2) 3 in einigen Codices 2st. überlieferte Lieder Gautier's die ersten in mehrstimmiger Conductusform komponierten französischen Texte sind, die einen Ehrenplatz in der Geschichte der französischen Musik beanspruchen dürfen, wenn auch dieser Versuch der Einführung mehrstimmiger Conductus-Form in die Komposition der französischen Lyrik, der vielleicht im Zusammenhang mit der Benutzung auch von lateinischen Conductus-Texten als Vorbildern von Contrafacta steht, wenig gelungen scheint und nur sehr wenig Nachahmung fand.

Da unter den Contrafacta auch eine Motette sich befindet, sind diejenigen Gautier-Codices, die die lyrischen Einlagen mitüberliefern (vielfach fehlen sie), hier zu nennen; und ich benutze wiederum die Gelegenheit zu einer kurzen (in der bisherigen Literatur fehlenden) Orientierung über den gesamten musikalischen Inhalt dieser Codices, von denen ich die 11 Pariser und den Londoner Codex selbst einsah.

Die einzige vollständige Ausgabe der „Miracles“ ist bisher die von Poquet (*Les miracles de la sainte Vierge, traduits et mis en vers par G. de Coincy, 1857*) nach der Handschrift Soissons. Raynaud, Bibl. 1, 183 ff. (Pb<sup>13</sup>) gibt den lyrischen Inhalt von 11 Gautier-Codices an, ordnet ihn aber in wenig übersichtlicher Weise alphabetisch nach den Reimen der 1. Verse um. Ich behalte im folgenden die originale Folge der lyrischen Einlagen in den Handschriften, in denen sie (einige Ausnahmen abgerechnet) meist 3 gesonderte Gruppen bilden, bei.

Die von Raynaud genannten Codices sind 9 Codices des fonds franç. in Paris B. N.: a 817 (grösstes Format), b 986 (28 : 19 cm), c 1530 (25,5 : 17,5 cm), d 1533 (30 : 21 cm), e 1536 (26,5 : 19,5 cm), f 2163 (17,5 : 13 cm), g 2193 (20 : 13,5 cm), h 22928 (27,3 : 19,5 cm) und i 25532 (25 : 17 cm); ferner die Codices Neuchâtel 4816 (j; 30 : 21 cm; vgl. auch Ray., Bibl. 1, 39 f.), Soissons Sem.-Bibl. (k; 34 : 24,3 cm; vgl. auch ib. S. 240) und, nur in der Anmerkung genannt, Blois 34 (ich bezeichne ihn: l; 28 : 19,5 cm; vgl. Cat. Dép. 24, 389 ff.) Diesen 12 sind 3 weitere zuzufügen: Paris B. N. nouv. acq. franç. 6295 (m; 30 : 21,5 cm); Ars B (Paris Ars. 3517 und 3518; n und n<sub>1</sub>; 28 : 20 cm; vgl. unten die Beschreibung von Ars B, ferner Cat. Bibl. Ars. 3, 405 ff. und die dort angegebene Literatur) und London Br. M. Harl. 4401 (o; 28 : 21,5 cm; vgl. Hughes-Hughes, Cat. of Ms. Music in the Br. M. 1, 423).

Als die wichtigsten Codices gelten h und k. a und j sind Papierhandschriften des 15., die übrigen Pergamenthandschriften des 13. Jahrhunderts. Die Musik überliefern: b, c (in schlechter und ungewandter Notenschrift), e, f, h, i, k, n und o (in flüchtiger Notation); d, g und m sind auf die Zufügung der Melodien eingerichtet, ohne dass diese jedoch im Mittelalter eingetragen wurden; g zeigt musikalisch sinnlose Notenzufügungen späterer Zeit, die hier natürlich ausser Betracht bleiben; a ist nur als Texthandschrift angelegt; ebenso überliefern j und l (nach freundlicher Mitteilung der Herren Robert in Neuchâtel und P. Dufay in Blois) nur die Texte. Die Notation ist in b, c, e, f, i, n und o Quadrat-Notation, in h Quadrat-Notation mit einer Reihe

mensuriert geschriebener Partien und in k (nach den hieraus edierten Faksimile-Proben zu schliessen, vgl. unten) Mensural-Notation; das hohe Alter der Abfassung der Originalgestalt der Miracles lässt jedoch die zusammenhängende Beschreibung an dieser Stelle angemessen erscheinen.

Eine 1. Gruppe bilden nach dem Prolog am Anfang von Buch 1 die 7 Texte: Ray. Bibl. Nr. 851 (*Amours qui bien set oder set bien*), 603 (*Qui que face rotruenge*), 956 (*Roine celestre*), 1845 (*Talens m'est pris*), 1836 (*Efforcier m'estuet*), 1677 (*Quant ces floretes*) und 20 (*Por conforter*). Die Codices b, c, e, h, i, k, n und o überliefern sie vollständig und in gleicher Folge; in l ist nur der Anfang des 1. erhalten; in d steht nur der 1., 2., 5., 6., 7. und der 3. von V. 17 (*Haute pucele*) ab; in m nur der 1., 2., 4., 6. und 7.; in g nur der 7. zwischen Texten der 2. Gruppe (vgl. unten); in j nur der 2.; in n folgen der 1. und 6. ein 2. Mal f. 145' und 146 mit gleicher Melodie; in a und f fehlt diese Gruppe ganz. Die Melodien sind stets 1st. und überall (wohl auch im Codex k, aus dem ich nur die 3 edierten Kompositionen kenne) die gleichen. (P. Meyer bemerkt l. c. S. 435, dass das Vorbild zu 1845 das Lied Ray. Bibl. Nr. 1848 — dessen Melodie ist jedoch nicht erhalten — und das Vorbild zu 1848 das Lied Ray. Bibl. Nr. 342 — dessen Melodie weicht jedoch von der zu 1845 ab — ist).

Eine 2. grössere Gruppe bildet ein Liederzyklus am Anfang des 2. Buchs, dessen Zusammensetzung in den verschiedenen Codices grössere Verschiedenheit aufweist. In k bilden ihn: Ray. Bibl. Nr. 1930 (*Pour la pucele*), 1899 (*Ma viele vieler veut un biau son*), 1546 (*L'amours oder Amours dont*), 526 (*Hui matin*), 1212 (*D'une amour coie*) und 520 (*Ja pour iver*); ferner überliefert k (in diesem Zusammenhang?) auch 556 (*Mere dieu*). In l setzt er sich zusammen aus: 1930, 556, 1546, 1212, 526, 520 und 1899; in i wie in l, nur fehlt hier 1212. 6 Codices beschränken sich auf 5 oder 4 Lieder an dieser Stelle; h: 1930, 1546, 1212, 526 und 520; c, d, e und o: 1930, 556, 1546, 1212 und 526; n: 1930, 1546, 1212 und 526. g überliefert hier: 1930, 20 (vgl. oben), 1546 und 526 und am Schluss des Codex: 1212 und 1546 zum 2. Mal. In a und f steht nur 1930; in j nur 526; in m nur 1212; in b fehlt diese Gruppe ganz. — Die Melodien differieren in i und f bzw. in i für 1930 und 556 von der sonstigen Überlieferung (aus k ist mir nur die Melodie von 556 bekannt, die die gleiche wie in c, e und o ist). Die musikalische Fassung von 1546 ist in e f. 112' 2st., sonst 1st.; alle übrigen Melodien sind stets 1st. Für 1546, ein Contrafactum zu Blondel's ebenso beginnendem Lied Ray. Bibl. Nr. 1545 (vgl. P. Meyer l. c. S. 431), übernimmt Gautier auch die Melodie zu Blondel's Lied (ediert: Ars p. 114; Anfang auch bei Beck, Troub. S. 118).

Dieser Gruppe gehört das geistliche Contrafactum zur Motette [764] *Hier matin a l'enjornee* 2st. W<sub>2</sub> 4, 48 an: der ebenso (meist: *Hui matin a la jornee*) beginnende Text [765] = Ray. Bibl. Nr. 526, der mit der gleichen 1st. Melodie: c f. 146'b, e f. 113'a, h f. 158b, i f. 108b, k (Text: Poquet S. 389), n f. 143'a, o f. 107'b und ohne Melodie: d f. 139b, g f. 16'a, j p. 369 und l erhalten ist. Die musikalische Quelle der Melodie ist das Du. der 3st. Notre Dame-Clausula: *Domino* (aus *Benedicamus VI*) W<sub>1</sub> f. 12; F f. 42'; W<sub>2</sub> f. 29. Lateinische Motettenformen sind: [762] *Alpha bovi* 2st. F 2, 25; Ma f. 131' (Mot.); und [763] *Larga manu* 2st. W<sub>2</sub> 2, 62. —

Text (6 Str.): u. a. auch Bartsch, Rom. u. Past. S. XIII ff. — Mk.: Anfänge des Mot. aus h und (nach meinen Angaben) aus W<sub>2</sub> 4 und W<sub>2</sub> 2 bei Beck, Troub. S. 87 und 89 f.

