

Gustav Jacobsthal

Der Codex Montpellier

- Beschreibung und Untersuchung -

Herausgegeben (transkribiert, redigiert und kommentiert)
von Peter Sühning

Diese Zweitveröffentlichung stellt eine einerseits (um die Übertragungen einzelner Stücke des Codex Montpellier und deren Kommentierung sowie um die Auszüge aus den Vorlesungsskizzen „Übergang vom Organum zur eigentlichen Mehrstimmigkeit“ und „Die Anfänge der mehrstimmigen Musik“) gekürzte, andererseits (um das Kapitel „Beschreibung des Codex Montpellier H 196“) erweiterte Fassung des ersten Teils einer Nachlass-Edition dar, der unter dem Titel: *Denkwürdigkeiten in der frühen Stimmenkombination*, in: G. Jacobsthal, *Übergänge und Umwege in der Musikgeschichte. Aus Straßburger Vorlesungen und Studien. Codex Montpellier - Palestrina - Monteverdi - Emanuel Bach - Haydn - Mozart*. Herausgegeben von Peter Sühning, Hildesheim 2010 erschienen war.

„...der Versuch, Auswege zu skizzieren, die im 19. Jahrhundert eingeschlagen wurden, (mag) auch für Leser, deren Lust am Antiquarischen gering ist, von einigem Interesse sein. Solange ein Problem noch offen ist, steht von einem Lösungsversuch, so weit er auch in die Vergangenheit zurückreicht, niemals zweifelsfrei fest, daß er veraltet ist.“

(Carl Dahlhaus, *Geschichte als Problem der Musiktheorie. Über einige Berliner Musiktheoretiker des 19. Jahrhunderts*, in: Carl Dahlhaus (Hg.) *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*, Regensburg 1980, S. 406.)

Inhalt

Editionstechnische Hinweise des Herausgebers
4-5

Inventar des Herausgebers zum Komplex des Codex Montpellier im Nachlass Jacobsthal
6-36

Gustav Jacobsthal

Beschreibung des Codex H 196 de la faculté de médecine de Montpellier
Aus dem Nachlassteil C III⁵, Teil III (Erstveröffentlichung)
37-47

Zettel zu Montpellier H 196, mehrstimmige Musik
Aus dem Nachlassteil C III⁵, Teil IV
48-53

Das Notizzettel-Konvolut „XII. und XIII. Jahrhundert“
Jacobsthals Notizen zum Komplex des Codex Montpellier H 196
Aus dem Nachlassteil C I⁴ (Teile I–VI)
54-194

Werkstatt-Notizen zu einzelnen Stücken und Aspekten des Codex Montpellier
Aus dem Nachlassteil D 40 (S. 1-53)
195-204

Nachwort des Herausgebers
205-214

Editionstechnische Hinweise des Herausgebers

Gustav Jacobsthals (1845-1912) Arbeitsnotizen in seinem Berliner Nachlass zum Komplex des Codex Montpellier H 196 wurden auf bessere Lesbarkeit hin redigiert, anhand einer diplomatischen Transkription fast des gesamten sechsteiligen Konvoluts des Nachlassteils C I⁴ („Notizen zur Musikgeschichte des 12. bis 13. Jhd.“) und verwandter Materialien, so aus C II⁵ die Teile III und IV und Teile aus D 40.

Eckige Klammern im Haupttext (darunter auch eigens formulierte zusätzliche Titel zu bestimmten Notizblättern) stammen vom Herausgeber. [...] steht für unleserliche Stelle oder Auslassungen. Kursiv gesetzter Text in den Fußnoten stammt vom Herausgeber. Tonbuchstaben sind *kursiv* wiedergegeben.

Jacobsthal zitiert die musikalischen Codices, wie es ihm adäquat erscheint, wenn möglich nach: Folio (= fol.), Notensystem (= S.) und „Takt“ (eine perfectio) (=T.); die wichtigsten Theoretikerquellen fast ausschließlich aus den von Edmonde de Coussemaker edierten *Scriptores de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, 4 Bde., Paris 1864, 1867, 1869, 1876 nach Band (in römischer Ziffer), Seite (S.), Kolumne (col.), Absatz (Abs.) und Zeile (Z.).

Die zitierten originalsprachlichen Texte des Codex Mo. (lateinisch, altprovenzalisch und altfranzösisch) werden bei Jacobsthal meistens mit Unterstreichung markiert; diese Regelung wurde zur Vereinheitlichung des Textbildes dort ergänzt, wo Jacobsthal sie im Originalmanuskript unterließ.

Die Zitate der Texte des Codex Montpellier wurden anhand des von Jacobsthal in den Jahren 1879/80 veranstalteten diplomatischen Abdrucks („Apographum“) überprüft und nach diesem korrigiert. In seinen hier auszugsweise wiedergegebenen Notizen folgt Jacobsthals Schreibweise weitgehend, wenn auch nicht konsequent, dem von ihm veröffentlichten Wortlaut, siehe: G. Jacobsthal, *Die Texte der Liederhandschrift Montpellier H 196. Diplomatischer Abdruck*, in: Zeitschrift für romanische Philologie 3 (1879), S. 538–556, und 4 (1880), S. 35-64 und 287–317. Ich folge hier generell nicht seiner teilweise modernisierten Schreibweise in seinen Notizen, sondern stets dem von ihm als original edierten Wortlaut des Codex.

