

bezw. \uparrow (so in 60) bezw. 3 lo | im T. als 3 li | (so in 80, wo Aubry nur in der Übertragung die Ligaturklammer zu Unrecht setzt).

3) In 2—4 sind beide Oberstimmen gleichmässig gedehnt geschrieben, während der T. modal bleibt. In 2 ist Aubry's Übertragung durchaus falsch, da Aubry die Pausen im Mot. und Tr. T. 87 als brevis- statt als longa-Pausen überträgt; vgl. oben S. 388 (irrig folgt Riemann, der den Schluss dieser Mot. als Beispiel „kühner“ Periodenbildung Sammelb. 11, 587 citiert, Aubry's verfehlter Übertragung). In 3 ist Aubry's Übertragung von T. 27 an durchaus falsch; vgl. oben S. 386 f. In 4 überträgt Aubry irrig die vorletzten Noten von Mot. und Tr., die die Handschrift als longe schreibt, ohne dass sie auch den T. entsprechend dehnt, als longe statt als breves.

4) In 5 ist nur der Mot. gedehnt geschrieben. Der Zusammenhang zeigt, dass hier im Mot. nicht die longa zu *rum*, wie Aubry annimmt, als brevis aufzufassen ist, sondern die 3 Silben *misere* in die 2. Hälfte des vorletzten Takts gehören.

5) Mehrfach ist nur das Tr. gedehnt geschrieben. In 45 ist Aubry's Übertragung falsch, da im Tr. nicht die 2 breves *in par* in semibreves zu emendieren sind, sondern das Melisma *to* als Dehnung einer brevis aufzufassen ist; den Umschlag des 1. in den 2. Modus im vorletzten Takt zeigt auch der Mot., in dem Aubry den Text falsch unterlegt, deutlich an.

6) Anderweitige Inconsequenzen der Schreibung in einer oder mehreren Stimmen oder von den sonst befolgten Regeln abweichende Bedeutung der Notation liegen in 15, 20, 30, 47, 58, 61, 66, 90, 91 und 92 vor. Mit Recht überträgt Aubry in 15 die 2 bin. cum propr. et perf. des Tr. als 1 Takt, in 47 die quaternaria des Tr. als 4 semibreves und in 66 die bin. cum propr. et perf. des Mot. und Tr. als bin. cum opp. propr. In 20 kürzt Aubry ebenfalls die Tr.-Dehnung richtig, überträgt hier aber die ternaria im Mot. irrig unmodal als 2 semibreves und longa statt 3 breves. In 30 ist das Melisma im Tr. wohl besser $\uparrow\uparrow\uparrow\uparrow$ zu übertragen. In 58 emendiert Aubry die semibrevis zu *mi* irrig in eine brevis, vgl. oben S. 406. In 61 ist das Tr.-Melisma wohl besser strenger modal $\uparrow\uparrow\uparrow\uparrow\uparrow\uparrow$ (die letzten Noten bilden eine rhythmische Dehnung statt $\uparrow\uparrow\uparrow$) zu übertragen. In 90 überträgt Aubry inconsequent die binaria des Mot. modal $\uparrow\uparrow$ und die tern. cum opp. propr. des Tr. im 2. Modus als 2 semibreves und longa; beide Werte sind wie die longa im T. Dehnungen der modalen brevis des 1. Modus. In 91 ist mit Aubry die longa zur letzten Silbe des Mot. wohl nur als Schreibfehler statt brevis aufzufassen. In 92 gehört die binaria des Tr. ganz in den vorletzten Takt und bildet wie die entsprechenden longe im Mot. und den Tenores eine Dehnung der modalen brevis.

VI. Das Verzeichnis einer verlorenen Sammlung von 57 lateinischen und französischen Motetten in Besançon 716 (Bes).

Der Bamberger Sammlung sehr nahe ist ein etwas mehr als halb so umfangreiches Motetten-Repertoire, von dem nur das Register auf der letzten Seite der Handschrift Besançon 716 erhalten ist.

Die Handschrift (Cat. Dép. 32, 1897, 441), ein Pergamentcodex des 13. Jahrhunderts, 27 : 20 cm, enthält ein am Anfang unvollständiges Kartular des Erzbistums Besançon, das mit dem Schluss eines Aktes von 1231 beginnt (es ist der Schluss des 7. Aktes, da der folgende als 8. bezeichnet ist; der 1. Quaternio fehlt) und p. 115 f. mit einer französischen Urkunde von 1260 schliesst. Auf dem Rest des letzten Blattes des Codex folgen 2 Nachträge:

p. 116 eine Chanson: *De chanter ne me puis tenir quar de haut leu ment l'achoisson* (in Ray. Bibl. fehlend und als Nr. 1475a nach Nr. 1474 und 1475, die mit dem gleichen 1. Vers beginnen, aber dann abweichen, einzureihen; im Codex sind 4 unscheinbare Notenslinien schon gezogen und die Schlüssel vorgeschrieben; doch wurden die Noten nicht eingetragen)

und p. 117 eine, wie der Katalog (l.c.) schreibt, „Table de 54 poésies latines et françaises“, von anderer Hand nach Gauthier am Anfang des 14. Jahrhunderts nachgetragen. Es ist ein Register von 57 Moteti bzw. Tenores einer 3st. Motetten-Sammlung, die verloren ist. Die falsche Zahlangabe des Katalogs verwechselt die Zahl der registrierten Motetten mit der Angabe der folio-Zahlen, die mit f. 54 schliesst; die Motettenzahl ist indes um 3 höher, da für f. 11, 13 und 52 je 2 Anfänge genannt sind. Ich behalte die Zählung Nr. 1—54 bei, indem ich die Motetten dieser Blätter als Nr. 11a, 11b u.s.w. zähle.

Eine Kopie dieser beiden Nachträge, die der Archivar des Doubs-Departements, J. Gauthier, an P. Meyer sandte, veröffentlichte dieser mit einer Reihe eigener Bemerkungen im Bull. de la Soc. des anc. textes frç. 24, 1898, 95 ff. Unter Heranziehung der Arbeiten von Coussemaker, Jacobsthal, Raynaud und Chevalier konnte P. Meyer den grössten Teil der Texte in Mo nachweisen, was indes nicht ganz erschöpfend und nicht überall richtig stattfand (für Nr. 3, 11b, 14, 30 und 54 fehlen die Nachweise; für Nr. 41, 44 und 46 sind die Angaben falsch, vgl. unten); ferner giebt er für einige Texte auch weitere Literatur an (Lo B und Lo C für Nr. 20, Oxf. Douce 139 für Nr. 32 und Paris frç. 12786 für Nr. 34; letzteres ist indessen wiederum nur mit einer Einschränkung richtig, vgl. unten).

Nach Gauthier (l.c. S. 95) soll die Sammlung einst f. 62-88 der Handschrift, die jetzt fehlen, gebildet haben. Worauf sich diese Angabe stützt, kann ich gegenwärtig nicht aufklären. Unter der Voraussetzung, dass die Zahlen 1—54 des Registers die Seiten-, nicht die Blattzahlen angeben (vgl. jedoch unten), würde der Raum entsprechen. Indes be-

steht der Codex, wie ich bei der Untersuchung der Lagenverhältnisse feststellte, aus 8 Lagen ohne Lücke in der Mitte. Lage 1—7 (ursprünglich 2—8) sind Quaternionen, die bei den von alter Hand geschriebenen Lagencustodes mit den letzten Seiten der Lagen auch die Lagenzahlen angeben (p. 15 unten: „II“ und das 1. Wort der neuen Lage: *universis*; u.s.f. bis p. 111: „VIII“). Die Schlusslage besteht aus 3 einzelnen Blättern, von denen p. 116 f. einen Falz vor p. 112 f. und p. 112 f. und 114 f. Falze vor p. 116 f. haben. Die moderne Paginierung zählt irrig p. 10 zweimal, so dass in der Folge die recto-Seiten die geraden und die verso-Seiten die ungeraden Seitenzahlen erhalten und die Lagen so mit p. 15 u.s.w. schliessen. Ob der Motettenfaszikel sich einst im gleichen (jetzt ungebundenen) Codex befand bzw. wo sonst, ist mir unbekannt.

Das Verzeichnis ist in 2 Kolonnen geschrieben, von denen die erste 27 und die 2. 30 Anfänge enthält. Rote und blaue Farbe für Initialen und Seitenzahlen ist nicht verwendet bis auf kleine rote Verstärkungslinien bei den Anfangsbuchstaben von Nr. 42—45. Neben jedem Anfang steht eine römische Ziffer, die wohl die Blatt-, nicht die Seitenzahl angibt. Andere kalligraphisch erheblich reicher ausgestaltete Register (z.B. Mo und Tu) gegenüber ist das Verzeichnis in Bes überaus schlicht; doch ist daraus der Schluss, dass auch die Handschrift selbst ebenso schlicht ausgeführt war, wohl nicht unbedingt gestattet. Sie war jedenfalls weitläufiger geschrieben als z.B. Codex Ba, der ungefähr die gleiche Grösse wie das Register von Bes hat und in dem die ersten 57 Werke nur 35 Blätter und einige Zeilen in Anspruch nehmen. Ein Loch im Pergament macht Nr. 28 und 29 unvollständig; durch einen Fleck ist Nr. 27 nicht ganz lesbar.

In der Literatur fand das Verzeichnis bisher wenig Beachtung; sogar von P. Aubry wurde es für den 3. Band seiner *Cent Motets* 1908 zum Nachweis über die Verbreitung der Bamberger Motetten nicht herangezogen, obwohl es unter seinen 57 Werken nicht weniger als 40 mit Ba gemeinsam hat.

Wie in Registern jener Zeit vielfach üblich (z.B. in Tu und Fauv), ist nur der Anfang einer Stimme verzeichnet. Von der Regel, dass dies der Mot. zu sein pflegt, weicht Bes in den Anfängen Nr. 29—32, die offenbar die T. citieren, augenscheinlich ab; vgl. unten. Während die übrigen T. bei den auch anderweitig bekannten Werken sich überall mit Sicherheit ergänzen lassen, ist dies leider für die Tr. in einer grösseren Zahl von Fällen nicht möglich. Wie oben S. 403f. näher ausgeführt, erscheint zunächst eine stattliche Zahl, darunter viele gerade der verbreitetsten Motetten, in textlich verschiedener Gestalt: als gemischtsprachliche Dpm. mit französischem Tr. namentlich in Mo 3 und als rein lateinische Dpm. namentlich in Ba. Da Tu die lateinischen Texte sehr vernachlässigt und von Reg und Da nur kleine Fragmente erhalten sind, wäre es von besonderer Wichtigkeit aus einer Handschrift wie Bes, in der lateinische und französische Moteti annähernd im Gleichgewicht stehen, zu ersehen, ob die auf Ersatz der durch ihre musikalische Struktur offenbar als original nachweisbaren, aber unorganischen französischen Tr. durch lateinische *Contrafacta* hier Beifall fanden oder ob Bes bei der originalen Form blieb und dann die Überlieferung einer so stattlichen Sammlung gemischtsprachiger Dpm. vielleicht unmitttelbar zur Erklärung des Verlustes des Repertoires, an dem strenger gesinnete Kreise leicht Anstoss nehmen konnten, dienen kann. Dass auch in Bes die gemischtsprachigen Dpm., die in allen Mensuralhandschriften neben den organischen Motetten vertreten sind, auf keinen Fall ganz fehlten, ist zunächst aus dem mitten unter den lateinischen Mot. auf-

tretenden französischen Mot. Nr. 12, der auch sonst überall (in Mo, Ba und Tu) mit lateinischem Tr. verbunden ist, sicher zu entnehmen. Mit grosser Wahrscheinlichkeit ergibt es sich weiter aus der Überlieferung von Nr. 13b und 20, die auch in Ba das französische Tr. beibehielten, von Nr. 21, einer altberühmten Motette, die in Ba ganz fehlt und als Dpm. nur in der gemischtsprachigen Form von Mo 3 bekannt ist, und von Nr. 3, einem Werk aus der Epoche von Mo 7, das sonst nur mit französischem Tr. vorkommt (in Mo, Ba und Tu), wenn es auch bei allen diesen Werken, ebenso wie auch bei anderen Werken des Repertoires Bes, nicht ausgeschlossen ist, dass Bes sonst unbekannte lateinische Tr. dazu enthielt, wie solche wenig verbreitete Tr. in Fülle sich vielerorts in der Motettenüberlieferung dieser Zeit — schon in Mü B, dann in allen grossen Mensuralhandschriften ausser Mo, die in lebhafter Berührung mit der älteren Kunst stehen (Ba, Reg, Da und sogar Tu; für Cl bleibt es unbekannt), in einer Anzahl kleinerer Sammlungen (*Ψ*, Lo C, Boul, Ca, Mü C) und bei mehreren Theoretikern (Franco, Odington, Doc. VI) — finden. Wechseln hier 2 oder 3 Tr. mit verschiedenen Texten zur gleichen Komposition in verschiedenen Quellen miteinander, so werden in anderen Fällen, wie z.B. bei der *Amoris*-Motette Bes Nr. 38, auch die ursprünglichen Tr. durch Tr. mit neuen Texten und neuer stilistisch jüngerer Komposition ersetzt; auch hier ist dann eine Entscheidung nicht sicher möglich, ob das in Bes verlorene Tr. das Tr. I wie in Mo 5 und Cl oder das Tr. II wie in Mo 7, Ba und Tu war; vgl. indes auch unten. Die Fälle, in denen auf grund verschiedener Tr.-Überlieferung in den anderen Quellen die Frage, welches Tr. in Bes stand, offen bleiben muss, sind unten auch mit * bezeichnet.

In der folgenden Beschreibung des Repertoires sind die Anfänge in der Ausdehnung angegeben, in dem sie im Register stehen; einige Versehen in Gauthier's Copie waren dabei zu berichtigen. Durch μ , ρ und Tr. ist auf die Publikation der Musik aus anderen Quellen, den Nachweis von musikalischen Refrainbeziehungen und die in Kapitel B III gemachten Angaben über den Bau der Tr. im *Cruce*-Stil hingewiesen.

1. Spalte.

A. 25 wahrscheinlich 3st. lateinische und gemischtsprachige Dpm.

*1. f. 1. [542] *Virgo gloriosa* [T. *Letabatur*, aus M 66*].

Mit Tr. [541] *Doz rossignoles* Mo 3, 38; Cl Nr. 26; Tu Nr. 25; mit identischem Tr. [543] *Virgo Maria* Ba Nr. 94; 2st.

Ars A Nr. 7; [541] 1st. V f. 115 — μ . — Welches Tr. in Bes stand, ist nicht bekannt (vgl. oben). Nimmt man an, dass das Eröffnungstück der Sammlung rein lateinisch war, so hätte das Bamberger *Contrafactum* als Tr. die Sammlung Bes eröffnet.

*2. f. 2. [808] *Mellis stilla* (so im Codex) *maris*. [T. *Domino*].

Mit Tr. [807] *Par une matinee* Mo 3, 40; Cl Nr. 24; mit identischem Tr. [809] O *Maria* Ψ Nr. 7 und [810] *Virginis* Ba Nr. 58; 2st. Ca Nr. 2; Ars A Nr. 1; Ars B Nr. 5; Mü C f. 73; 1st. Boul Nr. 2; Ars C Nr. 16 (Mot.-Text) *Theor.-Cit.* — μ . — ρ . — Wiederum bleibt unbekannt, welches Tr. Bes mit diesem ausserordentlich weit verbreiteten Mot. vereinigte.

3. f. 3. [429] *Eximium decus virginum*. [T. *Go*, aus M 32].

Mit Tr. [428] *Or voi* Mo 7, 273; Ba Nr. 32; Tu Nr. 1; *Theor.-Cit.* — μ . — Tr. — Obwohl die Dpm. erst der Epoche von Mo 7 entstammt und nur mit einem französischen Tr. überliefert ist, so auch das Eröffnungstück in Tu bildet, ist die Möglichkeit nicht aus-

geschlossen, dass hier ein lateinisches Tr. überliefert war, das dann freilich nicht musikalisch identisch mit dem französischen gewesen sein kann.

*4. f. 4. [266] Gaude chorus omnium. [T. Angelus u.s.f., aus M 20].

Mit Tr. [265] Povre secors Mo 3, 39; Ba Nr. 36; mit identischem Tr. [267] Gaude chorus de Doc. VI (Hist. 282); 2st. Ars B Nr. 9; Theor.-Cit. Identisch [263] Aucun 2st. W₂ 4, 89; N Nr. 15; mit älterem Tr. [264] J'ai Mo 5, 128; mit Tr. [265] Cl Nr. 87-88. — μ . — ρ .

5. f. 5. [599] O natio nephandi generis. [T. Mane u.s.w., aus M 83*].

Mit Tr. [598] Conditio Mo 4, 51; Ba Nr. 77; Da Nr. 22; Fauv f. 11'; 2st. Lo D f. 52'; Theor.-Cit. — μ .

6. f. 6. [98] Im (so im Codex) Bethleem. [T. In Bethleem, aus M 8].

Qu. W₁ Nr. 20; F f. 105; W₂ f. 68 — Mit Tr. [99] Chorus Ψ Nr. 6; Ba Nr. 44; Ca Nr. 5—6; 3st. mit älterem Tr. F 1, 4; Ma f. 125 (Mot.); 2st. W₂ 2, 35; Theor.-Cit. — μ .

7. f. 7. [733] Marie preconio. [T. Aptatur, aus O 46*].

Mit Tr. [732] Amor vincens Mo 7, 283; Ψ Nr. 3; Ba Nr. 59; Flor. Naz. II.I. 122 f. 144'; 2st. Ars A Nr. 4; Lo D f. 61'; Theor.-Cit. — μ .

8. f. 8. [645] Verbum caro [T. Et veritate, aus O 3].

Mit Tr. [644] Salve virgo nobilis Mo 7, 284; Ψ Nr. 1; Ba Nr. 98; Flor. Naz. II.I. 212 f. 73; [644] 1st. Mü C f. 79'; Ars C Nr. 6 (Mot.-Text); Theor.-Cit. — μ .

*9. f. 9. [317] O quam sancta quam benigna. [T. Et gaudebit, aus M 24].

Qu. F Nr. 130; St. V Nr. 15 mit Anfang [319] in mg. — Mit Tr. [318] Et mois Mo 3, 36; Cl Nr. 42; mit identischem Tr. [316] Ypocrite Ma f. 132; Ba Nr. 74; 2st. Lo C Nr. 7; Ars B Nr. 8; Paris frg. 2193 (ohne Noten); Theor.-Cit. Identisch [315] Velut mit Tr. [316] F 2, 40-41; [319] Al cor mit Tr. [318] W₂ 3, 2; [321] Virgo virginum 2st. W₂ 2, 74a [320] Memor 2st. W₂ 4, 74b. — μ .

10. f. 10. [255] Mors morsu. [T. Mors, aus M 18].

4st. Qu. W₁ f. 6'; F f. 7'; Ma f. 21; W₂ f. 5 — Mit Tr. [254] Mors que F 2, 5—6; W₂ 2, 38; Ba Nr. 61; mit Qua. [256] Mors a 4st. Mo 2, 35; 2st. Ma f. 104'. Identisch [257] Mors vite 2st. W₂ 2, 37. — μ . — Auch dieses Werk, dessen Originalform wohl die Tripel-motette ist, wie sie Mo überliefert, stand in Bes wohl wie alle übrigen Werke in der Dpm.-Form wie in Ba u.s.f.

11a. f. 11. [1055] Lis hec ratio. [T. unbekannt].

Das Werk ist sonst nicht nachweisbar. Ob etwa die Komposition mit französischen Texten erhalten ist, ist nicht bekannt. Sie war offenbar von geringerem Umfang, da auch für den folgenden Anfang 11 als Blattzahl angegeben ist.

11b. f. 11. [783] Salve virgo rubens rosa. [T. Neuma l. toni].

Mit Tr. [784] Ave lux Mo 4, 56 (Folge [783] [784]; Ba Nr. 84; Da Nr. 8; Ars B Nr. 4 und 10; 2st. Ars A Nr. 3; Ca Nr. 3; Bol f. 7'; Theor.-Cit. — μ . — Der Schreiber wollte als folio-Zahl zuerst XII schreiben, schrieb dann aber die zweite I, für die der Strich darüber schon dasteht, nicht mehr hin.

12. f. 12. [728]. Est il donc ensi. [T. Aptatur, aus O 46*].

Mit Tr. [727] Salve virgo virginum salve lumen Mo 7, 268; Ba Nr. 33; Tu Nr. 3. Identisch [729] In Gedeonis mit Tr. [727] Mü C f. 78 ff. — μ .

*13a. f. 13. [274] Erux (so statt Crux im Codex) forma penitentie [T. Sustinere, aus M 22].

Mit Tr. [275] Au doz Mo 3, 41; Cl Nr. 25; mit identischem Tr. [276] Arbor Mü B Nr. 5 und [277] Cruci Da Nr. 19; [277] 2st. Lo C Nr. 7; Theor.-Cit. — μ . — Nr. 13a ist wiederum eine Dpm. kleineren Umfangs, so dass auch hier 2 Anfänge die gleiche Blattzahl tragen.

13b. f. 13. [197] In omni fratre. [T. In seculum, aus M 13].

Mit Tr. [196] Mout me Mo 3, 37; Cl Nr. 27; Ba Nr. 47; 2st. Lo B Nr. 27; Lo C Nr. 8; Boul Nr. 5; Theor.-Cit. — μ . — ρ .

14. f. 14. [804] ave (so im Codex) gloriosa mater salvatoris. [T. Domino].

Mit Tr. [805] Ave virgo regia Mo 4, 53; Ba Nr. 1; 2st. Mü C f. 74; Paris Maz. 307; Ars B Nr. 7; Da Nr. 13 2st. conductus-artig; über W₂ f. 140 und Lo Ha f. 9' (mit den Texten [804] und [806] Ducc; Text [806] aus London Lamb. 522) vgl. S. 180. — μ .

15. f. 15. [495] Mens fidem seminat. [T. In odorem, aus M 45].

3st. Qu. W₁ f. 91; F f. 45. — Mit Tr. [496] Encontre Cl Nr. 58; Ba Nr. 62; 2st. F 2, 1; Ma f. 130' (Mot.); 2st. W₂ 2, 11. Identisch [497] Quant fueillent mit Tr. [496] W₂ 3, 1; Mo 5, 95. — μ .

16. f. 16. [588] Beata viscera Marie. [T. Beata viscera u.s.w., M 80].

Mit Tr. [587] L'estat Mo 3, 46; mit identischem Tr. [589] Partus Ba Nr. 13; 2st. Ars A Nr. 6; Ars C Nr. 3 (Mot.-Text). — μ .

17. f. 17. [692] Nobili precinitur vaticinio. [T. Ejus, aus O 16].

Tr. [692] mit Mot. [693] Flos de virga Mo 4, 57; Lo Ha 5958 Fragm. Nr. 22 (mit T.-Text Proles u.s.w.).

18. f. 18. [540] De penetratoribus. [T. Agmina, aus M 65*].

2st. Anfang [540] De penetratoribus quare u.s.w. cit. von Odington (C.S. 1, 246). Identisch Mot. [539] Vetus vaticinium mit Tr. [538] Joliete Mo 5, 108 (die einzige Dpm. mit lateinischem Mot. im alten Bestand von Mo 5). — Es liegt hier der seltene Fall vor, dass für ein als gemischtsprachige Dpm. erhaltenes Werk 2 lateinische Mot. nachweisbar sind. Ob [538] auch in Bes das Tr. bildete, ist völlig unbekannt. Die Annahme, dass etwa in Bes der Text Vetus zum Tr. erklang, ist ausgeschlossen, da der rhythmische Bau des Tr. dies nicht zulässt. Da die Dpm. die sehr ungewöhnliche Erscheinung des Moduswechsels (3., 4. und 1. Modus) innerhalb beider Oberstimmen, sogar mit kurzem gleichzeitigem Erklängen von 1. und 3. Modus in beiden Stimmen aufweist, ist der Verlust der 2. Gestalt der Dpm. besonders bedauerlich.

19. f. 19. [448] (O) Maria maris stella [T. Veritatem, aus M 37].

Mit Tr. [449] O Maria virgo Mo 4, 57; Ba Nr. 75; Da Nr. 2; 2st. Ca Nr. 4; Ars A Nr. 2; Ars B Nr. 3; 3st. mit älterem Tr. F 1, 25; W₂ 1, 3; Theor.-Cit. Identisch [450] Glorieuse 3st. W₂ 1, 14. — μ . — Das zuerst ausgelassene O ist dem Textanfang mittelgross nachträglich vorgesetzt.

20. f. 20. [322] Non orphanum te deseram. [T. Et gaudebit, aus M 24].

Qu. F Nr. 246. — Mit Tr. [323] Quant florist Mo 3, 42; Ba Nr. 67; 2st. F 2, 20; W₂ 2, 43. Identisch [324] El mois mit Tr. [323] Mo 5, 135. — μ .

21. f. 21. [437] Flos de spina rumpit[ur]. [T. Regnat, aus M 37].

Qu. W₁ Nr. 75-76; F f. 116. — Mit Tr. [438] Quant repaire Mo 3, 44; 3st. mit älterem Tr. F 1, 19; Ma f. 126' (Mot.); 2st. W₂ 2, 6 und 56; Mü C f. 75' (Mot.). — μ . — Zwischen Textanfang und Blattzahl ist *amo* nachgetragen.

22. f. 22. [261] Non pepercit nato deus. [T. Mors, aus M 18].

Mit Tr. [260] Non pepercit deus filio Ba Nr. 66; Theor.-Cit. — μ .

23. f. 23. [760] Venditores laborum. [T. Domino, aus Benedicamus I].

Mit Tr. [759] O quam necessarium Ba Nr. 100; 1st. Lo B Nr. 28; 2st. Lo C Nr.

4. — μ .

B. 28 3st. französische Dpm. und 4 3st. französische Tripelnetten.

24. f. 24. [612] Je n'ai que que nuns en die. [T. Kyrie Nr. 3].

Mit Tr. [611] Bien me Mo 7, 262; Tu Nr. 8. Der Mot. ist in R. de Fournival's Commenz d'Amours (Dijon 526) citiert. — Tr.

25. f. 25. [610] Je n'en puis mais se je. [T. Kyrie Nr. 2].

Mit Tr. [609] J'ai mis Mo 7, 255; Tu Nr. 9; 2st. Ca Nr. 9; D f. 236' (Mot.-Text; Ray. Bibl. Nr. 726). — μ . — Tr.

2. Spalte.

26. f. 26. [380] Ne sai que je die. [T. Johanne, aus M 29].

Qu. F Nr. 148. — Mit Tr. [382] Quant vient Mo 7, 274; Ba Nr. 69; 2st. W, 4, 13; Mo 6, 185; Lo C Nr. 5. Identisch [379] Clamans 2st. F 2, 32; [381] Cecitas 2st. W, 2, 83; Fauv f. 13'; [383] Arida Franco (C. S. 1, 131). — μ .

27. f. 27. [1056] Le (jor? en?) douch mois. [T. unbekannt].

Durch einen Fleck ist *jor* und *en* schlecht lesbar und bleibt, besonders *jor*, sehr zweifelhaft; 3—5 Buchstaben dazwischen sind gar nicht lesbar; Bull. l.c. S. 100 liest: Le jor fu donch mors. — Die Dpm. ist sonst nicht bekannt oder noch nicht identifiziert.

28. f. 28. [726] Chi[ef bien] seans. [T. Aptatur, aus O 46*].

Mit Tr. [725] Entre Adam Mo 7, 258; Ha Nr. 3; Ba Nr. 24; Tu Nr. 2; Theor.-Cit. — Verfasser: Adam de la Hale. — μ . — ρ . — Tr. — Die mittleren Buchstaben sind durch ein Loch verloren und bereits Bull. l.c. S. 100 richtig ergänzt.

29. f. 29. [1057] Ch[.....] juj ie sus. [T. unbekannt].

Durch das Loch fehlen die mittleren Buchstaben; Bull. l.c. S. 101 liest: Ch.... qui je sus — Auch diese Dpm. ist sonst nicht bekannt oder noch nicht identifiziert.

30. f. 30. (T. der 3 st. Tripelnetten [866 f.]) Bele Ysabelos n'a mort.

Mit Tr. [866] Entre Copin und Mot. [867] Je me cuidois Mo 7, 256; Ba Nr. 52; Tu Nr. 16. — μ . — Wie die Folge der Anfänge von 4 Texten (Nr. 29-32), die als französische T. verwendet waren und auch in Mo 7 nicht weit von einander entfernt stehen, zeigt, ist nicht zweifelhaft, dass Bes hier die T. statt der Mot. angibt. Mir scheint diese Vertauschung von T. und Mot. für das Register dann am besten erklärlich, wenn man annimmt, dass der T. wie in Ba, so auch in Bes mit vollem Text ausgeschrieben war und der Schreiber im Register den Anfang der untersten vollen Textstimme notierte, was um so näher liegen konnte, wenn eben in Bes wie in Mo 7 und Ba derartige Tripelnetten in 3 Kolumnen nebeneinander geschrieben waren. Ausgeschlossen ist freilich auch nicht, dass der Registerschreiber hier die T. lediglich wegen des französischen Textes aufnahm, auch wenn Bes die T. nur mit den Anfängen bezeichnete. Bei Nr. 30 schreiben Mo und Tu nur zum Anfang des T. die ersten Textworte.

31. f. 31. (T. der 3st. Tripelnetten [870 f.]) He resvelle toi Robin.

Mit Tr. [870] En mai und Mot. [871] L'autre jour par un matin Mo 7, 269; Reg Nr. 4. — Mk.: T. bei Gennrich Nr. 57. — ρ . — Auch hier darf man wohl aus der Angabe des

T. statt des Mot. schliessen, dass Bes den vollen Text des als T. dienenden Rondeaus ausschrieb; hier ist der Verlust besonders bedauerlich, da der Rondeautext sonst nirgends erhalten ist. Mo bezeichnet den T. nur mit den ersten 3 Worten; im *Fragm. Reg.* in dem ebenfalls nur die Bezeichnung mit dem Anfang stand, ist von ihr gar nichts erhalten; aus sonstigen Quellen ist nur der Text des Refrains des Rondeaus zu ergänzen: He reveille toi, Robin car on enmaine Marot, car on enmaine Marot (Hale, Robin V. 347 mit der gleichen Melodie; Ray. Bibl. Nr. 1700, Schluss der 3. Strophe und Salut d'amour Paris frq. 837 f. 269 ohne Musik).

32. f. 32. (T. der 3st. Tripelnetten [868 f.]) Jolietement me tient.

Mit Tr. [868] Au cuer und Mot. [869] Ja ne m'en Mo 7, 260; Ba Nr. 53; Tu Nr. 20; Oxf. Douce 139 f. 179' — μ . — ρ . — Der volle Text des Rondeaus ist hier in Ba und Oxf. erhalten, während Mo und Tu den T. wie bei Nr. 30 und 31 nur mit dem Anfang bezeichnen.

33. f. 33. [591] Gabelers doit (so im Codex) bien. [T. Balaam, aus M 81*].

Es scheint mir sicher, dass der Mot. [591] Balaam Godalier ont bien gemeint ist und der Schreiber das 1. Wort des Mot. ausliess, der mit dem lateinischen T.-Wort beginnt. Mit Tr. [590] Hare hare hye godalier W, 3, 4; N Nr. 7-8. Identisch [592] Balaam prophetanti 2st. Lo C Nr. 12.

34. f. 34. [1058] Or ai je trop dormi. [T. unbekannt].

Vor *trop* ist im Codex *bi* (offenbar der Anfang von *bien*) ausgestrichen. — Das Werk ist sonst unbekannt. Mit gleichem Anfang beginnt das Rondeau Paris frq. 12786 Nr. 12 (Ray. Rec. 2, 96; Gennrich Nr. 89, auf das bereits P. Meyer (l.c. S. 101) verweist. Von den 3 Annahmen, die möglich sind: 1) Das Rondeau diene als T. und der Schreiber nimmt hier wie in den analogen Fällen Nr. 30-32 den T.-Anfang statt des Mot.-Anfangs in das Register auf; 2) das Rondeau diene als Mot., wofür als Parallele nur der ganz singuläre Fall des Mot. [298] (unten Nr. 43) anzuführen wäre; 3) der Mot. verwendete nur den Rondeau-Refrain, sei es für den Anfang, sei es, wie es am wahrscheinlichsten ist, als Motet enté geteilt für Anfang und Schluss — scheint mir mangels bestimmter Anhaltspunkte für die 1. und 2. die 3. am nächsten liegend.

35. f. 35. [1059] Quant venra li mieus (so im Codex) amis. [T. unbekannt].

Das Werk ist sonst unbekannt.

35. f. 36. [1060] Je me chevachay l'autrier. [T. unbekannt].

Das Werk ist ebenfalls sonst unbekannt.

37. f. 37. [707] Mal batus longement. [T. Cumque u.s.w., aus O 31].

Mit Tr. [708] He diex Mo 5, 92; Cl Nr. 52—53; Ba Nr. 63; Tu Nr. 31; 2st. W, 4, 12.

Identisch [709 f.] Hac und Spes Mü B Nr. 4; [709] 2st. Lo C Nr. 11. — μ . — ρ .

*38. f. 38. [361] He dies quant je remir. [T. Amoris, aus M 27].

Qu. F Nr. 141. — Mit Tr. I [362] Por vos Mo 5, 86; Cl Nr. 76—77; mit Tr. II [363] Dame de valour Mo 7, 281; Ba Nr. 39; Tu Nr. 6. Identisch [360] Veni salva 2st. F 2, 38; [365] Virgo dei Franco (C.S. 1, 130); [366] O quam Lille f. 32. — μ . — Welches Tr. in Bes stand, ist unbekannt; darf man aus dem Umstand, dass Nr. 37 und 39—41 dem alten Corpus von Mo angehören, das gleiche auch für Nr. 38 schliessen, so wäre anzunehmen, dass Bes die ältere Form des Werks überlieferte.

39. f. 39. [289] Deduisant com fins amorous. [T. Portare, aus M 22].

Mit Tr. [288] Si come aloie Mo 5, 148. — ρ .

40. f. 40. [679] Hareu hareu je la voi. [T. Flos filius ejus, aus O 16].

Mit Tr. [678] Bele Aelis Mo 5, 94; Ba Nr. 42; Tu Nr. 4; V f. 115' (ohne Noten).
Identisch [640 f.] Salve und O Maria Da Nr. 6; Theor.-Cit. — μ .

41. f. 41. [147] Ma loiautes m'a nuisi. [T. In seculum, aus M 13].

Mit Tr. [146] Li doz W₂ 3, 10; Ba Nr. 64; 2st. N Nr. 22; 4st. mit Qua. [146] und Tr. [148] Trop ai Mo 2, 28; Cl Nr. 59—61. — μ . — P. Meyer identifiziert (l.c. S. 101) Nr. 41 mit dem in Mo singulären Tr. [25] (Mo 5, 176), wozu keine Veranlassung vorliegt, da es sich offenbar um den verbreiteten Mot. [147] handelt.

42. f. 42. [32] Co (so im Codex) sunt amouretes. [T. Omnes, aus M 1].