Eine 3. Gruppe bilden 3 Lieder auf „la sainte Leochade“, Ray. Bibl. Nr. 1644 (Las las las las; par grant), 1831 (Sour cest rivage) und 12 (*De [la] sainte Leochade* oder *Leocade*), nur in a, h, i, k, l und n erhalten; in i, k, l und n zwischen dem 1. und 2. Buch, in h der 2. Gruppe folgend. Die beiden ersten haben in h, i und n (auch in k?) die gleiche 1st. Melodie. Das 3. bricht in h mit der 15. Silbe ab (die Fortsetzung fehlt mit dem folgenden Blatt); in h und n ist es 1st.; in i und k 2st.; vgl. den folgenden Absatz.

Am Schluss des Werks überliefern mehrere Codices die Lieder: *Entendez tuit ensemble* und: *Hui enfantez*. — Das 1. (Ray. Bibl. Nr. 83; Text auch bei F. Wolf, Über die Lais 1841 S. 435), musikalisch mit „De la sainte Leochade“ identisch, steht in der gleichen 2st. Komposition wie dieses: e f. 247' b und i f. 225 b. Seine musikalische Fassung in k ist mir nicht bekannt. In b f. 209' ist der für die Musik bestimmte Raum nicht ausgefüllt, auch die Notenlinien noch nicht gezogen; die Grösse des Raums zeigt, dass auch hier die 2st. Komposition Platz finden sollte; später (im 14. Jahrhundert?) wurde auf dem ursprünglich leeren Schlussblatt des Codex, f. 210, eine von der älteren Melodie abweichende 1st. Melodie nachgetragen. In f f. 223' und n, f. 76 steht „Entendez“ mit der alten 1st. Melodie; in h f. 291 b fehlen dazu (ausnahmsweise), in d f. 139', g f. 1' b (hier an den Anfang des Werks gestellt) und m f. 166' a (wie überall in diesen 3 Codices) die (1st. beabsichtigten) Noten. — „Hui enfantez“, ein Contrafactum zur Sequenz Letabundus (Ch. 10012; Mk. z. B.: Var. preces<sup>5</sup> 70; vgl. ferner unten S. 335), steht mit dieser 1st. Melodie: f f. 224 und n f. 101' a (in n den Leochade-Liedern folgend), ohne Melodie: d f. 140 b.

Endlich haben die Codices f, g, j, k und n mehrere lateinische und singuläre französische Stücke, bei denen es noch näherer Untersuchung bedarf, wie weit sie von Gautier selbst oder einem späteren Überarbeiter der Miracles stammen oder diesen Fassungen der Miracles einverleibt sind. j enthält (ohne Noten) p. 367 Ray. Bibl. Nr. 1600 (Porte du ciel; über das Citat dieses Textes, einer Strophe von Ray. Bibl. Nr. 1429 und des Anfangs von Chev. Nr. 15154 in einem lateinischen Brief eines Mönchs G., wohl von Jumièges, an einen Mönch Guillelmus in Codex Ronen 533 s. 13. f. 114 vgl. P. Meyer, Romania 36, 1907, S. 302 f.). Codex f lässt auf 1930 (das 1. Lied der 2. Gruppe) die Lieder 600 (Puis que voi) und 885 (Par bezw. Pour mon chief; letzteres auch in g erhalten) folgen. k beginnt mit dem vom Kanzler Philipp stammenden Lied: Ave gloriosa virginum regina (vgl. oben S. 258 ff.). Am weitesten gehen mit der Aufnahme derartiger Texte in die Miracles die Codices n und g. Über den Codex n (Ars B), in dem der alte Umfang der lyrischen Einlagen auch durch eine Reihe von Motetten, die z. T. dem späteren Repertoire des 13. Jahrhunderts angehören, erweitert ist, vgl. unten in Teil B.

Codex g (Paris franç. 2193; vgl. oben S. 332) enthält an 4 Stellen lyrische Einlagen: 1) f. 1' b den sonst den Schluss bildenden Text „Entendes“ (vgl. oben); 2) f. 9' b bis 12' a (vor dem Prolog zum 2. Buch) 7 Texte; 3) f. 15 b — 21 a 6 Texte am Anfang des 2. Buchs und 4) f. 145 b — 146' a 3 Texte am Schluss des Codex. Die Gruppe von

7 Texten besteht aus 6 singulären französischen Texten: Ray. Bibl. Nr. \*1272 (A che que je), \*1491 (Chanter m'estuet), 2090 (Bele douche), \*364 (De la miex), 677 (Vers dieus) und \*1236 (Quant je sui) f. 9'—11' (die mit \* bezeichneten, deren Melodien leider nicht erhalten sind, wies P. Meyer l. c. S. 430 ff. als Contrafacta nach) und (wie überall im Codex, mit ursprünglich leer gebliebenen, später sinnlos ausgefüllten 1st. Notensystemen für Mot. und T.) dem Text des sehr verbreiteten Motetus [317] *O quam sancta* (f. 12), dem f. 12' die korrekte T.-Bezeichnung *Et gaudebit* (Nr. 2; aus M 24; in Rücksicht auf die musikalische T.-Ausdehnung breit auseinander gezogen) folgt (vgl. oben S. 116 über die Quelle, die 11 malige anderweitige Überlieferung als Motette mit den Texten [315]—[321] und Theor.-Cit.; τ; μ). Am Anfang des 2. Buchs stehen zuerst die 4 Gautier-Texte: Ray. Bibl. Nr. 1930, 20 (sonst der 1. Gruppe angehörend; vgl. oben), 1546 und (f. 16' a) 526 (das Motetten-Contrafactum: *Hui matin*; vgl. oben S. 333); es folgt f. 17 b Philipp's *Veritas equitas* und f. 18' b der wie *Veritas* ein Contrafactum zum provenzalischen Lai Markiol bildende Lai: *Flours ne glais* (ferner anonym N f. 73' 1st. überliefert; vgl. oben S. 257). Die letzte Gruppe bildet das sonst nur in f erhaltene Lied Ray. Bibl. Nr. 885 und die Wiederholung von 1212 und 1546.

Die Publikation von Melodien aus den Gautier-Handschriften beschränkt sich bisher auf folgende Stücke: aus k 1) Ave gloriosa (Ann. Archéol. 10, 1850, zu S. 154 und 186, Faksimile; Clément, Séquences, 1861, S. 73 ff., Übertragung; vgl. ferner oben S. 259); 2) 2st. De la sainte (Ann. Arch. 10, zu S. 69, Faksimile; Clément schrieb dazu ib. S. 69—80 einen ganz fantastischen Kommentar; ob die S. 73 angekündigte Übertragung erschienen ist, ist mir nicht bekannt. Ebenso unzulänglich und z. T. töricht sind die Bemerkungen eines „Professor B.“ über die Musik in k, speziell über diesen 2st. Satz bei Poquet S. XIV f. Anm. Die fehlende Oberstimme der 1. Zeile, die mit der Parallelstelle identisch ist, ist natürlich zu ergänzen); 3) Mere dieu (Ann. Arch. 10, zu S. 242); 4) Amours qui (Aubry Rythm. S. 36); aus e Mere diu (Aubry Mon. pl. 8); aus f Hui enfantez (ib. pl. 6 und S. 8 f.); aus h Amors qui (J. B. Beck, Troub. S. 117) und die Anfänge von: Hui matin (ib. S. 87), Quant ces floretes und Sour cest rivage (ib. S. 117); ferner: Roynce celestre (Aubry in: Jeanroy, Brandin und Aubry, Lais et descorts, Nr. 15, ohne exakte Quellenangabe) und der Lai: Flours ne glais (ib. Nr. 16; vgl. oben S. 257).

## 2. Vereinzelte Motetten in 1st. Chansonniers.

Wie oben mehrfach bemerkt, ist eine kleine Anzahl französischer Motetten in musikalisch verstümmelter Form (1st. ohne T.) auch in die grossen 1st. Chansonsammlungen übergegangen. Soweit die Melodien liturgische Melismen als Quellen haben, ist evident, dass die in den Motettenhandschriften überlieferte 2st. Motettenform die originale Kompositionsform dieser Texte ist. In Analogie dazu nehme ich dies auch für die weiteren in Motettenhandschriften mit T. überlieferten Werke an, obwohl z. B. bei einem Werk über einem nicht-modal rhythmisierten T. aus vorläufig unbekannter Quelle (jedenfalls nicht aus dem gebräuchlichen T.-Repertoire) wie [820] wenigstens die Möglichkeit einer nachträglichen T.-Zufügung nicht ausgeschlossen wäre. Welches die musikalische Originalform der nur 1st. oder ohne Melodien über-

lieferten Werke ist, die ich im folgenden im Anschluss an G. Raynaud vermutungsweise als Motetten hier nenne, ist vorläufig unbekannt. Während in den Motetten-Handschriften die französischen Texte stets nur eine Strophe haben, finden sich zu ihnen in den Chansonniers bisweilen mehrere, die nach der gleichen Melodie zu singen sind.