Die Nummerierung der Stücke des Codex Montpellier H 196 folgt jener, die Jacobsthal in seinem Apographum gegeben hat.

Die topographische Reihenfolge der einzelnen Notizen wurde im Unterschied zu der im Jahr 2010 erfolgten Auswahl-Edition (dort nach thematischer Gliederung: A: „Refrain-Blätter“, B: Tenor-Blätter, C: Rhythmische Besonderheiten bei der Stimmenkombination, D: Melodisch-harmonische Besonderheiten bei der Stimmenkombination, E: Prioritätsfragen des lateinischen

oder provençalisch/französischen, resp. des geistlichen oder weltlichen Textes, F: Zeit-, Orts- und Autorenbestimmungen, G: Sonstiges [Techniken, Gattungen]) hier konsequent eingehalten; in Ausnahmefällen wurden da, wo Jacobsthal selbst darauf verweist, zusammengehörige, aber voneinander entfernt liegende Stücke zusammengefügt. Die genaue, im Nachlass überlieferte Reihenfolge geht aus dem beigefügten Inventar hervor.

Von der lagernden Bibliothek wurden im Rahmen der Verfilmung und photomechanischen Reproduktion der Notizblätter eine Paginierung der Blätter der Nachlassteile I und II sowie IV bis VI von C I⁴ vorgenommen.

Teil I: 116 Bl.

Teil II: 106 Bl. Die Bl. 73–91 stellen eine nach Jacobsthals Paginierung 45seitige, in sich abgeschlossene Abhandlung über die Rondeaux Adams de la Hale sowie 8 angehängte weitere Seiten zur Gattung des Rondeau dar; beides ist hier nicht aufgenommen.

Teil IV: 98 Bl.

Teil V: 108 Bl. Einzelne Blätter, die nicht in den Komplex des 12./13. Jahrhunderts gehören, wurden von vornherein aus der Transkription ausgesondert.

Teil VI: 84 Bl. Einzelne Blätter, die nicht in den Komplex des 12./13. Jahrhunderts gehören, wurden von vornherein aus der Transkription ausgesondert.

Abkürzungen Jacobsthals:

Cod. = Codex (Montpellier H 196)

Col. = Kolumne

Mt. = Mittelstimme

Ob. = Oberstimme

r = recto

T. = Takt

Ten. = Tenor

v = verso

V. = Vers

Var. = Variante

Siglen für die von Jacobsthal gezeichneten Notenwerte:

L = longa

B = brevis

S = semibrevis

Inventar des Herausgebers zum Komplex des Codex Montpellier im Nachlass Jacobsthal

Jacobsthals Nachlass-Material zum Codex Montpellier H 196, zur mehrstimmigen Musik des 12. und 13. Jahrhunderts und zur Mensuralnotation Francos – sowohl Vorlesungen wie auch Studien, Notizen und bibliographische Hinweise, Abschriften und Übertragungen (mit den Signaturen nach dem Nachlass-Register der Staatsbibliothek zu Berlin, Frühjahr 2000)

Aus den Nachlassteilen:

B: Vorlesungsskizzen

C: Notizen und Materialien

D: Abschriften und Transkriptionen

B: Vorlesungsskizzen:

B 1: Einzelne Skizzen über die Zeit bis zum 12. Jahrhundert, 1884/85

Übergang vom Organum zur eigentlichen Mehrstimmigkeit, Skizze WS 1884/85 (12 Seiten) mit Ergänzungen aus dem Jahre 1890.

B 4: Skizzen zur Vorlesung über die Musik vom 12. bis 16. Jhd., 1886/87

ab 10. Vorlesung (25.11.): Wendung zur mehrstimmigen Musik mit Darstellung zunächst der Übergangsperiode.

Erörterung des Quarten- und Quintenorganums (10. Vorl.), der Mensuralmusik (11. Vorl.), unter Verwendung eines „alten Colleghefts“ (aus B 1). „Es ist das Hinzutreten des Rhythmus ... bis Ende“ (ab S. 1 der Skizze: Übergang vom Organum zur eigentlichen Mehrstimmigkeit).

Bibliographischer Hinweis auf Oswald Koller: Der Liederkodex v. Mtpl, in: Vierteljahrsschrift f. Mw. 1888 (IV), S. 1–82 und: Versuch der Reconstruction der Notenbeispiele in Franco, cap. IX, ebd. 1890 (VI), S. 242–267.

Mehrstimmige Musik: ab S. 32 (13. Vorl., 2.12.86)

unter Verwendung von und Hinweise auf „Fleischers Copie des Colleghefts“ vom WS 1877/78 (vermutlich in B 5) und Berichtigungen daran.

– Auseinandersetzung des dreitheiligen Rhythmus.

14. Vorlesung (6.12.):

Erklärung der Notenschrift des 12./13. Jhd. bis Anfangsnote der Ligatur.