Mit Tr. [31] Diex on porrai Mo 7, 288; Ba Nr. 22; Tu Nr. 24 (mit französischer T.-Bezeichnung); V f. 114'; 2st. Ca Nr. 10; Theor.-Cit. — μ . — Über Refrains vgl. S. 448.

43. f. 43. [298] Robins m'aime. [T. Portare, aus M 22].

Mit Tr. [297] Mout me fu Mo 7, 265; Ba Nr. 81. — μ . — ρ .

44. f. 44. [629] Ir (so im Codex) matinat. [T. Ite missa est].

Mit Tr. [628] L'autre jour Mo 7, 261; Ba Nr. 40; Mot.-Anfang: Hier matinet. — μ . — P. Meyer will im Bull. l.c. (S. 101), wo irrig *Je matinat* gelesen ist, Nr. 44 entweder mit dem Qua. [658] (Mo 2, 22) oder mit dem Tr. [295] (Mo 7, 259), die beide *Par un matinet* anfangen, identifizieren und führt zu gunsten der 2. Annahme noch an, dass in Bes auch Mo [296] (der Mot. Mo 7, 259) folgt. Indes beweist gerade der Umstand, dass [295] das Tr. von Nr. 45 ist, zwingend, dass es keinesfalls Nr. 44 sein kann, was auch an sich wegen des Wortlauts im Codex und, da [695] kein Mot., sondern ein Tr. des 7. Faszikels von Mo ist, unwahrscheinlich sein muss, ebenso wie damit kein Qua. des 2. Faszikels von Mo gemeint sein kann. — Vor *Ir* ist *In* im Codex durchstrichen.

45. f. 45. [296] Leis un boschet (so im Codex) [T. Portare, aus M 22].

Mit Tr. [295] Par un matinet Mo 7, 259; Ba Nr. 56. — μ .

*46. f. 46. (Wohl [512]) Lonc tans ai. [Wohl T. Et sperabit, aus M 49].

Am wahrscheinlichsten ist wohl die Annahme, dass es sich hier um die Dpm. mit dem weit verbreiteten Mot. [512] (Lonc tens a) handelt. Jedenfalls ist auch hier die Identifizierung P. Meyer's (l.c. S. 101), der das Tr. [717] (Mo 5, 88; Lonc tans ai mise) oder das Tr. [571] (Mo 7, 298; Lonc tans ai atenda) heranzieht, abzulehnen. [571] kommt als Tr. des 7. Faszikels von Mo keinesfalls in Betracht; ebenso muss [717] als Tr. hinter dem Mot. [512] zurücktreten. Und das gleiche muss wohl auch für den Mot. [165] (Mo 6, 218; Lonc tens ai mon cuer) gelten, da dieses Werk nur als 2st. Motette bekannt ist. Auch der Mot. [107] (Mo 7, 254; Lonc tans me sui) kommt wohl nicht in Betracht, nicht nur wegen der dazu nötigen Emendation des *ai* in *me*, sondern auch wegen des zu grossen Umfangs der Motette, der den nach den Blattangaben zur Verfügung stehenden Raum weit übersteigt, um so mehr, da Nr. 47 eines der ausgedehntesten Werke von Bes ist.

Mot. [512] ist als Dpm. mit T. Et sperabit und mit Tr. [511] Cele m'a tolu Mo 5, 78; Cl Nr. 14—15; Ba Nr. 57; Reg Nr. 5; mit identischem Tr. [513] Pulchra Tu Nr. 27 überliefert und bildet ferner den T. der Dpm. [909c—d] (Mo 8, 337). Am nächsten liegt die Annahme, dass Bes die verbreitetste Form des Werks als rein französische Dpm. überliefert, wie auch die umstehenden Werke, soweit sie sonst bekannt sind, zweifellos alle rein französische Dpm. waren und eine gemischtsprachige Dpm. mit französischem Mot. nur innerhalb der 1. Gruppe von Werken in Bes nachweisbar ist; indessen ist die Möglichkeit, dass Bes

auch das lateinische Contrafactum des Tr. in Tu überlieferte, immerhin nicht ganz ausgeschlossen. Die Annahme, dass der Anfang hier wie in Nr. 29—32 den T. citiere, hat keinerlei Wahrscheinlichkeit für sich. — μ . — ρ . — Vor *Lonc* ist im Codex ein Wort (*Tous* oder *Lons*) durchstrichen.

47. f. 47. [336] Au tans d'este que chil. [T. Et gaudebit, aus M 24].

Mit Tr. [335] Amors vaint Ba Nr. 10; Lond. Vesp. A XVIII f. 164'; 4st. mit Qua.

[334] Dame qui Mo 2, 23. — μ . — ρ .

48. f. 48. [1061] Si com l'espinete voi. [T. unbekannt].

Das Werk ist sonst unbekannt. Eine Identifizierung etwa mit dem Mot. [118] (Mo 5, 118: L'autrier les une espinete trovai) ist nicht möglich.

49. f. 49. [735] He bone amorete. [T. Aptatur, aus O 46*].

Mit Tr. [734] Le vois Ba Nr. 38. — μ .

50. f. 50. [34] Diex comment porroes trover. [T. Omnes, aus M 1].

Mit Tr. [33] De ma dame Mo 7, 279; Ha Nr. 2. — Verfasser: Adam de la Hale. — μ . — ρ .

51. f. 51. [885] Dame alegier ma grevanche. [T. A Paris].

Mit Tr. [884] Bien met amours Mo 7, 291.

52a. f. 52. [173] Brunete cui j'ai mon. [T. In seculum, aus M 13].

Mit Tr. [172] Trop sovent Mo 5, 85; Ba Nr. 17; V f. 115' (ohne Noten); Paris frg. 12786 f. 76 (Mot.-Text). Identisch [174 f.] Salve und Hodie Mü C f. 80' und 72 (der T. fehlt). — μ . — ρ . — Die Motette gehört zu den kürzesten Werken, so dass mit f. 52 noch ein 2. Werk beginnen kann.

52b. f. 52. [212] Sire dex li dons mas. [T. In seculum, aus M 13].

Mit Tr. [211] Ja n'amerai Mo 5, 137; Cl Nr. 68-69; Theor.-Cit.; über die weitere Überlieferung dieses Hoquetus (3st. Ma f. 123'; Mo 5, 73; Ba Nr. 104 und 106; 4st. Mo 1, 2 und 3; Theor.-Cit.) vgl. oben S. 352. — μ .

53. f. 53. [91] Bone compaignie. [T. Manere, aus M 5].

Mit Tr. [90] Certes mout und Qua. [89] Ce que 4st. Mo 2, 33; D Nr. 6 (Mot.-Text); Theor.-Cit. Identisch [92 f.] Ave in und Ave gloriosa vivencium Ba Nr. 2; [94] Visgne 2st. Boul Nr. 4. — μ . — ρ . — Als französische Dpm. ist das Werk also anderweitig nicht bekannt. Dass es etwa in Bes auch 4st. wie in Mo stand, ist unwahrscheinlich, da die Überlieferung der sonstigen in Mo 2 4st. französischen Werke als 3st. Dpm. häufig ist (vgl. Nr. 41 und 47).

54. f. 54. [283] Ne sai tant amors (so im Codex). [T. Portare, aus M 22].

Mit Tr. [282] Ja de boine Mo 5, 91; Cl Nr. 23—22; Ba Nr. 51 (ebenfalls in der Folge [283] [282]). — μ . — ρ .

VII. Das Fragment Rom Vat. Reg. 1543 (Reg).

Aus der Sammlung eines dem Repertoire Ba und Bes ähnlichen Motetten-Repertoires in gleicher in der T.-Schreibung rein franconischer Notation wie Tu ist ein kleines Fragment als vorderes Schutzblatt des Codex Rom Vat. Reg. 1543 erhalten, auf das ich durch die Notiz darüber in H.M. Bannister's Mon. Vat. di pal. mus. lat. 1, 1913 Nr. 870 (S. 189) aufmerksam wurde; in der sonstigen Literatur ist es bisher unbenutzt. Ich bin für die Kenntnis dieses Fragments auf die Photographie des Blattes angewiesen, die ich im Frühling 1914 erhielt. Der Codex selbst ist eine im 12. oder 13. Jahrhundert in Paris geschriebene Handschrift von Lucan's Pharsalia; f. Iv schrieb sich oben der alte Besitzer ein: Lucanus iste pertinet michi Johanni Playette.

Die Motettenhandschrift zeigt eine kalligraphisch schöne Hand des 14. Jahrhunderts. Die Initialen sind nicht ausgefüllt. Tr. und Mot. stehen wie üblich in 2 Kolumnen nebeneinander; der T. steht unten auf der Seite, je nach Bedarf auf 1 oder 2 Kolumnenzeilen oder einer Langzeile. Erhalten sind die unteren 6 Systeme der Seiten (von 6 Kolumnen ganz, von zweien nur der Anfang bezw. Schluss). Aus den Dpm. Nr. 2 und 5, die, wie sich aus ihren Tenores unten auf den Seiten und aus dem Schluss der vorhergehenden Dpm. auf den Recto-Seiten vorher ergibt, mit den vollen Verso-Seiten anfangen, ist ersichtlich, dass 3 obere Systeme fehlen und die volle Seite der Handschrift 9 Systeme enthielt; (vom Tr. und Mot. von Nr. 2 fehlen 12 bezw. 11 perfectiones, während die letzten 16 bezw. 17 auf 4 Systemen erhalten sind; vom Mot. von Nr. 5 fehlen 8 Takte, während die letzten 13 auf 5 Systemen erhalten sind). Der Buchbinder benutzte ein Doppelblatt, das nicht das mittelste einer Lage war, und stutzte es durch Abschneiden der oberen 3 Systeme und seitlich fast einer ganzen Kolumne für die Grösse des Codex zurecht, in dem es jetzt also quer liegt. Die Masse sind mir nicht bekannt; offenbar ist die Handschrift, die also erheblich kleiner als der Lucanus-Codex selbst war, von mittlerer Grösse gewesen; in der Kolumne stehen höchstens 8 Silben in der Zeile. Ob der Codex, etwa in den Heftstreifen, noch weitere Fragmente der Handschrift enthält, ist mir unbekannt.

Ich ordne in der folgenden Beschreibung die beiden Blätter so, dass das Blatt mit den 3 Dpm. über lateinische T. beginnt und das andere mit 2 über französische T. folgt. Nr. 1 steht auf dem oberen, Nr. 5 auf dem unteren Teil von f. Ir, Nr. 2 und 3 auf dem oberen und Nr. 4 auf dem unteren Teil von f. Iv. Da f. Ir aufgeklebt war, ist die Schrift hier schlechter lesbar.

1. Blatt 1 recto Sy. 4—8 bezw. 9: Schluss des Tr. [511] [Cele m'a tolu] und Mot. [512] [Lonc tens a]; a Sy. 9: Schluss des T. [Et sperabit (aus M 49)]: 2 li br | br |.
= 3st. Dpm. Mo 5, 78; Cl Nr. 14—15; Ba Nr. 57. Identisch 3st. Dpm. mit Tr.

[513] Pulchra Tu Nr. 27; ferner wohl Bes Nr. 46, unbekannt mit welchem Tr. Der Mot. ist als T. der Dpm. [909 c—d] Mo 8, 337 verwendet. — Mk.: Ba. — Erhalten ist das Tr. von *et jour et tout* (a Sy. 4—7 und, weit in b hineinreichend, Sy. 8; ferner einige Reste des Textes von Sy. 3), der Mot. von *fait fremir* an (b Sy. 4—9, wobei in Sy. 8 nur für 3 Silben des Mot. Platz blieb) und vom T. die 9 letzten Töne (a Sy. 9). Es scheint, dass der T., dessen 36 Töne 2 mal erklingen, nur einmal aufgezeichnet war. Da diese Dpm. die einzige ist, die anderweitig in 3 charakteristisch verschiedenen Mensuralhandschriften erscheint (Mo, Ba, Tu), wenn auch in Tu mit lateinischem Contrafactum im Tr., bemerke ich über das Lesartenverhältnis folgendes. Die T.-Ligierung ist, wie überall in Reg, die franconische, also gleich Tu, abweichend sowohl von Mo (3 li | br |) wie von Ba (3 li im 2. Modus | br |). Textlich folgt Reg im Tr. Mo (T. 51 f. *ne ja ne men* statt des durch die 3. Silbe in T. 51 auffälligen *ne ja de li ne* in Ba) oder bleibt selbstständig (T. 48 *tos jours* — versehentlich, da T. 37 den gleichen Text hat? —; *ades* Mo und Ba); im Mot. hat Reg in T. 48 *si* wie Mo und Ba, nicht *ains* wie Tu. In der Melodie folgt Reg an den 3 Stellen, an denen Mo, Ba und Tu 3 verschiedene Lesarten bieten, einmal anscheinend Mo (Tr. T. 37-38 zu *jours que*; leider ist gerade diese Stelle auf der Photographie besonders undeutlich; anscheinend hat Reg hinter der lo, bei der nicht zu entscheiden ist, ob sie plicata ist oder nicht, eine lig. bin.; lo pl. und lig. bin. in Mo; 2 plice in Ba; lo ohne plica und conj. tern. f e f in Tu zum lateinischen Text *um quam*) und an den anderen beiden Stellen Tu (Mot. T. 35: *brevis d* Reg; e Mo; e mit plica Ba; d Tu; — Mot. T. 53 e d c Reg; e c Mo; e mit plica c Ba; e d c Tu); im übrigen stehen in Reg wie in Mo und Tu statt der meisten plice in Ba lig. bin.; im Tr. T. 31 scheint Reg mit der lig. tern. c b a (c b c Mo und Tu; c mit plica Ba) eine eigene Lesart zu haben. Das 4tönige Melisma der penultima des Tr. (e d c d), das Tu als lig. quat. schreibt, schreibt Reg wie Mo und Ba als Konjunktur, und zwar wie Ba: 3 semibreves und brevis. Soweit diese freilich nicht sehr zahlreichen und nicht allzu belangreichen Varianten schliessen lassen, steht also Reg nicht nur in der Art der Aufzeichnung, sondern auch in der musikalischen Überlieferung selbst Tu näher als Mo und Ba.

2. Dasselbe verso Sy. 4—7: [481 a und b] Schluss von Tr. und Mot. einer lateinischen Dpm. mit unbekanntem Textanfang; Sy. 9 (¾ der Langzeile) T.-Bezeichnung [E]t vide (aus M 37): 3 li sine propr. | (1. und letzte Gruppe 3 li s. pr. 2 li |).

3st. Qu. St. V Nr. 1 mit Anf. [480] in mg des Du. Identisch 3st. Dpm. Tr. [479] Dex je fui und Mot. [480] Dex je n'i puis W₂ 3, 15; Ba Nr. 28; mit Qua. [481] Diex mout 4st. Mo 2, 29; D Nr. 14 (Mot.-Text). — Mk.: vgl. S. 201. — Nr. 2 begann oben auf der Seite. — Die alten französischen Texte sind hier durch 2 Marien-Texte ersetzt, die zusammen mit dem Marien-T. eine organische lateinische Doppelmotette alter Art bilden und nur hier fragmentarisch erhalten sind. Erhalten ist vom Tr.: *rem redemptorem omnium filium portasti creatorem cunctorum plasmatorum*; vom Mot.: *florem que celorum dominum hominum portasti salvatorem contra nature morem*. Auch die lateinischen Texte reimen, wie die französischen, miteinander; *portasti* klingt im Mot. und Tr. gleichzeitig. — Die musikalische Überlieferung der Motette ist hier korrekter als in W₂, Mo und Ba. Der T. (Et vide et inclina aurem tuam) ist nur hier mit den richtigen liturgischen Worten, wenn auch unvollständig bezeichnet (W₂ nennt ihn: Et super, Mo: Et videbit, Ba: Alleluja). Der in Mo und Ba T. 25 eingeschobene, der liturgischen Melodie nicht angehörige Ton G, durch den im Tenor T. 24—26 gleich T. 1—3 enden und somit die beiden Refrainhälften des französi-

schen Motet enté mit gleichem T. beginnen, fehlt hier wie in St. V. So ist die T.-Ligierung nur in dieser Motettenhandschrift so korrekt wie in St. V. Kleinere Notenvarianten sind sehr zahlreich, geben aber zu eingehenderer Aufzählung keinen Anlass. Ich bemerke nur, dass Reg im Tr. T. 25 statt der gewöhnlichen lig. bin. (Noten d e in W₂, Mo und Ba; brevis in St. V) die seit Mo 7 beliebte Zweifigur der lig. bin. desc. (e d) mit pl. asc. zeigt und dass Reg bisweilen gerade mit der ältesten Überlieferung übereinstimmt (Mot. T. 18 brevis a entsprechend der brevis e des eine Quint höher aufgezeichneten Melismas in St. V; G mit plica W₂; G a Mo und Ba; — Mot. T. 20 f e f W₂ und Reg; lig. bin. desc. Mo; f Ba); dagegen erscheint ein anderes für W₂ charakteristisches Melisma (Tr. T. 24 f e f g; lig. bin. St. V; pl. asc. Mo, Ba und Reg) auch in Reg nicht wieder.

3. Dasselbe verso Sy. 8. Tr. [845] <[788a]> [A]mours qui va [par] und Mot. [846] <[788b]> [T]oute seule passe[rai]. Sy. 9 Ende: T. [N]euuma (VI. t.): 3 li sine propr. (210). = 3st. Dpm. Ba Nr. 93 mit T.-Bez. Notum (aus unbekannter Quelle). Über den Refrain, der den Mot. umschliesst (cit. von Grocheo, Sammelb. 1, 92), vgl. auch Gennrich Nr. 95. — Mk.: Ba. — Obwohl Reg nur 4 Silben des Mot., 6 Silben des Tr. und die ersten 5 T.-Töne überliefert, ist das Vorkommen dieses Werks von besonderer Wichtigkeit, da durch die richtige T.-Bezeichnung in Reg die T.-Quelle richtig angegeben und anstelle der auffälligen Auflösung der T.-Noten der 3. Takte der T.-Gruppen in je 2 Unisoni in Ba, durch die der T. äusserlich im 1. Ordo des 1. Modus bleibt, hier die bessere Form des T. (mit dem alten Wechsel je eines Doppeltakts im 1. und eines im 5. Modus) quellenmässig überliefert ist. Auch diese eine kurze Zeile bietet ausserdem in den Oberstimmen 1 Text- und 2 musikalische Varianten (va Reg; vient Ba; — Tr. T. 2 G Reg; plica Ba; — Mot. T. 3 a G F Reg; F Ba).

4. Blatt 2 recto a Sy. 4—9: Schluss des Tr. [870] [En mai quant rosier] und Anfang von b Sy. 4—7: Fragmente des Mot. [871] [L'autre jour par]. Anfang von b Sy. 8 und 9: Fragmente des T. [He resvelle toi].

= 3st. Dpm. Mo 7, 269; Bes Nr. 31 (vgl. S. 435); vgl. auch Nachtrag zu S. 435. — Der T. hat Rondeauforn. Das Tr. ist im neuen Tr.-Stil von Mo 7 komponiert. — Vom Tr. ist erhalten V. 13 ff. (celui qui j'aim u.s.f.); Kol. b ist bis auf die Schlüssel, 1 Note oder 1 Ligatur und 1—2 Textbuchstaben an den Zeilenanfängen abgeschnitten; Sy. 4—7 beginnen (Mot. V. 31 ff.): a l[i] di[st], conq[uis] (con als Abkürzung geschrieben) und m[our]. Vom T. ist vom Sy. 8 der Ton a, vom Sy. 9 die Ligatur G a erhalten; die Bezeichnung stand, da die Doppelmotette auf einer der vorhergehenden Seiten anfang, hier nicht. Aus der Ligatur ist ersichtlich, dass wie in Mo der Schluss des T. ligiert (im 1. Modus) geschrieben war. Ob der T. auch in Reg nur den kurzen Anfang „He resvelle toi“ wie in Mo oder die volle 3zeilige Fassung des öfter citierten Refrains (vgl. Gennrich Nr. 57) als Text hatte, ist nicht bekannt.

5. Dasselbe verso Schluss von a Sy. 4—7: Fragmente des Tr. [872] [Dame bele et avenant] und b Sy. 4—8: Schluss des Mot. [873] [Fi mari de vostre amour]. Schluss von a Sy. 8 und die 2. Hälfte der Langzeile Sy. 9: Takt 5—6 und Schluss des T. [Nus n'iert ja jolis s'il n'] aime.

= 3st. Dpm. Mo 7, 271. Über den T. (Gennrich Nr. 102), der Rondeauforn hat, und die Beziehungen des Mot. zu Hale's Rondeau Fi mari (Gennrich Nr. 61) vgl. oben S. 436. — Mk.: vgl. S. 436. — Die Dpm. begann oben auf der Seite; a Sy. 1—7 und b Sy. 1—8 reichen für Tr. und Mot., a Sy. 8 und Langzeile 9 für den T. genau aus. Die beiden Dpm. mit französischen Rondeau-T. folgen hier unmittelbar aufeinander ähnlich Mo, wo sie ebenfalls

nah benachbart sind. Erhalten ist vom Mot. V. 10 ff. (qui me sert u.s.f.; ferner einige Reste des Textes von Sy. 3); a Sy. 4—6 enden (Tr. V. 3 ff.): [t]ort, [vous] con und [res]ort; Sy. 7 war von den letzten 5 Silben nicht mehr ganz in Anspruch genommen. Aus den am Schluss von a Sy. 8 erhaltenen 2 T.-Silben *aime* und der ligierten T.-Schreibung im Sy. 9 ist zu ersehen, dass die T.-Aufzeichnung genau wie in Mo war: die ersten 8 Noten waren unligiert zum Refrain-Text, die Fortsetzung ligiert im 1. Modus geschrieben.

So winzig auch der Umfang des Erhaltenen ist, so erheblich ist doch die Förderung, die die Einsicht in die Geschichte der Entwicklung der Motette aus diesem Fragment gewinnt. Ist auch kein Werk musikalisch hier neu, so bieten doch fast alle bemerkenswerthes Neues zur Geschichte der einzelnen Werke. Codex Reg überliefert in Nr. 2 ein lateinisches Contrafactum einer auf das eine der beiden 3st. St. V-Melismen zurückgehenden alten französischen Dpm. in der Gestalt einer organischen lateinischen Marien-Dpm. und zeigt in der musikalischen Fassung die reinste Motetten-Überlieferung unter allen Motettenhandschriften; in Nr. 3 giebt er anstelle der Sonderbarkeiten des T. in Ba die reine Fassung des T.; Nr. 4 und 5 zeigen, dass diese beiden französischen Dpm. mit Rondeaux als Tenores, die in Ba und Tu fehlen, doch ebenfalls verbreiteter waren, als bisher nachzuweisen war.

Da es ganz unwahrscheinlich ist, dass eines der zwischen Nr. 3 und 4 fehlenden Blätter mitten in der Lage einen Einschnitt brachte, der die Motetten des alten Corpus von Mo von solchen des jüngeren Motetten-Repertoires von Mo 7 sonderte, so ergibt sich, dass in Reg wie in Ba und Tu Werke des älteren und des jüngeren Motetten-Repertoires ungesondert überliefert waren. Da Nr. 1 eine der in der späteren Zeit seltener vorkommenden Dpm. im 2. Modus ist, ist auch die Behandlung der bei den verschiedenen Schreibern am meisten wechselnden T.-Ligierung des 2. Modus (vgl. S. <500>) festzustellen; Reg ligiert den T. rein franconisch 2 li br |. Ob auch die Schreibung der Oberstimmen als rein franconisch zu bezeichnen ist, ist nicht mit Sicherheit zu sagen, da infolge der Lücke im Konjunkturen-Kapitel in Franco's Traktat nicht bekannt ist, ob Konjunkturschreibungen melismatischer penultime wie im Tr. von Nr. 1 (3 semibreves brevis) und im Tr. von Nr. 2 (brevis 3 semibreves brevis) als franconisch zu bezeichnen sind. Zeigen Varianten wie die zu Nr. 2 und 3 citierten Auflösungen der brevis in 3tönige Melismen, dass Reg auch hinsichtlich der musikalischen Fassung der späteren Motettenentwicklung angehört (vgl. S. 423), so gestatten die Varianten von Nr. 1 mit einiger Wahrscheinlichkeit den Platz, den Reg innerhalb der Folge der späteren grossen Motettenhandschriften einnimmt, als dem Codex Tu benachbart zu bestimmen.

Angesichts der Güte der Lesarten und der Mannigfaltigkeit der Zusammensetzung des kleinen Fragments, in dem ebenso die beste ältere Kunst (Nr. 2, auf ein St. V-Melisma zurückgehend und Nr. 1 eines der rhythmisch apartesten Werke im 2. Modus aus dem alten Corpus von Mo, das noch in Mo 8 eine eigenartige Rolle spielt), wie die besonders in Ba zu beobachtende Tendenz der späteren Zeit, ältere Werke in neue organische lateinische Doppelmotetten umzubilden (Nr. 2), wie endlich die neuste Kunst von Mo 7 (Nr. 4 mit französischem Rondeau-T. und modernstem Tr.-Bau und Nr. 5 mit französischem Rondeau-T. und einem Rondeau Hale's im Mot.) zu ihrem Rechte kommen, ist der Verlust der ganzen Handschrift sehr zu bedauern.

VIII. Die Wimpfener Fragmente Darmstadt Hofbibliothek 3317, 3471 und 3472 (früher in 717, 3094 u.a.) (Da).

Von einer Mensuralhandschrift, die ihr sich auf geistliche lateinische und französische Werke beschränkendes Motetten-Repertoire ähnlich Ba, Bes und Tu aus älteren und jüngeren Motetten zusammensetzte und im 15. Jahrhundert dem 1818 aufgehobenen Dominikanerkloster Wimpfen gehörte, wo sie anscheinend im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts vom Buchbinder zerschnitten wurde, bewahrt die Darmstädter Hofbibliothek einige Reste auf, die in doppelter Hinsicht von Wichtigkeit sind. Einerseits enthalten sie neben einer Anzahl sehr verbreiteter Werke mehrere Unika, sowohl unter den Motetten, wie unter den wegen ihrer mensuralen Aufzeichnung hier besonders beachtenswerten Conductus; andererseits zeigt der Codex in dem deutschen Schluss des *Brumas*-T. (Nr. 21) Beziehungen zu Deutschland, die völlig singulärer Art sind. Die Einordnung der Handschrift an dieser Stelle ist durch die Art der Zusammensetzung des erhaltenen Repertoires gegeben, das neben den den grössten Teil seines Motetteninhalts bildenden verbreiteten älteren Motetten Werke wie das im spätesten Tr.-Stil komponierte Tr. *Virginale decus* (Nr. 3) enthält.

Die Fragmente sind zuerst von F. W. Roth beachtet, der indes den Zusammenhang der verschiedenen Fragmente nicht erkannte und in seinen unkritischen Publikationen einiger Stücke aus ihnen die Litteratur über diese Texte ganz übersah. Auf seinen Spuren ging zunächst mit grossem Erfolge Wilhelm Meyer weiter. Zuletzt fand ich 1907 bei einer Durchsichtung der in der Darmstädter Hofbibliothek unter Nr. 3094 gesammelten zahlreichen Fragmente mittelalterlicher Handschriften verschiedenster Art ein weiteres zu diesen Fragmenten gehöriges Blatt (Blatt VI). Vielleicht gelingt es noch weitere Fragmente des Codex in Handschriften oder Inkunabeln, die am Ausgang des 15. Jahrhunderts in Wimpfen gebunden wurden, aufzufinden.

Roth druckte zunächst 1887 in seinen „Lateinischen Hymnen des Mittelalters“ aus den Fragmenten Nr. 3094, wobei er die Blätter teils s. 14., teils s. 15. bezeichnet,

1) S. 13 Nr. 35 *Conditio nature defuit bis hec questio* und

2) S. 39 Nr. 138 *O nacio nephandi bis in facie* — er übersieht dabei ausser der Litteratur über die beiden Texte auch ihre Zusammengehörigkeit und die Fortsetzung beider Texte auf der verso-Seite von VIII (vgl. unten Nr. 22) —;

3) S. 54 Nr. 183 *Fons misericordie, salve vas mundicie, que es mater gratie. In celesti curie* (!, ! von Roth gesetzt) *recolunt cum gloria virginis eximie* — er verbindet hier irrig den Tr.-Anfang *Fons* u.s.w. mit dem Mot.-Anfang *In celesti* u.s.w. und übersieht wiederum die Fortsetzungen beider Texte auf der verso-Seite von II (vgl. unten Nr. 5) —;

4) ib. Nr. 184 *O Maria mater dei flos bis tu medelam* und

5) ib. Nr. 185 *Salve virgo parens salvatoris bis revertatur* — auch hier übersieht er die Fortsetzungen beider Texte, die Mot. und Tr. einer Dpm. bilden, auf der verso-Seite von III (vgl. unten Nr. 6) —;

6) S. 139 Nr. 399 *domine Nicholae tuo precamine bis agmine que nobis aptatur* und (ohne Einschnitt fortfahrend) *Nicholae nos doce bis requie que nobis aptatur* — er verbindet hier wiederum irrig den Tr.- und den Mot.- Schluss einer von Coussemaker aus Mo ganz gedruckten Dpm. zu einer Textfolge (vgl. unten Nr. 4, Blatt II) —.

In seinem Aufsatz: „Kleine Mitteilungen aus Darmstädter Handschriften“ gab er ebenfalls 1887 in der *Germania*, Bd. 32 (N.R. 20) S. 255 aus den Fragmenten Nr. 3094 einen Abdruck der Texte *Homo miserabilis* und *Homo luge* mit ihrem mit 2 deutschen Zeilen beschliessenden T. *Brumas e mors* (vgl. unten Nr. 21, Blatt VII).

Endlich nannte er 1888 weiter in seinem wichtigen Aufsatz über „Musikhandschriften der Darmstädter Hofbibliothek“ (Monatshefte für Musikgesch. 20, 84) als Nr. 74 den „wahrscheinlich“ aus Wimpfen stammenden Papiercodex Nr. 717 s. 15 [32,5: 21,5 cm; Codex 89 der Bibliothek des Wimpfener Dominikanerklosters, in dessen Bücher- und Handschriftenkatalog von 1687, Codex Darmstadt Nr. 3319, nach der anscheinend irrigen Rückenaufschrift des Codex als Werk von J. Franck alt p. 1336 = neu f. 1096 verzeichnet], der „den Hugwicion („Hugoc[i]o“ auf dem alten, in Darmstadt gesondert aufbewahrten Einbandsdeckel des 1899 oder später neu gebundenen Codex) sive hortulus grammaticae Joannis Frantz Heidelbergensis anno 1470“ enthält, da sich „auf den Deckeln“ folgende „Hymnen mit Noten“ „Perg. s. 14.“ befanden: „1) *Virginale decus et praesidium etc.* (Marienlied) — 2) *Descendi in ortum meum etc.* — 3) *Salve virgo virginum etc.* — 4) *Douche dame par amors* und 4 weitere Stücke ohne Anfang des Hymnus“ (vgl. unten Nr. 3 und 10; Doppelblatt I und IV). Wenig später erschien ein kürzerer Hinweis Roth's auf die gleiche Handschrift mit dem Abdruck der ersten 3 Zeilen des französischen Fragments in dem 1889 ausgegebenen 2. Heft (S. 199) der Romanischen Forschungen 6 (abgeschlossen 1891).

Eine genauere Untersuchung des zum Binden dieses Codex verwendeten Pergaments durch W. Meyer 1899 zeigte, dass auch die zum Heften der einzelnen Lagen benutzten Pergamentstreifen der gleichen Handschrift wie die Schutzblätter angehörten. Die Zusammenstellung dieser auch wegen des Fehlens einiger Lagen der Handschrift 717 (f. 294 ff. und zwischen f. 52 und 53) nicht ganz vollständig erhaltenen Heftstreifen ergab das Fragment eines Doppelblattes (V), dessen Inhalt zum grössten Teil sonst unbekannt ist und neben dem deutschen Schluss des *Brumas*-T. den eigenartigsten Teil der Fragmente bildet.

Blatt II und VII wurden bereits 1888 aus den Fragmenten Nr. 3094 ausgesondert, irrig zusammengeklebt, eingebunden und als Nr. 3317 signiert. Sie wurden zwischen den alten Wimpfener Einbandsdeckeln (22,5 : 13,8 cm), von denen sie losgelöst sind (Blatt VII mit der gegenwärtig nicht mehr lesbaren recto-Seite vom vorderen, Blatt II mit der verso-Seite vom hinteren Deckel; sowohl an diesen wie an den Deckeln von Nr. 3472 befinden sich mehrfach noch Tintenabdrucke von Stellen der losgelösten Seiten), aufbewahrt. Welches Werk (wohl eine Inkunabel) dieser Einband früher umschloss, ist nicht bekannt; sowohl der Rücken wie das auf dem vorderen Deckel einst aufgeklebte Pergamentstückchen mit der Angabe des Inhalts des Bandes, von dessen einstigem Vorhandensein die hellere Färbung dieser Stelle des Deckels zeugt, fehlen.

Ebenso erhielten 1899 die Doppelblätter I und IV (aus dem Einband von Codex

Nr. 717; vgl. oben) die neue Signatur Nr. 3471 und die Blätter III und VIII Nr. 3472. Bei letzteren werden wie bei Nr. 3317 ebenfalls die alten Wimpfener Einbanddeckel (22 : 14 cm) mitaufbewahrt. Blatt VIII war ursprünglich mit der verso-Seite am vorderen Deckel aufgeklebt; Blatt III, dessen verso-Seite vom hinteren Deckel abgelöst ist, ist noch mit dem Rand mit diesem verbunden. Den Inhalt des Bandes bildeten nach der Angabe eines vorn auf dem Deckel aufgeklebten Pergamentstückchens: „Gerson de sollicitudine ecclesiasticorum; de mendicitate spirituali; de custodia lingue; Augustinus de spiritu et littera („lrä/tera“ ist wohl ein Versehen für „littera“, sonst für „littera et cetera“) quere in fine libri“. Da der Rücken fehlt, ist die alte Signatur nicht mehr erhalten; es war wohl die Inkunabel 3319 der Wimpfener Bibliothek, die nach dem Katalog von 1687 (l.c. alt p. 48a = neu f. 43'a) die 3 genannten Schriften Gerson's enthielt; (der Katalog nennt freilich zwischen den 2. und 3. noch „meditationes et orationes“ und erwähnt Augustins Schrift in diesem Band nicht).

Über die Herkunft des zuerst in den Fragmenten Nr. 3094 ohne Provenienzangabe aufbewahrten Blattes VI ist nichts mehr zu ermitteln.

Seitdem für die zu dem Doppelblattfragment V zusammengestellten Streifen, die, um ihre Lage unverändert zu erhalten, zwischen 2 zusammengeschraubte Glasplatten gelegt wurden, eine besondere Kassette hergestellt ist, wurden in ihr (signiert Nr. 3471-3472) auch die übrigen Fragmente ausser Nr. 3317 nebst der wissenschaftlichen Korrespondenz über sie, zu der u.a. eine handschriftliche Beschreibung von I, III-V und VIII durch W. Meyer gehört, aufbewahrt.