#### a. Paris frç. 844 (R) und 12615 (N).

Über den Zusammenhang dieser beiden Chansonniers (Pb<sup>3</sup> und Pb<sup>11</sup> in Ray. Bibl.; M und T bei Schwan) vgl. Schwan, Altfranz. Liederhandschr. 1886, S. 19 ff. Sie überliefern ausserhalb ihrer Motettenfaszikel (vgl. oben S. 285 ff.) in ihrem alten Bestand in Quadrat-Notation folgende Motetten:

1) [271] *En non dieu c'est la rage* (R; N: *raige*). 1st. R f. 168a und N f. 61'; beidemale mit der Verfasserangabe: Li moines de St. Denis (Ray. Bibl. Nr. 33; 1 Str.; in R ist, vielleicht überflüssiger Weise, Raum für weiteren Text freigelassen). Motettenform: 2st. mit T. Ferens pondera (aus M 22; 3 li | bezw. 3 li | 3 li | 3 li | 2 lo |): W<sub>2</sub> 4, 32; Mo 6, 183; D Nr. 30 (nur Text).

2) [415] *Por conforter mon corage*. 1st. R f. 102'a mit der Verfasserangabe: [Er]nous li [V]ielle (Ray. Bibl. Nr. 19; 3 Str.). Quelle: Go Nr. 2 (aus M 32; T. 3 li |): 3st. F f. 11. Motettenform: 2st. W<sub>2</sub> 4, 63; identisch [414] *Crescens incredulitas* 2st. F 2, 9. Text: vgl. oben S. 215.

3) [1137] *Mes cuers n'est mie a moi*. 1st. N f. 131'; Verfasser: Jehans Erars (Ray. Bibl. Nr. 1663; 1 Str.). Als Motettentext ediert: Ray. Rec. 2, 127. Motet enté; vgl. R. A. Meyer bei Stimming, Motette S. 158.

4) [1138] *L'autrier par une valee*. Mit 2 verschiedenen 1st. Melodien R f. 99b und N f. 132; beidemale mit der Verfasserangabe: Jehans Erars (Ray. Bibl. Nr. 558; 1 Str.; in R ist wieder nach der 1. Str. Raum für weiteren Text freigelassen). Als Motettentext ediert: Ray. Rec. 2, 126.

#### b. Die Handschriftengruppe: Paris frç. 845, Ars. 5198 (Ars),

##### n. a. frç. 1050 und frç. 847.

Über den Zusammenhang des 1st. Repertoires dieser 4 Pergamentcodices s. 13. vgl. Schwan l. c. S. 86 ff. (Pb<sup>4</sup>, Pa, Pb<sup>17</sup> und Pb<sup>6</sup> in Ray. Bibl.; N, K, X und P nach Schwan). Über Paris frç. 845 vgl. oben S. 306 f. Über Ars (31,5 : 22 cm) vgl. Ray. Bibl. 1, 54; Cat. Bibl. Ars. 5, 119 ff.; und die im Erscheinen begriffene phototypische Ausgabe: „Le Chansonnier de l'Arsenal“ mit vollständiger Übertragung der Melodien von P. Aubry und Einleitung von A. Jeanroy, Paris 1909 f. Über Pb<sup>17</sup> (24,5 : 17 cm), den längere Zeit verschollen gewesenen Chansonnier Clairambault (vgl. auch oben S. 249), vgl. Ray. Bibl. 1, 201 ff. und Bibl. de l'Éc. des Chartes 40, 1879, 48 ff. Über Pb<sup>6</sup> (19,5 : 13 cm) vgl. Cat. Bibl. Imp. Les Mss. frç. 1, 114 ff. und Ray. Bibl. 1, 123 ff. Phototypisch edierte ferner P. Aubry Mon. pl. 14 Pb<sup>17</sup> f. 190 (vgl. unten), ib. pl. 12 Pb<sup>6</sup> f. 176' und Trouv. et Troub. S. 205 Pb<sup>6</sup> f. 5.

In dieser Handschriftengruppe sind (ausser den S. 306 f. genannten Motetten in Paris 845) 1st. überliefert die Motetten:

1) [235] *Quant voi le douz tens*. Pb<sup>4</sup> f. 91a; Ars p. 190; Pb<sup>17</sup> f. 135a; Pb<sup>6</sup> f. 72'a; überall mit der Verfasserangabe: Robert de Rains (Ray. Bibl. Nr. 1485; 3 Str.). Quelle: Latus Nr. 10 (aus M 14; T. 3 li | 2 si |): 2st. F Nr. 106. Motettenformen: 2st. W<sub>2</sub> 4, 72; 3st. Dpm. [235 f.] Mo 5, 121 und 151; Cl Nr. 47 und 30. Text und Mk.: vgl. oben S. 216 und W. Mann, Die Lieder des Dichters R. de Rains, 1898, S. 25.

2) [526] *Chascun qui de bien amer*. Pb<sup>4</sup> f. 108'b; Ars p. 224; [Pb<sup>17</sup> f. 153'a überliefert nur eine Kopie des 18. Jahrhunderts aus dem Codex Pb<sup>4</sup>, aus dem die in Pb<sup>17</sup> fehlenden Lagen f. 136—154 ersetzt wurden]; Pb<sup>6</sup> f. 64a; überall mit der Verfasserangabe: Mestre Richart de Fornival (Ray. Bibl. Nr. 759); ferner anonym: Paris frç. 846 f. 81a (1st.); Modena f. 229'a und (in z. T. abweichender Textform, beginnend: Mains se fait; Ray. Bibl. Nr. 1281) Bern 389 f. 153 (nur Text). Motettenform: 2st. mit T. Et floreat (aus M 53; 3 li |): W<sub>2</sub> 4, 3. Text und Mk.: vgl. oben S. 207 und P. Zarifopol, Krit. Text der Lieder R.'s de Fournival, 1904, S. 18. Mod. überliefert 7 Str. (die 4. in singulärer Textform); Pb<sup>4</sup> und Pb<sup>3</sup> 6 (die 6. fehlt); Ars und Pb<sup>6</sup> 5 (die 5. und 6. fehlen); Bern 5 Str. (die 1. beginnt singulär, geht aber in den Refrain der 1. Strophe der Hauptfassung aus; die 2. und 3. Str. der übrigen Codices fehlen).

3) und 4) [137] *Quant fueillissent li buisson* und [252] *Main s'est levee*. Nur Pb<sup>17</sup> f. 190b und f. 190'b; mit der Verfasserangabe: Robert de Rains (Ray. Bibl. Nr. 1852 und 1510; je 2 Str.). Motettenformen: [137] 2st. mit T. Domino (aus M 13; 2 lo | 3 li |): Mo 6, 204 (Var.: florissent). Mk.: Aubry Mon. pl. 14 Anfang aus Pb<sup>17</sup>. — [252] 2st. mit T. Et teneurunt (aus M 17; 3 li | 2 si |): R Nr. 8; N Nr. 30. — Texte: auch W. Mann l. c. S. 23 und 19.

#### c. Die übrigen Chansonniers.

Der Chansonnier Paris franc. 20050 (früher St. Germain franc. 1989; Pb<sup>12</sup> in Ray. Bibl. 1, 172 ff.; U bei Schwan l. c. S. 174 ff.; vgl. die vollständige Ausgabe in den Publikationen der Société des anciens textes français: „Le Chansonnier français de St.-Germain-des-Prés“ von P. Meyer und G. Raynaud, von der bisher nur T. I, die „Réproduction phototypique“, Paris 1892, erschienen ist, während die angekündigte „Transcription“ noch fehlt), ein von verschiedenen Händen geschriebener Pergamentcodex s. 13.—14. (18 : 12 cm; A: f. 4—91 s. 13. mit Melodien in Neumen auf Linien oder leeren Notensystemen für die Melodien; B: f. 94—109 s. 13. ohne Melodien und auch, ohne Platz für die Zufügung von Melodien zu lassen, aufgezeichnet; C: f. 110—161 s. 13. oder 14. durchweg ohne Melodien, für deren Zufügung aber Raum gelassen ist, in dem jedoch die Notensysteme noch nicht gezogen sind; D: f. 163—169 ohne Melodien wie in Teil B aufgezeichnet; ferner passim mehrere Nachträge verschiedener Hände), überliefert im 3. Teil f. 137' (ohne Noten) das Motet enté [820] *Onkes n'amai tant* (Ray. Bibl. Nr. 498; 3 Str. = 1st. V f. 68' mit der Verfasserangabe: Maistre Richars. Motettenform: 2st. W<sub>2</sub> 4, 14 mit T., „Sancte“ bezeichnet,  $\sigma\gamma$ ; R Nr. 1 und N Nr. 1 mit T., „Sancte Germane“ bezeichnet, in R ohne Noten, in N meist 3 li |, mehrfach mit 2 si | wechselnd. Text: vgl. oben S. 208 und Zarifopol, l. c. S. 43).

Die Notation fehlt ganz in den Codices Bern Stadt-Bibl. 389 (Pergamentcodex s. 13.—14.; 22,5 : 16,5 cm; B<sup>2</sup> in Ray. Bibl. 1, 5 ff.; C bei Schwan l. c. S. 173 ff. und 211; alphabetisch geordnet; die Notensysteme blieben unausgefüllt) und Modena Bibl.

**Estense A R 4, 4** (Teil I Pergamentcodex s. 13., f. 1 ff., und s. 14., f. 232—260; die französischen Lieder bilden den Schluss des älteren, 1254 geschriebenen Corpus; M in Ray. Bibl. 1, 37 ff.; H bei Schwan l. c. S. 216 ff.; vgl. ferner A. Mussafia, Wiener Sitzber., ph.-hist. Kl. 55, 1867, S. 339 ff.), die hier nur als Quellen für den hier anonym überlieferten Text der Motette [526] *Chascuns qui* (Modena f. 229'a) bzw. deren z. T. abweichende Textform, beginnend: *Mains se fait* (Bern f. 153) zu nennen sind; vgl. oben S. 337.