15. Vorl. (8.12.):

Finalnote der Ligatur

Auseinandersetzung des Wertes der Noten

16. Vorl. (9.12.):

Notenwerte

17. Vorl. (13.12.):

Auseinandersetzung über Composition, Kunst und Kunstanschauung dieser Zeit, unter Verwendung von und Hinweis auf die Vorlesungsskizze 1884/85 über die Gesch. d. Musik von der ältesten christl. Zeit bis zum 16. Jahrh. (vermutlich B6).

Eintheilung der Tenores in lauter gleich gebaute Gruppen (erst später zu erklären)

18. Vorl. (15.12.):

Melodietheteile herausgerissen für Tenorbildung.

Verweis auf Gaston Raynaud, 1881, Recueil de motets français („aber nicht gut ediert“)

Combination, Construction (mit vielen Zusätzen aus den Jahren 1890/91)

19. Vorl. (16.12.):

Tenor – Mittelstimme

20. Vorl. (6.1.1887):

3. Stimme

21. Vorl. (10.1.):

S. 38: Kompositionsregeln (Consonanz auf gutem Takttheil)

22. Vorl. (12.1.):

Regel Nr. 3

23. Vorl. (13.1.):

Hochetus

Conductus

Gliederung des mehrstimmigen Kunstwerks

1.) Einzelgliederung der Stimmen

2.) Harmonie

3.) Rhythmus

24. Vorl. (17.1.):

4.) Melodie

5.) die Heimath der Kunst des 12./13. Jhd., die Componisten (trouvères)

Beschluss der mehrstimmigen Musik des 12./13. Jhds. (diese Jahrhunderte „sollten als die des 3theiligen Rhythmus mit Quadratnoten“ bezeichnet werden!)

B 5: Entwicklung der Musik seit dem 12. Jhd. bis zur Neuzeit, 1877/78

S. 81 Fortsetzung mit den Ligaturen, Mensurierung, Metrik-Rhythmik-Verhältnis

S. 85 a, b und 2 Seiten Beilagen über modi

5 weitere Beilagen zu S. 85 über Tenores

S. 86 Trouvère Adam de la Hale

S. 99 f. Rhythmus

geht bis Dufay

B 6: Skizzen zu Vorlesungen und Materialien

– Gesch. d. Musik v. d. ältesten christl. Zeit bis zum 16. Jhd., 1884/85, Fragment

C: Notizen und Materialien:

C I³: „Notizen zur mehrstimmigen Musik des 12. u. 13. Jhd.“

a) Notizzettel, Studien:

in Umschlag: „Mehrstimmige Musik des 12. bis 13. Jahrh.“:

Frühe Mehrstimmigkeit und Nachahmung in England

Motette mit 2 Tenores Bmb., fol. 57^v

Aplatus in Omnes

Vorherrschen des Motetus

Motetus – Dieselbe Composition mit verschiedenen Texten in versch. Hs (Bamberg-Montpellier)

Benutzung derselben Melodie für mehrere Gesänge

Grammatische Schriften, die über Aussprache und Schreibweise handeln, siehe Paleogr. mus. II,
S. 6

Ursprung und Anfang der Mehrstimmigkeit (4 Seiten)

Zur Mensural-Musik des 12/13. Jahrh.

2/7/93: Roman Fauvel

Habe ich das Mscr., Paris Bibl. nat. 11266 benutzt, aus dem Coussemakers Art harm. aux 12/13e siècle, S. 169, Abs. 2 (und sonst) mehrst. Comp. erwähnt?

Rondel: Gröber, Grundriss II a, S. 91 f, § 202 ff,
das daselbst citirte Werk G. Raynaud, Rondeaux, Paris 1889

Rondel - Ballade, Vincancelle:
Gröber, Grundriss, II a, S. 88 ff
citirt Candurri, Cantilene und Ballate des 13./14. Jh., Pisa 1871
Jeanroy, Les origines de la poésie lyrique en France, Paris 1889

Motetus – dieser Ausdruck wird bei den Italienern ausnahmsweise auch für sonetto gebraucht:
Siehe Gröber, Grundriss II a, wo auf Biadere: Mortologia del Sonetto verwiesen wird. Ebenda
3.9 heißt es, sonetto war oft gleichbedeutend mit Canzone, Canzonenstrophe, Ballata, (Biadere,
S. 22)

Register der Motets aus Fauvel 1883 (4 Seiten)
Einstimmige Stücke aus Fauvel (7 Seiten)
Liste der Manuskripte, welche frz. Lieder enthalten (aus Bibl. de l'école des chanteur Cd. 40
1879, 48 ff.)