Der Codex ist eine schöne Pergamenthandschrift des 14. Jahrhunderts, in unbeschnittenem Zustand über 21 cm hoch und etwa 16 cm breit; der beschriebene Raum misst auf I-VI 15,5:11 cm und auf VI-VIII 18,5:12 cm. Die Einzelblätter sind auf 21 bis 21,5:14,5 bis 15 cm beschnitten. Die Fragmente I und IV sind 8,5 bis 10 cm hoch, ihre 1. Blätter 16 cm, die 2. 15,5 cm breit. Die Streifen von V sind durchschnittlich etwa 1 cm hoch und (ähnlich wie die Fragmente I und IV) meist 30-31 cm breit.

Als Anhaltspunkte für die Ordnung der durchweg unfoliierten Blätter bieten sich folgende Beobachtungen.

4 Fragmente (nach meiner Zählung I-IV) zeigen die gleiche Schreiberhand und gleichartigen Inhalt. Doppelblatt I ist das Eröffnungsblatt, da der 3st. Conductus Nr 1, *Deus in adiutorium*, dessen Initiale (blau mit roten Zacken) ungewöhnlich gross ist, auch andere Motettensammlungen eröffnet (vgl. unten). I-III wechseln mit blauen und roten Initialen ab; blau (mit roten Ranken) sind die Initialen der Tr. Nr. 3, 5 und 6, der T. Nr. 3 und 5 und des Tr. und Mot. Nr. 7, rot (mit grünen Ranken) die der Mot. Nr. 3, 5 und 6 und der T. Nr. 6 und 7. IV zeigt nur rote Initialen (Tr. und Mot. Nr. 10); wohl auf der verlorenen unteren Hälfte blaue. Von V an sind die Initialen durchweg rot.

Dass III unmittelbar auf II folgte, zeigt der Beginn des T. von Nr. 6 auf II verso. Nicht mehr zu erkennen ist, wo Doppelblatt IV in der Handschrift stand und ob Blatt II und III etwa in das Doppelblatt I oder IV oder in beide einzulegen sind. Die Blätter, die auf I 1, I 2, III und IV 2 folgten, und die, die den Blättern I 2, II und IV 1 vorangingen, sind verloren. Da IV 1 mit Nr. 9 abschliesst und IV 2 mit Nr. 10 beginnt, kann Doppelblatt IV das Mittelblatt einer Lage gebildet haben; doch ist unbekannt, ob dies der Fall ist und ob, wenn dies nicht zutrifft, im Codex IV 2 auf IV 1 oder umgekehrt folgte. Obwohl auch I 2

mit einer neuen Dpm. beginnt (Nr. 3), ist doch sicher, dass das vorhergehende Blatt des Codex verloren ist, da von den erhaltenen keines an diesen Ort passt.

In I-IV stehen 8 Systeme auf der Seite; Tr. und Mot. sind, wie üblich in 2 Kolonnen neben einander aufgezichnet, der T. am Schluss der Oberstimmen und unten auf der Seite in Kolonnenzeilen oder Langzeilen.

Dass auf I-IV zunächst V folgte, scheint sich aus dem Umstand zu ergeben, dass hier wohl Motetten (Nr. 11 und 12), dann Conductus stehen. Die Seiten des Doppelblatts V, das nicht das Mittelblatt einer Lage war, sind für 10 Systeme eingerichtet. Tr. und Mot. stehen wieder in 2 Kolonnen neben einander, die T. wie in I-IV; die in Conductusform aufgezeichnete 2st. Komposition Nr. 13 und die 1-, 2- und 3st. Conductus Nr. 14-17 verwenden bis auf den Schluss von Nr. 15 Langzeilen. Gegenüber der franconischen Pausenschreibung in I-IV und VI zeigt V eine andere Art der Pausennotation (vgl. unten bei Nr. 12).

Auf V lasse ich als weiteres Blatt der Conductus-Sammlung Blatt VI folgen, dessen Seiten für die 3st. Conductus Nr. 18 und 19 3 Accoladen zu je 3 Systemen in Langzeilen enthalten.

Den Schluss bilden wieder 2 Blätter mit Motetten (VII und VIII), die gegenüber der ersten Motettensammlung eine andere Schreiberhand, eine einfachere und nur rot ausgeführte Initialenschreibung und ein etwas anderes Mass des Schriftspiegels, in dem 9 Systeme (statt 8 bzw. 10) auf der in 2 Kolonnen geteilten Seite stehen, zeigen. Auch in der Art der Notation bieten diese beiden Blätter manches Auffällige (vgl. unten). Während in I-IV und ebenso in den Motetten auf V in der Regel 8-10, höchstens gelegentlich 12 Silben auf der Kolonne stehen, beträgt diese Zahl in VII bis 17 und in VIII bis 16. Da das untere Drittel von VIII verso ganz frei ist, ist VIII wohl das letzte der erhaltenen Blätter.

Da I-VI nicht nur im Format, Schriftcharakter u. dgl. übereinstimmen, sondern auch auf ihnen die gleiche Zahl 3 (auf die Dreistimmigkeit der Komposition oder worauf sonst bezüglich?) am Rand einer Reihe von Systemen (I 1r Sy. 1-3; IIr Sy. 5; V 2r bei 4 Systemen; VIr Sy. 6; ferner IIIv Sy. 5 zwischen den Kolonnen) vermerkt ist, ist sicher, dass V und VI aus der gleichen Handschrift stammen wie I-IV, was für V auch durch die Verwendung im Codex 717 bestätigt wird. Für VII und VIII ist das gleiche aus der Gleichheit des Formats und dem Umstand, dass VII mit II und VIII mit III zusammen erhalten ist und dass auch hier die Zahl 3 sich 2 mal am Anfang von Nr. 21 (VIIv Sy. 1 in margine und zwischen den Kolonnen) findet, ebenfalls mit Sicherheit zu schliessen.

Von Textdrucken sind in der folgenden Beschreibung nur die Drucke Roth's und Stimming's aus den Fragmenten selbst erwähnt; auf weitere Texteditionen ist durch τ verwiesen. Die Veröffentlichung der Musik aus anderen Quellen ist durch μ vermerkt. Eine Anzahl von Texten ist noch ungedruckt.

Ausser von Roth, W. Meyer (Fragmenta burana 1901, S. 19) und in meinem Aufsatz über die Handschrift Engelberg 314 (Kirchenmus. Jahrb. 21, 1908, 57) waren die Darmstädter Fragmente, soweit mir bekannt, vor dem Erscheinen des 1. Teils des vorliegenden Werks nur 1906 von A. Stimming genannt, der Roman. Forsch. 23 (1907), S. 102 f. und Motette S. XXXVII das französische Fragment *Douche* ganz abdruckt. In Aubry's Cent Motets fehlt ihre Benutzung.

1. *Doppelblatt I, 1. Seite recto* Sy. 1-5: Anfang des 3st. Conductus *Deus in adiutorium* (Eröffnungsgebet in Conductusform).

= 3st. Mo 1, 1; Ba f. 62'; Tu 2. Komposition des Textes; Mü Cf. 31; über Litteratur und Editionen vgl. oben S. 352. Auch das Repertoire Da wird durch die ältere Komposition dieses Textes eröffnet.

Vom Doppelblatt I, das anscheinend das 1. der Handschrift war (vgl. oben), ist die obere Hälfte erhalten (Sy. 1—4 und der obere Teil von Sy. 5; Sy. 1 ist oben ein wenig verstümmelt, so dass einige Noten vom Tr. Nr. 1 und vom Tr. und Mot. Nr. 3 fehlen). Vom Eröffnungs-Conductus steht darauf: Sy. 1—5 (Accolade I) *Deus bis ado-* (so im Codex) und von der II. Accolade, die nur die linke Hälfte des Blatts einnimmt, Sy. 4 und der obere Teil von Sy. 5, die Tr.- und die oberen Du.-Noten zum Text [*loris bis auxilium*]. Die rechte Hälfte ist ohne Notenlinien und ohne Text. Der Text der weiteren Strophen folgte also wohl hier nicht, da auch auf dem verlorenen unteren Teil des Blattes, auf dessen Sy. 7 bereits Nr. 2 begann, kein Platz dafür ist.

2. Dasselbe *verso* Sy. 1—5: Fragment des Tr. [449] [O Maria virgo davidica] und des Mot. [448] [O Maria maris stella]. [T. Veritatem (aus M 37)].

= 3st. Dpm. Mo 4, 52; Ba Nr. 75; Bes Nr. 19; 1 Theor.-Cit.; 2st. Ca Nr. 4; Ars A Nr. 2; Ars B Nr. 3; 3st. mit älterem Tr. F 1, 25; W₂ 1, 3; damit identisch [450] Glorieuse 3st. W₂ 1, 14. — Die Motettensammlung beginnt mit einem der verbreitetsten und am häufigsten von den Theoretikern citierten Werke. — μ .

Erhalten ist vom Tr. *vite bis sedes* mit Noten (Sy. 1—4; 45 Silben) und die oberen Noten von Sy. 5, dessen Text *in throno* bis *ple[na]* bildete (10 Silben); vom Mot. [*gratie mater bis thronus* (Sy. 1—4; 38 Silben) und die oberen Noten von Sy. 5, dessen Text *glorie bis miserorum* (11 Silben) bildete. Der Anfang (14 Silben des Tr. und 11 Silben des Mot.) stand auf den verlorenen Systemen 7 und 8 der recto-Seite, auf der wohl Sy. 8 eine Langzeile für Tr.-Schluss, T.-Anfang und Mot.-Schluss war. Der Schluss (87 Silben des Tr. und 44 Silben des Mot.) beanspruchte noch f. 2, das verloren ist.

3. Doppelblatt I, 2. Blatt recto Sy. 1—5 bzw. 4 und verso Sy. 1—5; Fragmente des Tr. [769] *Virginalis decus* und des Mot. [767] *Descendi in ortum*. Recto b Sy. 5: Anfang des T. A[*lma*] (aus O 48*): $\lambda\gamma$.

= 3st. Dpm. Mo 8, 330; das Tr. [769] cit. Anon. III (C.S. 1,324); mit musikalisch abweichendem Tr. I [766] *Anima* 3st. Dpm. Mo 7, 282; mit Tr. II [768] *Gaude* 3st. Dpm. Ba Nr. 25; 2st. Ars A Nr. 5; Lo D f. 55'; vgl. ferner S. 443. — μ . — Auf dem gleichen Doppelblatt mit der berühmten alten Motette Nr. 2 steht das modernste Werk von Da, in dem zu einem Mot. der Epoche von Mo 7 ein Tr. III komponiert ist, das einzige ganz erhaltene lateinische Tr. im Petrus de Cruce-Stil.

Erhalten ist vom Tr. *Virginalis* bis *lu-* (recto Sy. 1—4; 42 Silben; recto und verso Sy. 1 im Tr. und Mot. nur mit den unteren Noten), die Noten von Sy. 5 (sämtlich im oberen Tonraum), dessen Text *tum* bis *es* (11 Silben) bildete, *felix* bis *salu-* (verso Sy. 1—4; 41 Silben) und ein Teil der Noten von Sy. 5 (die Noten zu *tis vas virtutis*); vom Mot. *Descendi bis floruis* — (recto Sy. 1—4), *sent* bis *sunamitis re-* (verso Sy. 1—4) und die oberen Noten von Sy. 5, dessen Text *vertete revertere* war; vom T. die oberen Noten des Anfangs und der obere Teil der Initiale A (recto b Sy. 5). Der Mot. ist bis auf die 7 Schlussilben vollständig. Die in der Mitte des Tr. fehlenden 36 Silben standen recto Sy. 6—8; die am Schluss fehlenden 82 Silben beanspruchten ein weiteres Blatt. Für den T. scheint auffällig viel Platz benutzt zu sein.

. Blatt II recto Sy. 1—4 und Schluss von Sy. 5 bzw. Sy. 1—4: Schluss des Tr. [723] [Psallat chorus] und des Mot. [724] [Eximie pater]. Recto a Sy. 8: Schluss des T. [Aptatur (aus O 46)]: 3 lo |.

= 3st. Dpm. Mo 4, 60; Ba Nr. 30; Ars C Nr. 14—15 (nur Texte); Theor.-Cit. — Texte: Roth, Hymnen S. 139 (Blatt II recto); τ . — μ .

Blatt II ist ein ganz erhaltenes einzelnes Blatt, das 1888 irrig mit Blatt VII zusammengeklebt wurde; vgl. oben.

Erhalten ist von Tr. *domine* bis *aptatur* (39 Silben), vom Mot. *Nicholae* bis *aptatur* (36 Silben) und 2 Schlussgruppen des T. Der Anfang (40 Silben des Tr. und 43 des Mot.) stand auf der vorhergehenden verlorenen verso-Seite.

5. Dasselbe recto Sy. 5—7 und verso Sy. 1—7 bzw. b: Tr. [399] *Fons misericordie* und Mot. [400] *In celesti curie* (so im Codex). Recto a Sy. 7—8 und verso Sy. 8: T. *Pro patribus* (aus M 30) Nr. 3: 2 li br |.

Qu. F Nr. 150. — = 3st. Dpm. Mo 4, 59. Identisch [396 f.] *Se j'ai* und Trop 3st. Dpm. W₂ 3, 6; Mo 5, 89; Cl Nr. 20—21; Ψ Nr. 5; Ba Nr. 89; 2st. R Nr. 4; N Nr. 4; D Nr. 2 (Mot.-Text); [398] *Regis* 2st. W₂ 2, 46. — Texte: Roth, Hymnen S. 54 (nur Blatt II recto); τ . — μ . — Die Dpm. ist in Da ganz erhalten.

6. Blatt III recto Sy. 1—7 und verso Sy. 1—4: Tr. [680] *Salve virgo parens* und Mot. [681] *O Maria mater dei*. Blatt II verso b Sy. 7, Blatt III recto Sy. 8 und verso Sy. 4: T. *Flos* (aus O 16): 3 Töne | (lo 2 li | oder 3 li sine propr. | geschrieben) 2 li | mit Abweichungen.

Den Mot. cit. Franco (C.S. 1, 127 und 2st. ib. 131). Identisch [678 f.] *Bele Aelis* und Haro 3st. Dpm. Mo 5, 94; Ba Nr. 42; Bes Nr. 40; Tu Nr. 4; V f. 115' (ohne Noten). — Texte: Roth, Hymnen S. 54 (nur Blatt III recto). — μ . — Der T. beginnt Blatt II; ein Verweisungszeichen zeigt zu Blatt III herüber; Blatt III folgt also unmittelbar auf Blatt II. Die Fortsetzung des T. steht auf Blatt III in der Langzeile recto Sy. 8, der Schluss in der Mitte der Langzeile verso Sy. 4 zwischen Tr.- und Mot.-Schluss. Die Dpm. ist in Da ganz erhalten.

Die lateinischen Contrafacta, die in den handschriftlichen Quellen nur in Da begegnen, stimmen prosodisch ungewöhnlich schlecht mit dem französischen Original überein. Trotz der männlichen Reime der französischen Texte bilden die Contrafacta die Verse fast durchweg mit weiblichen, musikalisch aber steigend behandeltem Ausgang. Da versucht zwar anfangs den musikalischen und metrischen Zeilenschluss in Übereinstimmung zu bringen, dadurch dass die *longe* vor der 1. Pause in T. 5 im Tr. und Mot. durch *Rasur* in *breves* verändert sind, so dass die im Original im auftaktig beginnenden 1. Modus stehende Zeile für die lateinischen Texte in den 2. Modus umgewandelt und in diesem richtig deklamiert scheint, wobei die Schlusstaktbildung (aus *brevis*, *brevis* und *pausa brevis*) rhythmisch freilich ganz ungewöhnlich wird. Da aber an der weiteren Fortsetzung, in der dieselben musikalischen und metrischen Inkongruenzen vorhanden sind, nichts geändert wird und im T. auch der Anfang wie im Original belassen ist, ist dieser Emendationsversuch ebenso wenig geglückt wie die teilweise ebenfalls durch *Rasur* hergestellten Änderungen in der Rhythmik des 3. Modus u.a. in Nr. 21 und 22. Dass auch einigemale metrisch überschüssige Silben eingefügt sind (3 statt 2 Silben im Mot. T. 7 und 13; ebenso hat der Versanfang im Tr. T. 43 3 Silben) und einmal ein Einschnitt (Mot. T. 25) durch Dehnung der Silbe *odoris* mitten im Vers überbrückt ist, sei nur nebenbei angemerkt.

Blatt III ist ein ebenfalls ganz erhaltenes einzelnes Blatt.

7. Dasselbe verso Sy. 5—7: Anfang des Tr. [552] *Celi domina* und des Mot. [553] *Ave virgo virginum*. Sy. 8: Anfang des T. *Et super* (aus M 66*): 3 Töne (lo 2 li | oder 3 li sine propr. | geschrieben).

= 3 st. Dpm. Ba Nr. 4; 2st. Ars B Nr. 2. Identisch [549 f.] Noine und Moine 3st. Dpm. W₂ 3, 14; Mo 5, 110; Cl Nr. 18—19; [551] *Novellement* 2st. R*; N Nr. 14. — μ .

Erhalten ist das Tr. bis *curia*, der Mot. bis *o Maria* und 13 Gruppen des T.

8. *Doppelblatt IV, 1. Blatt recto* Sy. 1—4: Fragment des Tr. [784] [*Ave lux luminum ave splendor*] und des Mot. [783] [*Salve virgo rubens*]. [T. Neuma (1. toni)].

= 3st. Dpm. Mü B Nr. 8; Mo 4, 56; Ba Nr. 84; Bes Nr. 11b; Ars B Nr. 4 und 10; 2st. Ars A Nr. 3; Ca Nr. 3; Bol f. 7' mit conductusartig untergelegtem T.; Theor.-Cit. In Mü B und Mo bildet [783] das Tr. und [784] den Mot. — μ .

Von *Doppelblatt IV* ist die obere Hälfte erhalten (Sy. 1—3 und von Sy. 4 für Nr. 8 und 9 die Noten fast ganz und von Nr. 10 die Noten ganz, recto b und verso a der Text ganz und recto a und verso b die oberen Textteile); vgl. ferner über dies *Doppelblatt S.* <520.

Erhalten ist vom Tr. [*omnia candoris* bis *gre-* und die Noten zu [*tie* bis *celestis*] (27 + 9 Silben) und vom Mot. *ave legis* bis *exosa* und die Noten fast bis zum Schluss (der Mot. Text schloss in Sy. 4; 24 + 10 Silben). Der Anfang (23 Silben des Tr. und 27 des Mot.) stand auf einer verlorenen verso-Seite; vom Schluss des Tr. fehlen noch 9 Silben, die wohl entweder am Schluss von a Sy. 5 standen oder mit dem Tr. eine Langzeile Sy. 5 bildeten.

9. Dasselbe verso Sy. 1—4: Fragment des Tr. [223] [*Tu decus*] und des Mot. [224] [*O Maria beata*]. [T. Nostrum (aus M 14) Nr. 6].

Qu. F Nr. <97—>98. — = 3st. Dpm. Ba Nr. 76; 4 Theor.-Cit. Identisch [218 f.] *Qui d'amors* und *Qui longuement* 3st. Dpm. W₂ 3, 11; Tu Nr. 19; mit Qua. [220] *Qui la* 4st. Mo 2, 19; Cl Nr. 34—36; [221 f.] *Salve salus* und *O radians* 3st. Dpm. W₂ 2, 70; [222] Mü B Nr. 14 (ohne Noten); [225] *O Maria decus* 2st. Lo C Nr. 1; Boul Nr. 3. — μ . — Die Dpm. steht im 3. Modus. Da schreibt die 2 hier vorkommenden binaria-Auflösungen der *brevis altera* auffälligerweise cum opp. propr. und zwar in beiden Fällen als aufwärts plizierte binaria (Tr. T. 20 *efficeris* und Mot. T. 18 *medelam*), während die übrigen Mensuralhandschriften hier einfache *breves* (Mo, Tu im Tr.; ebenso Lo C und Boul), *breves plice* (Ba) oder einfache binaria cum propr. sine perf. (Tu im Mot.) haben. Indes kommt auch sonst an analogen Stellen gelegentlich diese Schreibung der binaria cum opp. propr. statt cum propr. vor; z.B. in Mo in diesem Werk Mot. T. 23 *esprover*.

Erhalten ist vom Tr. *generis* bis *tu* und die Noten zu [*bonitas* bis *tu*] (27 + 10 Silben) und vom Mot. *rosa* bis *me-* und die Noten zu [*delam* bis *aperis*] (24 + 9 Silben). Für den Anfang (21 Silben des Tr. und 20 des Mot.), der 2 Systeme beanspruchte, ist auf dem verlorenen unteren Teil der recto-Seite genügend Platz vorhanden. Von den Ranken der Tr.-Initiale ist ein Rest erhalten; vgl. oben. Die Dpm. endete auf der verso-Seite; es fehlen noch 20 Silben des Tr. und 31 des Mot.

10. *Doppelblatt IV, 2. Blatt recto* und verso Sy. 1—4: Fragmente von Tr. [711] *Douche dame par amours* und Mot. [713] *Salve virgo virginum*. [T. Cumque u.s.w. (aus O 31)].

= 3st. Dpm. Ba Nr. 83; identisch Tr. [712] *Quant voi* und Mot. [713] 3st. Dpm. Mo 3, 43; Tr. [711] und Mot. mit Text [712] 3st. Dpm. Mo 5, 141; [711] V f. 117' (ohne Noten).

— Texte: [711] Roth, Rom. Forsch. 6, 199 (nur Anfang); Stimming, ib. 23, 102 f. und *Motette S. XXXVI*; τ . — μ . — Das Tr. ist der einzige französische Text der Fragmente, inhaltlich ebenfalls ein Marienlied.

Erhalten ist vom Tr. der Anfang bis *dolor*, die Noten und Buchstabenspitzen recto Sy. 4 (*qui* bis *vain*; 21 + 7 Silben) und *creatour* bis *fil* (28 Silben); vom Mot. der Anfang bis *salvato[rem]* (31 Silben), *filia* bis *ve-* und die Noten und Buchstabenspitzen verso Sy. 4 (*va* bis *eterna*; 24 + 10 Silben). In der Mitte fehlen 25 Silben des Tr. und 21 des Mot., die auf Sy. 5—7 der recto-Seite standen. Am Schluss fehlen 9 Silben des Tr. und 3 des Mot.; anscheinend beanspruchte das Tr. noch a Sy. 5, der Mot. nur noch den Schluss von b Sy. 5; der T.-Schluss stand wohl wie bei Nr. 4 unten auf der Seite.

10a. Vom folgenden Werk sind erhalten: die roten Spitzen der Ranken einer Initiale (vgl. oben) in Kolumne a, mit der wahrscheinlich in Sy. 6 ein neues Tr. begann, und ein roter oberer Schaffteil der Mot.-Initiale in Kolumne b, die I oder L gewesen sein kann und wohl schon in Sy. 5 stand.

11. *Doppelblatt V, 1. Blatt recto* Sy. 1—5 bzw. 4: Tr. [740] *Benedicite domino* edent und Mot. [741] *Benedicite dominus gustate*. Sy. 5: T. Aptatur aptatur (aus O 46*): 3 lo |.

Die Dpm., die als Text nach den beiden dem Tr. und Mot. gemeinsamen Anfangsworten, zu denen also der T. keine textlichen Beziehungen zeigt, im Tr. Ps. 21, 27 und im Mot. Ps. 33, 9 verwendet, ist hier singular. Stilistisch gehört das Werk somit in die S. 451 f. besprochene Gruppe neuer lateinischer Dpm. der Epoche von Mo 7. Als Rhythmus liegt ihm der in diesen Werken besonders beliebte 3. Modus mit der 1. Nebenform, mit der z.B. Tr. und Mot. gleich im 1. Takt beginnen, zu grunde; doch wird des Prosatext in Tr. und Mot. meist im 5. Modus deklamiert. — Im Codex steht statt *domino* irrig im Tr. und Mot. *domin*. Sy. 5 ist eine Langzeile, deren Anfang der Schluss des Tr. bildet; dann folgt der T., ohne die Zeile auszufüllen, obwohl er nicht vollständig aufgezeichnet ist (die Wiederholung der ersten 3 Gruppen am Schluss fehlt); der Rest ist frei.

Vom *Doppelblatt V* sind 17 horizontal geschnittene schmale Streifen erhalten, die zum Binden des Codex 717 benutzt waren. Ihre Zusammensetzung ergibt das *Doppelblatt* nicht ganz vollständig. 15 sind beschrieben, die die Streifen 1—4, 6, 7, 9, 11—17 und ein Fragment von Streifen 8 des Notenspiegels bilden. Streifen 5, 10 und 18 fehlen ganz. Von Streifen 8 blieb nur ein Teil, der die rechte Hälfte des 1. Blattes rettete, erhalten; der Rest dieses Streifens fehlt. 2 Streifen stammen von den Rändern; der eine schloss unten an den verlorenen Streifen 18 an; die ursprüngliche Lage des anderen ist nicht zu erkennen.

Die Dpm. Nr. 11 ist auf Streifen 1—9 fast vollständig erhalten; es fehlen mit Streifen 5 nur einige Buchstabenspitzen und mit dem linken Teil des Streifens 8 einige Noten des Tr.

12. Dasselbe recto Sy. 6—10 bzw. 9 und verso Sy. 1—2: Tr. [757] *Dominator domine* und Mot. [758] *Ecce mysterium profert*. Recto Sy. 10 und verso Sy. 2: T. *Domino* (aus *Benedicamus I*): wechselnd 3 li sine propr. 2 li | und lo 2 li 2 li |.

= 3st. Dpm. Ba Nr. 31 (Mot.-Anfang: *Ecce ministerium*). — μ . Auch die Schreibung dieses T. ist in Da nicht konsequent. Die ersten 3 Töne sind in der 1.—4., 6., 7. und 9. Gruppe und in der (melodisch gleichen) 5. und 10. lo 2 li geschrieben; bei der 8. bringt es der Seitenwechsel mit sich, dass der 3. Ton als longa auf der verso-Seite isoliert steht. Ferner ist

die perfectio bei höherer Schlussnote nur einmal bei der ternaria in der 4. Gruppe mit links gewendeter Note, sonst stets (9 mal) mit rechts gewendeter Note mit cauda, die hier also nicht plica-Bedeutung hat und sogar einmal auch bei dem Schlusston eines fallenden Schlusses zugesetzt ist, geschrieben. Und auch die ternaria der 4. Gruppe ist falsch notiert, da der torculus aus 3 Quadratnoten besteht, deren 2. gedehnt geschrieben werden muss, um für die linksgewendete Schlussnote Platz zu schaffen, während die korrekte Schreibung für die beiden ersten Noten eine oblique Figur verlangte, wie sie sich auch in der Parallelstelle (in der 9. Gruppe) findet, hier aber wiederum ohne die Linkswendung der Schlussnote.

Die Pausenschreibung weicht hier und in Nr. 13 für die pausa brevis des 1. Modus von der sonstigen Pausenschreibung in Da ab. Während in Da sonst die Zahl der spatia mit der Zahl der tempora nach franconischer Lehre übereinstimmt — brevis-Pausen des 1. Modus kommen vor in Nr. 2, 6, 7, 18 und 19, longa-Pausen des 2. Modus in Nr. 5 und 10 und im Conductus Nr. 18 tritt sogar der ausserhalb der Hoqueti ganz ungewöhnliche Fall des Pausierens der longa im 1. Modus ein —, gehen hier die brevis-Pausen des 1. Modus wie in Ba durch 2 spatia.

Die Streifen 11-17 der recto- und 1-3 der verso-Seite erhalten die Dpm. fast ganz. Es fehlen mit Streifen 10 die Noten des Anfangs von Tr. und Mot. und mit Streifen 18 der untere Textteil von recto Sy. 10. Der T. steht recto in der Langzeile Sy. 10 nach 3 Tr.-Silben und verso Sy. 2 zwischen Tr.- und Mot.-Schluss. Die T.-Bezeichnung ist auf den Anfang (Do) und den Schluss (mino) verteilt; ferner ist am Anfang von verso Sy. 2 do wiederholt; auf dem verlorenen Streifen 18 standen wohl zum Schluss der 1. T.-Durchführung die Silben mino noch nicht.

13. Dasselbe verso Sy. 3—10 (4 Accoladen): 2st. [804] Ave gloriosa mater salvatoris.

Da überliefert diese weit verbreitete Komposition in singulärer Gestalt, die äusserlich wie ein 2st. Conductus aussieht. Das Du. ist die Melodie zu [804]; die Unterstimme bildet der in den Mensuralhandschriften damit verbundene T., der durch Tonwiederholungen oder gelegentlich auch durch Einfügung neuer Töne die für den Text nötige Silbenzahl erhält und so anfangs statt der longe im 5. Modus je 2 meist unisono Töne im 1. Modus erklingen lässt. Der Text ist der unteren Stimme untergelegt. — Das Werk ist sonst überliefert: als echter 2st. Conductus mit [804] als Unterstimme W₂ f. 140; als 3st. Dpm. mit Mot. [804], Tr. [805] Ave virgo und Domino bezeichneten T. (Teil 1 3 li | bzw. 3 lo |; Teil 2 3 li 2 li |) Mo 4, 53; Ba Nr. 1, Bes Nr. 14; 2st. Paris Maz. 307; Ars B Nr. 7; Mü C f. 74; in 3st. Mischform bestehend aus einem singulären Tr., der Melodie [804] als Du. und der einmal nicht konsequent conductus-artig, ein 2. Mal T.-artig, aber ohne T.-Bezeichnung geschriebenen T.-Stimme als Unterstimme mit [804] und [806] Duce creature als Texten für alle Stimmen Lo Ha f. 9'; Text [806] aus London Lamb. 522. — μ .

Es ist beachtenswert, dass 2 so verschiedenartige Handschriften wie Da und Lo Ha das Werk, das ursprünglich in Conductus-Form komponiert war (vgl. S. 392), wieder unabhängig voneinander in eine entstellte Conductus-Gestalt umwandeln. Dass die Art der Verwendung des T. in Da und Lo Ha die Fassung des T. in Mo und Ba voraussetzt, nicht umgekehrt, ergibt sich aus den Unisoni-Folgen dieser Unterstimmen in Da und Lo Ha evident.

Die Schreibung der ligatura binaria ist in Nr. 13 inkonsequent. Von 7 Fällen, in

denen sie cum propr. sine perf. zu schreiben gewesen wäre, ist sie 5 mal nach alter Art cum propr. et perf., 2 mal dagegen cum opp. propr. notiert. In einem 8. Fall ist sie sine propr. cum perf. statt sine propr. et perf. geschrieben.

Erhalten ist auf Streifen 4, 6-9 und 11-17 Sy. 3—4, 5, 7—8 und 9—10 mit Text zu den ersten 3 Accoladen (*Ave bis mitis pia*) mit kleinen Lücken, die durch das Fehlen der Streifen 5 und 10 und eines Teils des Streifens 8 entstehen; die Noten von Sy. 6 fehlen mit Streifen 10 ganz. Der Text der IV. Accolade (*felix bis viro*) fehlt mit Streifen 18 bis auf wenige Buchstabenspitzen. Ebenso fehlt die Fortsetzung der umfangreichen Komposition.

14. Doppelblatt V, 2. Blatt recto Sy. 1 (Langzeile): 1st. „tibi in celesti curia cante-mus in sollempni gloria“ und Textstrophe 2 und 3.

Streifen 1-4 enthalten den Schluss der 1. Strophe eines sonst bisher unbekanntem Pfingst-Benedicamus-Tropus — der Anfang (21 Silben) fehlt — und im Raum des 2. Systems in 4 Textzeilen Strophe 2 und 3 des Textes: [O]rphanorum pie consolator bis remedio. Reple corda bis benedicamus tibi domino. In Sy. 1 sind 2 rote Striche der alten Kolumnenteilung noch sichtbar. — Die Melodie steht im 3. Modus und schreibt auch die 3 anstelle der brevis altera stehenden binarie cum opp. propr.; in einem Fall scheint die cauda auf Rasur zu stehen und nachgetragen zu sein; in den 2 anderen Fällen sehen die caude original aus; vgl. auch unten bei Nr. 21.

15. Dasselbe recto 4 Accoladen und verso 1 Accolade: 2st. Benedicamus domino-Tropus mit A beginnend.

Recto stehen je 1 schwarze und 1 rote Textzeile unter dem unteren System der Accoladen in Langzeilen; verso ist der Schluss der Komposition zweimal gleich in 2 Kolumnen neben einander aufgezeichnet, links mit schwarz, rechts mit rot geschriebenem Text. Erhalten ist recto auf Streifen 4, 6, 7, 9, 11-17 und 19 der obere und untere Teil des Sy. 1, dessen Mitte fehlt, Sy. 2, die Spitzen der 1. schwarzen Textzeile, Sy. 3 zum grössten Teil, die 2. schwarze und rote Textzeile, Sy. 5—6 mit Text, Sy. 7—8, einige nur z.T. ausdeutbare Spitzen der 4. schwarzen Textzeile und auf dem wohl hierzu gehörigen Streifen 19 2 untere Spitzen der 4. roten Textzeile; verso auf Streifen 1-4 der Schluss. Verloren ist also u.a. der Textanfang, von dem nur die Initiale lesbar erhalten ist. Da die Komposition von Z. 1—3 = Z. 4—6 mit Stimmtausch, von Z. 8—9 bis auf die Anfänge gleich einer Stimme in Z. 1—2 bzw. 4—5 und von Z. 10 bis auf einen Schlusston = Z. 3 und 6 ist, sind die musikalischen Lücken zum grossen Teil zu ergänzen. Das Werk steht (mit Ausnahme eines Takts im 1. Modus) im 2. Modus.

Das Werk ist bisher anderweitig noch nicht nachweisbar; der Textanfang ist unbekannt. Die beiden Textzeilen von Str. 1 schliessen: *agnus sine macula und deo vivens hostia*. Str. 2 lautet: a. *Cor exultet omne mestum; nam destructe mortis ponte solutaque sunt signacula*; b. *Cor exultet omne mestum; nam hic salus curis datur; preces celi pandunt ostia*. In Str. 3 beginnen die beiden Zeilen: *Ergo sine*; die Spitzen der Fortsetzung der 1. Textzeile sind *termino* zu ergänzen; Str. 3 schliesst *alleluia celi domino und regi summo celi domino*.

16. Dasselbe verso 3 Systeme (Langzeilen): Ave virgo mater u.s.w. in 3st. Satz. Den 3 Zeilen sind die 3 mir sonst nicht nachweisbaren Texte untergelegt: *Ave virgo mater dei hominis per quam salus datur spei hominis; Benedicta tu in mulieribus, que deum genuisti hominibus und Ergo jure (?) nostra leta concio trino uni benedicat domino* deren Melodien einen 3st. Satz im 1. Modus ergeben; doch sind diese 3 Texte, ebenfalls 3

Strophen eines *Benedicamus domino-Tropus*, wohl nicht gleichzeitig zu singen und nur der Raumerparnis wegen so untergelegt. Erhalten ist auf Streifen 4, 6, 7 und 9 der obere Teil des Sy. 1, die 1. Textzeile, Sy. 2, die obere Hälfte der 2. Textzeile, der untere Teil des 3 Systems und von der 3. Textzeile anfangs die Spitzen, dann die ganzen Buchstaben. Anscheinend wiederholt sich in der Komposition der 2. Hälfte ebenfalls z.T. die der ersten mit Stimmtausch.