Auch in dem grossen, alle Lieder alphabetisch ordnenden und anonym überliefernden Chansonnier **Paris frç. 846**, einem Pergamentcodex s. 13.—14. (24,2 : 16,6 cm; Pb<sup>5</sup> in Ray. Bibl. 1, 110 ff.; O bei Schwan l. c. S. 119 ff.; vgl. auch Cat. Bibl. Imp. Les Mss. frç. 1, 110 ff.; phototypisch edierten P. Aubry Mon. pl. 11 f. 45 und J. B. Beck, Mus. des Troub. 1910, pl. 8 f. 116), den ich hier den übrigen Chansonniers anschliesse, obwohl seine Notation nur z. T. reine Quadrat-Notation ist und viele Melodien in ihm teils in inkonsequenter Mensural-Notation, teils konsequenter mensuriert aufgezeichnet sind, ist bisher nur das als 24. der 26 mit C beginnenden Lieder aufgenommene Lied [526] *Chascuns qui* (f. 31a; 6 Str.) als wohl ursprünglich dem Motetten-Repertoire angehörig nachzuweisen (vgl. oben S. 337). — Es sei ferner auch hier angemerkt, dass dieser Codex für die Geschichte der mehrstimmigen Musik dadurch von besonderer Wichtigkeit ist, dass er f. 21b als letztes der mit B beginnenden Lieder das hier singuläre: *Bien m'ont amors entrepris* (Ray. Bibl. Nr. 1532; 2 Str.) 2st. überliefert (in der musikgeschichtlichen Literatur zuerst von mir Sammelb. 4, 1902—3, S. 35 erwähnt. Vgl. Bd. II Nr. 942a. Mk.: Anfang der Oberstimme bei Beck, Troub. S. 121 und 124). Es ist mensural notiert. Die nur „Tenor“ bezeichnete Unterstimme folgt am Schluss der Oberstimme und ist für V. 1, 3 und 5 ff.: 2 li br | ligiert; zu V. 2 und 4 ist der T.-Rhythmus: lo br | und am Schluss: 3 lo |. Obwohl somit der T. wie ein Motetten-T. aussieht, ist die 2st. Komposition stilistisch keine Motette (wie sie Ray. Bibl. 2, 162 bezeichnet ist), wenigstens keine reine Motette, da der T. genau die gleiche Gliederung wie die Oberstimme hat, sondern, wie ich bereits l. c. S. 35 genauer ausführte, eine Übergangserscheinung zum neuen Stil des 2st. französischen Liedes, wie ihn erst das 14. Jahrhundert weiter ausbildete.

Die zerstreuten Motetten im Chansonnier V (**Rom Vat. 1490**; s. 14.) führe ich erst in Teil B im Zusammenhang mit dem Motetten-Faszikel dieses auch inhaltlich spät zusammengestellten Codex an.

### 3. Paris B. N. franç. 12581.

In diesem Pergamentcodex s. 14. (30 : 21,5 cm; Pb<sup>10</sup> in Ray. Bibl. 1, 150 ff.; E in Ray. Rec. 1, XIV; S bei Schwan l. c. 155 ff.) finden sich an 4 Stellen kleine Sammlungen französischer lyrischer Texte ohne Noten und ohne Verfasserangabe.

Die 1. derartige Sammlung (f. 87'—88') besteht aus: 1)—3) den singulären Chansons Ray. Bibl. Nr. 583, 182 und 1819; 4) f. 87'b der Motette [519] *Bele sanz orgueil* (Qu. Et exaltavi Nr. 8, aus M 51, T. 3 li 2 li | 2 si |: St. V Nr. 38 mit dem Motettenanfang in mg. Motettenformen: 2st. W<sub>2</sub> 4, 25; 3st. Dpm. [519f.] Mo 5, 93; Cl Nr. 56—57; Ba Nr. 15. Text, Mk. und eine Refrainbeziehung: vgl. oben S. 211);

5) f. 88 Et je souhait (von Raynaud nicht genannt); und 6)—8) den Liedern Ray. Bibl. Nr. 1309 (singulär), 1199 (verbreitet; von Gace Brulé) und 1754 (verbreitet; verschiedenen Verfassern zugeschrieben).

Ferner fasst Raynaud (Bibl. 2, 247 und Recneil 2, 127) den f. 320'a gegen Ende der 3. Sammlung (f. 312'—320') überlieferten, hier singulären (Ray. Bibl. Nr. 493 als Pastourelle bezeichneten) Text [1139] *L'autrier par une ajornée chevauchai si com moi plot* als Motette auf; über den Refrain am Schluss vgl. R. A. Meyer l. c. S. 148.

### 4. Metz Stadt-Bibl. 535.

Über den Inhalt dieser lothringischer, vielleicht speziell Metzger Provenienz entstammenden (P. Meyer l. c. S. 43), früher dem Kloster St. Arnulf in Metz gehörigen geistlichen Sammelhandschrift, eines Pergamentcodex s. 13.—14. (20 : 13 cm), vgl. Cat. Dép. 4<sup>o</sup> 5, 1879 (vgl. dazu das Avertissement S. I), S. 198 und P. Meyer, Bull. de la Soc. des anc. textes 12, 1886, S. 41 ff. (der Katalog von V. Jacob, Cat. des Mss. de la Bibl. de Metz etc., in: Mém. de la Soc. d'archéol. et d'hist. de la Moselle, 13, 1874, 306, nennt den Codex nur kurz). Musikgeschichtlich wichtig ist darin eine durchweg von der gleichen Hand geschriebene Sammlung geistlicher Lyrik verschiedener Formen, zum grössten Teil aus Contrafacta bestehend, in der zu 10 Texten 1st. Melodien in neumenartigen Notenformen auf Linien zugefügt sind, f. 161 ff. Diese Sammlung bilden:

1. f. 161. Diex d'amours pour coi ne muir. Rondeau (inkorrekt bezeichnet es P. Meyer S. 62 als „2 couplets (le 1. noté) d'une chanson pieuse“; indes ist die Rondeauform evident und das ganze mit Melodie versehen).
2. f. 161'. Cum cil qui est de bone amour esprins. Chanson von 7 Strophen.
3. f. 162'. Dous Jhesus pour vostre amour. Rondeau.
4. f. 162'. Quant voi la glaige meure. Sehr verbreitete Chanson von Raoul de Soissons; Ray. Bibl. Nr. 2107 (Mk.: Ars); Metz überliefert hier das weltliche Original im wesentlichen unverändert, nur textlich entstellt, kein geistliches Contrafactum (ein solches existierte z. B. von Jacques de Cambrai, Ray. Bibl. Nr. 2091).
5. f. 163. Angelus ad virginem (das einzige rein lateinische Stück des ganzen Codex). Chev. Nr. 1067. Die verbreitete vielfach variierende Melodie ist 1st. ediert von Wooldridge, Early Engl. Harm. pl. 34 aus London Ar. 248 s. 14.; eine 3st. Komposition s. 14. mit der Melodie in der Mittelstimme ib. pl. 46 f. aus Cambridge Univ. Libr. Add. 710; eine 2st. mit der Melodie in der Oberstimme, London Br. M. Cott. Fragm. XXIX f. 36', ist unedierte.
6. f. 164. Amereis mi vous cuers dous. Rondeau.
7. f. 164'. Biaus diex porrai je venir. 8zeiliges Rondeau, in dem auffälligerweise die Melodie von V. 6 von der 2. Refrainhälfte differiert.
8. f. 165. L'autrier m'estoie leveis. Contrafactum zu der verbreiteten Pastourelle: L'autrier estoie montes (Ray. Bibl. Nr. 936; Mk.: [Ars]) des Duc de Brabant, deren Melodie in den verschiedenen Codices besonders in der Mitte stark differiert; Metz steht der Fassung in Pb<sup>4</sup> unter den mir bekannten Fassungen am nächsten.

9. f. 165'. [719] *La vierge Marie loiaus* (im Codex: *louaus*) *est amie*. Contrafactum zum Mot. [717] *En la praerie*. Motettenformen: T. Aptatur (aus O 46\*); 3st. Dpm. [716f.] (Tr. He Marotele) Mo 5, 75 und 147; Ba Nr. 34; [718f.] (Tr. He mere diu) Mo 5, 146. Mk.: Couss. Nr. 26 Mo 5, 146; Ba.

Dann folgen ohne Melodien und auch ohne die Freilassung von Raum für die Zufügung von Melodien aufgezeichnet die Texte: f. 166 *Au paradis bel ami ai* (fehlt bei P. Meyer) — f. 166' (nicht 167', wie P. Meyer S. 70 Nr. 45 angibt) *En mai a la matinee* — f. 166' *Oir d'amours ces noviax chans* (der Anfang fehlt bei P. Meyer; dessen Nr. 44: „Ami [im Codex: O mi] trop me sui“ ist die Fortsetzung dieser sehr langen Dichtung) — f. 167' *O dous Jhesus vous estes enivreis* — f. 168 *Quant li noviaus tens repaire qu'ivers trait* (nicht mit der Motette [100] identisch) — f. 169 *Amours me font en sospirant chanter* — f. 169' *Amours ne m'ocies mie*. — Im Codex folgt f. 167 auf 168 und 169 auf 170; doch sind die Blätter richtig foliiert.