Liste der Manuscripte, welche frz. Lieder enthalten
Arras, Bern, Le Haye, London, Modena, Montpellier, Oxford, Paris.

b) Abschrift „Franconis Ars cantus mensurabilis“ (mit Dankesbrief von Koller, Kremsier,
Nov.'89)

C I⁴: „Notizen zur Musikgeschichte des 12. bis 13. Jhd.“ (6 Teile, zentral für Montpellier H 196)

Teil I):

Motette Mtp. № 75

Combination Mtp. № 96

Combination (Verwendung von Refrains) Mtp. № 84

Noch zu untersuchen: Verhältnis lat. und frz. Textes in Bezug auf Priorität, Mtp. № 83

Dasselbe Stück weltl frz
 geistl frz Mtp. № 75

Motets: Texte, die auf dasselbe Wort ausgehen wie der Text des Tenors

Vertauschung der Stimmen

zweiteiliger Rhythmus: Bmb fol 54^v

Alter der Composition

Motets mit mehreren Strophen

Mit Auftakt beginnend

Wirkliche Nachahmungen

Mtp. № 19

Robin marine

Zu Mtp. № 35

№ 20

Texte, die zu Tenor in Bezug stehen

Tenor: der Text des Tenors wird bisweilen wiederholt

Zu untersuchen Mtp. № 76 / Bmb. fol. 24

dasselbe Stück in verschiedener Tonhöhe notiert

Mtpl. № 40

№ 259 / Bmb. fol. 34

Tenor: Herausgerissen mitten aus dem Wort

Mtp. № 60 / Bmb. fol. 16

Fauvel, Siehe über die Gesänge darin einen Aufsatz von Fétis in der *Révue musicale* XII, Nr. 34

Benutze die Register der Hss. bei Dreves

Mtp. № 76

Codex Laurentianus

Zeitbestimmung der Composition

Zur Anordnung des Cod. Bmb.

Zur Frage nach der Priorität frz. oder lat. Text

Unmelodische Intervalle

Beachte die Partituren ohne Text

Zwei verschiedene Oberstimmen zu derselben 2. Stimme und Tenor

Refrainverwendung

Bei gleichem Anfang nicht gleiche Melodie

Entlehnung

Mtp. № 271. Die ersten beiden Zeilen stehen mit der gleichen Melodie notiert

Doppel Rondeaux

Rondeau. Die Rondeaux von Adam de la Hale entsprechen nicht der Definition, die Walter Odington vom Rondellus giebt

Vilanelle

Vocal-musik mit Instrumenten im Mittelalter

Umkehrung der beiden Oberstimmen

Umgekehrte Anordnung der Stimme

Tenor, lat. Tenor in der einen Hs
frz. Tenor in der anderen

Reimstellung

Combination

Zum Tenor Neuma

Motetus: Die Hauptstimme ist die Stimme über Tenor, Umkehrung dieses Falls

Mtp. № 183

Entlehnung!

Über Combination verschiedener entlehnter Elemente

Teil II)

Provençalisches Stück – Mtp. № 165, fol 214^v

Zustandekommen des mehr als zweistimmigen Satzes

Anordnung der Stücke in Mtp.

Merkwürdiger Tenor

Wirkliche Nachahmung

Deus in adjutorium

Falso-bordone

Custodi noc domine

Verbreitung des mehrstimmigen Gesanges in verschiedenen Ländern

Liturgische Gesänge als Unterstimme, dazu Oberstimme ohne besonderen, also mit gleichem Text

Notation

Refrain Robin marine Robin ma

Mtp. № 20

Componisten und Dichter dieselbe Person

Motets entés

Organum: Discantus

Mit Auftakt beginnend (in ein Faltblatt zusammengelegt)

Chromatisirt

Nachahmungen

Zum Rondeau (45 Seiten mit 5 Beilagen)

Teil III)

Zum Rondeau (7 Seiten)

Rondeau

Zum Rondeau (2 Seiten)

Das provencalische Stück, Mtp. № 169 1 u. 2 (fol 218^v) (8 Seiten)

Zu gleichen 2 Oberstimmen je ein anderer Tenor in Mtp. u. Bmb.

Ein altes Stück Mtp. № 21 (4stimmig) (4 Seiten)

Zu untersuchen und übertragen: Bmb., fol 20^v. Rhythmus! (2 Seiten)

Zum Rhythmus. Für Verse, die mit Hebung beginnen, sind zwei Formen der rhythmischen Darstellung möglich. (Mit Notabene zum 6. Modus) (3 Seiten)

Rhythmus! Eigenthümliche Rhythmisierung der Verse in Motette Mtp. № 297 (fol. 339^v) (2 Seiten)

Rhythmus zu untersuchen Mtp. № 98,2 (fol 135^r) frz. = Bmb 38^r lat.

Rhythmus Weibliche Reime in demselben Gedicht verschieden behandelt. So in Mtp. № 242,1 (fol. 265^r)

Auftakt Zu Mtp. № 169,1 u. 2 (fol. 218^v) (3 Seiten)

Rhythmus. Häufige 8-Takter, aber auch 7-Takter, z. B. Mtp. № 242, 1 (265^r) (2 Seiten)

Früherer 2theiliger Rhythmus, Koller spricht davon

Zweitheiliger Rhythmus Vielleicht Mtp., fol. 164 (3stimmig) = Bmb. fol. 19^r (28 Seiten)

Zu Consonanz auf gutem Teakttheil, eventuell Dissonanz auf schlechtem

Rhythmus interessant

Mtp. № 168 (fol. 217^v) NB! Ich habe es übertragen,
Erörterungen über 1. Modus und Zweitheiligkeit (9 Seiten)

Rhythmus Mtp. № 186 (fol 235^r) 2stimmig (4 Seiten)