Was auf dem folgenden Sy. oder im Raum des folgenden Sy. auf dem fehlenden Streifen 10 stand, ist unbekannt; eine Textfortsetzung zu Nr. 16 war es anscheinend nicht; u.a. kann er ein Qua. zu Nr. 17 enthalten haben oder unbeschrieben gewesen sein.

17. Dasselbe *verso* 1 *Accolade*. 3st. *Mater salutaris virgoque puerpera*, nos transfer, o Maria, de mundi miseria ad gaudia.

Soweit ist das Werk, eine 3st. Komposition in altertümlichem Satz im 1. Modus, auf Streifen 11-16 erhalten; darunter steht auf Streifen 17 ein freies Notensystem. Aus der Schlussdehnung der *penultima* ist zu schliessen, dass *gaudia* der Schluss ist oder hier wenigstens ein grösserer Einschnitt statthatte.

18. *Blatt VI recto* Acc. I: Schluss des 3st. Schlussmelismas eines 3st. *Conductus*, dessen Textschluss auf dem vorhergehenden verlorenen Blatt stand.

Ich konnte die Komposition bisher nicht identifizieren; mit dem Schluss des textlosen *Conductus* F f. 252' ist sie nicht identisch.

Blatt VI ist ein einfaches Blatt mit 3 *Accoladen* zu 3 Systemen auf der Seite.

19. Dasselbe *recto* Acc. II-III und *verso* Acc. I-III: Anfang des 3st. *Conductus* *Si membrana esset celum*.

= 3st. F f. 254, ohne Text mensural fragmentarisch nachgetragen. — Den vollen Text fand ich in dem *Sequentiar* Paris lat. 3639, einer als Texthandschrift angelegten Papierhandschrift des 15. Jahrhunderts (272 Blätter; 20 : 13,5 cm), die unter einer Fülle von Mariensequenzen f. 216 auch diesen Text enthält:

*Si membrana esset celum, tota terra atramentum,
mare foret ut incaustum, omnis lingua calamus
instrumentum cuncte manus et non cessaret scribere
non possent exprimere laudes virginis Marie.*

Die 3st. Komposition ist in Da bis zum Anfang des Melismas nach Z. 5 erhalten (statt *manus* liest Da *spei*); in F bricht T. und Du. mit den Noten zu *lingua* und das Tr. mit den (in der Fassung F abweichenden) Noten zu *instrumentum* ab. Die Textpartien verlaufen im 5. (Z. 1—3 und 5) und 1. Modus (Z. 4). Den Anfang bildet ein ausgedehntes Melisma im 1. Modus; nach Z. 1, 3, 4 und 5 stehen kleinere Melismen abwechselnd im 1. und 2. Modus.

20. *Blatt VII recto*: fast ganz unleserlicher Schluss einer Dpm.

Blatt VII ist ein einzelnes Blatt mit 9 Systemen auf der Seite. Die unleserliche, früher auf einen Einbanddeckel aufgeklebte Seite ist, da am Anfang keine Initialen stehen und die andere Seite eine abgeschlossene Komposition enthält, offenbar die *recto*-Seite des Blatts, die anscheinend den Schluss einer in 2 Kolumnen aufgezeichneten Dpm. überliefert. Von Noten und Text von Nr. 20 ist nur ganz wenig zu lesen, u.a. gegen Ende des Tr. anscheinend *Bartholomeus* und als Mot-Schlusswort *filio*. Beides begegnet in den sonst bekannten Motettentexten nicht.

21. Dasselbe *verso* Sy. 1—8: Tr. [839] *Homo miserabilis tu nunquam* und Mot. [838] *Homo luge fuge fuge*.

T. mit vollem Text: *Brumas e mors, brumas e mors, brumas ist tod, owe der not.*

= 3st. Dpm. Ba Nr. 37, wo mit Recht [839] den Mot. und [838] das Tr. bildet und der T. ligiert geschrieben und nur *Brumans est mors* bezeichnet ist; ebenso schreibt Ba den Tr.- und Mot.-Schluss, der in Da *brumas e mors* lautet, *brumans est mors*. Ba überliefert [838] entsteht; u.a. sind statt T. 21 in Ba 3 Takte wie in Da zu lesen und der in Ba durch Wiederholung der 2 Takte: *brumans est mors* am Schluss geschaffene Ausgleich der Kürzung in der Mitte ist, wie die zahlreichen falschen in Ba entstehenden Zusammenklänge zeigen, zu verwerfen. — Da schreibt die Melodie des mit F beginnenden T. (4 Glieder zu je 2 Takten) nur einmal aus. Die Dpm. besteht aus 42 Takten; so erklingt der T. 5 mal ganz und schliesst, wie es auch aus tonalen Rücksichten für den T. (Schluss in F) nötig ist, mit dem 1. Glied zum gleichen Text in allen 3 Stimmen. Die Bedeutung des T. ist noch unerklärt. So muss vorläufig auch die Frage noch offen bleiben, ob das Werk ganz in Deutschland entstand oder ob nur später dem T. in Deutschland dieser deutsch schliessende Text untergelegt wurde und so der T. der T.-Art der seit dem 14. Jahrhundert nachweisbaren lateinischen Motetten zweifellos deutscher Entstehung ähnlich wird; vgl. z.B. besonders den mit 2 verschiedenen lateinischen Texten vorkommenden, aus 7 2taktigen Gliedern bestehenden T. zu [1172], [1177] und [1181] (Lo D Nr. 74 und 61 und Eng Nr. 22), dessen Glieder 1—5 und 7 den gleichen Rhythmus wie der *Brumas*-T. haben und dessen erste 4 Glieder (wohl zufällig) auch eine ähnliche melodische Linie zeigen, wenn auch dieser T. in D beginnt und schliesst. Mot. und Tr. der *Brumas*-Motette weisen stilistisch den älteren, nicht-isorhythmischen Bau auf. — Texte: Roth, Germania 32 (N.R. 20), 355 (vgl. S. <518>). — μ . — Die Dpm. ist hier vollständig erhalten.

In der Notation ist auffällig, dass die melismatisch aufgelöste *brevis altera* des 3. Modus stets als *ligatura binaria cum opp. propr.* oder als Konjunktur von 3 *semibreves* geschrieben ist; z.T. ist die *opp. propr.* als nachgetragen deutlich erkennbar, woraus sich ergibt, dass die Vorlage des Schreibers korrekte Ligaturformen hatte; z.T. sind die Ligaturen gleich in dieser Form geschrieben, wie ja auch die Wahl der Konjunktur-Form zeigt, dass der Schreiber von der üblichen Schreibart abweichen will. Offenbar ist diese Schreibung, die sich z.B. auch in den Motetten von Lo D findet, aber nicht zu gunsten der Annahme einer ursprünglich 2teiligen Mensur des 3. Modus zu verwenden, sondern sie ist umgekehrt als eine spätere Entstellung anzusehen, die durch die Verwendung 2teiliger Mensur in der Kunst des 14. Jahrhunderts veranlasst sein mag. Die Momente, die für deutsche Provenienz des Codex sprechen, werden durch diese Eigentümlichkeiten der Notation durchaus verstärkt.

22. *Blatt VIII recto* Sy. 1—7 und *verso* Sy. 1—5; Tr. [599] *O nacio nephandi generis* und Mot. [598] *Condicio nature defuit*. *Recto* Sy. 8—9 und *verso* Sy. 6: T. *Mane prima* (aus M 83*): verschiedene ordines des 3. Modus, wechselnd lo 3 li und 4 li sine *propr.* beginnend.

= 3st. Dpm. Mo 4, 51; Ba Nr. 77; Bes Nr. 5; Fauv f. 11'; 2st. Lo D f. 52'; Theor.-Cit. — Auch hier ordnet Da die beiden Stimmen falsch. — Texte: Roth, Hymnen S. 39 und 13 (und Blatt VIII *recto*); τ . — μ . — Die Dpm. ist vollständig erhalten.

Auch auf Blatt VIII ist die in der Vorlage korrekte Schreibung des 3. Modus teil-

weis verändert. Während in [598] die Schreibung der in 2 oder 3 Töne aufgelösten brevis altera als *ligatura binaria cum propr. sine perf. bezw. ternaria cum opp. propr. sine perf.* unverändert blieb, sind die binarie in [599] stets in binarie cum opp. propr. umgewandelt, wobei den *ligature ascendentes* nur die caude zugesetzt zu werden brauchten, bei den *descendentes* aber ausserdem die nach unten gehenden caude ausradiert werden mussten. Die ternarie sind überall als korrekte Ligaturen, nicht als Konjunkturen geschrieben. Auch *plice* scheinen mehrfach erst nachträglich zugesetzt zu sein. Aus diesen Eigentümlichkeiten der Notenschrift von Blatt VIII geht noch deutlicher als aus denen von Blatt VII hervor, dass es sich bei den Abweichungen um eine späte, noch dazu hier ganz inkonsequente Entstellung der ursprünglichen Rhythmik handelt.

Blatt VIII ist ein einzelnes Blatt mit 9 Systemen auf der Seite, das oben und am inneren Rande etwas beschnitten ist.

Der Rest der verso-Seite ist ganz frei, auch ohne Notensysteme.

Das Repertoire Da setzt sich zusammen aus 12 lateinischen und 1 gemischt-sprachigen Dpm. (Nr. 2—12, 21 und 22; ferner sind auch Nr. 10a, 20 und 23 zu den Dpm. zu zählen) und 8 lateinischen Conductus.

Sämtliche Texte sind geistlichen oder moralisierenden Inhalts. In der 1. Motettengruppe überwiegen die Marien- und moralisierenden Texte, zu denen auch das einzige französische Tr. der Fragmente (Nr. 10) gehört, ebenso wie auch die Texte Nr. 13, 16, 17 und 19 Marien- und Psalm-Dpm. und Nr. 12 wendet sich nicht unmittelbar an Maria, wenn auch Tr. und Mot. Nr. 12 als Weihnachts-Benedicamus-Tropen in weiterem Sinn auch zu den Marienliedern gezählt werden können. Die meisten gehören zu den verbreitetsten Motetten-Kompositionen; z.T. sind es echte französische weltliche Dpm., die hier in der Gestalt geistlicher *Contrafacta* erscheinen (Nr. 5—7 und 9), unter ihnen eine Dpm. (Nr. 6) mit nur hier ganz erhaltenen geistlichen Texten (vgl. S. <523>). Die zwei weiteren *Benedicamus domino*-Tropen Nr. 14 und 15 und das Eröffnungsgebet Nr. 1 sind an den Heiligen Geist und an Christus gerichtet. Den ersten 19 Werken auf Doppelblatt bezw. Blatt I—VI mit ihrem hymnischen Textcharakter stehen auf Blatt VII und VIII 2 Dpm. mit moralisierenden Texten (Nr. 21 und 22) gegenüber, die nur in Da so von den übrigen lateinischen Doppelmotetten getrennt sind.

Diese Einseitigkeit des Inhalts, die die Fragmente Da scharf von allen grossen zweifellos französischen *Mensural*-Handschriften (Mo 2—6, Cl, Mo 7, Ba, Bes, Reg, Tu und Mo 8) unterscheidet, verstärkt das Gewicht der Momente, die für eine nicht-französische Entstehung des Codex sprechen, durchaus. Andererseits steht Da diesen Handschriften in der Güte der Überlieferung, die auch durch die bei Nr. 9, 12-14, 21 und 22 besprochenen Eigentümlichkeiten der Notation und den misslungenen *Emendationsversuch* am Anfang von Nr. 6 nicht erheblich getrübt wird, wiederum sehr nahe und unterscheidet sich darin sehr wesentlich von den kleinen französischen auf den gleichen Inhalt wie Da beschränkten Sammlungen wie Boul, Ars A und Ars B, die fast durchweg diese Werke hinsichtlich der Komposition nur in musikalisch reduzierten Fassungen und hinsichtlich der Notation z.T. nur in sehr primitiver Gestalt bringen. Auch Da giebt allerdings ein Werk (Nr. 13; Ave gloriosa mater) in musikalisch hier singular bleibender Gestalt; doch handelt es sich hierbei nur um eines der wenigen Werke des älteren Motetten-Repertoires, das von Haus aus

gar keine Motette war (vgl. S. 392 und <526>). Alle übrigen Motetten treten in Da in der vollen Dpm.-Form mit gut bezeichneten T. auf.

Nr. 5 und 9 gehen bis auf Notre Dame-Melismen, Nr. 2 auf eine zuerst in F vorkommende Motette, Nr. 7 und 13 auf zuerst in W₂ vorkommende Werke zurück. Für Nr. 4, 6, 8, 10, 22 und den Conductus Nr. 1 ist das alte Corpus von Mo (bezw. für Nr. 8 Mü B) die älteste Überlieferung; Nr. 12 und 21 sind sonst nur aus Codex Ba bekannt, in dem ferner auch alle übrigen Motetten ausser Nr. 11 und der Eröffnungs-Conductus wiederkehren. In Nr. 3 gehört der 2st. Unterbau der Epoche von Mo 7 an, in die wohl auch die Entstehung der hier singulären Dpm. Nr. 11 fällt; doch tritt in Nr. 3 ein sonst nur in Mo 8 überliefertes spätes Tr. III hinzu. Der Conductus Nr. 19 ist fragmentarisch ohne Text auch in F nachgetragen.

Am zahlreichsten finden sich die Werke des Repertoires Da in Ba wieder (14 Werke: Nr. 1—10, 12, 13, 21 und 22); nächst dem in Mo (12 Werke: Nr. 1—10, 13 und 22); von Theoretikern werden 7 citiert: Nr. 2—4, 6, 8, 9 und 22. An der weiteren Verbreitung sind 23 Handschriften mit 50 Fällen beteiligt; ich hebe aus ihnen hier nur die deutsche Handschrift Lo D heraus, in der Nr. 3 und 22 wiederkehren. Wie so häufig bildet auch hier eine Gruppe von besonders beliebten Dpm. den Kern des Repertoires, in der mit in erster Linie die beiden der Entstehung nach ältesten Kompositionen der Sammlung (Nr. 5 und 9) stehen, ursprünglich französische Dpm., die beide bereits in W₂ dem lateinischen Repertoire gewonnen werden sollten, aber erst mit neuen lateinischen Texten in der Epoche von Mo und Ba einen festen Platz in diesem erlangen, der für Nr. 9 zwar noch durch ein 3. lateinisches *Contrafactum* in Lo C und Boul streitig gemacht, aber, wie auch die Citate des Mot. [224] in der Disc. pos., in Doc. VI und bei Pseudo-Ar. deutlich zeigen, von den auch in Da mit diesem Werk verbundenen Texten [223 f.] behauptet wird.

Dem Codex Da besonders eigentümlich sind die Conductus, die hier in einer Motettenhandschrift der Blütezeit der 3st. Dpm., wie es Codex Da in der Hauptsache allem Anschein nach war, mit den Motetten vereinigt sind. Die bisher anderweitig noch nicht nachweisbaren *Benedicamus domino*-Tropen Nr. 14—16 scheinen mit Rücksicht auf die Stimmenzahl angeordnet zu sein, da Nr. 14 1st., Nr. 15 2st. und Nr. 16 3st. ist. Sie sind in Conductus-Form komponiert, während die Texte von Nr. 12 ähnliche Tropen sind, die zum T. Domino eine Doppelmotette bilden. Mit den übrigen Conductus der Handschrift (Nr. 1 und 17-19; ferner ist auch Nr. 13 dazu zu zählen) bilden sie eine ganz stattliche Conductus-Gruppe, zu der Analoga in den grossen französischen *Mensural*-Handschriften, die Conductus entweder überhaupt nicht oder nur wie Mo, Ba und Tu ein oder ganz wenige Gebete in Conductus-Form aufnehmen, wiederum völlig fehlen.

Auch durch die gute mensurale Schreibung der Conductus, die anderweitig nur sehr vereinzelt vorkommt (am umfangreichsten in Fauv, wo indes keine mehrstimmigen Conductus-Kompositionen aufgenommen sind), erwirbt sich Codex Da eine Sonderstellung in der Conductus-Überlieferung, die ebenso eigenartig gegenüber der alten Quadrat-Notation der Conductus in den Notre Dame-Handschriften, wie der Conductus-Schreibung in den späteren deutschen Handschriften, die durchweg unmensuriert, z.T. sogar in deutschen Neumen, oder in mangelhafter willkürlicher *Mensural*-schrift stattfand, dasteht. Trotzdem legt gerade die Aufnahme so zahlreicher Conductus in Da die Annahme einer deutschen Provenienz der Handschrift sehr nahe, weil Parallelen zu dieser Zusammensetzung des

Repertoires aus Motetten, in Conductusform komponierten Tropen und sonstigen Conductus sich fast nur in den späteren in Deutschland, wo die Komposition im Conductusstil am längsten lebendig blieb, geschriebenen Handschriften finden, in diesen aber die Regel bilden, da alle späteren deutschen Handschriften, die Motetten überliefern, auch mehr oder weniger zahlreiche Conductus aufnehmen, wie auch schon in Mü B ganz abweichend von der Praxis der französischen Mensural-Handschriften, aber übereinstimmend mit Da 1st. *Benedicamus domino*-Tropen mitten zwischen den Motetten nachgetragen sind. Freilich zeigt Codex Da auch in der Zusammensetzung seines Conductus-Repertoires gegenüber den späteren deutschen Handschriften, die vornehmlich die einfachere 2st. Conductus-Form pflegen, eine eigene Physiognomie, dadurch dass er Conductus sehr verschiedener Art in seiner Sammlung vereinigt: Nr. 17 ist in ganz altertümlichem Stil 3st. gesetzt, Nr. 14—16 erscheinen in einfacher wesentlich syllabischer Fassung, Nr. 18 und 19 prägen den reichsten 3st. Conductus-Stil mit sehr ausgedehnten Anfangs- und Schlussmelismen aus.

So finden sich eine ganze Anzahl von Momenten zusammen, die eine deutsche Provenienz der Wimpfener Fragmente als sehr wahrscheinlich erscheinen lassen: der Nachweis, dass die Handschrift im 15. Jahrhundert in deutschem Besitz war, die deutschen Zeilen im T. Nr. 21, die Beschränkung auf ein rein geistliches Repertoire, die Vereinigung von Conductus, speziell *Benedicamus domino*-Tropen, und Motetten in einer Handschrift und die mancherlei Abweichungen von der in den französischen Mensuralhandschriften üblichen Notation. Die Überlieferung des einen französischen Tr. braucht dem nicht zu widersprechen, da den die Motette in Deutschland im 14. Jahrhundert pflegenden Kreisen das Französische ebenso bekannt sein musste wie in späteren Epochen der Musikgeschichte das Italienische den nicht-italienischen Musikern.

Trifft diese Annahme zu, so nimmt die Handschrift Da unter den deutschen Handschriften dann den ersten Rang ein. Da der wahrscheinlich ebenfalls deutsche Codex Mü B sein in ähnlicher Weise Werke der höchsten französischen Kunst überlieferndes Repertoire in der Notation nur sehr archaisch und primitiv wiedergibt, ist unter dieser Voraussetzung Da die einzige grosse deutsche gute Mensuralhandschrift der älteren Zeit, die bisher bekannt geworden ist, und die dann zusammen mit Mü B beweisen würde, dass mancherorts auch in Deutschland die hohe französische Motettenkunst des 13. Jahrhunderts eine in der Hauptsache verständnisvolle Pflege fand.

IX. Die Motettensammlung wallonischer Provenienz in Turin, Reale Bibl. Manoscritti vari 42 (Tu).

Die letzte Handschrift, die im wesentlichen das gleichartige Motetten-Repertoire wie die bisher besprochenen Handschriften überliefert und einen neuen Beweis für die weite Verbreitung der Hauptkompositionen dieses Repertoires bringt, ist ein jetzt in der Königlichen Privatbibliothek in Turin befindlicher Codex, der am Schluss einer fragmentarischen Bibelhandschrift eine im ausgehenden 13. oder beginnenden 14. Jahrhundert schön und sorgfältig geschriebene Sammlung von 3 3st. Conductus und 31 3st. Motetten enthält. Sind die Unika unter ihnen auch nicht zahlreich, so bereichern sie doch ebenso wie die Sammlung als Ganzes unsere Kenntnis der Motettengeschichte des 13. Jahrhunderts in mannigfacher Hinsicht.

Zunächst beweist der wallonische Dialekt¹, in dem die französischen Texte geschrieben sind, dass auch in dieser Sprachprovinz, der bisher kein anderes Denkmal mehrstimmiger Musik dieser Zeit mit Sicherheit zuzuweisen ist, die Motette sehr verständnisvolle Pflege fand. Die im allgemeinen vortreffliche Notation folgt im wesentlichen den franconischen Regeln, wenn es auch an einigen Neuerungen und gelegentlichen kleinen Inkonssequenzen nicht fehlt. Die Auswahl trifft eine Reihe der vorzüglichsten und geschichtlich bedeutendsten Stücke besonders des französischen Repertoires, hinter dem das Lateinische hier (ganz im Gegensatz z.B. zu Ba) auffällig stark zurücktritt. Endlich geben die Unika Kunde von einigen ganz neuartigen Erscheinungen, wie sie z.T. bisher nur aus Tu bekannt sind. So ist der Wert der freilich nicht sehr umfangreichen Sammlung durchaus gross.

Der nach dem handschriftlichen Katalog der Bibliothek dem 15. Jahrhundert entstammende Hauptteil des Codex enthält Teile des Alten Testaments, f. 169—248 folliert; f. 1—168 fehlen. Auf die einleitende „epistola s. Jeronimi presbiteri ad Paulinum de divinis hystorie libris“ (f. 169) folgt bis f. 216 das 1.—3. und der Anfang des 4. Buchs Mosis, f. 217—219 3 Blätter aus dem Psalter und f. 220—248 die Parable Salomonis, die Ecclesiastes, die Cantica Canticorum, der Liber Sapientie und der Ecclesiasticus mit kleiner Lücke. Dann folgt als Pergamentfaszikel für sich der Musikfaszikel. Wie lange er mit dem 1. Teil der Handschrift bereits vereinigt ist, ist nicht bekannt. So ist auch nicht mit Sicherheit zu

¹) Zur Charakteristik des Dialekts der Handschrift (vgl. H. Suchier in Gröber, Grundriss I, <762 ff. und Zs. f. rom. Phil. II, 255 ff. >) nenne ich folgende Formen (vgl. ferner die Textanfänge unten): ke, cant, moi, sun, dou, anl, sens, unc, at, mostreir, doneit, turneit, socoreis, graeie, falit, tot, lor, sopris, buen, bonteit, bial, ilh, eaus, welk, filhe, oelh, oes, falhans, melhor, aver, joweir, eskiweir, lowier, powiet, dewisse, anuit, mercit, foit, pechiet, teil, cleir, fachon, voutich, douch und duls, mult, amur, amerus, ocaison, eage, convenge, parolle, damme, poroit, orien, herou.

sagen, ob der alte Besitzervermerk, der f. 169 oben eingetragen ist: „Liber sancti Jacobi in Leodio“, hinsichtlich des Musikfaszikels auch für dessen Entstehungszeit zutrifft. Da aber auch der Dialekt der Motettentexte in das Wallonische weist, so ist es ganz wahrscheinlich, dass die Sammlung anfangs nicht nur dem Wissenschaft und Kunst eifrig pflegenden Benediktiner-Kloster St. Jakob in Lüttich gehörte, sondern im Wallonischen, vielleicht in der Gegend von Lüttich selbst, auch entstand. Dass eine Sammlung, deren Inhalt grösstenteils so wenig klösterlich ist wie diese Motetten, einer Klosterbibliothek einverleibt wurde, braucht an sich nicht zu befremden, wenn freilich ihre Vereinigung gerade mit Schriften des Alten Testaments in einer Handschrift auch höchst sonderbar anmutet. Wie der Codex aus Lüttich in den savoyischen Besitz kam, ist mir nicht bekannt.

Das 1. Blatt des Musikfaszikels ist mit arabischer Ziffer entsprechend den vorhergehenden Blättern rechts oben f. 249 foliiert; f. 252 und 253 waren, als ich den Codex benutzte, rechts unten mit Bleistift foliiert; die mit dem 6. Blatt des Musikfaszikels beginnende Motettensammlung trägt die originale alte rote Folierung in römischen Ziffern von f. 1—40. Die Motettensammlung umfasst fünf Quaternionen, deren Vorderblätter stets auch mit a bis d und der Quaterniozahl 1 bis 5 bezeichnet sind. Ich behalte im folgenden für die Motetten die alte Folierung bei und citiere die ersten fünf Blätter als f. [249] bis f. [253]. Wie das Lagenverhältnis der ersten 5 Blätter ist, die wohl einen unvollständigen Ternio bilden, ist bei dem festen modernen Einband nicht mehr zu erkennen. Auf die 3 St. Conductus, die hier also auch dem Register vorangehen, folgt f. [253'] ein Register der Anfänge der 31 Moteti, abwechseln mit blauen und roten Initialen und mit der rot geschriebenen Angabe der alten römischen Seitenzahlen. Auch die Anfangsbuchstaben der Texte der einzelnen Motettenstimmen ebenso wie die Initialen der Conductus sind stets in abwechselnd blauer und roter Farbe ausgeführt und mit Verzierungen geschmückt; die etwas reicher ausgestatteten Initialen der 1. Motette verwenden beide Farben gleichzeitig. Die äusseren Seiten des Faszikels, f. [249] und f. 40', sind etwas abgerieben, ein Zeichen, dass der Faszikel lange ungebunden war; ebenso sind die Register- und die 1. Motettenseite ein wenig unsauberer als die übrigen; doch zeigt überhaupt der ganze Motetten-Faszikel viele Gebrauchsspuren.

Die Pergamentblätter messen 23:16 cm; doch nimmt der Notenspiegel nur 15:10,5 cm (bei den Motetten) bzw. 13:10,5 cm (bei den Conductus) ein und lässt namentlich unten einen stattlichen Rand frei. Bei den Conductus stehen 2 Accoladen zu je 3 Systemen, bei den Motetten 8 Systeme auf der Seite. Tr. und Mot. sind, wie üblich, in zwei Kolonnen neben einander geschrieben, der T. unten auf der Seite. Da Tu zahlreich die neuen Tr. der Epoche von Mo 7, die wesentlich textreicher als die Mot. dieser Dpm. sind, überliefert, werden die Spalten für die Tr. oft breiter abgemessen (die Kolonnen messen dann statt wie sonst 5 und 5 fast 6 und 4 cm; so ganz oder auf einzelnen Seiten für Nr. 1, 2, 6, 8-11, 16, 21 und 25) und nach Bedarf für die Tr. auch Langzeilen verwendet. Ebenso wurden für die T., wenn der gewohnte Platz im 8. System nicht ausreicht, die Zeilen darüber benutzt (so bei Nr. 7, 15-18, 23 und 24; eine Dreiteilung der Seiten wie in Mo 7 und Ba findet nicht statt) oder unter dem 8. ein Teil eines 9. Systems zugefügt (so bei Nr. 7, 15, 23 und am Schluss des Faszikels). Tr. und Mot. beginnen gewöhnlich in gleicher Höhe; 3 Ausnahmen (Nr. 15, 16 und 18) sind unten erwähnt.

Die Handschrift wurde in die Literatur, soweit mir bekannt, zuerst von G. M.

Dreves, dessen Quellenangaben in den Anal. hy. (ebenso wie die Mone's in dessen Hymnen) eine ausserordentlich reichhaltige Fundgrube auch für die musikalischen Handschriften des Mittelalters sind, genannt, freilich nur beiläufig bei der Herausgabe eines Textes: Parce virgo, des Textes des ersten Conductus, den Dreves 1895 Anal. hy. 20, 169, aus diesem „Codex Taurinen. Reg. 11 (ol. S. Jacobi Leodien.) saec. 13 ex.“ mit der Bemerkung, dass die Handschrift ihn „mit 3st. Singweise“ überliefert, abdruckte. Die gegenwärtige Signatur ist: Manoscritti vari 42. Den romanischen Philologen blieb sie lange unbekannt, sodass sie für die Textdrucke von Raynaud und Stimming noch nicht benutzt ist; so sind die Texte der Unika und Teile der Texte von Nr. 15 und 26 bisher ungedruckt. Von neuem führte dann P. Aubry den Codex, auf den ihn Paul Meyer, der nach Aubry (3, 146) eine Kopie der Motetten besitzt, aufmerksam gemacht hatte, während Aubry die Benutzung durch Dreves entgangen war, 1908 im 3. Band seiner Cent Motets in die Litteratur ein, indem er f. 34 phot. als Schriftprobe des Codex auf pl. 12 edierte und den Codex zu den Angaben über die anderweitige Überlieferung der Bamberger Motetten heranzog. Ein Verzeichnis seines gesamten Inhalts war bisher noch nirgends gegeben.

In der folgenden Beschreibung, in der ich die Konkordanzangaben wiederum soweit als möglich einschränke, verweise ich auf die Herausgabe der Musik aus anderen Quellen, auf den Nachweis von Refrainbeziehungen und auf den Periodenbau der Tr. im Stil des Petrus de Cruce wiederum nur durch „µ“, „ρ“ und „Tr.“. Nur die hier neuen Werke verlangen fast alle angesichts ihrer entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung eine etwas eingehendere Betrachtung.

f. [249] — f. [252]. 3st. Parce virgo spes reorum penitenti servulo.

Den Text druckte, wie erwähnt, G. M. Dreves, Anal. hy. 20, 169 aus dieser Handschrift (1,3 liest der Codex *ipsum*; Dreves übersieht *ip* am Schluss von f. [249] und emendiert irrig *eum*); wieder abgedruckt: Dreves-Blume, Hymnendichtung 2, 1909, 286 f.; die 2st. Komposition des gleichen Textes in den Piae Cantiones, ed. G. R. Woodward, 1910, S. <171> ist nicht identisch. — Die Komposition nimmt 14 Accoladen im Codex ein. Jede Strophe beginnt mit einem Anfangsmelisma, das in Strophe 1 mit *P*, in Strophe 2 mit der 1. Silbe (*Po*) bezeichnet und in Strophe 3 und 4 unbezeichnet ist; ein fast 4 Accoladen langes A[men]-Melisma schliesst; *men* ist in der Textzeile vergessen zu schreiben. Strophe 1 und 2 stehen im 1., Strophe 3 im 2. und Strophe 4 (mit auffälliger metrischer Umgestaltung) im 3. Modus; das Amen-Melisma hoquetiert (in 4 Abschnitten mit der gleichen Modusfolge). Die Komposition dürfte zu den jüngsten Werken des Codex gehören. — Die Sammlung wird also von einem umfangreichen Marien-Conductus, dem spezielle Bezugnahme auf das Aussprechen der Fürbitte durch einen Sängerkhor fehlt, eröffnet.

f. [252']. 3st. Deus in adiutorium intende (1. Komposition).

f. [253]. 3st. Deus in adiutorium intende (2. Komposition). Beide Kompositionen nehmen je 2 Accoladen ein; in der 2. Accolade der 2. Komposition ist noch Platz für die 3 Stimmen zur 1. Silbe der 2. Strophe (*Ut*). Beidemal folgt unter der 2. Accolade der Text der 2. Strophe (*Ut chorus noster psallere possit et laudes dicere tibi Christe u.s.f.*; f. [252'] von *Ut* ab, f. [253] von *chorus* ab). — Über den Text, einen Tropus zu Ps. 69,2, dem Eröffnungsvers der Officium-Gottesdienste, vgl. S. 352. Die 1. Komposition eröffnet auch den 8. Faszikel von Mo (8, 303). Die 2. ist identisch mit dem mehrfach überlieferten Eröffnungstück des 1. Faszikels von Mo: Mo 1,1; Ba f. 62'; Da Nr. 1 und Mü C f. 31'; Mk.: vgl. S. 352.

Die 1. Komposition deklamiert den Text im 5. und 3. Modus mit Anfangsmelismen, die 2. im auftaktigen 1. Modus.

f. [253']. Register der 31 Moteti; vgl. oben.

1. f. 1, Sy. 1. Tr. [428] Or voi je bien k'il und Mot. [429] Eximium decus virginum. T. Go (aus M 32): 4 li sine propr. | dl lo |.

= 3st. Dpm. Mo 7, 273; Ba Nr. 32; Bes Nr. 3; Theor.-Cit. — μ . — Tr.

2. f. 2', Sy. 5. Tr. [725] Entre Adam et Hanikel Hankart und Mot. [426] Chies bien seans ondlis. T. Aptatur (aus O 46*); 3 lo 3 li.

= 3st. Dpm. Mo 7, 258; Ha Nr. 3; Ba Nr. 24; Bes Nr. 28; Theor.-Cit. — Verfasser: Adam de la Hale. — μ . — ρ . — Tr. — Die Varianten des Mot. werden in Tu durch zahlreiche neue vermehrt. Ebenso variiert das Tr. überall stark, besonders in der Pausenschreibung. Das lebhaft deklamierende Tr., das eines der wenigen derartigen Tr. ist, die zu einem Mot. im 3. Modus erklingen, verwendet sowohl pause 3 temporum (T. 3, 14, 17, 19 und 31 in allen Handschriften gleich; T. 35 pausa 3 temporum Mo Tu, 1 temporis Ba Ha) wie kürzere Pausen, die konsequent in Mo als pause 2 temporum nach brevis-Note und umgekehrt in Ha als pause 1 temporis nach longa-Note geschrieben sind, während sie in Ba und Tu inkonsequent wechseln. Ba schreibt T. 5, 8, 10, 22, 23 und 29 pausa 1 temporis nach longa bezw. ligatura binaria und T. 11 und 24 pausa 2 temporum nach brevis; Tu schreibt nur T. 10 pausa 1 temporis nach longa, sonst stets pausa 2 temporum nach brevis. Nimmt man zur Erklärung an, dass (wie in dem analogen Fall Tu Nr. 28) beabsichtigt war, zwischen Pausen im 1. und 2. Taktglied des 3. Modus zu unterscheiden, so stellen sich in Ba in T. 10 und 23 und in Tu in T. 5 und 22 Inkonsequenzen ein. In T. 29 füllt die binaria in Mo, Tu und Ha den T. ohne Pause; ebenso schreibt Mo in T. 5 und 8 longe perfecte ohne Pause.

3. f. 4, Sy. 1. Tr. [727] Salve virgo virginum salve lumen und Mot. [726] Est ilh dont ensi. T. Aptatur (aus O 46*): 3 Gruppen 3 li sine propr. 2 li |, 6 Gruppen 3 li sine propr. |, 3 Gruppen 3 li sine propr. 2 li |.

= 3st. Dpm. Mo 7, 268; Ba Nr. 33; Bes Nr. 12; Tr. [727] und Mot. [729] In Gedeonis Mü C f. 78. — μ .