Dann folgt wieder mit Melodie:

10. f. 170. 1st. [157] *J'ai si mal ne puis durer*. Motettenformen: T. In seculum (aus M 13); 2st. W<sub>2</sub> 4, 50; 3st. Dpm. [157f.] Mo 5, 132. Metz ändert den weltlichen Text nicht und setzt ihm nur den Schluss: „merci, dame, vous m'avez navrei“ zu.

Auch den folgenden hier singulären Text: [1140] *Fous ne voit en sa folie* (f. 170; ohne Noten und ohne Raum für Noten) bezeichnet P. Meyer S. 71 als „motet“; musikalisch in Motettenform ist er bisher nicht nachweisbar. Der sprichwörtliche Anfang des Textes kehrt u. a. Fauv f. 28<sup>ter</sup> unter einem leeren Notensystem und im Spruchband, das in der Illustration dazu auf der gleichen Seite Fortune dem Fauvel vorhält, wieder.

Über den weiteren Inhalt des Codex vgl. a. a. O.; ich beschränke mich hier darauf aus ihm zu erwähnen, dass zu den näher datierbaren Werken des Codex u. a. die f. 171' folgende Schrift Philipp's von Novara († um 1263; vgl. Gröber, Grundriss 2, 1, 1018 und 1022) über die 4 Lebensalter des Menschen gehört und dass das den Liedern unmittelbar vorausgehende Werk eine in Franziskaner-Ideen sich bewegende Dichtung auf die Armut: *Qui vuet droit beguinage avoir* (f. 153') ist.

Von den 9 mit Melodien versehenen französischen Texten sind also Nr. 8 und 9 nachweislich und Nr. 1—3, 6 und 7 vermutlich Contrafacta, während die Texte Nr. 4 und 10 nicht geändert sind (Nr. 10 ist nur am Schluss erweitert), aber in diesem Zusammenhang wohl ebenfalls mystisch-geistlich aufgefasst werden sollen. Den Formen nach setzt sich dieses kleine Repertoire aus nicht weniger als 4 Formen zusammen: Nr. 9 und 10 sind Motettenstimmen, Nr. 2 und 4 Chansons, Nr. 8 eine Pastourelle und Nr. 1, 3, 6 und 7 Rondeaux. Die Abfassungszeit der Umdichtungen fällt wohl in das 2. Drittel des 13. Jahrhunderts.

##### 5. Citate lyrischer Dichtungen im „Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole.“

Über diese nach Servois (l. c. Einleitung S. 43 ff.) wahrscheinlich um 1200 entstandene, nur im Codex Rom Vat. Reg. 1725, einem Pergamentcodex s. 13. (28,7 : 19,1 cm), erhaltene, mit zahlreichen (leider ohne Noten überlieferten) lyrischen Einlagen und

Citaten ausgestattete epische Dichtung vgl. die Ausgabe von G. Servois 1893 (in den Publikationen der Société des anciens textes français); über die älteren Editionen von Bruchstücken daraus vgl. die Literaturangaben ebendort, bei Gröber, Grundriss 2, 1, 533 und bei Raynaud, Bibl. 1, 241 und Rec. 2, 161 f.

Von den lyrischen Einlagen (vgl. die aufschlussreiche Studie darüber von G. Paris in der Einleitung der Ausgabe von Servois, S. 89—121) sind anderweitig bekannt nur 8, fast sämtlich sehr verbreitete Chansonsstrophen vom Chastelain de Couci, Gace Brulé u. a. (V. 845, 922, 1454, 2018, 3616, 3742, 3873 und 4117 ff. = Ray. Bibl. Nr. 1779, 986, 1635, 857, 1232 2. Str., 1872, 1229 und 2086) und 3 aus provenzalischen Troubadoursstrophen umgedichtete Texte (V. 1299, 4639 und 5198 ff.). Alle übrigen sind hier singulär (nur eine Anzahl von Refrains, wie die Aeliz-Zeilen V. 310, 318, 531, 541 und 1572 und viele andere, lassen sich auch sonst nachweisen). Die Anfänge von 8 derartigen Texten führt Raynaud neben den eben genannten (ausser V. 3616 ff.) Bibl. 1, 241 f. an (V. 1158, 1182, 1202, 2226, 3098, 3171, 4573 und 5174 ff.; = Ray. Bibl. Nr. 1834, 202, 744, 1379, 1132, 1319, 754 und 1032). Weitere 19 edierte er als Pièces isolées Nr. 21—39 im 2. Band des *Recueil de Motets* (darunter als Nr. 36 zu Unrecht die schon genannte Chansonstrophe V. 3616 ff.; auch Nr. 28 = V. 1762 ff. sieht G. Paris l. c. S. 102 als Chansonstrophe an): = V. 310, 318, 513, 521, 531; 541, 1572, [1762], 1837, 2360; 2370, 2380, 2389, 3394, 3410; [3616], 4558, 5413 und 5426 ff. 10 Citate, meist im Bau den letzteren verwandt, sind bei Raynaud nicht genannt: V. 291, 295 = 2505, 304, 329, 2514, 4154, 5092, 5099 und 5218 ff.

Raynaud Nr. 23, 27, 29, 30, 39 und V. 4154 ff. sind offenbar unvollständige Rondeaux, denen zur vollständigen Rondeauforn nur der Beginn mit dem Refrain fehlt; die meisten anderen haben ähnliche kleine, stark mit Refrains durchsetzte Form; nur wenige lassen sich mit grösserem Recht auf grund ihres Textbaus und Umfangs vermutungsweise als Motetten ansprechen. Da es mir aber (auch angesichts der Entstehungszeit der Dichtung) noch durchaus unsicher zu sein scheint, ob sich in der Tat Motetten darunter befinden, begnüge ich mich für diese durchweg hier singulären Texte hier mit dem Verweis auf Raynaud Rec. 2, 130 ff. und Servois' Ausgabe.

##### 6. Citate von Motettentexten im „Conte du cheval de fust“.

In den zahlreichen zwischen dem Roman de Gu. de Dole und dem Roman de Fauvel entstandenen epischen Werken, die in ähnlicher Weise lyrische Dichtungen oder Dichtungsfragmente in ihren Text aufnehmen, fand ich einen sonst nachweisbaren Motettentext und die Bezeichnung „Motet“ für einen singulären Text nur in dem (grösstenteils ungedruckten) *Conte du cheval de fust* des Girardin d'Amiens, dessen „altfranzösische Liedercitate“ E. Stengel (Zs. f. rom. Phil. 10, 1886, 460 ff.) nach dem Codex Flor. Ricc. 2757 (die Codices Paris frq. 1589 und 1633 sind noch unbenutzt) herausgab. Im Codex Ricc. ist für die (nicht eingetragenen) Melodien dieser Citate freier Raum gelassen (ib. S. 461). Nr. 2, 3, 11—13, 15, 16, 19—21 und 23 wies Stengel als Strophen aus den Chansons Ray. Bibl. Nr. 565, 2118, 879, 1073, 656, 805, 1569, 1172, 413, 505 und 199 nach; Nr. 1, 4 und 9 sind wohl ebenfalls Chansonsstrophen; Nr. 18 ist ein 6strophiges Lied. Nr. 8 ist ein Refrain; Nr. 6 und 7 sind Rondeaux.

Nr. 10 (f. 54) *Dieus la reverrai je ja la bele au cors gent qui tant* ist der Text des Mot. [1091] (1st. Paris 845 Nr. 15; nur Text D Nr. 9). Der hier singuläre Text Nr. 24 (wohl f. 162 oder 162') *Onques mais n'amai a jour de ma vie* ist als „motet“ (ib. S. 472) oder „motel“ (ib. S. 461) bezeichnet. Motettentexte scheinen ferner zu sein: Nr. 5 *Acolez moi et beisissez*, Nr. 22 *Quant li tans se rassoage qu'oiseillon*; und vielleicht auch Nr. 14 *La douce verdure et li roussignoux* und Nr. 17 *Tant plus sui en lontan pays*.

### 7. Paris B. N. franç. 12483.

Dieser Pergamentcodex s. 14. (26 : 18 cm; Pb<sup>9</sup> in Ray. Bibl.) enthält in stark verstümmeltem Zustand ein nach 1325 von einem vielleicht normannischen Autor verfasstes (vgl. Gröber, Grundriss 2, 1, 928), umfangreiches Mariale, das 20 musikalische Einlagen (19 Stücke; Nr. 3 und 9 sind identisch) mit 1st. Melodien in Quadrat-Notation aufweist. Vgl. die Anfänge in Ray. Bibl. 1, 149 ff., wo indes bei den Refrainliedern Nr. 10—17, 19 und 20 nicht die im Codex an die Spitze gestellten Refrains, sondern die Anfänge der 1. Strophen genannt sind, und die reiche, besonders bei Gröber l. c. angegebene Literatur. P. Aubry edierte Mon. pl. 18 f. 25' (Nr. 4: Agniaus dous; zum Refrain dieses Liedes vgl. oben S. 331) phototypisch und die Melodie von Nr. 7: *Lasse que devendrai in: Jeanroy, Brandin und Aubry, Lais et descorts Nr. 29.* Nr. 2 und 8 sind auch sonst bekannt; die übrigen 17 Stücke sind hier singulär.