Stücke mit dem Tenor Latus

Untersucht auf gleiche Melodien zu lat. u. frz. Texten, mit Zusatz v. 2.12.97 (3 Seiten)

Die Dichter u. die Erfinder der Melodien eine Person (3 Seiten)

Die Dichter sind auch die Erfinder der mehrstimmigen Sätze (3 Seiten)

Motets: Zur Frage nach der Einheit von Dichter u. Componist

Compositions-Gattungen erwähnt in den Motets

Dieselbe Melodie zu lat u. frz. Text

Das gleiche Stück mit frz. u. lat. Text (2 Seiten)

Priorität des frz. Textes vor dem lat. Text in Compositionen, die mit frz. u. lat. Text erhalten sind
So ein Stück liegt in Mtp. № 21 (fol. 26^v) vor. Es ist vierstimmig (7 Seiten mit Beilagen:
Vergleich zwischen Mtp. № 21)

Lat. u. frz. Text zu derselben Composition

lat. und frz. Text Mtp. № 42 (fol. 75^v) = Bmb fol. 42^v u. Mtp. № 135 (fol 183^v, dreistimmig)
(4 Seiten)

Bei gleichem Anfang des Textes andere Fortsetzung (2 Seiten)

Motets mit frz. Text als Tenor Mtp. № 290 (fol. 330^f) (2 Seiten)

Verschiedene Oberstimme zu gleicher Mittelstimme und Tenor (mit Beilagen)

Teil IV)

In British Museum Hs. 978 fol 9^v
Eine sehr merkwürdige Überlieferung

Zu untersuchen das Stück Mtp. № 57 (fol. 94^v)

Sequenzartige Bildung Mtp. № 95, 2 (fol. 135^f)

Zum Tenor
Ein merkwürdiges Stück Mtp. № 314 (fol. 362^f)

dito

Zur Notenschrift: Verwendung von Neumen (Fliegenfüßen) für mensurierte Gesänge

Notationen von mehrstimmigen Stücken, die Mensur verrathen

Zur Notenschrift: Verwendung von semibrevis für brevis in mensurierter Notenschrift

Pausenstriche, die nur Versende bezeichnen, ohne einen Zeitwert zu haben

Refrains, Ihre Entstehung

Interessante Refrainbezeichnung

Refrains solcher Stücke, die in Coussemakers Harmonie enthalten sind

Refrains, Eigenthümliche Verwendung

Refrains mit gleicher Melodie

Refrain verwandt

Refrain, Theil eines Refrains verwandt

Refrains in Motets benutzt

Refrain, Wirkung des Refrains auf die ganze Composition

Refrain in rhythmischer Beziehung (6. Modus, unterschiedliche Aufzählung der Modi bei Franco und Aristoteles), „frei umgesprungen“

Refrain, Ihr Rhythmus: 6-Takter mit Verlängerung der paenultima zur longa.

Refrain verändert

Refrains, Rhythmus interessant

Refrain wird zum Tanzen eingestreut,
ähnlich Adam de la Hale in Robin et Marion

Refrain verwandt in Motette

Refrains in N u. R

Aus mehreren Refrains zusammengesetzt, vielleicht meistens aus solchen gebildet

Refrains, Motets nur aus einem Refrain

Refrain verwandt in Motets (verunglückte Anpassung?)

Zu Refrain in Motet

Refrain benutzt. Die Vorzeichen der Refrains werden getrennt. 1 Refrain in 3 Hss. mit verschiedenen Melodien. Die in III ist rhythmisch nicht recht in Bindung zu bringen.

Zum Refrain

Rhythmus des Refrains in Renart
(NB: 5 Takte auf 8-Silber)

Rhythmus des Refrains in Renart. Hier ist dieses als zum Tanzen bestimmt

Refrain. Keine Verwandtschaft haben...

Anfang mit vollem Dreiklang

Verstümmelungen

Zu den 2stimm. Partituren der Hss. Vielleicht sind sie Arrangements für Instrumente

Ein Stück zusammengesetzt aus 2 anderen

Die Motette in N, fol. 195^v

der Ton cis und der Ton es

Nachahmung

Motets, von denen mehrere Strophen vorhanden sind

Teil V)

Zusammenpassen der Texte der verschiedenen Stimmen der Motets

Zu den Partituren der frz. Lieder im Cod. bibl. nat.

Messen. Bologna

Tenor suchen

Tenores mit gleicher Melodie aber verschiedenem Wortlaut

zum Tenor

Instrumente!

Eigenthümliche Tenores

Auf gleichen Tenor-Text hin untersuchte Stücke

IV. fol 189^v

Benutzung eines Liedanfangs für Motette

Provençalische Motette

Ballet

Eine Motette ist zugleich als Chansons mit mehreren Strophen überliefert!