4. f. 5, Sy. 4. Tr. [678] Belle Aelis par matin soi levat und Mot. [679] Herou herou je la voi. T. Flos filius (aus O 16); 3 li sine propr. | 2 lo | mit Abweichungen.

= 3st. Dpm. Mo. 5, 94; Ba Nr. 42; Bes Nr. 40; V f. 115' (ohne Noten). Identisch [680 f.] Salve virgo parens und O Maria mater 3st. Dpm. Da Nr. 6; Theor.-Cit. — μ .

5. f. 6, Sy. 2. Tr. [699] Jam jam nubes dissolvitur und Mot. [700] Jam novum sidus oritur. T. Solem (aus O 19): dl lo | 3 lo |.

= 3st. Dpm. Mo 7, 275; Lo D f. 50'; Trier 322 (426) 1944 f. 214' (T. mit Text Ave Maria). — μ . — Diese einzige lateinische Dpm. in Tu gehört mit ihrem Anfangsmelisma und ihrer in Mot. und Tr. alternierenden Textbehandlung zu den stilistisch jüngsten Werken von Mo 7; vgl. ferner S. 438.

6. f. 6', Sy. 5 Tr. [363] Dame de valur et de bonteit und Mot. [361] Hei diex cant je remir. T. Amoris (aus M 27) Nr. 3: meist 3 li sine propr. | (einige Gruppen 3 lo |).

Qu. F Nr. 141. — = 3st. Dpm. Mo 7, 281; Ba Nr. 39; 3st. Dpm. mit Tr. I [362] Por vos Mo 5, 86; Cl Nr. 76—77; ferner Bes Nr. 38. Identisch [360] Veni salva 2st. F 2, 38; [365] Virgo dei Franco (C.S. 1, 130); [364] O quam Lille f. 32 (als Contrafactum zu [361] bezeichnet). — μ . — ρ .

7. f. 7', Sy. 3 Tr. [85] Aut douch tens ke chantent und Mot. [86] Biaus dous amis m'aveis. T. Manere (aus M 5): 3 lo |.

= 3 st. Dpm. Mo 5, 119; Ba Nr. 18. — μ . — ρ . — Der Mot. hat 5 Schlüsse in dem selteneren weiblichen Ausgang des 3. Modus, der hier stets $f'f'$ geschrieben, während Ba noch bei der älteren inkorrekten Schreibung stehen blieb (in Tu ist auch T. 16 melismatisch ausgefüllt).

8. f. 9', Sy. 1. Tr. [611] Bien me doi sor tote und Mot. [612] Je n'ai k'en ke nus. T. Kyrieleison (Nr. 3): lo.

= 3st. Dpm. Mo 7, 262 (T.-Bezeichnung Kirie fons); Bes Nr. 24. Der Mot. ist in R. de Fournival's Commentz d'Amours (Dijon 526) citiert. — Tr.

9. f. 11, Sy. 5 Tr. [609] J'ai mis tote ma penseie und Mot. [610] Je n'en puis mais. T. Puerorum caterva (Tropus zu Kyrie Nr. 2): lo.

= 3st. Dpm. Mo 7, 255; Bes. Nr. 25; 2st. Ca Nr. 9; D f. 236' (Mot.-Text; Ray. Bibl. Nr. 726). — μ . — Tr.

10. f. 13, Sy. 2. Tr. [613] Aucun vont sovent por und Mot. [614] Amor qui cor vulnerat. T. Kyrieleyson (Nr. 4): lo.

= 3st. Dpm. Mo 7, 264; 2st. Ca Nr. 1; Ars C Nr. 1 (Mot.-Text); Theor.-Cit. — Tr. — Statt der Pause im Tr. nach V. 11 in Mo leitet in Tu ein Melisma über. Die Schlüsse der Tr.-Perioden sind in Tu konsequent im 2. Modus geschrieben; der 1. Schluss (V. 5 loaument) verbessert den 2. Modus durch Rasur aus dem 1., was insofern beachtenswert ist, als Mo in der That an dieser Stelle irrig 1. Modus schreibt, während sonst auch in Mo in diesem auch in Mo als Tr. zu einem Mot. im 2. Modus vereinzelt bleibenden Tr. die Periodenschlüsse im 2. Modus geschrieben sind; vgl. auch unten S. <541>.

11. f. 14, Sy. 6. Tr. [106] Aucun on treveit chan und Mot. [107] Lonc tens me sui tenus. T. Annuntiantes (aus M 9): a. 3 lo |; b. lo.

= 3st. Dpm. Mo 7, 254; Theor.-Cit. (u.a. Muris, C.S. 2, 401). — Verfasser: Petrus de Cruce. — μ . — Tr.

12. f. 16, Sy. 1. Tr. [776a] Biaus dous amis queil conseilh me donreis und Mot. [776b] Grant pechiet fist cis. T. Vale: 3 lo | und dl lo | wechselnd.

Das Werk ist hier singular. Die T.-Quelle ist noch unbekannt. Tr. und Mot. stehen im 3. Modus. Auch dieser Mot. schliesst wie Nr. 7 4 Perioden mit dem selteneren weiblichen Ausgang im 3. Modus $f'f'$ — (Reim: *ei*; in 2 anderen ist die 2. Takthälfte melismatisch ausgefüllt).

13. f. 17, Sy. 5 Tr. [292] Plus jolient c'onkes mais und Mot. [293] Quant li dous tens soi debrise. T. Portare (aus M 22): in rhythmisch freier Bildung.

= 3st. Dpm. Mo 7, 257. Identisch [294] Crucit Theor.-Cit. — Tr.

14. f. 18', Sy. 2. Tr. [714] O virga pia candens und Mot. [715] Lis ne glais ne rosiers. T. unbezeichnet; zu ergänzen ist: Amat (aus O 40*): 3 lo |.

= 3st. Dpm. Mo 5, Nachtrag Nr. 177; Mo 7, 266; Ca Nr. 7—8. Der Mot. dient als T. der Dpm. [924 f.] (Tu Nr. 28).

15. f. 19, Sy. 2 bezw. 3. Tr. [888] Fine amurs ni les siens und Mot. [889] J'ai lonc tens amurs. T. Orendroit plus c'onkes mais usw. mit vollem Text.

= 2st. in einem verschollenen Fragment Arras, in dem der T. nach 2 Perioden

abbricht, ligiert geschrieben und mit dem Text von V. 1 bezeichnet ist. — Die T.-Quelle ist die Chanson Ray. Bibl. Nr. 197; Paris frç. 1591 (Pb⁸) f. 64bis' (mit der gleichen Melodie); D f. 171 (ohne Noten); Text: G. Steffens in Herrig's Archiv 98, 1897, 69 aus D. — Die Verwendung einer Chanson (a a b; 8 + 8 + 23 Takte) als T.-Quelle ist ungewöhnlich; ebenso ist die Rhythmik der Oberstimmen auffällig. Während der T. in strengem 2. Modus steht, wechseln in fast allen Versen Mot. und Tr. zwischen 2. Modus und unregelmässiger Deklamation in breves und semibreves (stets 2 als brevis-Teile), die auch durch den Text hier nicht motiviert erscheint.

16. f. 20, Sy. 3 bzw. 4. Tr. [866] Entre Copin et Borgoio Hanikot und Mot. [867] Je me quidoie tenir. T. „Belle Izabelos m'at mort, belle Izabelos; cant Iza-“.

= 3st. Dpm. Mo 7, 256; Ba Nr. 52; Bes Nr. 30. — μ . — Tr. — Tu schreibt den Anfang des T. (nur eine Textsilbe zu wenig) f. 20 Kolumne b, Sy. 6 2. Hälfte, 7 und 8 unligiert und mit vollem Text, die Fortsetzung (f. 20' Sy. 8 und f. 21 Sy. 8) ligiert und ohne Text; den vollständigen Text überliefert Ba. Der T. hat den Bau einer eigenartigen Refrainform; Gennrich (Nr. 55) passt ihn der Virelay-Form an. Vgl. auch oben S. 428.

17. f. 21', Sy. 1 Tr. [890] Sens penseir folur ai servi und Mot. [891] Quant la saisons desireie est entree. T. Qui bien aime a tart oblie usw. mit vollem Text.

Das Werk, eine 3st. Tripelnetette von ganz ungewöhnlicher Form, ist als Motette hier singulär.

Den Mot. bildet die Chanson Ray. Bibl. Nr. 505 mit der gleichen a a b gebauten Melodie im 2. Modus, wie sie Paris frç. 846 (Pb⁸) f. 124' überliefert (Mk.: Anfang bei J. B. Beck, Mel. der Troub., 1908, S. 121); mit Melodie steht sie ferner in Paris frç. 24406 (Pb¹⁴) f. 60 (der mir allein zur Verfügung stehende Anfang lässt nicht sicher entscheiden, ob mit gleicher, wobei die Abweichungen des Anfangs nur Varianten wären, oder mit abweichender Melodie); endlich ist der gleiche Text ohne Noten in D f. 161' und Paris frç. 20050 (Pb¹²) f. 124' erhalten (Text: G. Steffens in Herrig's Archiv 97, 1896, S. 303 und Le Chans. de St. Germ. f. 124') und in den Conte du Cheval de fust (Nr. 21; vgl. oben S. 341 f.) aufgenommen.

Der T. beginnt textlich mit einem bekannten Anfang (Qui bien aime a tart oblie, for ce ne puis oblier), ohne dabei eine der 5 bekannten Melodien auf diesen Text zu zitieren. Über die mit den gleichen 2 Versen beginnende Marien-Chanson Ray. Bibl. Nr. 1188, die mit 3 verschiedenen Melodien erhalten ist: 1) Paris frç. 847 (Pb⁶) f. 194' und Paris n.a. frç. 1050 (Pb¹⁷) f. 262'; 2) V f. 127' mit Verfasserangabe Mounios und 3) (textlich etwas umgestaltet) Paris frç. 12483 (Pb⁹) f. 65' vgl. oben S. 342; V. 1 citiert mit wiederum abweichender Melodie den Mot. [814] V. 3 (Mo 6, 196); später beginnt (melodisch wiederum abweichend) der gleiche Vers Machaut's zweiten Lai de plour. Der T. fährt dann ohne einen der beiden Reime der Anfangszeilen zu benutzen, mit 8 ungleichen auf *i* reimenden Zeilen fort (c₁₁ c₇ c₇ c₅ c₅ c₇ [falls der Text im Codex korrekt ist] c₉ c₅), zeigt also Motettenbindung.

Der Textbau des T. und die musikalische Struktur des Ganzen (im T. Anfang in höherer Tonlage über dem Mot., viele unsangliche Sprünge und der auffällig grosse Tonumfang von C bis g; im Mot. der Schluss mit einer ligatura binaria zum Schlusston des T. und Tr., gleich als handelte es sich noch um eine 1st. Melodie) zeigen deutlich, dass der T. später zur Chansonmelodie als Unterstimme geschaffen wurde gleichzeitig mit dem ebenfalls Motettenbau zeigenden Tr. (8 *ur* reimende Abschnitte von verschiedener Ausdehnung), das als tiefste Stimme einsetzt. Alle Stimmen stehen in strengem 2. Modus.

18. f. 22, Sy. 5 bzw. 4. Tr. [796] En mai cant rosiers florist und Mot. [795] J'ai troveit ki m'amerat. T. Fiat Nr. 1: lo | 3 li sine propr. |.

Qu. St. V Nr. 17 mit dem Mot.-Anfang in mg. — = 3st. Dpm. Mo 8, 320. — Über den refraindurchsetzten Mot.-Bau vgl. S. 155. — Das hier neue Tr. zeigt ebenfalls alten Stil und steht im 1. Modus.

19. f. 23, Sy. 6. Tr. [218] Ki d'amur wet bien joir und Mot. [219] Ki longuement poroit. T. Nostrum (aus M 14) Nr. 6: 3 lo | dl lo |.

Qu. F Nr. 98. — = 3st. Dpm. W₂ 3, 11; 4st. mit Qua. [220] Qui la Mo 2, 19; Cl. Nr. 34—36. Identisch [221 f.] Salve salus und O radians 3st. Dpm. W₂ 2,70; [223 f.] Tu decus und O Maria beata 3st. Dpm. Ba Nr. 76; Da Nr. 9; Theor.-Cit.; [225] O Maria decus 2st. Lo C Nr. 1; Boul Nr. 3. — μ .

20. f. 24, Sy. 3. Tr. [868] Aul cuer ai unc mal und Mot. [869] Ja ne m'en repentirai. T. „Jolietement moi tient“.

= 3st. Dpm. Mo 7, 260; Ba Nr. 53; Bes Nr. 32; Oxf. Douce 139f. 179'. — μ . — ϱ . — Der T. ist ganz ligiert geschrieben. Er hat Rondeauforn; der vollständige Text ist in Ba und Oxf. erhalten; vgl. auch über Tu oben S. 430 und Gennrich Nr. 56.

21. f. 24', Sy. 7. Tr. [600] S' amours ewist point und Mot. [601] Aut renoveleir don jolit tens. T.-Bezeichnung: Ecce jam votiva; lies: Ecce jam (aus O 41a*): a. 3 lo |; b. 3 li 2 li |.

= 3st. Dpm. Mo 7, 253; Theor.-Cit.; u.a. Muris (C.S. 2, 401). — Verfasser: Petrus de Cruce. — μ . — Tr. — Das 3. Wort der T.-Bezeichnung ist falsch; der T. benutzt nur den Abschnitt Ecce jam aus dem R Ecce jam coram; vgl. auch S. 416 und den Nachtrag dazu.

22. f. 27, Sy. 7. Tr. [354] Je me doi bien doloseir und Mot. [353] Por coi m'aveis vos doneit. T. Docebit (aus M 26) Nr. 7: 2 li 2 li 2 li br | br |.

Qu. St. V Nr. 9 mit dem Motettenanfang in mg. — = 2st. Mo 6, 243. — Das Tr. ist hier neu; es steht ebenfalls meist im 2. Modus; einige Takte deklamiert es lebhafter im 6. Modus oder freier in breves und semibreves (stets 2 als brevis-Teile). Der Mot. schreibt den Schluss (T. 33—55) irrig eine Quint zu hoch.

23. f. 28, Sy. 7. Tr. [880] Qui amour vuet maintenir und Mot. [881] Li douls penseirs ki moi vient. T. Cis a cui je sui amie usw. mit vollem Text.

= 3st. Dpm. Mo 7, 280; Ba Nr. 54; Bes Nr. 29. — μ . — Tr. — Der T. ist ein Refraincento; vgl. über die Refrains S. 443.

24. f. 30', Sy. 5. Tr. [31] Diex ou porai je trover und Mot. [33] Ce sunt amorettes ki. T.-Bezeichnung „Ki n'at point d'argent“ (= Omnes aus M 1); 2 li 2 li br | br 3 mal 2 li sine propr. et perf.

= 3st. Dpm. Mo 7, 288; Ba Nr. 22; Bes Nr. 42; V f. 114'; 2st. Ca Nr. 10; Theor.-Cit. — μ . — ϱ (vgl. S. 448). — Tu giebt hier merkwürdigerweise dem Tenor, der in den übrigen Handschriften die richtige liturgische Bezeichnung Omnes trägt, eine französische Bezeichnung. Im T. sind die 3 longe der 2. Gruppe der alten T.-Schreibung in je 2 unisono Noten aufgelöst.

25. f. 32, Sy. 3. Tr. [541] Dous rossagnoles jolis und Mot. [542] Virgo gloriosa forma. T.-Bezeichnung: L; zu ergänzen ist: Letabitur (aus M 66*): dl lo | und 3 lo | wechselnd.

= 3st. Dpm. Mo 3, 38; Cl Nr. 26; mit identischem Tr. [543] Virgo Maria Ba Nr. 94: ferner Bes Nr. 1; 2st. Ars A Nr. 7; [541] 1st. V f. 115. — μ . — Der T.-Modus (dl lo | 3 lo |)

ist in Tu durch mehrfache Auflösung der dl in 2 unisono Noten etwas entstellt. — Das Tr. ist erheblich melismenreicher als in Mo, Ba und V; so haben u.a. die Silben V. 3 *florist* und V. 5 *plaign* je 4, V. 13 *oex*, V. 16 *emleir*, V. 24 *blans* und *et* je 8 Töne statt einer longa simplex oder longa plica (nur zu *blans* in Mo).

26. f. 34, Sy. 1. Tr. [892] *Leis l'ormelle en la turelle* und Mot. [893] *Main soi levat sires Garins*. T. „Je ne chaindrai mais“.

= 3st. Dpm. Cambrai 1328 (1176) (ohne T.-Bezeichnung, die auf dem unten abgeschnittenen Teil der Seite gestanden haben kann). — Texte: Coussemaker, Notice Nr. 8 und 9 (vgl. Kap. <XV>). — Mk.: f. 34 Phot. Aubry pl. 12; T. bei Gennrich Nr. 58; Mot. in Couss., Hist. pl. 32 aus Cambrai (irrig als „Chanson à une voix“ bezeichnet; vgl. S. <699>). — Der T. hat Rondeaubau (a b a a a b a b). Er steht im 5. Modus. Die in jeder Periode einmal vorkommende Folge von 3 breves ist stets ligiert; und zwar in Tu im ersten a als ligatura ternaria, in den Wiederholungen von a mit der longa vorher und der Schlusslonga als quaternaria und in b 2 mal mit der longa vorher als quaternaria und 1 mal als ternaria; in Cambrai, wo nur die beiden ersten T.-Glieder aufgezeichnet sind, in a mit der Schlusslonga als quaternaria und in b mit der folgenden longa ebenfalls als quaternaria. Der vollständige Text ist nicht bekannt. In der Dpm. verbinden sich mit ihm ein Mot. im 1. Modus mit mehrfachen wirkungsvollen Stellen im 5. Modus, der das Abenteuer des Sire Garins an der Küste erzählt, und ein ebenso gebautes Tr., das die Freuden des Hirtenlebens schildert.

27. f. 35, Sy. 5 Tr. [513] *Pulchra decens speciosa* und Mot. [512] *Lonc tens at ke vi*. T. *Et sperabit* (aus M 49): 2 li br | br.

= 3st. Dpm. mit identischem Triplum [511] *Cele m'a Mo* 5, 78; Cl Nr. 14—15; Ba Nr. 57; Reg Nr. 5; ferner wohl Bes Nr. 46. Der Mot. dient der Dpm. [909c und d] (Mo 8, 337) als T. — μ . — ρ . — Der hier neue lateinische Tr.-Text ist sonst unbekannt und ungedruckt. Seine Textdeklamation ist anfangs auffällig (dem französischen Reim *ir* entspricht mehrfach *osa* mit Beibehaltung der steigenden Betonung); zu der textlich gut metrisierten Hoquetus-Stelle des französischen Tr. T. 12 ff.: *plour de cuer souspir* bringt der lateinische Text die weniger signifikanten Worte: *Est velut rosa*.

28. f. 36, Sy. 4. Tr. [924] *Por ma dame de valor* und Mot. [925] *La jolie penseie ki*. T.-Bezeichnung: L; zu ergänzen ist: *Lis ne glais* u.s.w.

Das Werk ist hier singular. Den T. bildet der Mot. [715], der u.a. in Tu Nr. 14 überlieferten Dpm. [714 f.]; vgl. oben. Der T. ist hier ganz ligiert geschrieben; trotzdem kann wohl auch in Fällen wie diesem der Text zu vokalem Vortrag ergänzt werden. Der T. steht im 3. Modus. Mot. und T. deklamieren gleich lebhaft im 6. Modus und in freierer semibreves-Verwendung, wobei als brevis-Teile 2 und 3 semibreves vorkommen; und in 3 Takten beschränkt sich der Mot. auf den Vortrag von nur 2 Silben, wobei 2 mal (T. 33 und 38) der Rhythmus des 1. und einmal (T. 45) der des 2. Modus, der aber auch als Rhythmus der Nebenform des 3. Modus aufzufassen ist, eintritt; das Tr. hat nur im vorletzten Takt (T. 46) 2 Silben (falls diese Stelle in dem offenbar verderbten Schluss des Tr. nicht durch Emendation zu ändern ist), wobei die Folge brevis recta brevis altera wie im T. 3. Modus ist. Die Schlüsse der Oberstimmen in den ungeraden Takten, in denen der T. eine longa perfecta hat, sind stets im 1. Modus, 2 in T. 8 und 36 eintretende entsprechend dem T.-Rhythmus dieser Takte als brevis und pausa 2 temporum geschrieben. Es handelt sich in den Oberstimmen hier also nicht um Moduswechsel von 1. und 2. Modus, sondern nur um eine etwas un-

gewöhnliche Anpassung langsamer deklamierter Stellen in den sonst sehr lebhaften Oberstimmen an den 3. Modus des T.

29. f. 37', Sy. 4. Tr. [204] *Amours en cui j'ai mise* und Mot. [205] *En mun cuer n'at pas*. T. In saeculum (aus M 13): 2 li br |.

Die Dpm. ist hier singular. Der Mot. steht in strengem altem 2. Modus. Das Tr. nimmt eine Mittelstellung zwischen dem älteren und neueren Tr.-Stil ein; es deklamiert in seinen 10 Abschnitten, die auf 2 Reime in wechselnder Folge ausgehen (a b b a a b b b) meist frei in breves und semibreves (2 und vereinzelt 3 als brevis-Teile), hält aber in vielen Takten am 2. Modus fest. So bringt es z.B. in der Mitte einen Zehnsilber rein im 2. Modus, was in dem Tr. im Petrus de Cruce-Stil nicht vorzukommen pflegt.

30. f. 39, Sy. 1 Tr. [894] *Tout solas et tote joie vient* und Mot. [895] *Bone amours ki les siers*. T. „Ne me blameis mie“.

= 3st. Dpm. Mo 8, 318. — T. bei Gennrich Nr. 59. — Der T. ist eine Virelay-Strophe (a b b b a b a [b]); das letzte Glied ist, wie der mehrstimmige Zusammenhang und die vollständige Überlieferung in Mo zeigt, zu ergänzen. In beiden Handschriften ist der T. ganz ligiert geschrieben und nur mit den 4 ersten Textworten bezeichnet. Der vollständige Text ist leider unbekannt, was besonders zu bedauern ist, da sowohl der Bau des T. wie der der ganzen Dpm. sich als sehr eigenartig ausweist. Beide T.-Glieder umfassen 8 perfectiones im 5. und Nebenformen des 3. Modus und sind doppeltaktig mit dem 1. Takt als Auftakt aufzufassen; dem Glied b folgt stets eine pausa 3 temporum im T., sodass hier stets Takte von 3 perfectiones Ausdehnung entstehen; a hat im T.-Text offenbar 11, b 13 Textsilben. Beide Oberstimmen folgen nun (mit Ausnahme von verschwindend wenigen Stellen) dem T.-Rhythmus auf das Strengste, wechseln also ebenso mit dem 5. und den Nebenformen des 3. Modus, sind zu a ein wenig textärmer als zu b und wiederholen sogar, was in der Motette ganz ungewöhnlich ist, im wesentlichen sowohl ihre Motive der beiden ersten T.-Perioden (a b) zur 2maligen Wiederholung dieser T.-Perioden am Schluss, wie die der 3. T.-Periode (b) zur 4. (b), wobei in diesen gleichzeitig auch kleinere Teile aus den Motiven zur 2. (b) wiederklingen, ohne dass textliche Refrainbildung o. dgl. Anlass dazu bietet. So prägt die Komposition von Mot. und Tr. auch bis zu einem gewissen Grade musikalisch den Virelay-Bau aus, obwohl Mot. und Tr. für ihren dichterischen Bau durchaus am Motettencharakter festhalten, ihre Textabschnitte völlig frei bilden und die musikalisch gleichen Motive (ganz anders als es der T. thut) zu metrisch sehr verschiedenen Versen oder Versteilen bringen. So greift auch das Tr. für seinen Refrainschluss nicht auf die sonst bekannte Melodie dieses Textes zurück. Der Eindruck ist infolgedessen wenig befriedigend, wenn es auch an manchen hübschen Einzelheiten (z.B. dem Herausheben von *tres douch nom* durch langsamere Deklamation im Tr.) nicht fehlt.

31. f. 40, Sy. 2 — <f.> 40'. Tr. [708] *Hei diex de si haut si bas* und Mot. [707] *Mal batus longuement ploure*. T.-Bezeichnung: Cumque (aus O 31): lo (nur eine Pause nach der 13. Note).

= 3st. Dpm. Mo 5, 92; Cl Nr. 52—53; Ba Nr. 63; Bes Nr. 37; 2st. W, 4, 12. Identisch [709 f.] *Hac in* und *Spes* 3st. Dpm. Mü B Nr. 4; [709] 2st. Lo C Nr. 11. — μ . — ρ .

Tr. und Mot. schliessen auf dem 8. Sy. der letzten Seite; der T.-Schluss nimmt noch ein weiteres darunter zugefügtes Stück Notensystem in Anspruch.

Etwa $\frac{2}{3}$ der Werke des Motettenrepertoires von Tu (24 und 31) haben französische

Texte in beiden Oberstimmen, darunter 16 mit lateinischen T. (Nr. 2, 4, 6—9, 11, 12 mit dem T. Vale aus bisher unbekannter Quelle, 13, 18, 19, 21, 22, 24 mit hier französischer T.-Bezeichnung, 29 und 31) und nicht weniger als 8 mit französischen T., deren Verwendung somit hier eine besonders grosse Ausdehnung erfahren hat (Nr. 15—17, 20, 23, 26, 28 und 30; ferner ist auch T. Nr. 24 französisch bezeichnet). Die Gattung der rein lateinischen Dpm. ist dagegen nur durch ein Werk (Nr. 5), eine der stilistisch jüngsten Dpm. von Mo 7, vertreten; so entfernt sich Tu am weitesten von dem Verhältnis, das in den mensuralen Motettenhandschriften sonst zwischen französischen und lateinischen Dpm. zu herrschen pflegt, ohne sich doch andernfalls auf die französische Motette ganz allein zu beschränken. Von gemischtsprachigen Motetten sind 6 aufgenommen (sämtlich mit lateinischen T.), 3 mit lateinischem Mot. und französischem Tr. (N. 1, 10 und 25) und, was besonders bemerkenswert ist, die gleiche Zahl mit französischem Mot. und lateinischem Tr. (Nr. 3, 14 und 27), unter den letzteren ein Werk (Nr. 27), dessen lateinischer Tr.-Text bisher nur aus Tu bekannt ist.

Fast die gesamte Sammlung Tu (25 Werke mit Ausnahme des in Tu singulären Tr. Nr. 22 und Tr.-Textes Nr. 27) gehört auch dem Repertoire Mo an; und zwar finden sich davon nicht weniger als 16 (alle in der gleichen Gestalt) allein in Mo 7: Nr. 1—3, 5, 6, 8—11, 13, 14 (auch im alten Corpus von Mo nachgetragen), 16, 20, 21, 23 und 24; das alte Corpus enthält 8: in gleicher musikalischer und textlicher Gestalt Nr. 4, 7, 25 und 31, in gleicher musikalischer Gestalt mit abweichendem Tr.-Text Nr. 27, in 4st. bzw. 2st. Form Nr. 19 und 22 und in 3st. Form mit musikalisch abweichendem Tr. die Dpm. Nr. 6, die in der in Tu überlieferten jüngeren Form auch in Mo 7 steht; in Mo 8 stehen auch Nr. 18 und 20 in gleicher Gestalt.

Stilistisch sind folgende Gattungen darin vertreten.

Auf Notre Dame-Melismen gehen Nr. 19 und 6 zurück, beides Werke, die in zahlreichen Formen sich stets der allerweitesten Verbreitung erfreuten und beide in Tu in anderer Form als im alten Corpus von Mo erscheinen, Nr. 19 in der originalen und Nr. 6 in der jüngeren Dpm.-Form. Aus einem St. V-Melisma stammt Nr. 22, das eine in Mo 2st. Motette durch ein stilistisch jüngeres Tr. erweitert; (ebenso Nr. 18, das im alten Corpus von Mo ganz fehlt und der alten Komposition ein Tr. im alten Stil hinzufügt. Nr. 31 und 4 sind 2 ältere, in verschiedenen Formen verbreitete Werke (der Mot. von Nr. 31 ist zuerst in W₂ überliefert), die hier in der alten französischen Dpm.-Form erscheinen; Nr. 7 ist ein ähnliches sonst nur in Mo und Ba erhaltenes Werk. Nr. 25 gehört zu den ältesten und verbreitetsten gemischtsprachigen Dpm. Während Tu hier (anders als Ba) die alte Form beibehält, ist Nr. 27, ein berühmtes älteres Werk, mit guten Hoqueti im 2. Modus, in Tu in singulärer Weise in eine gemischtsprachige Dpm. mit lateinischem Tr. umgewandelt.

Von den Werken aus Mo 7 zeigen die in Mo 7 neue Tr.-Form nicht weniger als 10 Tripla: Nr. 1, 2, 8—11, 13, 16, 21 und 23, darunter die beiden sonst nur aus Mo bekannten Werke des Petrus de Cruce Nr. 21 und 11, von deren Aufnahme andere Handschriften anscheinend wegen ihres übergrossen Umfangs zurückschreckten (vgl. auch oben S. 427). 3st. französische Tripelnetten sind Nr. 16, 20 und 23, die 3 in Ba als einzige dieser Art überlieferten Stücke. Die Gattung der lateinischen Dpm. von Mo 7 im neuen Stil vertritt Nr. 5. Nr. 6 bringt die in Mo 7 erfolgte Neugestaltung einer älteren auf ein Notre Dame-Melisma zurückgehenden Motette. Endlich Nr. 3, 14 und 24 gehören zu den Werken in Mo

7, die stilistisch dem älteren Repertoire näher stehen, wie Nr. 14 auch in einen Nachtrag des alten Corpus von Mo aufgenommen ist.

Als neu gegenüber dem alten Corpus und dem 7. Faszikel von Mo treten somit (ausser der bereits genannten ein St. V-Melisma zur Dpm. im älteren Stil ausgestaltenden Dpm. Nr. 18 und den ebenfalls erwähnten Tr. von Nr. 22 und 27) hier nur 7 Werke auf. 2 hier singulär französische Dpm. benutzen lateinische T.: Nr. 12 ganz in älterem Stil mit dem T. Vale aus bisher unbekannter Quelle und Nr. 29 mit dem uralten T. In seculum, einem Mot. in älterem und einem Tr. in freierem Stil. Die übrigen 5 bereichern die offenbar vom Sammler des Repertoires Tu besonders bevorzugte Gattung der 3st. französischen Tripelnetten mit durchweg sehr eigenartigen Werken.

In Nr. 15 (fragmentarisch auch aus Arras bekannt) dient die in 2 Chansons-Handschriften überlieferte Chanson Ray. Bibl. Nr. 197 als T. Nr. 17 benutzt eine noch verbreitete Chanson (Ray. Bibl. Nr. 505; in 4 Chansonniers und einem Versroman nachweisbar) als Mot., während der textlich mit einem Refrain beginnende T. Motettenbau hat. Nr. 28 ist die erste Motette, die eine ältere französische Mot.-Stimme unverändert als T. einer neuen Komposition zugrunde legt (ein weiteres Beispiel gleicher Art bietet nur Mo 8, 337 [909c und d] mit der Verwendung vom Mot. Nr. 27 [512] als T.). Nr. 28 (auch in dem Fragment Cambrai 1328 überliefert) eine merkwürdigerweise im 5. Modus stehende Rondeaumelodie als T. Nr. 30 (auch in Mo 8 aufgenommen) lässt in ganz singulärer Weise beide Oberstimmen trotz abweichenden Versbaus rhythmisch dem rhythmisch eigenartigen, mit vollem Text leider nicht bekannten T. genau folgen.

Leider giebt Tu nur für die T. Nr. 15, 17 und 23 den vollständigen Text. Die anderen bezeichnet Tu nur mit den Anfangsworten oder (wie in Nr. 28) nur mit den Anfangsbuchstaben, wobei in Nr. 16, ähnlich wie es in Mo 7 bei diesem und dem T. von Tu Nr. 20 der Fall ist, der Anfang unligiert mit dem dazu gehörigen Text, der aus Ba vollständig bekannt ist, aufgezeichnet wurde, während die übrigen 4 (Nr. 20, 26, 28 und 30) die ganzen Tenores ligiert schreiben, deren volle Texte aus anderweitiger Überlieferung bisher nur für Nr. 20 und 28 bekannt sind.

Wie Tu infolge der Weiterüberlieferung einer stattlichen Zahl älterer und ältester Kompositionen durch zahlreiche Fäden mit den älteren Quellen bis hinauf zu den Notre Dame-Handschriften verknüpft ist, so stellt sich, während der Kern des Repertoires von Tu der durch viele Handschriften vertretenen Epoche von Mo 7 angehört, durch die neuen 3st. französischen Tripelnetten auch eine Verbindung von Tu mit den spärlichen Quellen der letzten Phase der französischen Motette im 13. Jahrhundert her (Mo 8 und den Fragmenten Arras und Cambrai 1328), eine Verbindung, die dem Codex Tu eigentümlich und für die chronologische Einordnung besonders des Fragments Arras sehr wertvoll ist.

So waren, wie die folgende kurze Zusammenstellung zeigt, in den Angaben über die Verbreitung der Werke von Tu fast alle bedeutenderen französischen und eine grosse Zahl der lateinischen Motetten-Handschriften zu nennen. Der einzige Codex, den man darunter neben R vermisst, ist Mü A, wofür der Grund aber offenbar nur in der fragmentarischen Überlieferung jener grössten alten französischen Motetten-Handschrift liegt, da wohl nicht zu bezweifeln ist, dass Werke wie Tu Nr. 18 und 22 einst auch zum Repertoire von Mü A gehörten.

Es sind bisher anderweitig nachweisbar: auch in F: Nr. 6 und die Quelle zu Nr. 9;

in *W*₂: Nr. 19 und 31; in *N*: Nr. 18; in *Mü B*: Nr. 31; im alten *Corpus* von *Mo*: 8 Motetten (vgl. oben) und der 3. *Conductus*; in *Cl 5 Werke*: Nr. 6, 19, 25, 27 und 31; im 7. Faszikel von *Mo*: 16 Werke (vgl. oben); in *Ha*: Nr. 2; in *Ba*: der 3. *Conductus* und 14 Motetten: Nr. 1—4, 6, 7, 16, 19, 20, 23—25, 27 und 31; in *Bes 14 oder 15 Werke*: Nr. 1—4, 6, 8, 9, 14 (?), 16, 20, 23—25, 27 und 31; in *Reg*: Nr. 27; in *Da*: Nr. 4, Nr. 19 und der 3. *Conductus*; in *V*: Nr. 4, 24 und 25; in *Lo C*: Nr. 19 und 31; in *Boul*: Nr. 19; in *Ars A*: Nr. 25; in *Ca*: Nr. 9, 10, 14 und 24; in *Lille*: Nr. 6; in *Arras*: Nr. 15; in *Cambrai 1328*: Nr. 26; in *Mo 8*: Nr. 18, Nr. 30 und der 2. *Conductus*; in *Theor.-Cit. 10 Werke*: Nr. 1, 2, 4, 6, 10, 11, 13, 19, 21 und 24; in einer englischen Quelle: Nr. 20 in *Oxf. Douce 139*; in einer italienischen: Nr. 10 in *Ars C*; endlich in späteren deutschen Handschriften: Nr. 3 und der 3. *Conductus* in *Mü C* und Nr. 5 in *Lo D* und *Trier*. Dazu treten ferner durch die *Mot.* Nr. 9 und 17 und den *T.* Nr. 15 die *Chansonniers Pb⁹*, *Pb⁸*, *Pb¹⁴*, *D* und *V* und der *Conte du Cheval de fust*. Als Verfasser ist für *Nr. 2 Adam de la Hale* und für *Nr. 21 und 11* (vgl. oben S. 427, <537> und <539>) *Petrus de Cruce* bekannt.