Das Werk ist hier zu nennen, da Nr. 15 sich als „Motet“ bezeichnet und die Melodien trotz der späten Entstehung der Miracles-Dichtung nicht nur in der Notation, sondern auch stilistisch ältere Eigentümlichkeiten zeigen. Es muss freilich vorläufig noch offen bleiben, ob sie nicht doch erst dem 14. Jahrhundert entstammen, da der Lai „Lasse“, der nach dem Muster des Lai du Chevrefeuille gebaut ist (vgl. Jeanroy, Lais et descorts Nr. 22 und S. 72) nur wenige Takte von dessen Melodie benutzt und die Melodie von Nr. 8: „*Qui bien aime, a tart oublie*“ (Ray. Bibl. Nr. 1188) sowohl von der älteren Melodie dieses Textes in Pb<sup>6</sup> f. 194' und Pb<sup>17</sup> f. 262' wie von der Melodie zu diesem, in V Mounios zugeschriebenen Text in V f. 122' differiert; das musikalische Verhältnis der Melodie von Nr. 2: *J'ay un cuer* (Ray. Bibl. Nr. 695) zur Melodie dieses Textes in Pb<sup>11</sup> f. 264' untersuchte ich noch nicht.

Der Anfang des Refrains von Nr. 15 (f. 249'b; 1st. wie alle übrigen Einlagen; vgl. Band II Nr. 1140a) ist: *Vierge Marie douce et pitouse*; der der 1. Strophe: *Un motet vous voudrai chanter*. Da aber in der Strophe, die aus 7 Versen besteht, in V. 3—4 die Melodie von V. 1—2 wiederholt wird, hat diese musikalisch Chanson-, nicht Motettenform und die Bezeichnung: *Motet* dafür ist nur eine poetische Lizenz.

### 8. Die Texte Raynaud, Recueil de Motets II, Pièces isolées Nr. 40—44.

Nr. 42 dieser Texte (Ray. Rec. 2, 137): „*Margot, Margot, greif sunt li mau d'amer*“ ist wohl als ein Rondeau aufzufassen. Mit 1st. Melodie in flüchtiger, nicht-mensuraler Notation ist es (wohl im späten 14. Jahrhundert) auf einem Nachsatzblatt des Codex Paris frç. 19525 (22 : 15,5 cm; der Codex enthält Heiligenleben) aufgezeichnet.

Die übrigen 4 sind Texte, die als Themata erbaulicher Betrachtungen oder als Citate in solchen in verschiedenen Handschriften nachweisbar sind, überall, wie

die Einsicht in die 5 von Raynaud S. 162f. genannten Codices zeigte, ohne Melodien. Da Raynaud sie als Motetten oder Motettenfragmente auffasst, sind sie hier zu nennen (in den Handschriften ist meines Wissens keiner bestimmt als Motettentext bezeichnet); musikalisch in Motettenform ist keiner von ihnen nachweisbar.

Nr. 40 (l. c. S. 136): *C'est la jus c'on dit es pres: jeu et bal i sont cries*. Vgl. die l. c. S. 162f. angegebene Literatur. In Paris frç. 12467 (35 : 25,5 cm) f. 53' und Ars. 3142 (33,3 : 24,8 cm) f. 284' s. 13. sind „*Moralites seur ces VI vers: C'est u. s. f.*“, in beiden Codices am Anfang durch eine einen Reigentanz darstellende, musikalisch interessante Miniatur geschmückt, überliefert.

Nr. 41 und 43 (l. c. S. 136f.): *Belle Aaliz mainz s'en leva, vesti son cors et para und Sor la rive de mer fontenelle i sordoit cler*. In Paris lat. 16497 s. 13. f. 128' bilden diese Texte die Themata von 2 Predigten (in einer anonymen Predigtserie, die in die Zeit von etwa 1214 anzusetzen ist; vgl. A. Lecoy de la Marche, *La chaire franç. au moyen âge* 2 1886, S. 196f.), in denen der 1. auf die Braut des Hohenliedes (vgl. Lecoy l. c. S. 91 ff.) und der 2. auf Maria und Magdalena (vgl. ib. S. 197) umgedeutet sind. Die 1. Predigt kommt ferner vor in: London Br. M. Arund. 292 s. 13. f. 38 (*Bele Aliz matin leva, sun cors vesti et para*) und Poitiers 97 (271) s. 13. (*Bele Aeliz ben se leva, — por de, traiez vos en la, — vesti son cors e para*). Im Codex Arund. (Abdruck von Th. Wright in: *Altdeutsche Blätter* 2, 1840, 143) ist sie dem Erzbischof von Canterbury Stephan von Langton († 1228) zugeschrieben; mit Unrecht, wie Lecoy l. c. S. 92f. zeigte. Im Codex von Poitiers (von Raynaud S. 163 nicht genannt; Abdruck in: A. Boucherie, *Le dialecte poitevin au 13. siècle*, 1873, S. 217f.) folgt sie auf Predigten des Bischofs von Paris Maurice de Sully († 1196), der jedoch wohl ebenfalls nicht ihr Verfasser ist (vgl. Lecoy S. 94 und 521f.).

Nr. 44 (l. c. S. 138): *Quant Aeliz fu levee u. s. f.* (4 Verse); ein Fragment, das mehrfach (vgl. Lecoy S. 256), u. a. Paris lat. 17509 f. 146 in einer Predigt des Jacob von Vitry († 1240; vgl. Gröber, Grundriss 2, 1, 196) citiert wird.

## XVII. Verlorene Organa- und Motetten-Handschriften.

Der Katalog der Bibliothek Karls V. (1364—80) und Karls VI. (1380—1422), wie ihn aus den verschiedenen erhaltenen Inventaren, deren erstes Gilles Mallet 1373 anfertigte (Paris frç. 2700), L. Delisle zusammenstellte (*Hist. gén. de Paris, Le Cabinet des Manuscrits* 3, 1881, 115 ff.; vgl. ib. 1, 1868, 21 ff.), nennt unter einer grösseren Zahl von Chansonniers (vgl. Schwan, *Altfranz. Liederhandschr.* S. 5f.) auch 5 Handschriften (Nr. 793 und 1229—1232 nach Delisle's Zählung), als deren Inhalt speziell Motetten angegeben werden. Ist ferner auch aus der Bezeichnung von Nr. 792: „*Bestiaire et chansons en langaige picart, et demandes, et autres choses, à point d'orgue: Tu es amez*“ (l. c. S. 150) zu schliessen, dass hier mehrstimmige Musik überliefert war?

Die Inhaltsangaben der 5 Motettenhandschriften lauten (l. c. S. 150 und 170): Nr. 793: „*Le bestiaire Furnival, le compost de la lune, l'Image du mondé, le tournoement antecrist, avecques pluseurs motés notés, partie en rime et partie*

en prose: *Au Venredi occit David*“; mit Nr. 793 stimmt der Inhalt von Nr. 794 überein, nur dass der 5. Teil statt „motés“: „pluseurs chansons notées“ genannt ist;

Nr. 1229: „Motés et chansons, en françois et latin: *Nativitas gloriose*“;

Nr. 1230: „Motés et chansons notées, partie en latin et partie en françois: *Alieni boni*“;

Nr. 1231: „Motés notés, en françois et en latin“;

Nr. 1232: „Motés et conduis notés: *Leluya*“.

Nr. 1230 erscheint zuerst im Inventar von 1411; ebenso Nr. 793, nachdem Nr. 794 1411 als fehlend bezeichnet ist. Nr. 1231 ist nur in der 2. Version des ältesten von Mallet begonnenen und von Jean Blanchet 1380 revidierten Inventars genannt (Paris B. N. Coll. Baluze 397). Nr. 792, 1229 und 1232 kehren in beiden Versionen dieses Inventars, in beiden Inventaren des Jean le Bègue von 1411 und 1413, die dadurch, dass sie den Inhaltsangaben die Anfänge „du 2. et du dernier feuillet“ der Codices zufügen, von besonderer Wichtigkeit sind, und im Inventar von 1424, in dem die Abschätzung der meisten Handschriften durch 3 Buchhändler der Universität Paris beigefügt ist (Nr. 792 2 £, 793 15 s., 1229 12 s., 1230 4 s., 1232 5 s.), wieder.

In Paris befindet sich gegenwärtig kein Codex, der mit einem dieser 6 sicher zu identifizieren wäre.

Da Codex Nr. 794 nur im ältesten Inventar genannt ist, bei ihm hier der Zusatz: „A la roine le 12 nov. 1392“ sich findet und Nr. 793 erst von 1411 an erscheint, sind beide wohl identisch. Delisle bemerkt (S. 151), dass inhaltlich Codex Paris fr. 12469 grosse Analogie bietet; doch fehlt letzterem die Motettensammlung am Schluss (vgl. Cat. Bibl. Nat. Les Mss. fr. Anc. suppl. fr. 2, 536). In Paris fr. 25408 (vgl. oben S. 329ff.) sind in einer Handschrift u. a. der Comput de la lune, der Bestiaire und ein Musikheft vereinigt; doch differiert der sonstige Inhalt mit Mallet's Angaben.