Motets in Mscr. V

Improvisieren von Gesängen, eventuell in Mtp. № 258,1 (fo. 280^v)

Zum Hoquetus

Gelegenheit zur Nachahmung nicht benutzt

Fis und Cis

Zum Conductus

Mehrstimmigkeit auf Instrumenten

Carducci, *Cantilene, belle e strambotti*, Pisa 1871

Über ital. Poesie

Wiederholung des ganzen Gesanges (oder Refrains) beim Tanzen bezeugt

Jeanroy. Auflistung verschiedener Verslängen: 9-Silbler, 12-Silbler, 10-Silbler, 11-Silbler, 15-Silbler, 13-Silbler

Über den Gebrauch der Worte Jambus und Trochäus in romanischen Versen, Siehe *Revue critique* I, 1866, S. 207, note

Thomas v. Aquin, sein kleines Werk über Musik

Alain des Isles

Begleitung der Gesänge mit Instrumenten

Anonymer musikalischer Traktat in Vulgärsprache (frz.?)

Zu Robin marine Robin ma

Lay bei Garlandia

Instrumente. Liste von damals gebrauchten

Leoninus

Adam de la Bassée

Geschichte der Musik, zu Guidos v. Arezzo Parallelisierung der Melodie-gliederung mit der Wort- und Versgliederung (cap. 15 des *Micrologus*)

Conductus

Complete Notenlinien im Gebrauch schon vor Guido v. Arezzo

Verfasser der Composition Mtp. № 253/254

Überschüssige Silbe bei der Cäsur

Mtp. № 284,2

Anfang eines Stückes mit vollständigem Dreiklang

Motets mit mehreren Strophen

Text: Bezug auf Tenor bei frz. Text

Zu untersuchen! Beobachte die verschiedene Benutzung von Refrains
Einstimmiges Lied, durchcomponirt, mensurirt (von mir copirt) Bibl. nat. cod. 844, fol 135^r & ^v,
Einlage: mensurirte Chansons

Plica, Sie bedeutet nicht immer den nächstliegenden Ton zur Hauptnote

Burdon

Burnoys

Nachahmung

NB Mtp. № 265

Nachahmung zuerst frz u. lat. Text

NB! Von dem Alleluja (Mtp. № 1.2) citirt Garlandia.

Eigenthümlicher Rhythmus Mtp. № 319 (fol. 368^f), vielleicht entsprechend dem burlesken Text
aus Dreves 20-21

NB, Vergleiche Mtp. № 53 mit British Museum Harl 978 fol 9^v

Treble genannt

Derselbe Tenor in verschiedener Gruppierung in zwei Versionen desselben Stückes

Gleicher Anfang mit gleichen Worten

Tenor, verschiedene Melodie die gleichem Textwort

Tenor aus Lied Mtp. № 280 (fol. 316^f), 1. Einlage: Stücke, die in Tenor vollständige frz. Lieder haben, 2. Einlage: Refrain für Tenor

Teil VI):

Dasselbe Stück 2 mal, jedesmal mit anderem Tenor

Zum Tenor Aptatur

Mtp. № 41, 1,2,3

Dasselbe Textwort mit verschiedenen Tönen

Derselbe Tenor unter verschiedenem Textwort

Nachahmungen

Umkehrungen

Beschreibung von Wolfenbüttel 1206 (7 Seiten)

Rhythmus. Ein eigenthümliches Stück Mtp. № 332

Johannes Scotus Erigena, Migne 1221, De divisione natura, Musikalisches Sp. 602, 638, Exzerpte (1 Seite)

Zum Organum

In veritate comperi

Über Philipp de Greves

Nachlässige Notenschreiber und zur Mensur der Chansons (9 Seiten)

Zu Philipp des Greve

Conductus (3 Seiten)

Autoren über das 12. u. 13. Jahrh.

u. a. Johannes Sariburiensis, Giraldus Cambrensis

In der Bibliothek nachzusehen.

Cousse-maker, Messe du XIIIe siècle

W. Meyer aus Speyer. Ludus de antichristo

tempus

Rectus ad rectum

Plenitudo vocis

Aliqua longa

Fuge bei Joh. de Muris

Wiederholung des Themas in geistl. Stücken

Textbehandlung am Schluss von Motetten

Zu den Stellen, wo der Sopran übermässig tief geht

Lieferschein der Trübnerschen Buchhandlung mit Titeln von Wilhelm Meyer

Zu Montpellier.

Bulletin de la Societé des anciens textes français XXIV 1898, 90 ff. enthält aus einem Cartulaire von Besançon (Nr. 716) das Verzeichnis von 50 Motets.

(Friedr. Ludwig in Sammelbände d. Internat. M.-Ges. Bd. V, Heft 2, Jan./März 1904, S. 187, Anm.)

Zur Musik d. 12. un. 13. Jahrh.

Ist es nicht möglich, daß sich aus dem Modus [3.] und dessen Umkehrung [4.] der zweitheilige Rhythmus entwickelt hat?

Falsche Auslegung dieses Modus durch Riemann.

C I⁵: Notizen und kleinere Studien zur mittelalterl. Musik (4 Teile, darunter „Zettel zur mittelalterl. Musik“)

Eine Motette ist zugleich als Chansons mit mehreren Strophen überliefert!

Motets in Mscr. V

Improvisieren von Gesängen, eventuell in Mtpl 258,1 (fol 280^v)

Zu Montpellier H 196: Mayer, P[aul]. Table d'un ancien recueil de chanson latin et françaises, in: Bulletin

Zu Mtpl H 196

C I⁶: Notizen und Studien zu Handschriften, ca. 1894 (2 Teile, darunter Studien zu den Tonarten (modi I-VIII), zu Konsonanz/Dissonanz, zu Neumen)

C I⁸:

Teil I: „Aus Montpellier

Haupt-Schlüsse die der Tonart widersprechen“ (9 Seiten)

C I¹²: - Gegenseitige Bemerkungen zwischen Gaston Raynaud und J.