Die musikalischen Refrainbeziehungen sind in *Tu* bereits sehr spärlich geworden. Erste Refraincite sind in den Oberstimmen bisher nur eines in *Tr.* Nr. 6, ferner im *T.* Nr. 20 und mehrere in dem Refraincento, der den *T.* von Nr. 23 bildet, nachzuweisen. Bei *Nr. 2, 7 und 31* sind es nicht eigentliche Refrains, sondern nur kurze Citate, die an verschiedenen Orten mit der gleichen Melodie verwendet erscheinen. In *Nr. 18* handelt es sich nur um gleiche Melodien zu gleichem Text innerhalb des *Mot.* selbst. In *Nr. 24* fehlen ebenso wie im *T.* Nr. 17 den textlichen Refrainbeziehungen die musikalischen.

Ein bestimmtes Prinzip ist in der Anordnung der Motetten in der Handschrift nicht <zu> erkennen. Warum gerade ein Werk wie die gemischtsprachige *Dpm.* Nr. 1 an der Spitze steht, ist nicht ersichtlich. Die französischen *T.* erscheinen erst von *Nr. 15* an, aber von *Nr. 18* ab wieder vermischt mit lateinischen. Im 1. Teil, in dem nur lateinische *T.* verwendet sind, folgen 2 mal die Motetten mit gleichen oder gleichartigen *T.* unmittelbar nach einander (*Nr. 2—3* mit *T. Aptatur*; *Nr. 8—10* mit 3 verschiedenen *Kyrie-Melodien* als *T.*). *Nr. 8—10* haben ferner die gleiche *T.-Rhythmik* (lauter gleichmässige *longe*) und die gleiche *Tr.-Bildung* im Stil *Cruce's*. Unter den ersten 9 Motetten befinden sich noch keine im 2. *Modus*. Doch bieten alle diese Beobachtungen wenig zur Erklärung der Anordnung des Repertoires im Ganzen.

Die in den *Moteti* herrschenden *Modi* sind folgende. Im 1. *Modus* stehen 13: *Nr. 3, 4, 6, 9, 11, 16, 18, 20, 21 und 25*, ferner *Nr. 5 und 8* (1. und 6. *Modus*) und *Nr. 26* (1. und 5. *Modus*); im 2. *Modus 7*: *Nr. 10, 17, 22, 24, 27, 29 und 31*; im 3. *Modus 7*: *Nr. 2, 12 und 19*, ferner *Nr. 1, 7 und 14* (mit Nebenformen des 3. *Modus*) und *Nr. 30* in freierer Verbindung vom 3. und 5. *Modus*; im 6. *Modus*: *Nr. 23*; rhythmisch freier sind behandelt: *Nr. 13* (mit dem 1.), *Nr. 15* (mit dem 2.) und *Nr. 28* (mit dem 6. *Modus* als Grundform).

Die melismatischen Auflösungen der *brevis* des 1. *Modus*, die in *Mo 7* zuerst als typische Neuerscheinung auftreten (vgl. S. 423), sind im *Codex Tu*, der besonders an diesen Stellen eine Fülle von Varianten bietet, unter allen Handschriften am lebhaftesten gesteigert. So kommt auch die melismatische Auflösung der *brevis* in 4 *semibreves*, meist in der den Hauptton von oben und unten umspielenden Intervallfolge des *climacus resupinus* (als *conjunctura quaternaria* geschrieben), die sonst nur ganz vereinzelt einmal auftritt — so steht sie im Hauptteil von *Mo 7* und einmal (7, 289 *Tr. V. 23 plaist*, eine Stelle, an der *Mo*

8, 338 eine *conjunctura ternaria* hat), im 1. Nachtrag von *Mo 7* 2 mal (7, 298 *Tr. V. 22 se* und 7, 299 *Mot. V. 33 esjoir*) und in *Oxf. Douce 139* 2 mal in *Tu* Nr. 20 (hier als Konjunktur mit schräger cauda vorn und Verbindung der beiden letzten Noten geschrieben); in anderen Handschriften wird sie in Werken dieser Epoche überhaupt nicht verwendet —, in *Tu* ziemlich häufig vor; und zwar sowohl in den *Mot.* der Epoche von *Mo 7* und in den neuen *Tr.*, wie vereinzelt auch in einer älteren *Dpm.* In der Intervallfolge des *climacus resupinus* findet sie sich in: *Nr. 1 Tr. V. 23 mi*, *V. 28 merci*; *Nr. 4* (ältere *Dpm.*) *Tr. V. 5 pieche at*, *Mot. V. 16 deport*; *Nr. 9 Tr. V. 34 falir*, *Mot. V. 47 moi*; *Nr. 20 Mot. V. 11 endureir* und *V. 15 osteir* (ebenso in *Oxf.*), ferner in *V. 14 sunt*; und besonders oft in den Werken *Cruce's* *Nr. 21* und *11* (in *Nr. 21 Tr. V. 19 noient*, *V. 22 de*, *V. 41 aligement* und im 1. *Vers* des *Mot. renou-veleir*; in *Nr. 11*; *Tr. V. 8 eage*, *V. 9 trahison* und im 1. *Vers* des *Mot. tens* und *chanteir*), in denen sich ferner 3 *conjunctura quaternaria* in anderer Intervallfolge finden (*Nr. 21 Tr. V. 4 loament* und *Nr. 11 Tr. V. 21 boton* als *scandicus flexus* *Nr. 11 Mot. V. 36 saverouse* als *virga subtripunctis*). Zahllos sind die 3tönigen *Melismen*, die in der Regel als *climaci* auftreten; daneben ist der *porrectus* ziemlich häufig, für den der Hauptteil von *Mo 7* die Schreibung als *ligatura binaria plicata* durchführt, während der 1. Nachtrag von *Mo 7* und *Mo 8* wie *Tu* *conjunctura* schreiben; seltener kommt der *scandicus* vor (in *Tu* *Nr. 4, 6, 18 und 20*; ebenso in *Mo 7, 277, 279, 281, 297 und 301* und *Mo 8, 322 und 328*); der in *Mo 8* einmal (8, 311) vorkommende *torculus* begegnet in *Tu* nicht. Eine über 4 *semibreves* hinausgehende melismatische Teilung der *brevis* findet sich nur in *Tu* *Nr. 10* (= *Mo 7, 264*) bei der Tonfolge zu *loament*, dem Schluss der 1. *Tr.-Periode* (*V. 5*), die in *Tu* *gfedc bcbd e* und in *Mo* *gfedc bcbd e* lautet und in *Tu* als *conjunctura quaternaria*, irrig *ligatura quaternaria* und *brevis* (aus *Rasur* durch *longa* emendiert) und in *Mo* *conjunctura senaria*, *conjunctura quaternaria* (korrekt) und *longa* (inkorrekt, da der *Mot.* im 2. *Modus* steht, und inkonsequent, da die späteren Periodenschlüsse auch in *Mo* den 2. *Modus* zeigen) geschrieben ist.

Die *Divisionspunkte*, die die zu verschiedenen *breves* gehörigen *semibreves* trennen, sind in *Tu* sehr regelmässig gesetzt und oft auch da zugefügt, wo es an sich unnötig ist wie zwischen den *semibreves* und einer grösseren *nota simplex* oder *plica* oder vor und nach *Konjunkturen*, während andere Handschriften (z.B. *Mo 7*) darin erheblich sparsamer sind und diese *Divisionspunkte* z.B. bei regelmässiger Folge von je 2 *semibreves* als *brevis*-Teile bisweilen überhaupt nicht setzen. (Auch die *Alterationszeichen* sind in *Tu* erheblich zahlreicher aufgezeichnet als in allen übrigen Handschriften dieser Zeit). Ausser den *semibrevis-Konjunkturen* verwendet *Tu* in einer ganzen Reihe von Werken auch für den *climacus* im Wert von 2 *breves* die unfrancoische aus einer *brevis* und 2 *semibreves* zusammengesetzte *Konjunkturform*, und zwar sowohl mit der *brevis* am Anfang wie auch gelegentlich mit der *brevis* am Schluss. Die Fälle sind zu zahlreich, um sie hier einzeln angeben zu können. Die erste Form kommt sowohl in älteren Werken (*Nr. 18, 7* und dem *Mot. Nr. 22*), in denen sie eine Veränderung in der überlieferten *Rhythmik* mit sich bringt, und vereinzelt in solchen der Epoche von *Mo 7* (*Nr. 14* und *28*) wie besonders häufig in nahezu allen in *Tu* neuen Werken (*Nr. 12, 15, 17, 29* und dem *Tr. Nr. 22*; ebenso in analoger Weise in grösseren *Melismen* in *Nr. 26*) vor. Die 2., die ein Hauptcharakteristikum der *Notation* des *Codex* ist, tritt, wie leicht zu verstehen ist, in *Tu* nur seltener statt der sonst auch in *Tu* verwendeten, allgemein üblichen francoischen Schreibung dieser 3 Töne als *ligatura*

ternaria cum opp. propr. sine perf. auf; sie findet sich aber immerhin in 3 Werken: in Nr. 3 und mit der 1. im gleichen Werk wechselnd in Nr. 24 und 29. So unterscheidet Codex Tu sorgfältig zwischen den Rhythmen ff und ff , von denen er den 1. stets als Konjunktur, den 2. in der Regel als Ligatur schreibt.

Noch im Hauptteil von Mo 7 ist die für den climacus gelegentlich verwendete Konjunktur von Quadratnote und 2 Rauten (in Nr. 264, 266, 267 und 283) wohl als ein letzter Rest der Quadratnotation anzusehen und trotz des Beginns mit einer wie eine brevis aussehenden Note ff zu übertragen, genau ebenso wie die Ligierung dieser Töne, die stets als ligatura ternaria cum opp. propr. sine perf. geschrieben ist, entsprechend der bis in die Epoche von Mo 7 geltenden Regel, dass die Auflösungen der modalen Grundwerte in kleinere Melismen im Modusglied die kleineren Notenwerte zu beginnen und der grösste den Schluss zu bilden hat.

Schon die Nachträge von Mo 7, in denen eine kleine Anzahl von Werken überliefert ist, die zum grossen Teil erheblich später als die Werke des Hauptteils von Mo 7 und sehr wohl gleichzeitig mit den neuen Werken in Tu entstanden sein können, emanzipieren sich von diesem Gesetz: in Nr. 292, 295, 302 und sogar einmal auch in dem lateinischen Mot. Nr. 301 kommen 3tönige mit einer brevis beginnende Konjunkturen vor; analoge 4tönige Formen finden sich in Nr. 293, 294, 296 und 297; am deutlichsten zeigt Nr. 295, dass es sich bei Konjunkturen und Ligaturen um 2 verschiedene Rhythmen handelt (vgl. S. <455f.>). Hier in Tu ist die Alleinherrschaft der alten einheitlichen Norm weiter untergraben und durch die wechselnde Ausgestaltung der Rhythmik dieser kleinen Melismen, die bis dahin durch feste, nahezu ausnahmslos geltende Regeln an bestimmte rhythmische Formen gebunden waren, die Loslösung der Motettenrhythmik von der alten streng modalen Deklamation ein wenig weiter gefördert. In Mo 8 treten dann neben die climaci, die als Konjunkturen von einer brevis und 2 semibreves geschrieben sind (in Nr. 304, 312, 313, 316, 320, 323, 333, 337 und 343; analog die 4- und 5tönigen Formen in Nr. 314 und 328; die ähnlich geschriebenen Melismen in Nr. 325 bleiben modal), zum ersten Mal auch als brevis und ligatura binaria cum opp. propr. geschriebene porrectus- und torculus-Formen auf (in Nr. 312, 313, 323 und 333), die über die Bedeutung dieser Notenwerte jetzt keinerlei Zweifel mehr lassen.

X. Montpellier, Éc. de Méd. H 196, Faszikel 8 (Mo 8).

Während die bisher beschriebenen grossen Mensuralhandschriften untereinander sämtlich in engsten Beziehungen stehen und in grossem Umfang das gleiche Motetten-Repertoire, wenn auch im einzelnen in mannigfach wechselnder Gestalt überliefern, sowohl in den immer noch verhältnismässig zahlreichen Werken, die auf Notre Dame- und St. V-Melismen zurückgehen, und in den sonstigen Motetten älteren Stils, wie auch in überraschendem Masse in den seltsamen jüngsten Werken der Epoche von Mo 7, so liegt in Mo 8 eine stattliche Motettensammlung von 42 Mot. mit einem Conductus als Einleitungsstück aus der Zeit um 1300 vor, die in der Entwicklung der Motette fast ganz isoliert dastehen. Der Aufnahme dieser Sammlung in den Codex Mo, der schon in seinen älteren Teilen so viele bisher nur aus dieser einen Handschrift bekannte Werke der älteren Epoche überliefert, verdanken wir hier zum Schluss die Erhaltung eines umfangreichen, im wesentlichen bisher nur in dieser Quelle nachweisbaren, die Motettenentwicklung des 13. Jahrhunderts abschliessenden ganzen Repertoires. Wenn auch in Mo 8 die Bewährungen mit dem Schaffen der älteren und zeitgenössischen Meister des Hauptrepertoires des alten Corpus von Mo und von Mo 7 keineswegs völlig fehlen, so sind sie doch ganz ungewöhnlich spärlich. Würde in Mo 7 mit dem alten Corpus von Mo ein Repertoire verbunden, das von grösster Bedeutung für die Musikgeschichte wurde und wie Muris' Citate zeigen, bis tief in das 14. Jahrhundert hinein blieb, so liegt in dem später der Handschrift Mo zugefügten 8. Faszikel ein Repertoire vor, dessen Einfluss auf die Weiterentwicklung der Motette nur gering anzuschlagen ist, so anziehend und bedeutend auch eine grosse Anzahl seiner Werke sind.

Stilistisch ist es wie alle grossen Mensuralhandschriften auf das Bunteste zusammengesetzt. Neben organischen lateinischen und französischen Dpm. mit lateinischen und französischen Tenores älteren und jüngeren Stils — unter den lateinischen Dpm. vielen Werken, die die neue Entwicklung, wie sie die lateinische Motette in Mo 7 genommen hatte, kräftig weiterleiten; unter den französischen auch eine Anzahl von Werken mit Tripla im Stil des Petrus de Cruce, darunter 3 über Moteti im 2. Modus (vgl. auch S. <544>) — fehlt es nicht an den Mischformen verschiedener Art, an denen auch die anderen grossen Mensuralhandschriften nicht arm sind, und an ganz neuen stilistischen Versuchen, wie sie besonders in der Weiterführung der schon seit Mo 7 lebhaft zu Tage tretenden auf die Emanzipation von der alten modalen Rhythmik gerichteten Tendenzen, im isorhythmischen Aufbau von Nr. 311, in der Eintextigkeit von Nr. 339—341, in dem Eindringen ausgedehnter Melismatik in die Motette (in Nr. 320, 340 und 343 mit Anfangs- und Schlussmelisma; in Nr. 328 und 341 nur mit Schlussmelisma; im Mot. Nr. 314 in anderer Art), speziell in den melismatischen Hoqueti-Schlüssen (Nr. 328, 340 und 341) und in den weiteren neuen stilistischen Eigenheiten von Nr. 339-341 vorliegen.

Nachdem schon in Mo 7 zum 1. Mal Anfangs- und Schlussmelisma, die offenbar aus der grossen mehrstimmigen Notre Dame-Conductus-Form in die Motette übernommen wurden, auch bei Motetten in die Erscheinung getreten waren (vgl. oben S. 439), breitet sich hier in Mo 8 die Melismatik in der Motette weiter aus. Sie beschränkt sich jetzt häufiger auch in den Motetten nicht mehr nur auf mehr oder weniger tonreiche Auflösungen der einzelnen modalen Grundwerte der modalen Komposition eines Textes oder auf gelegentliche kurze Einflechtung eines sich hier und da auch über mehrere Takte ausdehnenden Melismas, sondern auch der Motettenkomponist umrahmt, wie es in dem grossen mehrstimmigen Conductus die Regel war, öfter den Textteil der Motette mit langen melismatischen Partien. Da diese Neuerung in der Motette anscheinend nur geringen Beifall fand — alle diese Werke bleiben hier ganz singulär —, ist es wohl erlaubt anzunehmen, dass die Zeit sie als eine Stilvermischung empfand, die (mit Ausnahme des hoquetierenden Schlussmelisma, das ein grosser Teil der Motetten des 14. Jahrhunderts beibehielt) für die Motette nur ausnahmsweise einmal am Platz und im allgemeinen nicht nachahmenswert schien, während die grossen weltlichen Liedformen des 14. Jahrhunderts diesen Bau sämtlich als Erbschaft des Conductusstils übernahmen. Ob diese Melismen stets instrumentalen Vortrag voraussetzen, möchte ich dahingestellt sein lassen, wenn es auch zweifellos ist, dass ausser dem in der Regel instrumental ausgeführten T. auch weitere textlos aufgezeichnete Abschnitte auch von Motetten-Kompositionen instrumental ausgeführt werden konnten.

Die Zahl der aus Mo 8 veröffentlichten Werke ist bisher gering. Coussemaeker traf mit den 6 1865 von ihm edierten Stücken eine sehr glückliche Wahl: Nr. 319 benutzt einen höchst interessanten französischen T. (Frese nouvelle u.s.w.); Nr. 325 zeigt eine der reichsten Refraindurchwebungen, die überhaupt erhalten sind; Nr. 334 giebt ein anziehendes Bild aus einem Pariser Sängerkreis des letzten Drittels des 13. Jahrhunderts; endlich Nr. 339-341, von denen Nr. 339 schon in einer unbrauchbaren Publikation Nisard's vorlag, gehören fraglos, wie schon oben betont, zu den bedeutendsten Werken des Faszikels, wenn sie auch nicht, wie Coussemaeker meinte, die Anwendung des doppelten Kontrapunkts im 13. Jahrhundert beweisen. P. Aubry publizierte im 3. Band seiner *Cent motets* 1908 (S. 32, 151 und 156) Nr. 337 wegen des mit dem Mot. [512] identischen T., Nr. 322 als Beispiel für „instrumentales Vor- und Nachspiel“ und Nr. 328 als Beispiel für den „rythme binaire“ und ein „postlude instrumental en style de hoquetus“. Aus dem gleichen Grunde gab J. Wolf in seinem Handbuch der Notationskunde (I, 191, 272 ff.) das letztgenannte Werk in seinem Handbuch der Übertragung heraus. Über die weitere Literatur über Mo vgl. oben S. 350. Mehrere französische T. behandelte P. Aubry in seinen *Ténors français* 19<07>. Die in Rondeau- und Virelaiform gebauten T. edierte ebenso wie den Rondeau-Mot. Nr. 314 F. Gennrich, *Rondeaux, Virelais und Balladen* 1921 Nr. 59—64. Die Texte sind, wie die übrigen Texte von Mo, vollständig diplomatisch von G. Jacobsthal (*Zs. f. Rom. Phil.* 4, 1880, 304 ff.), die französischen auch von G. Raynaud, *Rec. de Mot. fr.* 1, 1881, 263 ff. kritisch publiziert.

Faszikel 8 besteht aus 6 Quaternionen, die eine ältere Follierung 1—48 tragen, neben der auch die moderne den ganzen Codex Mo umfassende Follierung (f. 350-397) durchgeführt ist; wie bei Jacobsthal und Raynaud ist im folgenden nur die moderne Follierung berücksichtigt. Auch in der Zählung der einzelnen Werke folge ich wie für die anderen Faszikel von Mo der Zählung in Jacobsthal's Textdruck. Der gesamte Faszikel ist von

Hand 14 (vgl. Jacobsthal, l. c. 3, 534) geschrieben. Die Schrifanordnung ist die gleiche wie in Mo 7 (vgl. S. 426): die Seite enthält 8 Systeme; Tr. und Mot. stehen in 2 Kolonnen nebeneinander; der T. steht unten auf der Seite; über die Einzelheiten vgl. den Textabdruck von Jacobsthal. Den Anfang des Faszikels schmückt eine Miniatur, die, wie der Text und die Stimmzahl von Nr. 303 die gleichen wie bei Mo 1,1 sind, auch die Miniatur im D von Mo 1,1 nachbildet; sie stellt 3 aus dem gleichen Buch singende Mönche dar.

303. f. 350 3st. *Deus in adiutorium intende.*

= 3st. Tu 1. Komposition dieses Textes. Nach der Komposition der 1. Strophe folgen 2 weitere Textstrophen (In te Christe und Amen amen). Über den Text und dessen andere im älteren Repertoire oft überlieferte 3st. Komposition (Mo 1,1; Ba f. 62'; Da Nr. 1; Tu 2. Komposition des Textes; Mü C f. 31') vgl. oben S. 352 und <535>. Wie das Hauptcorpus von Mo wird auch der 8. Faszikel durch eine 3st. Conductus-Komposition dieses häufig als Einleitungsgebet dienenden Tropus eröffnet.

304. f. 350'. Tr. [927] *Alma virgo virginum* und Mot. [928] *Benedicta es Virgo Maria*. T. unbezeichnet (Quellen unbekannt): 3 lo | mit Abweichungen (dl lo | in 2 Gruppen und 11 lo am Schluss).

Tr. und Mot. stehen im 3. Modus, wobei neben der Hauptform mit 3 Silben im Doppeltakt häufig die Nebenformen mit rascherer oder langsamerer Textdeklamation auftreten (2 Silben statt einer im guten Taktteil, einmal im Tr. auch 3 Silben statt 2 im schlechten Taktteil; bzw. nur 1 Silbe im schlechten Taktteil, also wie 5. Modus wirkend).

305. f. 351. Tr. [301] *Mout ai longuement amour* und Mot. [302] *Li dous maus d'amer a ma dame*. T. Portare (aus M 22): a. 2 li 2 li br |; b. 2 li br |.

Der Mot. steht in strengem 2. Modus; das Tr. verwendet semibreves in der neuen Art von Mo 7, ohne also über die Dreiteilung der brevis hinauszugehen, und pausiert anfangs nach wechselndem Reim (9 Perioden mit Schlüssen nach V. 3 mit Reim *i*, 5 *ir*, 6 und 8 *ours*, 14, 15, 17, 18 und 19 *er*).

306. f. 352'. Tr. [375] *O presul eximie* und Mot. [576] *O virtutis speculum*. T. Sacerdotum (aus M 77*): 3 li sine propr. 2 li |, abweichend mit Übergang in den 3. Modus schliessend.

Über einem T. aus dem All. *Martinus episcopus* (vgl. Beyssac, *Rass. Greg.* 7, 1908, Sy. 10) verbindet der Komponist mit einem Martins-Text im Mot. einen Augustinus-Text im Tr. Der Hauptteil des Werkes (31 Takte) verläuft im T. und Mot. im 1. und im Tr. im 6. und 1. Modus. Dann erfolgt ein rhythmischer Umschlag, wie er in der älteren Motette selten vorkommt; in den letzten 6 Takten herrscht im T. 3. Modus, im Tr. 2. Modus, der auch als Nebenform des 3. aufzufassen ist, und im Mot. 5. und 2. Modus, wobei der 5. als Dehnung sowohl des 3. wie des 2. und der 2. auch als Nebenform des 3. Modus aufzufassen ist.

307. f. 353'. Tr. [602] *Diex comment porrai laissier* und Mot. [603] *O Regina glorie spes*. T. *Nobis concedas o benigna* (aus M 85*): 2 lo | 3 li sine propr. | 2 lo | 3 li sine propr. | 2 lo | 4 lo |.

Der T., bei dessen Bezeichnung zwischen *concedas* und *o* im Codex ein grösserer Zwischenraum ist, umfasst den Abschnitt: *Nobis concedas veniam per saecula o benigna* aus der Sequenz *Inviolata*. Der Mot. steht in strengem 1. Modus; das Tr. verläuft zum grössten Teil im 6. und 1. Modus, bringt aber bisweilen brevis-Teilungen zu 2 oder 3 Textsilben auch zur 2. und 3. brevis des Taktes.

308. f. 355. Tr. [789] Audi mater gementium und Mot. [790] Imperatrix potentis gracie. T. Neuma (6. toni): 3 lo | 5 lo |.

Der T. benutzt nur einen kurzen Abschnitt der Neuma-Melodie des 6. Tons (FGaGa GGF). Der Mot., dessen Text stark allitteriert, singt seine 11 Zehnsilber (ausser dem 4., der aus 2 Takten im 5. und 2 im 4. Modus besteht) in strengem 3. Modus. Das wesentlich textärmere Tr. (nur 73 Textsilben) steht im 5. Modus, dessen Melismen natürlich in der Rhythmik des 3. Modus verlaufen, muss aber ausserdem noch 3 Zeilenschlüsse zu Melismen von 4 perfectiones dehnen, um seine Ausdehnung der des Mot. anzupassen. Dass es musikalisch in der That als Tr. concipiert ist, zeigt die höhere Tonlage offensichtlich. Der älteren Kunst ist eine derartige Tr.-Bildung fremd.

309. f. 355'. Tr. [896] Par une matinee el moys und Mot. [897] O clemencie fons et venie. T. „D'un joli dart“.

Der T. ist mit dem T. von Nr. 321 (Defors Compiègne) melodisch und rhythmisch identisch; in Nr. 309 erklingt der Refrain auch am Anfang. Seine Quelle ist die, leider nur im Codex D ohne Musik erhaltene Pastourelle Ray, Bibl. Nr. 1256; vgl. Aubry, Ten. fr. Nr. <III> S. 13 ff. und Trib. de St. Gerv. 12, <1906>, 205. Den Refrain citiert mit der gleichen und in den ersten Tönen variierenden Melodie auch der Renart Nouvel V. 7030 (vgl. Ha). Hinter „D'un joli dart“ (Schluss von f. 355' Sy. 8) fügt eine andere Hand unter der T.-Fortsetzung f. 356 Sy. 8 irrig „diex comment“ zu. Abweichend von der Silbe des 7. Faszikels, mindestens die 1. Zeile eines derartigen T. mit untergelegtem Text unligiert aufzuzeichnen, ist hier in beiden Motetten des 8. Faszikels der T. ganz ligiert geschrieben. Die ersten 4 Takte des Tr. citieren den Anfang des Tr. [807] einer überaus verbreiteten Motette (u.a. Mo 3, 40) mit gleicher Melodie; der refrainartig klingende Schluss des Tr. (vostre amour forment m'agree) geht textlich in den gleichzeitig erklingenden Refrain-Schluss des T.-Textes aus (puis qu'il li plait forment m'agree). T. und Tr. stehen im 6. und 1. und der Mot. im strengen 1. Modus (mit textlos bleibendem Anfangston in Takt 1 und Dehnung der penultima, die in der Notation irrig nicht geschrieben ist). — Mk.: T. bei Aubry a.a.O.

310. f. 357. Tr. [851] In sompnis mira dei nuncia und Mot. [852] Amours me commande et prie. T. In sompnis: a. 2 li br |; b. zusammenhängend ligiert.

Takt 1—16 stehen im T. im 2. Modus. Im Mot. wechseln hier 6. und 2. Modus unregelmässig mit einander; T. 14 (longa und 2 semibreves) zeigt auffälligerweise sogar eine Art 1. Modus. Das lateinische Tr. setzt zwar in Takt 1 im 2. Modus ein, deklamiert dann aber rascher mit 1 oder meist 2 Silben zum brevis-Wert. Ganz ungewöhnlich ist, dass im Tr. auch die Pausen (T. 5 eine pausa 1 temporis anstelle der 3. brevis, T. 9 eine pausa 2 temporum anstelle der 1. und 2. brevis) nicht modal sind. Mot. und Tr. zur 2. T.-Durchführung sind rhythmisch ganz neuartig nicht mehr in 3zeitigem Rhythmus komponiert. Beide Stimmen deklamieren zu dem in gleichmässigen breves dahinschreitenden T. gleich lebhaft in breves oder semibreves, wobei wiederum nur 2 semibreves als Unterteilung der brevis vorkommen. Während diese rhythmische Bewegung für das Tr. nur eine Fortsetzung der Rhythmik des 1. Teils ist, bedeutet sie für den Mot. eine starke Beschleunigung der Deklamation, die, in dem ungeschickten T. 14 (und in T. 15) schon vorbereitet, nun während der rascheren 2. T.-Durchführung auch den Mot. ganz in ihren Bann zieht, was der älteren Motette durchaus fremd ist. Will man nicht überhaupt hier nur die brevis als Takteinheit annehmen, so giebt der Behandlung der Mot.-Reime: amie (so in der Handschrift), jolie und die an die Hand,

die 22 breves, die diese Periode vor der Finalis umfasst, als 11 Takte zu je 2 breves anzusetzen.

311. f. 357'. Tr. [514] Se je chante se fait amour und Mot. [515] Bien doi amer mon ami. T. Et sperabit (aus M 49): singulär gegliedert.

Diese Dpm. ist eines der entwicklungsgeschichtlich wichtigsten Werke des 8. Faszikels, da in ihr die isorhythmische Grundform der Motette, die dann das Motettenschaffen des gesamten 14. und eines grossen Teils des 15. Jahrhunderts beherrscht, die aber im älteren Repertoire nur einmal und nur in wesentlich einfacherer Art in der oft überlieferten Dpm. [732 f.] (u.a. Mo 7, 283; vgl. S. 444 f.) in die Erscheinung getreten war, in einer bereits etwas komplizierteren Form als rhythmischer Grundriss zu Grunde liegt. Der rhythmisch singulär gegliederte T., in dem hier aber noch durchaus der 2. Modus verwaltet, besteht aus einer dreimal sich wiederholenden Periode von 17 Takten mit einem semibreves-Hoquetus im 11. Takt, in dem stets der Mot. mit dem T. hoquetiert. Der Mot. gliedert seine einzelnen Abschnitte so, dass er stets im 6., 10., 13. und in der 2. und 3. Periode auch im 1. Takt pausiert. Das Tr. pausiert in allen Perioden gleichmässig im 4., 6., 11., 13. und 17. Takt. Das wesentlichste Merkmal der Isorhythmie, die Herrschaft eines für alle T.-Perioden gleichen Gliederungszwanges auch in beiden Oberstimmen, ist damit konsequent durchgeführt. Der Mot. bleibt dabei mit Ausnahme der Hoquetus-Stelle noch streng in dem vom Sammler des 8. Faszikels augenscheinlich besonders bevorzugten 2. Modus mit reicher, oft überreicher Melismatik, die für den 2. Modus ja schon früher besonders charakteristisch war und hier infolge des verlangsamten Grundtempos der Motetten dieser Epoche (vgl. S. 423 unten) noch weiter gesteigert ist; in der Schreibung fallen namentlich mehrere plice-Folgen, einmal 3 plice breves nacheinander, auf. Das Tr. deklamiert ganz frei in breves und semibreves (2 oder 3 als brevis-Teile), wobei als Pausen in den 4., 11. und 17. Takten modale Pausen des 2. Modus und in den 6. und 13. Takten pause 1 temporis zur 3. brevis des Taktes (alternierend mit den gleichen Pausen zur 2. brevis im T.) eintreten.

312. f. 359'. Tr. [900] Au tens nouvel que naissent und Mot. [901] Chele m'a tollu T. „J'ai fait tout nouvelement“.

Der T. ist streng als Rondeau gebaut; wie es im 8. Faszikel die Regel ist, ist er ganz ligiert geschrieben (vgl. oben zu Nr. 309). Sein 1. Abschnitt bildet mit gleicher Melodie den Anfang des Mot. (J'ai fait nouvelement amie) der Dpm. Fauv. f. 15'. Der volle Rondeautext ist nicht bekannt. Der Mot. steht im 2. Modus mit geringen Abweichungen. Das Tr. deklamiert meist in breves und semibreves (stets nur 2 als brevis-Teile), bisweilen auch im 2. Modus; die Pausen treten nach sehr verschiedenen Reimen ein. Der Mot. verwebt mehrere ältere Motetten-Zeilen mit den originalen Melodien in seinen Text, ein in der Epoche von Mo 8 seltenes Vorkommnis. Mit der gleichen Melodie sind nachweisbar: V. 30 (Chele m'a tollu ma joie) und der Anfang des Tr. [511] (u.a. Mo 5, 78; Cele m'a tolu la vie); V. 32 (lonc tans a; bei Ray. Rec. 1, 270 mit falscher Lesung und Verteilung) und der Anfang des Mot. [512] (u.a. Mo 5, 78), der auch den T. der Dpm. [909c—d] (Mo 8, 337) bildet; V. 35 (en grant effroi sui souvent) und der Anfang des Mot. [374] (u.a. Mo 5, 83); V. 37 mau batu longuement und der Anfang des Mot. [707] (u.a. Mo 5, 92); ferner klingt V. 38 (son plour) an „son plour“ im gleichen Mot. [707] V. 3 deutlich an. — Mk.: T. bei Aubry Tén. fr. Nr. <VIII> S. 27 und Gennrich Nr. 60.

313. f. 361'. Tr. [902] L'autre jour me chevauchioie deles und Mot. [903] L'autre joiant et joli doi. T. „Vilain lieve sus o“.

Den T. citiert mit gleichem Anfang Pseudo-Ar. (C.S. 1, 271). Der T. ist a (4 Abschnitte von je 4 Takten) b (2 Abschnitte von 3 und 6 Takten) a gebaut und ganz ligiert; der volle Text ist nicht bekannt. Der Mot. steht im 2. Modus; er geht in ein Liebesliedchen aus, das Terri und Simon auf dem Weg von Orleans nach Clari singen. Das Tr. verwendet neben dem 2. zu den ersten Worten des Mädchens auch in sehr gelungener Weise den 6. Modus. — Mk.: T. bei Aubry, Tén. frq. Nr. <XI> S. 31.

314. f. 362. Tr. [929] Diex comment puet li cuers und Mot. [930] Vo vair oel m'ont espris. T. (nur Tenor bezeichnet).