Die Anfänge der „2. feuillets“ von Nr. 1229 und 1232 lassen darauf schliessen, dass diese Codices mit Organa-Faszikeln begannen. Das Citat aus 1229 bezieht sich wohl auf die berühmte 3st. Komposition des *All. Nativitas* (M 38) von Perotin (vgl. oben S. 34); das aus Nr. 1232 auf ein hier nicht näher bezeichnetes *Alleluia*. — Da in Nr. 1232 die Conductus besonders genannt sind, gehörte dieser Codex wohl dem Typus der älteren Notre Dame-Handschriften an. — Aus der Schätzung des Codex Nr. 1229 auf 12 s. gegenüber 4 und 5 s. für Nr. 1230 und 1232 ist wohl zu schliessen, dass der Umfang von Nr. 1229 recht bedeutend war.

Der bei Nr. 1230 angegebene Anfang: *Alieni boni* ist der Anfang des Mot. einer 3st. Dpm. des 14. Jahrhunderts (Fauv f. 13); die niedrige Wertangabe dieses Codex (4 s.) schliesst aber die Annahme aus, die herrliche musikalische Fauvel-Handschrift Paris fr. 146, in der mit *Alieni* die 3. Kolumne von f. 13 beginnt, mit Nr. 1230 zu identifizieren. Da kein französischer Codex bekannt ist, der neben dem neuen, vom älteren sehr verschiedenen Motetten-Repertoire des 14. Jahrhunderts auch grössere Partien des älteren weiterüberliefert, ist aus der Anführung des Anfangs: *Alieni* der Schluss erlaubt, dass Nr. 1230 nicht zu den das Motetten-Repertoire des 13. Jahrhunderts überliefernden Codices gehörte.

## INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort des Herausgebers . . . . .	V
Einleitung . . . . .	1 X

## A

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

I. Wolfenbüttel 677, olim Helmstad. 628 (W <sub>1</sub> ) Einleitung . . . . .	7 X
1. 11. Faszikel f. 193—214: 47 2st. Kompositionen für Marien-Messen . . . . .	8
Exkurs I: Mehrstimmige Sequenzen in primitivem Stil . . . . .	12
2. 3. und 4. Faszikel: Die erste erhaltene Fassung des 2st. Magnus Liber Organi de Gradali et Antiphonario 13 B und 32 + × (2?) Messstücke, komponiert vom Pariser Meister Leoninus; (ferner zwei andere 2st. Werke am Ende des 3. Faszikels) . . . . .	15
a. 3. Faszikel f. 17—24: 13 B des Magnus Liber; ferner 1 2st. Grad. und 1 2st. Sanctus-Tropus . . . . .	17 ✓
b. 4. Faszikel f. 25—35 und 38—48: 13 Gr. und 19 All. des Magnus Liber; weitere Stücke (2 All.?) sind mit f. 36 und 37 verloren . . . . .	18 X
3. 5. und 6. Faszikel: Die beiden ältesten Sammlungen von Ersatz-Kompositionen einzelner Teile des Magnus Liber Organi, 102 -- × (etwa 17?) Werke, wahrscheinlich ganz oder grösstenteils komponiert vom Pariser Meister Perotinus Magnus; (ferner 1 2st. Conductus) . . . . .	23
a. 5. Faszikel f. 49—50 und 53—54: 1. Cyklus von Ausschnitten Nr. 1—30 Anhang Nr. 31—34; weitere Werke (etwa 17 Ausschnitte?) sind mit f. 51 und 52 verloren . . . . .	25
b. 6. Faszikel f. 55—62: 2. Cyklus von Ausschnitten Nr. 35—102; ferner 1 2st. Conductus . . . . .	26
4. Organa Tripla in Faszikeln 2, 7 und 8 . . . . .	33
a. 2. Faszikel f. 9—16: 4 Organa Tripla, 3 Oberstimmen einer 4st. Motette und 3 3st. Conductus . . . . .	34
b. 7. Faszikel f. 63—68, 68 <sup>bis</sup> und 69: 5 Organa Tripla . . . . .	35
c. Die Organa Tripla im 8. Faszikel . . . . .	36
5. 1. Faszikel, aus dem nur f. 3—6 erhalten sind: 3 4st. Organa, unter ihnen mindestens 2 von Perotin verfasst . . . . .	37
6. fol. 70—192: 3 hauptsächlich 3-, 2- und 1st. Conductus, daneben 1 4st. und 4 3st. Motetten, 4 3st. und 4 2st. Organa und 5 3st., 2 2st. und 12 1st. Ordinarium Missae-Tropen enthaltende Faszikel, Faszikel 8—10. . . . .	38
a. Faszikel f. 70—82, 85—94: 3st. Kompositionen . . . . .	38
b. 9. Faszikel f. 95—176: 2st. Kompositionen . . . . .	40
c. 10. Faszikel f. 185—192: 1st. Kompositionen . . . . .	41
Exkurs II: Die der Darstellung des Rhythmus dienende Differenzierung in der Schreibung der Notengruppen in der Quadrat-Notation; die Herrschaft der modalen Rhythmen in den rhythmisch strengeren melismatischen Partien der Organa, in den ältesten Motetten in ganzem Umfang und in einigen Gattungen der 1stimmigen Lieder. . . . .	42 X

II. Florenz, Bibl. Laurenz. pluteus 29, codex 1 (F) Einleitung . . . . .	57
1. Faszikel f. 1—13: a. 3 4st. Organa und 3 4st. Conductus; b. 1 2st. (aber 3st. angelegte) und 8 3st. Clausule oder grössere Abschnitte liturgischer Texte . . . . .	60
2. Faszikel f. 14—47 [48—64]: 27 Organa, 5 Ausschnitte, 1 „Alleluja“, 1 Fragment + ×; sämtlich 3st. . . . .	62
3. Faszikel f. 65—98: die 2. erhaltene Fassung des 2st. Magnus Liber Organi de Antiphonario; O 1 bis O 34 (V von O 7 und O 9 in je 2 Kompositionen) und 11 Benedicamus domino mit 8 weiteren Teilen Domino . . . . .	65
4. Faszikel f. 99—146: die 2. erhaltene Fassung des 2st. Magnus Liber Organi de Gradali; M 1 bis M 59, z. T. in mehrfacher Komposition (19 Gr. und 40 All.) . . . . .	68
5. Faszikel f. 137—184 [185—200]: 462 + × 2st. Ersatz-Kompositionen einzelner Teile des Magnus Liber Organi . . . . .	78
1. Gruppe Nr. 1—203: eine fortlaufende Serie von Ersatzstücken für Officium- und Messkompositionen . . . . .	79
2. Gruppe Nr. 204—229: Nachträge von Ersatzstücken für Officium- und Messkompositionen (26 Werke) . . . . .	90
3. Gruppe Nr. 230—288: Fortlaufende (2.) Serie von Ersatzstücken zu Messkompositionen von M 11 ab (59 Werke) . . . . .	90
4. und 5. Gruppe: 2 fortlaufende Serien von Ersatzstücken zu a) Officium- und b) Messkompositionen . . . . .	92
a. 4. Gruppe Nr. 289—342: 2. Serie von Ersatzstücken zu Officium-Kompositionen (54 Werke) . . . . .	92
b. 5. Gruppe Nr. 343—442: 3. Serie von Ersatzstücken zu Mess-Kompositionen (100 Werke) . . . . .	93
6. Gruppe Nr. 443—462: Weitere Nachträge von Ersatzstücken für Officium- und Messkompositionen (20 Werke) . . . . .	95
6. Faszikel f. 201—262: 56 3st. Conductus; 2 4st. und 1 3st. Motette; 2 textlose spätere 3st. Nachträge . . . . .	96
7. Faszikel f. 263—380: 130 2st. Conductus . . . . .	100
8. Faszikel f. 381—398 + ×: 26 + × 3st. Motetten (Motetten-Faszikel 1) . . . . .	102
9. Faszikel f. 399—414 + ×: 40 2st. Motetten, 3 3st. Doppelmotetten + × (Motetten-Faszikel 2) . . . . .	112
10. Faszikel f. 415—462: 83 1st. Lieder . . . . .	123
11. Faszikel f. 463—476: 60 1st. Rondellus-artige Lieder . . . . .	123
III. Madrid, Bibl. Nac. Hh 167 (Ma) Einleitung . . . . .	125
1. Abteilung f. 1—4: 3 Werke . . . . .	127
2. Abteilung × + f. 5—24: (2? +) 2 4st. Motetten und 3 Organa Quadrupla . . . . .	128
3. Abteilung f. 25—65: 22 2st. Conductus . . . . .	130
4. Abteilung f. 66—106 + ×: 20 2st. Conductus, 8 Motetten + × . . . . .	131
5. Abteilung f. 107—122: 10 2st. Conductus, 1 Motette und der 3st. Hoquetus In seculum . . . . .	133
6. Abteilung f. 123—142. 1. Lage: 5 2st. und 1 1st. Conductus; 9 Motetten und 1 Doppelmotette. 2. Lage: 2 2st. Conductus und 7 11 Motetten . . . . .	134
IV. Paris Bibl. Nat. f. lat. 15139, früher f. St. Victor 813 (St. V) Einleitung . . . . .	139
1. Lage f. 255—260: 5 Werke, darunter 2 Motetten . . . . .	140
2. Lage f. 261—268: 5 2st. Conductus und 2 1st. Nachträge . . . . .	141
3. Lage f. 269—277: 5 2st. Conductus . . . . .	141
4. Lage f. 278—281: 5 3st. Kompositionen . . . . .	141
5. Lage f. 282—287: 10 2st. Organa . . . . .	142
6. Lage f. 288—293: 2 3st. und 38 2st. Melismen . . . . .	143
V. Wolfenbüttel 1206, olim Helmstad. 1099 (W <sub>4</sub> ) Einleitung . . . . .	157
1. Faszikel × + f. 1 bis 5 + ×: 4st. Organa . . . . .	162
2. Faszikel f. 6 bis 30: 12 3st. Organa . . . . .	163
3. Faszikel f. 31 bis 46 + ×: 10 3st. Conductus . . . . .	164