- Notizen zu versch. Handschriften und Katalogen versch. europ. Bibliotheken [Bibliothèque nationale Paris, Biblioteca vaticana Rom, Montpellier, Bodleiana Oxford, Siena, Kaiserl. Bibl Wien, Stadtbibl. Bern, Modena, Biblioteca des liceo musicale Bologna, München, Florenz, British Museum London].

Teil I):

Incipit-Liste mittellat./altfranzösischer Liedtexte mit Randziffern 1-253, von fol. Ia, col a bis fol. IIIa, col. b. (14 Seiten)

Montpellier. Zu erledigende Dinge, unterschrieben mit: 11/3. 1885

Teil II):

Manuscripte, welche für Montpellier noch einzusehen sind.

Mtp. № 85,2 (Raynaud 41,2)

Mtp. № 93,2

Zu Mtp. № 95,2

Zu Mtpellier u. N (R.)

Teil III):

Montpellier № 24,2

Zu Tenores

Vat reg. 1490

Zu Tenores

Inhalt der Bamberger Handschrift

Zu Mtp. № 279, 2 (Ran 234, 2)

C II²: „Auszüge aus Coussemaker“, Johannes v. Muris, Guido v. A.

C II³: „Bemerkungen zu Coussemaker Scriptorum Bd.1“, Notizen zu Anonymus 4, Odington, Garlandia, Franco v. Köln, Positio vulgaris

Franco von Cöln

Franco von Cöln, Beispiel Ave virge regina

Franco von Cöln (zu proprietates/Neumen)

Franco von Cöln, Plica (14 Seiten)

Franco von Cöln, zu Praeterca (8 Seiten)

Franco von Cöln, Notenlinien

Franco von Cöln, Coussemaker 127a „Hier ist eine Stelle, der gegenüber man sich die wichtige Frage über die Bedeutung des 2^{ten} modus stellen muss“ (10 Seiten)

Franco von Cöln, discantus

Franco von Cöln, cum diversis litteris

Franco von Cöln cum littera

Franco von Cöln, Zur Copula (2 Seiten)

Franco von Cöln, Mittelstimme eines 3stimmigen Satzes

Franco von Cöln, motetis (2 Seiten)

Franco von Cöln, conductus (2 Seiten)

Franco von Cöln, Duloria

Franco von Cöln Text (littera) (4 Seiten)

Franco von Cöln, Zum Organum

Franco von Cöln, Zur floratura (2 Seiten)

Franco von Cöln, Ochetus

Guido als Gewährsmann angeführt mehrfach von Garlandia (2 Seiten)

J. d. Garlandia: Manieris. Das Wort ist hier gebraucht von dem modus im Sinne des Rhythmus, wie bei Guido von Caroli loro. Couss II, 157a ...(Auch Aristoteles) (2 Seiten)

Notenbeispiel Franco, Ochetus

Citat des Anon 4:...mensuratus, Franco: es bedeutet wohl: Die Notenzeichen müssen anzeigen, welcher modus stattfand und nicht umgekehrt kann man an dem Modus die Bedeutung der Notenzeichen erkennen. NB! (2 Seiten)

Franco. Organum mensurirt (4 Seiten)

Garlandia 101b

Franco Cod. Oxford, Collation, „Das übrige abgeschrieben“

Hieronimus de Moravia, Couss I, 117b

Zu Francos cantus mensurabilis siehe VfMw 1890 (VI), S. 242 f. (Koller)

Franco. Sed nota semibrevis (2 Seiten)

Vergleiche Garlandia. Latus

23/5. 92 Discantus positio vulgaris, Couss Scr. 94b
betreffend den Ursprung der Mensuration NB! (2 Seiten)

C II⁷

Teil I):

Schöne und charakteristische Melodien,
Melodie aus № 8 Coussemakers L'Art harmonique, Mittelstimme und Melodie aus № 37
(Oberstimme). Beim Vergleich der beiden Melodien bemerkt man den verschiedenen Charakter beider.

Schlüsse (Aus H 186 Montpellier u. Coussemaker, L'Art harmonique aux 12 et 13e siècles)

Beschreibung des Cod. Bmb (Bamberg) Ed. IV 6, 12.9. 1884
Der Cod. enthält 80 Pergamentblätter (26 Seiten)

Cod. Bmb Ed. IV 6. Palaeographische Bemerkungen (12 Seiten)

C III³:

„verschiedene Materialien“, überwiegend Bibliographisches, Notizen zu Montpellier H. 186 und H 196, Mensuralmusik

kl. Kuvert, Aufschrift: „Mtp. Melodien ohne Instr.“

Jeanroy, Alfred, Les origines de la poésie lyrique en France au moyen-âge, Paris, Hachette 1889

Mensuralmusik

Instrumente erwähnt Anonymus 4

Tractat über Mensuralmusik

H 196 Montpellier

Mehrstimmige Compositionen in Handschriften des 13. Jahrh.