Der T. besteht nur aus den Tönen C und D, die in reizloser Folge als lo und dl, oft mehrfach nebeneinander wiederholt, erklingen. Er entspricht sowohl in seiner Periodenfolge (a b a a b a b; dl und 2 lo vikarieren mehrfach) genau der Mot.-Gliederung (Rondeauform mit Auslassung der Wiederholung der 1. Refrainhälfte in der Mitte) als auch in seinen Pausen, die genau mit den Pauseneinschnitten im Mot. zusammenfallen. Alles dies unterscheidet den T. sehr scharf von der sonstigen Art der Motetten-T. des 13. Jahrhunderts. Der Mot. ist ein unvollständiges Rondeau (V. 1 und 2 wiederholt sich als V. 6 und 7; musikalisch sind V. 1 = 3 = 4 = 6 und 2 = 5 = 7; warum die im Rondeau nötige Wiederholung von V. 1 nach V. 3 hier ausgefallen ist, ist nicht ersichtlich). Die Melodik mit überreicher Melismatik, die nicht, wie im alten Conductus, die Anfangs- und die Reimsilben der Zeilen tonreicher ausgestaltet, sondern im 1. Vers die 2. Silbe mit einem Melisma von 4 perfectiones Ausdehnung und die 4. mit einem solchen von 3 perfectiones schmückt, findet in der Kunst des 13. Jahrhunderts kein Analogon, während bald in den Rondeaux und ähnlichen Werken des Roman de Fauvel und des Jehannot de Lescurel eine sehr verwandte Art der Melodiebildung (allerdings in brevis-Takten, nicht mehr, wie hier, in longa-Takten aufgezeichnet) uns entgegentritt. Das Tr., dessen Komponist der Gefahr, infolge des nur 2 Töne benutzenden T. in starke Monotonie zu verfallen, nicht hat entgehen können und auf lange Strecken sogar die wesentlich gleichen Tonfolgen zu allen T.-Durchführungen wiederholt, deklamiert neben einigen Takten im 1. Modus meist in rhythmisch freien breves und semibreves (2 und nur einmal 3 als brevis-Teile). Tr.-Reim: er (15 Perioden mit Schlüssen V. 2, 3, 4, 6, 8, 11, 12, 13, 15, 16, 18, 20 desirer [irrig: desir Ray. Rec. 1, 272], 20 savourer, 21 und 24). Eine weitere ungewöhnliche Erscheinung in dieser Dpm. ist, dass die Pausen des Tr. nach V. 6 und 16 entsprechend den gleichzeitigen längeren Pausen nach den Melodiegliedern b in T. und Mot. als pause 3 temporum geschrieben sind. Textlich steht den 7 6silbern des Mot. im Tr. eine etwa $4\frac{1}{2}$ mal so grosse Silbenzahl (186 Silben) gegenüber. — Mk.: Mot. bei Gennrich Nr. 64.

315. f. 364. Tr. [853] Porta preminentie carens contagio und Mot. [854] Porta penitentie per quam. T. Portas: 2 li 2 li 2 li br | 2 li 2 li br |.

Die T.-Quelle ist unbekannt. Alle 3 Stimmen stehen in strengem 2. Modus. Tr. und Mot. schliessen mit dem auch an die Anfänge anklingenden T.-Wort: portas. T. 22 ff. kehren die Worte: porta preminentie im Mot. und porta penitentie im Tr. wieder, trotz des gleichen T. aber nur im 1. Takt und einigen Tönen des 4. und 5. Takts musikalisch gleich dem Anfang; beidemale deklamieren Tr. und Mot. das Wort „Porta“ hoquetierend.

316. f. 364'. Tr. [39] Se je sui lies et chantans und Mot. [40] Jolietement de cuer. T. Omnes (aus M. 1): singular gegliedert.

Der T., der in 2 gleichen Perioden die kurze Melodie Omnes je dreimal wiederholt, zeigt eine neuartige Gliederung, insofern die 3malige Folge der Omnes-Melodie in jeder

Periode in den ersten und letzten Takten variiert, so dass die Ausdehnung zwischen 6, 7 und 9 Takten wechselt. Der Mot. steht im 2. Modus, gerät aber mehrfach in Konflikt mit der sonst üblichen dem Metrum entsprechenden Rhythmik. Das Tr. deklamiert bis auf den langsameren Schluss: cief bien seans, der auch musikalisch den Anfang von Hale's Mot. [726] (u.a. Mo 7, 258) citiert, in breves und semibreves (2 und 3 als brevis-Teile in der Handschrift; doch sind 2 Emendationen vorzunehmen, durch die wahrscheinlich 2 mal 4 semibreves als brevis-Teile auftreten). Tr.-Reime: on und ans (9 Perioden mit Schlüssen V. 4, 14 und 24 on und V. 8, 11, 16, 20, 27 und 31 ans).

317. f. 366. Tr. [777] Aucun qui ne sevent servir und Mot. [778] Jure tuis laudibus. T. Maria (aus O 50*): lo.

Der Marien-text des Mot. steht im strengen 2. Modus mit den für diesen Modus besonders typischen melismatischen Auflösungen der longa. Das Tr., eines der ausgeprägtesten Tr. des Petrus de Cruce-Stils, deklamiert sehr lebhaft in breves und semibreves, von denen häufig auch 5 und 6 als Unterteilung der brevis erscheinen. Tr.-Reim ant (7 Perioden mit Schlüssen im 2. Modus V. 3, 6, 9, 15, 20, 24 und 28). 9 7silber im Mot. entspricht eine Ausdehnung des Tr.-Textes von nicht weniger als 218 Silben.

318. f. 367'. Tr. [894] Tout solas et toute joie vient und Mot. [895] Bone amour qui les siens. T. „Ne me blasmes mie“.

= 3st. Tu Nr. 30. Über den T., der Virelaybau aufweist (a b b b a b a b; der volle Text ist leider anderweitig nicht bekannt) und leider sowohl in Tu wie in Mo ganz ligiert geschrieben ist, und den Modus der 3 Stimmen, dem der 5. und Nebenformen des 3. Modus zu grunde liegen, vgl. oben S. <541>. — Mk.: T. bei Gennrich Nr. 59.

319. f. 368'. Tr. [904] On parole de batre und Mot. [905] A Paris soir et matin. T. „Frese nouvele, muere france, muere muere france“.

Über den T., einen mittelalterlichen Erdbeeren- und Maulbeeren ausrufenden „cri de Paris“, der hier mit vollem Text versehen und unligiert geschrieben ist, vgl. Aubry, Tén. frq. Nr. <X S. 29> und Trib. de St. Gerv. 13, <1907>, 33. Wirkungsvoll folgt auf die ruhigeren ersten 4 perfectiones im 3. Modus lebhaftere Deklamation mit semibreves zu muere in den folgenden beiden Takten und ein breiter Schluss T. 7—8. So erklingt der T. 4 mal. Der Mot., der das ausgelassene Pariser Leben schildert, folgt dabei rhythmisch in allen 4 T.-Perioden mit beabsichtigter humoristischer Wirkung dem T. genau, während das Tr., dessen Text den gleichen Inhalt wie der Mot. hat und auch wörtlich in den Mot.-Anfang ausgeht (beles dames a devis; et tout se truev'on a Paris), meist etwas lebhafter in breves und semibreves (stets 2 als brevis-Teilung) deklamiert. In der Rhythmik des Mot., in dem also Takt 1—5 jeder T.-Durchführung ohne Rücksicht auf die Metrik des Textes einem musikalischen Prinzip zuliebe rhythmisch ganz genau gleich behandelt sind, klingt wiederum die Isorhythmie der Motette des 14. Jahrhunderts an; freilich liegt, da die Pauseneinschnitte in den 4 Perioden nicht bei den gleichen Stellen eintreten, hier kein isorhythmischer Grundriss des ganzen Werks wie in Nr. 311 vor. Seinem anziehenden Inhalt verdankt das Werk, das zu den modernsten des 8. Faszikels gehört, seine Veröffentlichung durch Coussemaker. — Mk.: Couss. Nr. 38; T. bei Aubry a.a.O.

320. f. 369'. Tr. [796] En mai quant rosier florist und Mot. [795] J'ai trouve qui m'amera. T. Fiat Nr. 1: lo | 3 li sine propr. |.

Qu. St. V Nr. 17 mit dem Mot.-Anfang in mg. — = 3st. Dpm. Tu Nr. 18; 2st. N Nr.

94. Einer der modernsten Motetten des 8. Faszikels folgt unmittelbar eine der ältesten. Auch das Tr., wenn es auch bisher wohl in Tu zum ersten Mal nachweisbar ist, zeigt rein den ältesten Stil; der 1. Modus ist streng durchgeführt; nur ist die Deklamation des letzten weiblich endenden Verses, der wie ein männlich endender behandelt ist, falsch, während der weiblich endende V. 10 richtig mit Taktdehnung der penultima deklamiert ist. Über den Mot.-Bau vgl. S. 155.

321. f. 371. Tr. [898] *De mes amours sui souvent* und Mot. [899] *L'autrier m'estuet venue*. T. „Defors Compiegne“.

Die T.-Quelle ist die nur in Codex D ohne Musik erhaltene Pastourelle Ray. Bibl. Nr. 1256; sie benutzt aus Nr. 309 als T. (*D'un joli dart*), wo nur der Refrain auch am Anfang erklingt; vgl. S. <550>. Mot. (8 10silber) und Tr. (9 10silber) sind textlich ungewöhnlich ebenmässig gebaut; der Mot. verläuft mit Ausnahme von V. 1 in regelmässigem 1. Modus, während das Tr. unregelmässig zwischen 1. und 6. Modus wechselt und oft vom Versmetrum abweichend deklamiert. — Mk.: T. bei Aubry, *Tén. frq.* Nr. <III> S. 13.

322. f. 372. Tr. [931] *Ma-Marie assumptio afficiat* und Mot. [932] *Hu-Hujus chori suscipe*. T. (nur „Tenor“ bezeichnet): Teil 1 3 lo | 6 li sine propr. mit *pausa brevis*; Teil 2 3 lo | dl lo |; Teil 3 lo.

Mot. und Tr. beginnen und schliessen mit grossen Melismen (35 bzw. 24 Takte) zum 1. bzw. 3. T.-Teil. Zeigt sich schon in dieser Umrahmung der Textpartie der Dpm. mit einem so ausgedehnten Anfangs- und Schlussmelisma deutlich die Einwirkung des Conductus-Stils, so greift dieser hier anscheinend auch auf die für einen Motetten-T. ganz ungewöhnliche T.-Bildung über. Ähnlich dem Domino bezeichneten T. zur Dpm. [804 f.] (u.a. Mo 4, 53), deren Original ein Conductus ist, der durch Zufügung eines T. zur Motette umgestaltet wird (vgl. S. 392), dient auch hier eine umfangreiche Textfolge, deren Quelle unbekannt ist und deren verschiedene Teile, dort 2, hier 3, trotz melodischer Verschiedenheit verschieden rhythmisiert sind, als T. Eigenartig ist hier, dass Teil 1 und 2 je 2 mal erklingen und in Teil 3 sich jede einzelne Tongruppe von 3 Tönen sofort wiederholt, letzteres eine ganz ungewöhnliche T.-Bildung, die hier auch nicht etwa durch irgendwelche melodische oder rhythmische Eigentümlichkeit der Oberstimmen veranlasst ist. Alle 3 Teile des T. beginnen und schliessen mit c. Mot. und Tr. verlaufen in unregelmässigem Wechsel vom 1. und 6. Modus. 5 mal wird im Textteil des Mot. und Tr. die 1. Verssilbe als Doppeltakt (*longa* und *pausa longa*; stets \bar{c} zum Ton c im T., was vielleicht ein Zufall sein kann) isoliert, ohne dass dies textlich oder musikalisch (etwa als Hoquetus) irgendwie motiviert erscheint. — Mk.: Aubry 3, 151.

323. f. 373. Tr. [906] *Li savours de mon desir* und Mot. [907] *Li grant desir que j'ai*. T. „Non veul mari“.

Der T. ist ganz ligiert geschrieben; sein vollständiger Text ist nicht bekannt. Wie der mehrstimmige Zusammenhang zeigt, ist zu den 5 im Codex aufgezeichneten Abschnitten (a_1, a_2, b, b, a_1) der Abschnitt a_2 als b zu ergänzen, so dass der Bau der eines unvollständigen Virelays ist, bei dem die für die mehrstimmige Komposition nicht gebrauchte Wiederholung des Refrain am Schluss fehlt. Ganz neuartig ist, dass in allen T.-Gliedern 1. und 2. Modus wechseln, so gleich in den ersten beiden Takten, die allen Gliedern gemeinsam sind. Entsprechend treten diese beiden Modi, die in der älteren Motettenkunst nie unmittelbar aufeinander folgen dürfen und noch viel weniger gleichzeitig miteinander erklingen können,

auch in den Oberstimmen in unregelmässigem Wechsel, ja 3 mal zu modal indifferent aufgefassten T.-Takten sogar gleichzeitig (2. Modus im Tr., 1. im Mot.) ein. Neben modal eindeutig ausgeprägten T.-Takten (mit 2 Noten im Takt), zu denen beide Oberstimmen stets den gleichen Modus wie der T. bringen, stehen im T. solche mit melismatischer Auflösung des ursprünglichen Modus (3 oder 4 Noten im Takt), der nun aus der ligiert textlosen T.-Schreibung nicht mehr zu erkennen ist (T. 3 des T.-Gliedes a ist oben stets als 1. bzw. 6. Modus behandelt, Takt 5 des T.-Gliedes b mit Ausnahme von Mot. Takt 19 als 2. Modus), und die Zeilenschlüsse des unbekanntes Textes mit 1 Note im Takt (*longa perfecta* in Takt 5 des T.-Gliedes a und Takt 4 des T.-Gliedes b, zu der oben meist 1. Modus, in Takt 12 dagegen 2. Modus klingt; *brevis* mit *pausa longa* an den Gliederschlässen, zu denen oben trotz dieses T.-Schlusses im 2. Modus wechselnd 1. und 2. Modus und in Takt 7, 14 und 33 sogar 2. Modus im Tr. und 1. Modus im Mot. gleichzeitig klingen, ebenso wie in dem obengenannten Takt 19). So verläuft das ganze Werk in einer sehr wesentlich von der älteren Art sich unterscheidenden Rhythmik, die hier aber, was besonders zu beachten ist, im T. und im Gefolge des T., nicht als eine Neuerung des Oberstimmenbaus erscheint. — Mk.: T. bei Gennrich Nr. 61.

324. f. 374. Tr. [207] *Quant se depart li jolis* und Mot. [208] *He cuer joli trop*. T. In *seculum* (aus M 13); 3 lo |.

Mot. und Tr. stehen nach alter Art im 3. Modus mit seinen Nebenformen und mehreren Hoquetus-Stellen, die z.T. (wie die Interpunktionen des Mot. V. 23 *He diez* und V. 33 *eeo!* am Refrainanfang) gut motiviert sind.

325. f. 375'. Tr. [908] *S'on me regarde* und Mot. [909] *Prenes i garde s'on me regarde*. T. „He mi enfant“.

Der T. ist ganz ligiert geschrieben; sein vollständiger Text ist unbekannt. Sein Bau ist wohl der eines unvollständigen Rondeaux (a_1, b, a_2, a_2, a_1, b ; a_2 schliesst mit dem Anfangston des vorletzten Taktes von a_1 ; der Schluss von b wird am Ende der Motette von 2 auf 3 Takte gedehnt); sonst könnte er auch der eines unvollständigen Virelays sein, in dem die beiden durch den Refrainbau nicht gebundenen Zeilen der Strophe musikalisch die Melodie des Refrainanfanges wiederholen. Mot. und Tr., die in engsten musikalischen und textlichen Beziehungen zueinander stehen, verlaufen gleichmässig im 1. Modus, mit dem im Tr. mehrere Perioden gedehnter Töne abwechseln. Mot. und Tr. gehen von einem auch sonst bekannten Refrain aus, den auch Codex V f. 119' (zu einem Rondeau ausgestaltet; Mk.: Gennrich Nr. 50; H. M. Bannister, *Pal. Mus. Vat. Tf. 100b phot.*; vgl. ferner u.a. Aubry, *Riemann-Festschrift* S. 221) und der Renart Nouvel V. 6786 (Ha f. 165) mit der gleichen, nur leicht variierenden Melodie überliefern: *Prenes i garde, s'on mi (oder nous) regarde; s'on mi (nous) regarde, dites le moi*. Die Melodie ist 2teilig mit vert- und cisdifferenzierung gebaut; sie verwendet also in V. 1 und 3 gleiche Melodie zu verschiedenem Text und in V. 2 und 3 gleichen Text zu verschiedener Melodie. In der Dpm. ersetzt der Mot. V. 3 durch neuen Text mit neuer Melodie (*trop sui gaillarde*), so dass hier die Wiederholung des *s'on me regarde* fehlt; das Tr. beginnt mit V. 2 des Refrains und verwerbt *Prenes i garde* auch später meist in seinen Text. Als V. 4 nimmt das Tr. die neue Mot.-Phrase *trop sui gaillarde* auf, aber mit eigener nur im Anfang an die Mot.-Melodie anklingender Weise und ohne Pause zur Phrase *bien l'aperchoi* überleitend, die das Tr. in Takt 9f. dem Mot. Takt 17 f. vorausnimmt. Dann behält wieder der Mot. die Führung und es kehrt Text und

Melodie des Mot. Takt 11—16 6 Takte später im Tr. Takt 17—22 (über verschiedenem T.), Mot. Takt 20—32 8 Takte später im Tr. Takt 28—40 (über gleichem T.) und Mot. Takt 33—38 im Tr. Takt 43—48 wieder (über verschiedenem T., genau entsprechendem Takt 11—22). Meist erklingen darin die Melodieabschnitte des Refrains von Neuem, jetzt mit neuem Text (α , die 1. und 3. Zeile des Refrains, im Mot. Takt 13 f., 25 f. und 35 f. = Tr. T. 19 f., 33 f. und 45 f.; β_1 , die 2. Zeile des Refrains, in Mot. T. 11 f. und 33 f. = Tr. T. 17 f. und 43 f.; β_2 , die 4. Zeile des Refrains, in Mot. T. 27 f. und 37 f. = Tr. T. 35 f. und 47 f.); am Anfang des 5. T.-Abschnitts greifen dabei die beiden zuletzt genannten Perioden mit der Verwendung der gleichen Motive zu verschiedenen Texten ineinander, so dass ähnlich der Wirkung des Stimmtauschs am Anfang (Tr.: $\beta_1 \alpha \beta_2 x_2$; Mot.: $\alpha \beta_1 x_1 \beta_2$) auch im Tr. Takt 33—36 ($\alpha \beta_2$) und Mot. Takt 35—38 ($\alpha \beta_2$) die Wirkung unmittelbarer Nachahmung entsteht. So durchklingen die Refrainmelodiephrasen in geistreichster Weise das ganze sehr gelungene, in der Literatur oft besprochene Stück, in dem unter 48 Takten nur 2 sind, die in beiden Stimmen Tonfolgen haben, die nicht ein zweites Mal von der anderen Stimme aufgenommen wiederkehren (Takt 41 f.), aber wie ich schon Sammelb. 5, S. 222 f. ausführte, die Zusammenschmelzung gegebener und neu eingefügter <Teile> trotz erheblich erhöhter Schwierigkeiten bedeutend besser gelungen ist als etwa in *Mout me fu griez*, der Dpm. [297 f.] (u.a. Mo 7, 265). — Mk.: Couss. Nr. 19 (Cousse-maker's Emendationen der nicht ganz korrekt überlieferten Stellen ist nicht überall zuzustimmen); T. bei Gennrich Nr. 62.

326. f. 376'. Tr. [409] *Benedicta Marie virginis sancta virginitas* und Mot. [410] *Beate virginis fecondat viscera*. T. *Benedicta* (aus M 32): dl lo |.

Von den 5 T.-Perioden sind nur 3 aufgezeichnet. — Den Mot.-Text bilden die 3 Strophen eines lange verbreiteten Marien-textes (Ch. 2358 und 11167), der in 2 anderen Kompositionen oft überliefert ist (die Anfänge auch dieser Komposition sind Bd. 2, S. 52 mitgeteilt): a) als 2st. *Conductus* im Notre Dame-Repertoire: 2) W_1 f. 137'; 3) F f. 283' und 4) Ma f. 54'; b) mit einer 3. Melodie und der Anfangs-Variante *Marie virginis*: 5) in London Br. M. Add. 22604 f. 17', einer Pergamenthandschrift aus der Prämonstratenser-Abtei Parc bei Löwen s. 13. oder 14. (in Hughes-Hughes' Cat. stehend), und deutschen Handschriften des 14. Jahrhunderts: 6) Graz 756 f. 189' (linienlos neumiert); 7) Innsbr. f. 105 und 8) Eng f. 82 oder 83 (wohl mit gleicher Melodie); ferner ohne Melodie, als welche wohl die 3. Melodie zu ergänzen ist, mit gleicher Anfangs-Variante in 2 Papierhandschriften des 15. Jahrhunderts: 9) Boulogne s/M 107 (98) f. 66', aus St. Bertin stammend, und 10) Paris B. N. lat. 18571 f. 89', einer Cölestiner-Handschrift.

In 5) und 8) sind die Strophen als Versus zu *Alma redemptoris*, in 6) als „super Antiphonam Speciosa“ bezeichnet, was also anscheinend nicht auf die Entstehung des Textes, sondern nur auf die Verwendung im 14. Jahrhundert zutrifft. Text: Morel, Hymnen S. 129 aus 8); Jacobsthal, Zs. f. r. Ph. 4, S. 312 aus 1) (Mo); Mi. Nr. <192> aus 2); Dreves, Anal. hy. 10, 112 <nach Oxf. Misc. Lit. 357> 20, 79 aus 2) - 6), 8) und 10). — In Mo verläuft der Mot. mit Ausnahme von V. 21, der auffälligerweise gegen das Metrum im 4. Modus steht, im 3. Modus, in dem die 6silber bald modal auftaktig behandelt sind, 2 mal am Schluss gedehnt mit 2 longe beginnen, bald volltaktig mit 4 breves rectae anfangen. Das Tr. bleibt musikalisch streng im 3. Modus, dem es seinen wesentlich kürzeren Reimprosa-artigen Text (96 Silben gegenüber 144 im Mot.) in mannigfachen Dehnungen anpasst.

327. f. 377'. Tr. [626] *Per omnia secula seculorum Maria gubernas* und Mot. [627]

Per omnia seculorum secula virgo regia. Der T. (*Per omnia secula seculorum*) ist bezeichnet *Per omnia secula* (aus der Praefatio L. Gr. 63* und 64*): 3 lo | dl lo |.

Der T., der nur einmal ausgeschrieben ist, erklingt 3 mal, worauf ein nachträglich zugefügtes „sp“ (wie zu lesen?) hinzudeuten scheint. Beide Oberstimmen der kurzen Dpm. stehen im 3. Modus und der regelmässig durch den Taktbau gebotenen Nebenform mit 4 Silben im 1. Doppeltakt nach jeder Pause. Die Verwendung eines Abschnitts einer Präfations-Melodie ist hier singulär.

328. f. 378'. Tr. [933] *Amor potest conqueri* und Mot. [934] *Ad amorem sequitur*. T. (nur Tenor bezeichnet).

Der T. besteht nur aus den Tönen F E G oder F F E G, die in stets gleichem Rhythmus (fff oder ffff; nur am Schluss etwas breiter gedehnt) die eintönige Unterstimme dieses in 2zeitigem Takt verlaufenden Werks bilden. Die Oberstimmen deklamieren in Takt 1—10 im gleichen Rhythmus in *longe* und *breves* und in Takt 11—16 lebhafter mit reichlicher *semibreves*-Verwendung. Dann folgt ein langer textloser, an Monotonie dem T. nahekommender *Hoquetus*, der stilistisch bereits wieder auf das 14. Jahrhundert vordeutet, in dem ein *hoquetierender* Schlussteil vielfach zur Stileigentümlichkeit der Dpm. gehört. — Mk.: Aubry 3, 156 (Übertragung); J. Wolf, Handb. der Not.-Kunde 1, 272 (Original-Notation und Übertragung).

329. f. 379. Tr. [742] *Ave mundi gaudium* und Mot. [743] *Ave salus hominum*. T. Aptatur (aus O 46*) 3 li sine propr. 2 li |.

In dieser kleinen Dpm. mit altem regelmässigem T.-Modus verlaufen auch Mot. und Tr. im alten 1. Modus, der nur am Mot.-Schluss in der Überlieferung des Codex oder in der Komposition gestört ist.

330. f. 379'. Tr. [769] *Virginale decus et presidium* und Mot. [767] *Descendi in ortum*. T. *Alma* (aus O 48*): $\lambda\gamma$.

= 3st. Dpm. Da Nr. 3; das Tr. III *Virginale* cit. Anon. III (C.S. 1, 324); 3st. Dpm. mit abweichendem Tr. I [766] *Anima* Mo 7, 282; mit abweichendem Tr. II [768] *Gaude super* Ba Nr. 25; 2st. *Ars A* Nr. 5; Lo D f. 55'; über Lo Ha 5, 8 und 9 vgl. S. 275. — Mk.: Gerbert, *De cantu* 1, 558 aus Lo D; Ba. — Über die interessante Geschichte dieses Werks, in dem mit dem dem Hohen Lied 6, 10 und 12 entnommenen Mot.-Text 3 verschiedene 3 verschiedenen Entwicklungsstadien angehörige Tr. verbunden wurden, vgl. oben S. 443. Das Tr. *Virginale* ist das einzige bisher vollständig bekannte lateinische Tr. im Petrus de Cruce-Stil; doch geht die Teilung der *brevis* nicht über 3 *semibreves* hinaus und eine Einheitlichkeit des Reims für die Periodenschlüsse ist nicht durchgeführt; von den 13 Perioden des Tr. schliessen 1—4 mit *ium*, 5 und 6 mit *a*, 7 und 8 mit *ii* und 9—13 wieder mit *a*. Die Pausen sind *longa*-Pausen.

331. f. 381. Tr. [815] *Descendendo dominus in terris humanatur* und Mot. [816] *Ascendendo dominus in nubes sublimatur*. T. *Domino*: 3 lo |.

Die T.-Quelle ist unbekannt. Mot. und Tr. verlaufen im strengen alten 1. Modus. Auch textlich stehen Mot. und Tr. in engsten Beziehungen zueinander. Der Mot. singt von der Auffahrt Christi gen Himmel, von dannen er wiederkommen wird, das Tr. vom Herabniederkommen des Heilandes auf die Erde bei seiner Menschwerdung und später zum Gericht. Anfangs malen beide Stimmen auch in lebhafter Tonmalerei, auf die mit Recht

schon Coussemaker, L'art S. 84 aufmerksam machte, das Auf- und Absteigen: das Tr. fällt in weitgeschwungener Linie von f bis F, während der Mot. ebenso von F bis f steigt. Beide Stimmen reimen dann stets miteinander; ihre Worte haben stets die gleiche musikalische Ausdehnung; einige Worte sind beiden Stimmen gemeinsam. So deklamieren beide gleichzeitig in Doppeltakt 15—18 noch einmal die Hauptworte ihrer Texte: descensionem domini (Tr.) und ascensionem domini (Mot.) in markanter, wirkungsvoller Dehnung, aber ohne Wiederholung der Tonmalerei, ganz nach der Weise der alten Motette.

332. f. 382. Tr. [703] Je cuidoie bien metre vis und Mot. [704] Se j'ai folement ame. T. Solem (aus O 19): singular gegliedert.

Der Mot., der textlich ein Motet enté mit bekanntem altem etwas variiertem Refrain ist, freilich ohne für diesen Refrain dessen alte Melodie aufzunehmen, wie sie in der Cour de Paradis V. 339 und den Motetten [123], [149 f.] und [162] benutzt ist (vgl. oben S. 293 zu N Nr. 60), deklamiert seinen kurzen Text meist in seltsam kontrastierendem Wechsel von 5. Modus und brevis- und semibrevis-Hoqueti mit dem Tr., die so zahlreich sind, dass von den 61 Silben des Mot. nicht weniger als 23 hoquetierenden Abschnitten angehören. Daneben stehen 2 Takte im 1. und einer im 2. Modus, den auch der T. in dem einzigen Takt seiner Melodie, in dem 2 Töne klingen, ausprägt. Alle diese Eigentümlichkeiten zeugen für die späte Entstehung auch des Mot. dieser Dpm. Das sehr lebhaft Tr. steht im Petrus de Cruce-Stil; als brevis-Teile erscheinen oft auch 4 oder 5 semibreves. Auch zum Refraintext des Mot., den das Tr. gegen Ende in textlich wiederum etwas variiertender Gestalt in seinen Text verwebt, verlässt es diese überstürzte Deklamation nicht; die 2. Refrainhälfte (Je m'en repens) erklingt auf 4 semibreves einer in 5 semibreves geteilten brevis; so kann auch dieses Refraincitát des Tr. weder zur alten Refrainmelodie noch auch zum Mot. [704] in musikalischen Beziehungen stehen. Tr.-Reim: *ent* (6 Perioden mit Schlüssen V. 4, 8, 14, 23, 31 und 41).

333. f. 383'. Tr. [909a] Amours m'a pris und Mot. [909b] Bien me maine bone amour. T. „Riens ne vous vaut“.

Der T. ist ganz ligiert geschrieben; sein Bau ist der eines Virelays ($a_1 a_2 b b a_1 a_2 a_1 a_2$); der vollständige Text ist unbekannt. Neben dem 6. und dem 5. Modus zeigen die Glieder a_1 und a_2 nur den 2., das Glied b dagegen ähnlich dem T. von Nr. 323 Wechsel vom 2. und 1. Modus; entsprechend wechseln auch in den Oberstimmen neben ganz unregelmässig eintretenden Dehnungen und umgekehrt beschleunigter Deklamation in breves in den Takten mit 2 Textsilben der 2. und der 1. Modus, wobei zu den T.-Takten im 5. und 6. Modus oben bald der eine, bald der andere erscheint. Auch manches weitere Auffällige ist festzustellen: zur 1. T.-Stelle im 1. Modus steht der Mot. im 1., das Tr. aber im 2. Modus; die eintaktigen Abschnittschlüsse sind nur 2 mal im Tr. im 2. Modus (brevis mit pausa longa) geschrieben, sonst stets im 1. Modus, auch wenn die anderen Stimmen dazu im 2. Modus stehen; im Tr. greift einmal eine 2 tempora geltende Ligatur von der 3. brevis des einen zur 1. brevis des andern Taktes über. Alle diese Unregelmässigkeiten deuten auf späte Entstehung des Werks. — Mk.: T. bei Gennrich Nr. 63.

334. f. 385'. Tr. [269] A maistre Jehan Lardier und Mot. [270] Pour la plus jolie. T. Alleluja (aus M 22): lo.

Das Liebeslied im Mot. flicht in der vorletzten Zeile ein musikalisches Citat ein: *He amouretes* in diesem *vous m'avez trahi* fortfahrenden Vers ist musikalisch identisch mit

dem Melodieabschnitt *He amouretes* in dem oft benutzten Refrain *He amouretes m'ocirres vous dont*, wie er am Schluss des Mot. [605] (Mo 5, 84), als Abschnitt 4 des T. von [880 f.] (u.a. Mo 7, 280) und Ren. Nouv. V. 6856 (Ha f. 166) überliefert ist. Im Tr. entbietet die Justice einem grossen Sängerkreis, 11 mit Namen genannten „Meistern“ und allen anderen *compaignons bons*, deren *noms* und *seurnoms* sie nicht alle aufzählen kann, ihren Gruss und fragt, wie es in Paris zugeht. Es ist die gleiche „compaignie“, von der auch das Tr. der Dpm. [866 f.] mit dem Bele Ysabelos-T. (u.a. Mo 7, 256) spricht, da die Namen von Copin, Hannicotte und Pierre beiden Texten gemeinsam sind; vielleicht ist „le joli Hannicotte que j'ai chier“ auch mit Hale's Genossen im Tr. von Hale's Dpm. [725 f.] (u.a. Mo 7, 258) identisch.¹ Der Mot. bleibt meist im 1. Modus. Das Triplum deklamiert grösstenteils lebhafter im 6. Modus mit einigen offensichtlich durch den Text verursachten Abweichungen von den alten Formen des 6. Modus; wirkungsvoll schlägt es nach der rascheren Namensaufzählung des Anfangs im 2. Teil (*vous salue* u.s.f.) zunächst in den 1. Modus um. Die T.-Wahl bezweckt augenscheinlich eine parodistische Wirkung; der T. ist dem Jubilus des All. M 22 entnommen. — Mk.: Couss. Nr. 41.

335. f. 386'. Tr. [303] Cis a petit de bien und Mot. [304] Pluseur dient que j'aim. T. Portare (aus M 22): 3 lo |.

Der T. zeigt ältesten Bau; am Schluss des 1. und des 2. Erklings der 20 Töne der T.-Melodie wird der aus 3tönigen Gruppen bestehende 5. Modus nicht unterbrochen, sondern die 2. T.-Durchführung mit dem 3. Ton der 7. Gruppe und die 3. mit dem 2. Ton der 14. Gruppe begonnen, so dass in der 2. und 3. T.-Durchführung nach alter Art die T.-Töne sich anders gruppieren als vorher. Der Mot., in dem nur die dem Metrum widersprechende Deklamation von V. 36 auffällt, steht im übrigen im alten strengen doppeltaktigen 1. Modus; ebenso deklamiert das Tr. streng im 1. und den Schluss von V. 20 an im 6. und 1. Modus. Im Textdruck von Ray. Rec. 1, 288 sind im Tr. V. 19 und 20 die Worte *en* bzw. *on* zu streichen und V. 12 f. *qu'a faire son commandement, car aussi tost* in den Mot. nach V. 32 zu stellen; Raynaud's Korrektur S. 328 ist hinfällig.

336. f. 388. Tr. [209] Puis quand amer loiaument und Mot. [210] Quant lit jolis tans doit entrer. T. In seculum (aus M 13): lo 3 li 3 li | (bzw. 4 li sine propr. 3 li |).

Der Mot. stand auch in einem verschollenen Fragment Arras. — Im T. konnte nur die 1. Gruppe der aus 5 Gruppen bestehenden T.-Periode lo 3 li 3 li | ligiert werden; in allen anderen bedingen Unisoni Abweichungen. Vielleicht hätte der Schreiber auch in der 1. Gruppe statt dessen 4 li sine propr. 3 li | geschrieben, was nach dem Prinzip „figura ligabilis non ligata viciosa est“ (Franco, C.S. 1, 128) noch korrekter wäre, wenn nicht auch hier die beiden ersten Töne einen Unisono bildeten; in den anderen Gruppen ist stets die 1. Note mit dem oder den folgenden Tönen ligiert, bis Unisoni eintraten; so beginnt die 2. Gruppe mit einer ligatura binaria, die 3. und 4. mit einer ternaria und die 4. mit einer quaternaria. Der Mot. steht im 3. und 5., das Tr. im 3. Modus (mit 2maliger Verwendung der Nebenform mit 4 Silben im Doppeltakt). Alle Stimmen des Werks machen einen älteren Eindruck.

¹) Das Tr. [269] nennt: Maistre Jehan Lardier, Tibaut, Climent, Hannicotte, Marc d'argent, Copin, Martin de Bernardpré, Franque, Huet le burier, Maistre Petit l'alosé und Pierre l'Engles; das Tr. [866] nennt: Copin, Bourgois; Hanicot, Charlot und Pierron; Hale's Tr. [725] nennt: Adan, Hanikel (Ha und Tu; Haniket Mo; Henequel Ba), Hancart und Gautelot.

337. f. 389. Tr. [909c] Dame que je n'os noumer und Mot. [909d] Amis dont est engrenée. T. „Lonc tans a que ne vi m'amie“.