4. und 5. Faszikel f. 47—92: Die 3. erhaltene Fassung des 2st. Magnus Liber Organi (15 B, 30 Messstücke, 1 Ant. und 4 Benedicamus domino) . . . . .	165
a. 4. Faszikel f. 47—62: 15 B . . . . .	165
b. 5. Faszikel f. 63—90: 30 Messstücke (12 Gr. und 18 All.); ferner 1 Ant. und 4 Benedicamus domino . . . . .	166
6. Faszikel f. 92—122: 1. Sammlung (12) 2st. Conductus . . . . .	175
1. Motettenfaszikel f. 123—133, ×, 134—144: 12 lateinische, 5 französische + × (2?) 3st. Motetten mit nur einem Motettentext; Anhang: 2. Sammlung (9) 2st. Conductus (7. Faszikel des Codex) . . . . .	176
a. 12 + × 3st. lateinische Motetten mit nur einem Motettentext . . . . .	176
b. 5 3st. französische Motetten mit nur einem Motettentext . . . . .	178
c. 9 2st. Conductus . . . . .	180
2. Motetten-Faszikel f. 145—192: 2 3st. Doppelmotetten, 80 2st. Motetten, 1 1st. Conductus und 4 isolierte Motetus-Stimmen; alles mit lateinischen Texten. (8. Faszikel des Codex) . . . . .	181
1. Alphabet: Nr. 1—19. 20 2st. Motetten . . . . .	182
2. Alphabet: Nr. 20—49. 1 3st. Doppelmotette, 28 2st. Motetten, 1 1st. Conductus im Alphabet und eingeschoben 4 isolierte Motetus-Stimmen . . . . .	185
3. Alphabet: Nr. 50—77. 1 3st. Doppelmotette und 28 2st. Motetten . . . . .	192
4. Anhang: Nr. 78—84. 7 nicht alphabetisch geordnete 2st. Motetten . . . . .	197
3. Motetten-Faszikel f. 193—210, 212—215 und 211: 1 4st., 1 2st., aber 3st. angelegte und 21 3st. Motetten mit verschiedenen französischen Texten in den Oberstimmen (9. Faszikel des Codex) . . . . .	198
4. Motetten-Faszikel f. 216—218, 218a, 219, 219a, 220—253: 88 2st. französische Motetten (10. Faszikel des Codex) . . . . .	206
1. Alphabet: Nr. 1—19. 19 2st. Motetten . . . . .	207
2. Alphabet: 20—79: 60 2st. Motetten . . . . .	210
3. Anfang eines 3. Alphabets (A bis D) Nr. 80—87: 8 2st. Motetten . . . . .	220
4. Anhang Nr. 88—90: 3 2st. Motetten . . . . .	221
VI. Die von Flacius gedruckten lateinischen Motettentexte . . . . .	222
VII. Das Fragment Cambridge Univ. Libr. Ff II 29 . . . . .	228
VIII. Mehrstimmige Werke in London Br. M. Eg. 2615 (Lo A; Neujahrs-Officium von Beauvais u. a.), im Neujahrs-Officium von Sens [und Noyon?] Einleitung . . . . .	229
1. Lo A Hauptcorpus des 1. Teils f. 1—68': Das Neujahrs-Officium von Beauvais; darinnen 1 3st. Conductus, 3 Hinweise (ohne Noten) auf 2 3st. Motetten und einen 3st. Conductus und die Anweisung ‚cum organo‘ bei 10 1st. Stücken. — Sens: Die Anweisung ‚cum organo‘ bei 1 1st. Stück (f. 2). — Noyon . . . . .	232
A. In der 1. Vesper . . . . .	232
B. Zur Prozession . . . . .	234
C. Im Completorium . . . . .	235
D. In der 3. Nocturn . . . . .	235
E. In der Messe . . . . .	236
2. Lo A Mehrstimmige Nachträge des 1. Teils f. 69—78 . . . . .	240
3. Lo A 2. Teil f. 79—94 + ×: 1 4- und 3 3st. Organa, 5 3st. Conductus und 3 3st. Motetten meist aus dem Notre Dame-Repertoire . . . . .	241
IX. Der Pariser Kanzler Philippus († 1236) und der Pariser Bischof Wilhelmus als Motettendichter; weitere Motetten in London Br. M. Eg. 274 (Lo B) . . . . .	243
1. Einleitung . . . . .	243
2. Henri d' Andeli . . . . .	245
3. Salimbene . . . . .	247
4. 1. Faszikel . . . . .	249
a. 1. Gruppe . . . . .	255
b. Paris B. N. lat. 8207 . . . . .	256
c. Chartres 341 . . . . .	256

d. Paris B. N. lat. 8433 . . . . .	257
e. 2. Gruppe . . . . .	260
2.-6. Faszikel . . . . .	262
5. Darmstadt 2777 . . . . .	263
6. 5 weitere Codices . . . . .	265
7. Schluss . . . . .	266
X. Das Verzeichnis eines verlorenen Repertoires von Organa, Conductus und lateinischen Motetten englischer Provenienz in London Br. Mus. Harl. 978 (Lo Ha) Einleitung . . . . .	267
[f. 160' 1. Spalte]. 1. Ord. i W. de Wincestre . . . . .	270
2. Postea B W. de Winc[estre] . . . . .	271
[2. Spalte.] 3. Cunctus . . . . .	273
[f. 161, 1. Spalte.] 4. Moteti cum una littera et duplici nota . . . . .	274
5. Moteti cum duplici littera . . . . .	275
6. Item moteti cum duplici nota . . . . .	275
7. Item cum duplici littera . . . . .	276
XI. Das Fragment München Hof- und Staats-Bibliothek gallo-rom. 42 (Mü A) . . . . .	279
XII. Die französischen Motetten-Faszikel in Paris B. N. frç. 844 (R) und 12615 (N) . . . . .	285
XIII. Die Motetten-Sammlungen in Paris franç. 845 und Oxford Bodl. Douce 308 (D) . . . . .	305
1. 15 + x „Motets entés“ in Paris franç. 845 . . . . .	306
2. 64 Motettentexte (fast ausschliesslich „Motets entés“) in D . . . . .	307
XIV. Das Fragment München, Musik. Fragmente E III 230—231 (84—85), früher in München lat. 16443 (Mü B) . . . . .	313
XV. Vereinzelt überlieferte lateinische Motetten des ältesten Repertoires oder des ältesten Stils . . . . .	318
1. Stuttgart H. B. I Ascet 95 (Stuttg) . . . . .	319
2. München lat. 4660 (Carm. bur.) . . . . .	321
3. Oxford Bodl. 30151 = Add. A 44 (Oxf. Add) . . . . .	322
4. Oxford, Bodl. Rawlinson C 510 (Oxf. Rawl) . . . . .	323
5. Tortosa, unnumerierter Codex der Kapitel-Bibliothek (Tort) . . . . .	325
6. St. Gallen, Stiftsbibliothek Nr. 383 (St. Gall) . . . . .	325
7. Troyes, Bibl. Comm. Nr. 990 . . . . .	326
8. Cambridge Univ. Libr. Ff I 17 . . . . .	326
9. Paris B. N. franç. 25408 . . . . .	329
XVI. Vereinzelt überlieferte französische Motetten des älteren Repertoires . . . . .	331
1. Die Miracles de Nostre Dame des Gautier de Coincy . . . . .	331
2. Vereinzelt Motetten in 1st. Chansonniers . . . . .	335
a. Paris frç. 844 (R) und 12615 (N) . . . . .	336
b. Die Handschriftengruppe: Paris frç. 845, Ars. 5198 (Ars), n. a. frç. 1050 und frç. 847 . . . . .	336
c. Die übrigen Chansonniers . . . . .	337
3. Paris B. N. franç. 12581 . . . . .	338
4. Metz Stadt-Bibl. 535 . . . . .	339
5. Citate lyrischer Dichtungen im „Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole.“ . . . . .	340
6. Citate von Motettentexten im „Conte du cheval de fust“ . . . . .	341
7. Paris B. N. franç. 12483 . . . . .	342
8. Die Texte Raynaud, Recueil de Motets II, Pièces isolées Nr. 40—44 . . . . .	342
XVII. Verlorene Organa- und Motetten-Handschriften . . . . .	343