Der T. ist wiederum, wie es im 8. Faszikel die Regel ist, ganz ligiert geschrieben und nur mit dem Anfang des Textes bezeichnet, obwohl als T.-Quelle ein so individuelles Gebilde, wie es der Mot. [512] ist, dient. Trotzdem wird man aber doch wohl auch hier annehmen müssen, dass die Kenntnis dieses Textes als bekannt vorausgesetzt wurde. Freilich handelt es sich beim Mot. [512] um eines der verbreitetsten Werke des zeitlich mittleren Motetten-Repertoires des 13. Jahrhunderts, das als ein Hauptwerk des 2. Modus gelten darf und besonders durch seine reizvollen, textlich fein motivierten Hoqueti (*de cuer suspir* u.s.w.) eines der eigenartigsten und besten Werke dieses Repertoires ist. Merkwürdigerweise beteiligen sich in Nr. 337 die neuen Oberstimmen nirgends hoquetierend an diesen Hoquetus-Stellen, so dass die Eigenart ihrer ursprünglichen Wirkung hier völlig verloren geht. Der Mot. [512] ist erhalten: mit Tr. [511] Cele m'a tolu als 3st. Dpm. Mo 5, 78; Cl Nr. 14—15; Ba Nr. 57; Reg Nr. 5 mit identischem Tr. [513] Pulchra als 3st. Dpm. Tu Nr. 27; ferner wohl Bes Nr. 46, unbekannt mit welchem Tr. Eine ähnliche Verwendung einer französischen Mot.-Stimme als T. ist bisher nur aus Tu Nr. 28 (Mot. [715] als T. zur Dpm. [924 f.]) bekannt. Beide Oberstimmen stehen wie der T. in strengem 2. Modus, der auch im emendations-bedürftigen Tr.-Schluss leicht wiederherzustellen ist. — Mk.: Aubry 3, 32 Mot. [512] in Ba; T. bei Aubry, Ten. frç. Nr. <VII> S. 26. — Aubry's Annahme (3, 34), dass die T.-Melodie „sans doute une ancienne chanson“ des „répertoire populaire“ gewesen sei, die in der Dpm. [511 f.] zum Mot. „transformiert“ wurde, vermag ich im Hinblick auf den musikalischen Charakter dieser Stimme nicht zu teilen.

338. f. 390. Tr. [701] Amours qui si me maistrie und Mot. [702] Solem justice leticie. T. Solem (aus O 19): a. dl lo | 3 lo |; b. lo | dl lo |; c. lo | 3 lo |.

= 3st. Dpm. Mo 7, 289. — Der T. ist nur in Nr. 338 korrekt überliefert; in Nr. 279 sind die dl mehrfach irrig in 2 unisone lange aufgelöst. Die Reimprosa des Mot.-Textes, in den fast der ganze Text des R-Teils von O 19 hinein verwoben ist (vgl. oben S. 448), wird teils im 1. Modus, teils im 3. mit seinen Nebenformen deklamiert; *justi[cie]* erklingt im 1. Modus; mit *leticie* setzt der 3. ein; mit *pre postque virgo pura* kehrt der 1. Modus zurück, um bis zum Schluss zu herrschen. Das Tr. steht im Petrus de Cruce-Stil; über seine 14 Perioden vgl. S. 448. Bisweilen finden sich in ihm erhebliche Varianten; V. 20 f. sind der rhythmisch an 2 Stellen in Mo 7 und 8 differierenden Fassung beide Lesarten inkorrekt und zu emendieren. Durch eine Variante des Schlusses treten in Mo 8 hier 6 semibreves als Unterteilung der brevis an die Stelle von 4 in Mo 7; doch kommen auch sonst mehrfach 5 und 6 semibreves als Unterteilung der brevis vor.

339. f. 392. Tr. und Mot. [584] Alle psallite cum luya. T. Alleluya.

„Der Text besteht aus 30 immer steigenden Zeilen:

	<i>Alle</i>	<i>psallite cum luya,</i>
	<i>alle concrepando</i>	<i>psallite cum luya,</i>
<i>alle corde voto</i>	<i>deo toto</i>	<i>psallite cum luya,</i>

die beide Stimmen über einem *Alleluya* bezeichneten T. abwechselnd singen, und denen ein kurzes gemeinsames *Alleluya* folgt. Hand in Hand mit der Textdehnung, die zwischen das durch den Ruf *Psallite* gesprengte *Alle-luya* erst 4, dann 8, zuletzt 12 Silben fügt, geht die

Steigerung der Melodie im 1. Modus von 4 zu 5 und 6 Takten und die Dehnung des T., der seine einfache Melodie D F E D, wie sie zum Schluss-*Alleluya* erscheint, ebenfalls durch immer reichere Ausgestaltung erweitert und, um gleichlautend beiden Stimmen, die sich unmittelbar folgen, den Schluss der einen mit dem Anfang der anderen verknüpfend, als Fundament zu dienen, immer wiederholt, 2×3 , 2×4 , 2×5 Takte. Zur Melodie, wie die Oberstimme sie anstimmt, fügt die Mittelstimme eine schlichte textlose Begleitung, die von der Oberstimme übernommen wird, während die Mittelstimmen die Melodie erklingen lässt; und so folgen sich alle 3 Abschnitte in genauem Stimmtausch, bis das gemeinsame kurze *Alleluya* das Ganze abschliesst. Und wie es mit dem *Alle psallite cum luya* anfang, so geht es mit *psallite cum luya Alleluya* aus, mit der gleichen Melodie zum *psallite cum luya* am Anfang und Schluss, melodisch das Werk abrundend, wie die in allen 3 Zeilen gleichbleibenden Kadenzen auch tonal eine starke Einheit schaffen. So mutet das Ganze gleichsam alttestamentarisch an, ein Psallieren und Alleluja-Singen im Wechselchor mit hinreissendem Crescendo bis zum Schluss“ (Sammelb. 5, 220). Die T.-Quelle ist unbekannt. Nur beiläufig sei bemerkt, dass das sich melodisch gleichbleibende, in der 2. Hälfte des Doppeltakts zu Pausen in den beiden anderen Stimmen erklingende Melisma zu *lu* in Teil 1—3 in der Rhythmik des 3. Modus erscheint, ohne damit jedoch eine stärkere Wirkung des 3. Modus herbeizuführen. Über die Eintaktigkeit des Oberbaus und den Stimmtausch vgl. auch zu Nr. 341. — Mk.: Th. Nisard, vgl. S. 349; Couss. Nr. 21; vgl. H. Riemann, Handbuch 1, 2, 347.

340. f. 392'. Tr. und Mot. [594] Ba- Balam inquit vaticinans T.-Bezeichnung: Balaam (aus M 81*); 3 li sine propr. 2 li 2 li 2 li | 3 li sine propr. 2 li 2 li 2 li | 4 lo |.

Das Werk „hat zum Text die bekannte Prophezeiung des Balaam vom Stern, der aus Jakob aufgehen wird (4. Mos. 24, 17)“, über dem Balaam bezeichneten T., dessen Quelle Strophe 7 der Sequenz Epiphaniam domini (Balaam, de quo vaticinans u.s.w.) ist und „dessen originaler Bau a a b 4 mal wiederholt den Aufbau der Komposition mit Stimmtausch für die ersten beiden Perioden der 4 Abschnitte und gemeinsamen Abschluss in den dritten Perioden ohne weiteres gestattet. So beginnt das Ganze mit einem Anfangsmelisma zur 1. T.-Durchführung, wie erwähnt dreigeteilt, 2 Teile mit Stimmtausch und ein kürzerer musikalisch in beiden Stimmen neuer Abschluss. Es folgt zur 2. T.-Wiederholung der Textteil, wobei die Oberstimme beginnt, von der Mittelstimme äusserst geschickt begleitet, dann die Mittelstimme den Text wiederholt, während die Oberstimme dieselbe Begleitung übernimmt, und beide Stimmen gemeinsam den Text abschliessen. Das Schlussmelisma bildet dann hier ein ausgedehnter Hoquetus, der sich über 2 T.-Durchführungen spannt, beide musikalisch gleich, indem die Oberstimme der 3. die Mittelstimme der 4. und umgekehrt wird, ausserdem aber der Bau der beiden ersten Perioden durch Stimmtausch zwischen beiden Oberstimmen auch gewahrt bleibt, so dass die Musik dieser Teile 4 mal und die des Schlussteils 2 mal wiederkehrt, gewiss hier nach der Anschauung der Zeit sehr am Platz, da es sich um das musikalische Ausklingen dieser mystischen Prophezeiung von einem Stern handelt, dessen flimmernder Glanz die Magier an die Krippe von Bethlehem führen sollte“ (Sammelb. 5, 220 f.). Vgl. ferner zu Nr. 341. — Mk.: Couss. Nr. 22 (zu verbessern ist Tr. T. 5—7, Mot. T. 10 f. und 15 und Tr. und Mot. im Hoquetus T. 53 ff.).

341. f. 393'. Tr. und Mot. [595] Huic ut placuit tres magi. T. unbezeichnet; zu ergänzen ist: Huic magi u.s.w. (aus M 81*): unregelmässig.

In engem Anschluss an Nr. 340 besingt diese ebenso geistvolle Komposition die

Verehrung der Magier. Der T., dessen Quelle, wie zuerst Beyssac, *Rass. Greg.* 7, 1908, Sy. 25 nachwies, Strophe 9 der Sequenz Epiphaniam ist, erklingt wie in Nr. 340 nicht „ter“, wie im Codex steht, sondern „4 mal, jedesmal aus 3 Abschnitten sich zusammensetzend, die hier aber eine durchlaufende Melodie bilden, so dass hier immer zu je 2 ganzen T.-Wiederholungen die Oberstimmen im Verhältnis des Stimmtauschs stehen. Und zwar beginnt das Werk gleich mit dem ganzen Text in der Oberstimme, wozu die Mittelstimme eine einfache, aber wiederum sehr geschickte Begleitung ausführt; zur 2. T.-Durchführung wiederholt die Mittelstimme die Textmelodie, während die Oberstimme die alte Begleitung hat. Dann folgt ein grosser Schlusshoquetus in sehr lebhafter Bewegung, der stellenweis direkt wie eine freie hoquetierende Bearbeitung der alten Melodie aussieht und ganz wie im vorigen Stück gebaut ist, auch darin mit jenem übereinstimmt, dass für die Kadenz der wörtliche Stimmtausch aufhört, vielmehr jede der beiden Stimmen beidemal in ihrer eigentlichen Tonlage kadenziert, die Oberstimme beide Mal am höchsten, die Mittelstimme in der Mitte liegend, während sie sich sonst natürlich fortwährend kreuzen“ (*Sammelb.* 5, 221). — Mk.: Couss. Nr. 23 (zu verbessern ist Mot. T. 11 ff. und Tr. T. 24 f.).

In Nr. 339-341 glaubte Couss. *L'art S.* <80> die Anwendung einer Art doppelten Kontrapunkts zu erkennen; doch ist davon offenbar bei diesem antiphonischen Stimmtausch keine Rede. Alle Werke sind in Mo singular. Sie emanzipieren sich unter den Werken des 8. Faszikels am stärksten von der alten Motettenform. Die beiden Epiphanius-Kompositionen Nr. 340 und 341 benutzen dabei liturgische Tenores des Festes, von denen der T. Balaam schon im älteren Motetten-Repertoire bereits mindestens 2 mal Verwendung gefunden hatte. Nr. 339 bildet sich den T. ganz eigenartig, wie es sich sonst nirgends findet. Auch die Eintextigkeit des Oberbaus nähert diese Werke stilistisch in keiner Weise der uralten eintextigen lateinischen Motettenform wieder; denn in allen 3 Werken alternieren die beiden Oberstimmen fast für den gesamten Textumfang mit dem Textvortrag. Mit Ausnahme des Schluss-*Alleluia* in Nr. 339 und des Textschlusses: *rutilans exhibit stella* in Nr. 340 singt stets nur eine Stimme den Text; die andere singt oder spielt nur ein begleitendes Melisma dazu und verstärkt damit die musikalische Rolle des T. Während in 2 verwandten Werken des 7. Faszikels (Mo 7, 300 mit gleichem und 7, 275 mit teilweis gleichem, im übrigen ganz gleich gebautem Text in beiden Oberstimmen) die Oberstimmen mit kurzen Textzeilen Schlag auf Schlag alternieren, so dass es genügt, als musikalisches Zwischenglied zwischen die einzelnen Textzeilen stets nur eine longa mit pausa longa einzuschieben, erstreckt sich hier die textlose Begleitung der 2. Stimme in Nr. 339 auf 4, 6 und 8, in Nr. 340 auf 4 und 5 und in Nr. 341 sogar auf 12 und 13 longe. Damit klopft, wie ich schon *Sammelb.* 5, 221 ff. ausführte, in diesen Partien eine andere neue Form des 14. Jahrhunderts zum ersten Mal schüchtern an: die Klangwirkung des 1stimmig gesungenen und von 2 selbständigen Instrumentalstimmen begleiteten Lieds Guillaume de Machaut's ist zum ersten Mal in den Textabschnitten dieser 3 Werke vorgebildet, während in allen rein melismatischen und Hoquetus-Stellen in ihnen die alte Art der Dreistimmigkeit, 2 Melodiestimmen über einer begleitenden Stimme, weiterlebt.

342. f. 394'. Tr. [577] *Qui d'amours n'a rien gouste* und Mot. [578] *Tant me plaist amour servir*. T. *Virga Yesse* (aus M 78*): lo (mit nur einer pausa longa nach der 9. longa).

Der Mot. steht im 1. und 5., das Tr. im 1. und 6. Modus. In beiden Stimmen ist eine Anzahl von Versen hinsichtlich der Deklamation auffällig behandelt.

343. f. 395'. Tr. [705] *Vir- Virginis eximie celebrantur hodie* und Mot. [706] *N(os)-Nostra salus oritur hodie*. T.-Bezeichnung: *Cernere* (aus O 19): 2 li br | (mit Abweichungen an den Schlüssen der beiden Melismen).

Als T. ist der ganze Ψ des R Solem verwendet. Der Textteil der Dpm. ist nach Conductus-Art von einem ausgedehnten Anfangsmelisma (zu einer vollen T.-Durchführung) und einem kurzen Schlussmelisma, das als T. die kleinere 2. Hälfte der 3. T.-Durchführung benutzt, umrahmt. Im Mot. ist am Anfang des Anfangsmelismas *os* hinter *N* wieder ausradiert. Mot. und Tr. stehen im 2. Modus, der bis auf 3 Stellen im Tr. streng durchgeführt ist. Das Tr. verwebt den R-Anfang „Solem justice“ in seinen Text, jedoch ohne musikalische Beziehungen zum Mot. [702] (vgl. oben Nr. 338).

344. f. 396'. Tr. [624] *O castitatis liliu Maria* und Mot. [625] *Assumpta in gloria* es. T. *Kyrieleison* (Nr. 8): lo lo mit Punkt 2 li br |.

Im T., dessen 3 Gruppen nur einmal aufgezeichnet sind und noch 2 mal wiederholt werden müssen, ist in der ersten Gruppe die *binaria* und *brevis* ausradiert, obwohl sie zu erklingen haben. Mot. und Tr. des kleinen Werks stehen im 2. Modus. Der Text [624] ist mit dem Anfang *O castitatis liliu Lo Ha 3, 37* wohl nicht gemeint (vgl. oben S. 274).

345. f. 397—397'. Tr. [389] *La bele estoile de mer* und Mot. [388] *La bele en cui je me. T. Johanne* (aus M 29): lo.

= 3st. Dpm. Ba Nr. 55; 2st. W₂ 4, 54; 4st. mit Qua. [390] *Celui Mo 2, 20*. Identisch [391] *Ave plena* 2st. W₂ 2, 50; 2st. cit. von Franco (C.S. 1, 122); 3st. Dpm. mit Tr. [392] *Psallat Mü B Nr. 7*. — Mk.: Ba. — Über den Refrain am Mot.-Schluss vgl. S. 383. — Mot. und Tr. deklamieren grösstenteils im 2. Modus; in der Mitte bilden sie mehrere Stellen gleichzeitig im 6. Modus.

Mit einem verbreiteten älteren Werk des 2. Modus schliesst so die Sammlung von Mo 8 ab. Die Dpm. füllt die letzte Verso-Seite des Codex (f. 397' = f. 48' des 8. Faszikels) bis zum Schluss.

Die Zusammensetzung des Repertoires von Mo 8 ist, wie bei den einzelnen Werken näher angedeutet ist, in mannigfacher Hinsicht sehr vielseitig.

Es wird gebildet aus einem Eröffnungs-Conductus (Nr. 303), 3 3st. Werken mit nur einem lateinischen Text in den Oberstimmen (Nr. 339-341) und 39 mindestens 2-textigen Werken; wie viele von diesen bei vokalem Vortrag französischer T. als 3textig angesehen werden können, ist nicht mit Sicherheit zu sagen.

In sprachlicher Beziehung zeigt das Doppel- und Tripel-motetten-Repertoire, das sich bezüglich der Oberstimmentexte aus 13 rein lateinischen (Nr. 304, 306, 308, 315, 322, 326—331, 343 und 344), 21 rein französischen (Nr. 305, 311—314, 316, 318—321, 323—325, 332—337, 342 und 345) und 5 gemischt-sprachigen Werken (Nr. 307, 309, 317 und 338 mit lateinischem Mot. und französischem Tr. und Nr. 310 mit französischem Mot. und lateinischem Tr.) zusammensetzt, das gewohnte Bild der Mensuralhandschriften dieser Art, hier mit geringem Überwiegen der französischen Texte.

Auch unter den T. spielen die französischen T. mit 10 Werken eine hervorragende Rolle. Nr. 309 und 321 verwenden eine Refrain-Pastourelle als T. (in Nr. 321 steht der Refrain nur am Schluss, in Nr. 309 auch am Anfang), Nr. 312 und 325 *Rondeaux* (Nr. 325 ohne den Schlussrefrain; vgl. indes auch oben), Nr. 318, 319 und 333 *Virelays* (Nr. 319 ohne den Schlussrefrain), Nr. 337 einen älteren französischen Mot., Nr. 313 eine a b a gebaute

Melodie und Nr. 319 einen „Cri de Paris“ in 4maliger Wiederholung. Ausser Nr. 319 sind leider alle diese T. hier ganz ligiert geschrieben; die ursprünglichen Texte dieser Melodien sind anderweitig bisher nur für Nr. 309 = 321 und 337 bekannt. Nur in Nr. 309 verbindet sich mit einem dieser französischen T. ein lateinischer Mot.; sonst dienen sie stets rein französischen Motetten als T.

Unter den lateinischen T. überwiegen die besonders für französische Dpm. verwendeten T. des Magnus Liber und des älteren Motettenrepertoires auch in dieser letzten grösseren Motettensammlung des 13. Jahrhunderts noch durchaus. Die hier neu zur Verwendung gelangenden T., die fast alle Motetten mit 2 oder 1 lateinischen Oberstimme dienen und meist den gleichen Quellen wie die neuen lateinischen T. in Mo 7 entstammen (vgl. S. 452), treten fast ausnahmslos in sinnvollen Beziehungen zu den Oberstimmentexten auf, wie das schon im 7. Faszikel zu beobachten war (vgl. S. 452) und dann im 14. Jahrhundert wieder die Regel wird. So wählt Nr. 306 für einen Martinus-Mot. einen Martinus-T. und Nr. 307, 317 und 343 für die neuen Marien-Texte Marien-Tenores; ebenso benutzt Nr. 326 für einen alten, hier als Mot. einer Dpm. komponierten Marien-Text einen Marien-T. des Magnus Liber, dessen Textwort (Benedicta) auch den Anfang des Tr.-Textes bildet; in gleicher Weise waren schon in den mit Mo 7 gemeinsamen Motetten Nr. 330 und 338 mit Marien-Texten Marien-T. verbunden. In Nr. 327 beginnen Tr. und Mot. mit den Worten des Praefatio Missae entnommenen T. Die Epiphaniaskompositionen Nr. 340 und 341 bauen sich auf Abschnitten einer Epiphania-Sequenz auf. Über die groteske Bedeutung des T. in Nr. 334 vgl. S. <558f.>. In 4 weiteren Werken liegen ebenfalls engste textliche Beziehungen zwischen der T.-Bezeichnung und dem oder den Oberstimmentexten vor (Nr. 310 T. In sompnis; Nr. 315 T. Portas; Nr. 331 T. Domino; ferner Nr. 339 T. Alleluya), ohne dass die T.-Quellen bisher nachweisbar sind; möglicherweise ist schon hier, wie es dann im 14. Jahrhundert häufig geschieht, in einem oder dem anderen Falle die T.-Bezeichnung erst im Hinblick auf die Oberstimmen frei hinzugefügt. Hinsichtlich der unbezeichneten Töne scheint nur bei Nr. 304 eine Bezeichnung zu fehlen; den nur aus der Wiederholung von 2 bzw. 3 verschiedenen Tönen bestehenden T. von Nr. 314 und 328 kommt offenbar keine Bezeichnung zu und vielleicht ist auch der T. zu Nr. 322 eine frei für diese Komposition geschaffene Unterstimme.

Die Verbreitung der Werke ist, wie schon S. <547> betont, sehr gering. In anderen Handschriften sind bisher nachweisbar nur die ältere die Sammlung beschliessende Dpm. Nr. 345 (W₂, Mü B, Mo 2, Ba, Franco), die auf ein St. V-Melisma zurückgehende Dpm. Nr. 330 (St. V, N, Tu), 2 Werke aus Mo 7: Nr. 338 (in gleicher Form wie Mo 7) und Nr. 330 (hier in der jüngsten der 3 bekannten Formen des Werks; Mo 7, Ba, Da, Ars A, Lo D, Anon. III), weiter Nr. 318 (Tu), der Mot. von Nr. 336 (Arras) und der Eröffnungs-Conductus Nr. 303 (Tu). So bleiben 36 von 43 Werken hier ganz singulär¹. Nur wenige scheinen darunter anderweitig bisher nicht bekannte Werke des älteren Repertoires zu sein; die meisten dürften der Epoche von Mo 7 angehören oder Nachzügler dieses Stils sein; eine weitere ganz stattliche Zahl z.T. sehr anziehender Werke, strebt darüberhinaus und verkörpert so das letzte Stadium der Motetten-Entwicklung im 13. Jahrhundert.

¹) Auch Chevalier kennt für 7 lateinische Texte, die er in Band 4 seines Repert. hymnol. anführt (Nr. 306 Tr. und Mot., 307 Mot., 315 Tr. und Mot., 343 Mot. und 344 Tr. = Ch. 41921, 41952, 41936, 41996, 41995, 41811 und 41831), keine weitere Quelle.

Zu den Werken des älteren Stils zähle ich 6 französische Dpm.: neben Nr. 320 und 345 (T. Fiat und Johanne), die auch im älteren Repertoire nachweisbar sind, Nr. 324 und 336 (T. In seculum; Nr. 336 auch in Arras), 335 (T. Portare) und 342 (T. Virga Yesse), und von den lateinischen Dpm. mindestens Nr. 329 (T. Aptatur) und 344 (T. Kyrieleison).

Die Eigentümlichkeiten der 3 Hauptgruppen der Motetten im Stil von Mo 7 (vgl. oben S. 449 ff.) finden wir in folgenden Werken: die Tr.-Bildung des Petrus de Cruce zeigen 6 französische Tr.: Nr. 305 (ohne einheitlichen Reim), 314 (mit stilistisch späterem Mot.), 316 (mit 2 Reimen), 317, 332 und 338, und das lateinische Tr. Nr. 330. Französische weltliche T. treten, wie erwähnt, in 10 Werken auf; unter diesen stehen Nr. 309 (mit einem Refrain-Citat im Tr.), 312 (mit mindestens 5 Refrain-Citaten im Mot.), 313, 318, 321 und 337 im übrigen der älteren Art nahe; Nr. 325 zeichnet sich durch geistreiche Refrainverwendung besonders aus; Nr. 319 (T. Frese u.s.w.) ist rhythmisch in allen Stimmen freier behandelt; Nr. 323 und 333 bringen bereits im T. Wechsel vom 2. und 1. Modus. Zu den ganz lateinischen Dpm. dieses Stils zähle ich zunächst 7 Werke, von denen die eine oder die andere vielleicht auch schon aus der älteren Zeit stammen können: Nr. 304 (T. unbezeichnet), 306 (T. Sacerdotum; mit kleinem Moduswechsel in allen Stimmen am Schluss), 308 und 326 (T. Neuma bzw. Benedicta; mit Tripla, die langsamer als der Mot. deklamieren), 315 (T. Portas), 327 (T. Per omnia secula) und 331 (T. Domino; mit Tonmalereien zu Descendo und Ascendo in den Oberstimmen); ferner Nr. 330 (die Hohe Lied-Motette mit dem jüngsten der 3 Tripla dazu); endlich ein Werk wie Nr. 343 (T. Cernere), das mit seinem Anfangs- und Schlussmelisma den gleichen Einfluss des Conductus-Stils aufweist wie bereits im 7. Faszikel Nr. 275 und 300. Von den gemischt-sprachigen Dpm. ist ausser den schon genannten Nr. 309 (mit französischem T.) und 317 und 338 (beide mit rasch deklamierenden Tr.) auch Nr. 307 (T. Nobis concedas) den Werken des Stils von Mo 7 zuzuweisen. Und das Gleiche gilt von der französischen Dpm. Nr. 334 (T. Alleluya; mit Refrain-Citat im Mot.), deren Tr. von dem gleichen Pariser Sängerkreis wie Mo 7, 256 spricht und wohl als eine chronologische Handhabe dafür zu verwerten ist, dass auch diese neuen singulären Werke von Mo 8 noch dem 13. Jahrhundert angehören.

Endlich bildet eine Reihe von Werken, denen man auch mehrere der schon genannten zuzählen kann, eine Gruppe in manchen Beziehungen neuartiger Werke, die den Umwandlungsprozess der alten Motette, wie er sich in Mo 7 anbahnte, weiterführen, wenn sie auch noch weit davon entfernt sind, zu der alten Motettenkunst in so scharfen Gegensatz zu treten und mit vielen alten Anschauungen so gründlich zu brechen, wie es im 1. und 2. Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts dann bereits die Motetten des Roman de Fauvel thun. Von den bereits erwähnten Stücken nenne ich in diesem Zusammenhang noch einmal: Nr. 323 und 333 mit ihrem unmittelbaren Wechsel von 2. und 1. Modus, der in beiden bereits im französischen T. statthat; Nr. 343 mit den beiden den Textteil umrahmenden Melismen; und Nr. 314 mit dem Rondeau-Mot. in neuartiger auf die Kunst des 14. Jahrhunderts weisender Melismatik. Dazu kommen 7 weitere Werke: die In sompnis-Motette Nr. 310 mit der Aufgabe des longa-Takts im 2. Teil, die Marien-Motette Nr. 322 mit melismatischer Umrahmung des Textteils, die 3 in den Oberstimmen eintextigen Werke Nr. 339—341, deren Eigenart S. <560ff.> ausführlicher besprochen ist, die Amor-Motette Nr. 328 mit der Herrschaft des 2zeitigen Takts und melismatischem Hoquetus-Schluss, endlich die französische Dpm. Nr. 311 mit ihrem isorhythmischen Aufbau des Ganzen (vgl. S. <551>).

Die Moteti weisen, wie oben bei den einzelnen Werken genauer angegeben ist, fast alle noch modale Rhythmik auf. Während aber sonst in der Regel in den Sammlungen der 1. Modus bei weitem überwiegt und der 2. Modus an Häufigkeit der Verwendung sehr stark hinter den 1. Modus zurücktritt (in den 40 St. V-Melismen ist z.B. das Verhältnis 25:15, in den 100 Moteti von Ba sogar 56:15, in den 31 Moteti von Tu 13:7; vgl. S. 152f., <500 und 544>), kommen in Mo 8 1. und 2. Modus nahezu gleich häufig vor. Der 1. Modus herrscht in 15 oder 16 Moteti (Nr. 306, 307, 309, 320—322, 325, 329, 331, 334, 335, 342, ferner in Nr. 339—341 und mit Einschränkungen in Nr. 314), der 2. in nicht weniger als 12, darunter mehrfach in einer Reihe unmittelbar aufeinander folgender Werke (Nr. 308, 310 1. Teil, 311—313, 315—317, 337 und 343—345); dazu treten Nr. 323 und 333, in denen beide Modi sich mischen. Eine Vorliebe des Sammlers von Mo 8 für den 2. Modus ist somit unverkennbar und es verdient besondere Beachtung, dass sich hier nun auch 3 mal die neue Tr.-Bildung in Werken, in denen der 2. Modus herrscht, findet (Nr. 305, 316 und 317), während der 2. Modus unter den 17 Werken dieser Art in Mo 7 nur einmal vertreten war. Vielleicht kann man als Parallele zu dieser offensichtlichen Bevorzugung des gezielteren Rhythmus des 2. Modus in Mo 8 die bei einer ganzen Reihe von älteren Kompositionen des Notre Dame-Repertoires nachweisbare Umänderung des ruhigeren 1. Modus, in dem sie in der ältesten Notre Dame-Handschrift, in W₁, erscheinen, in den 2. Modus in der späteren Notre Dame-Überlieferung (vgl. u.a. S. 24) heranziehen. Im 3. Modus stehen 8 bzw. 9 Moteti (Nr. 304, 305, 324, 326, 327, 330, 336 und 338; ferner Nr. 318), im 5. Nr. 332. In Nr. 319 ist im Anschluss an den T. auch der Mot. rhythmisch freier. In Nr. 310 2. Teil und 328 herrscht die longa perfecta nicht mehr.

Wie die anderweitige Überlieferung der Werke von Mo 8 im ganzen nur sehr spärlich ist, so sind auch die Verknüpfungen des Repertoires von Mo 8 mit dem älteren grossen französischen Motettenrepertoire des 13. Jahrhunderts, den Refrains citierenden Versdichtungen und anderen Sammlungen wie Fauv (Nr. 312), D (Nr. 309 und 321) und V (Nr. 325), die durch die Refrain-Citate (bisher nachweisbar in Mot. Nr. 312 mit 5 Citaten, in Mot. Nr. 334, in den Tr. Nr. 309 und 316 mit je 1 Citat, in Mot. Nr. 320 und in der refraindurchsetzten Dpm. 325, während der Mot. Nr. 332 die alte Melodie des Textes nicht benutzt) und das sonstige Vorkommen der französischen T.-Melodien oder -Texte oder von Abschnitten daraus hergestellt wurden, nicht allzu eng, aber immerhin eng genug, um auch in dieser Hinsicht auch die Sammlung von Mo 8 fest an den Hauptgang der Entwicklung der französischen Motette im 13. Jahrhundert anzugliedern.

Ein bestimmtes Prinzip in der Anordnung der 42 Motetten ist nicht zu erkennen. Mehrfach folgen mehrere gleichartige Werke unmittelbar aufeinander wie die lateinischen Dpm. Nr. 326-331, die 3 eintextigen Werke Nr. 339-341 und eine Anzahl von Werken im 2. Modus (Nr. 310-317 mit Ausnahme von Nr. 314); im allgemeinen scheint aber die Zusammenstellung dieser den allerverschiedensten Motettengattungen angehörenden Werke eine rein zufällige zu sein. Wie der Sammler diese Werke kennenlernte, nahm er sie auf, alte und neue, lateinische und französische, geistliche und weltliche, alle bunt durcheinander. Das lebhafteste Interesse, das der Sammler bei dem Kreis, für den diese Sammlung bestimmt war, für alle diese Gattungen voraussetzen durfte, spricht mit voller Unmittelbarkeit gerade aus dieser Zusammensetzung des Faszikels.

So ist es ein sehr farbenreiches Bild, das die letzte grössere Motettensammlung des 13. Jahrhunderts bietet, mit dem wir von diesen Sammlungen scheidet.

XI. Kleinere Sammlung lateinischer und französischer Motetten in Handschriften französischer Provenienz.

Während Motetten des älteren Repertoires oder des älteren Stils ausserhalb der grösseren Motetten-Sammlungen nur vereinzelt in einer nicht sehr grossen Anzahl von Handschriften nachweisbar waren, die sich zwanglos in die beiden Gruppen der vereinzelt lateinische und ebensolche französische Motetten (meist in verstümmelter musikalischer Form) überliefernden Codices trennen liessen (vgl. S. 318 ff. und 331 ff.), treten Motetten des jüngeren Repertoires sehr viel zahlreicher auch ausserhalb der grösseren in Mensural-Notation geschriebenen Sammlungen auf, sowohl vereinzelt, wie auch in kleineren Sammlungen, deren Beschreibung ich ebenfalls erst hier einordne, teils weil es wegen ihres zu geringen Umfangs unthunlich erschien, ihnen gesonderte Kapitel zu widmen, teils weil ihre geringe Wichtigkeit für die Geschichte der Entwicklung der Motette es überhaupt nicht gestattet, ihnen einen bestimmten Platz innerhalb dieses Entwicklungsganges anzuweisen.

Da diese Motetten des jüngeren grossen französischen Motetten-Repertoires des 13. Jahrhunderts in einer grösseren Zahl französischer, englischer, italienischer und deutscher Quellen in wesentlich verschiedenartiger Umgebung auftreten, ist eine Sonderung der Beschreibung ihrer Überlieferung nach der nationalen Provenienz der Handschriften geboten, wobei die Codices unbekannter Herkunft vorläufig den Handschriften französischen Ursprungs angegliedert werden können. Eine Scheidung der französischen Quellen nach Textsprachen ist hier nicht mehr durchzuführen, da wie in allen grösseren Mensuralhandschriften häufig auch in den kleineren Sammlungen lateinische und französische Texte in bunter Mischung auftreten. In den englischen Quellen sind beide Textsprachen, in Lo Ha auch in der gleichen Handschrift, vertreten, während die italienischen und die deutschen lediglich lateinische Motetten aufnehmen.

Da die kleineren Sammlungen in Handschriften französischer Provenienz sich wesentlich darin unterscheiden, dass die einen die Dpm. in voller musikalischer Form überliefern, während die anderen sie meist auf eine eintextige Form reduzieren, fasse ich Codex Ψ , der nur 3st. Dpm. enthält, und Codex V, der bei den Dpm. wenigstens überwiegend Mot. und Tr. aufnimmt, zu einer ersten und die übrigen Handschriften, die Motetten des Hauptrepertoires in meist reduzierter Form bringen, zu einer 2. Gruppe zusammen. Ein weiteres kleines Repertoire mensural aufgezeichneter Motetten in R, das singulär bleibt, nimmt eine Sonderstellung ein und bildet als 3. Gruppe den Beschluss dieses Kapitels.

Die Aufzeichnung dieser Werke in den Handschriften der 1. und 2. Gruppe ist äusserst wechselnd: bald wird Mensural-, bald Quadrat-Notation, bisweilen sogar Notation in Neumen verwendet; bald liegt der Aufzeichnung ein bestimmtes Notationsprinzip zugrunde, bald erfolgt sie systemlos in ganz primitiver Weise. Gute Mensuralschrift zeigen Lo