Mensuralmusik. In Bezug auf die Priorität der einzelnen Stimmen

Kommt im Tenor nicht vor. Ego veritatem?

Deus in adjutorium Cod. Mtp. H. 196

Marine praecunio

Diese Prosa ist componirt laut Elias Salomo, Scientia

In den volkstümlichen Liedern aus dem 15. Jahrhundert der Société des anciens textes sind Lieder, die an die Texte v. Mtp. H. 196 anklingen. Prüfe, ob vielleicht übereinstimmende Texte eventuell auch Melodien vorhanden sind.

Zu Mtp. H 186

Mussafia. Über die von Gautier de Coinory benutzten Quellen

Jongleurs-Ménestrels. Eine Studie von Josef Sittard, Vj. f. Mw. 1885, I, 175ff.

Über Müller, Hans. Eine Abhdlg. über Mensuralmusik i. d. Karlsruher Handschrift

Mensural-Musik des 12.-13. Jahrh.

Compositionen. Siehe auch die Facsimiles in Coussemaker, Histoire

Zu dem 2stimmigen Gesang der Plain Song Medieval Society

Vj. f. Mw. 1890 (6), S. 424, Nagel, Musik in England

Mensuralmusik, Gerbert, de cantu et musica sacra I

C III⁴: „Bibliographische Materialien“

C III⁵: „Bibliographie von Montpellier H 196/Bamberg Cod. IV 6“, Anmerkungen zu Bamberg Cod. IV 6, Katalog des Cod. Bmb., Liedtexte Bmb, Mtpl., Beschreibung des Codex H 196, Bibliographisches, Zettelkatalog für Texte und Tenores

Teil I)

1. Oktavheft, Etiketle mit der Aufschrift: „Cd BmB (Bamberg)

Ed. IV. 6. Aufzeichnungen gemacht in Bamberg Mai 1884“

innen: Cod. Bambergensis. Ed IV, 6.79 Pothier

enthält: Liste (nach Coussemaker Register)

2. Oktavheft, Aufschrift: „Anmerkungsbuch zu Bamb. Ed. IV.6 (Bambergensis)

innen:

- Textcorrecturen

- Bemerkung in betreff der Zeit, in welcher die Anmerkungen dieses Anmerkungsbuchs, welches sich auf die Seiten fol. 4^f bis 5^v beziehen, gemacht sind.

Teil II)

1. Umschlag Aufschrift: „Zu Catalog des Cod. Bamb.“

2. Umschlag dito

innen:

– kl. Umschlag „lat. Stück in einer Hdschr. das in Bmb franz. ist“

innen: kl. Textzettel.

– kl. Umschlag „Bmb frz. Motetten = Altfrz. zugleich in zweierlei frz. Versionen des Textes, geistl. u. weltl.“

innen: kl. Textzettel.

– kl. Umschlag „Bmb frz, Motetten =Mtp“

innen: Textzettel.

– kl. Umschlag „Bmb frz. Motett, die nicht in Mtp. stehen“

– kl. Umschlag „Mtp u. anderswo lat. = frz. in anderer Hdschr.“

– kl. Umschlag „lat Text in einer Hdschr. = 1) anderer lat Text in Bmb à 2) frz. Text in Mtp“

– kl. Umschlag „Bmb. Motette lat = frz in Mtp u. anderswo“

– kl. Umschlag „Mtp u. andere Mscr. (z. B. O) frz. = Bmb latn., eventuell mit noch anderem lat. Text in andern Hdschr.“

– kl. Umschlag „Bmb hat Motetts die nicht in Mtp oder so viel ich weiß in andern meiner Mscr. stehen“

– kl. Umschlag „Bmb hat Motetten = Mtp oder andere Mscr. (O)

– kl. Umschlag „Verschiedene Oberstimmen Bmb u. Mtp zu gleicher Mittelstimme u. Tenor“

– kl. Umschlag „Gleiche Mittelstimme u. Tenor zu versch. Oberstimmen in Bmb - Mtp“

Teil III)

kl. Umschlag „Bmb frz. Stück, das sonst auch lat. überliefert ist“

kl. Umschlag „Bmb frz. Text, der

1) ebenso in Mtp steht

2) „wofür sich in Mtp anderer frz. Text findet“

kl. Umschlag „Bmb u. Mtp lat.

Text, der in Mtp auch frz. steht“

kl. Umschlag „Mtp frz Text, für den sich ein anderer frz Text sowohl im Mtp wie auch in Bmb findet“

kl. Umschlag „Bmb lat Text =

1) anderen lat. Text anderswo

2) frz. Text in Mtp“ (1897)

kl. Umschlag „Mtp frz Text, der in Mtp u. Bmb auch lat. steht

kl. Umschlag „Zettel von Gröber Rom Vat. Reg lat. 1490, Siena Bibl. Com. XX.36“
innen: Listen von Liederhandschriften (vermutlich von Gröbers Hand)

kl. Umschlag “Nachweis über die in Zetteln aufgeschriebenen Refrains, Antiphone etc.“

kl. Umschlag „Lat. Refrain aus Mtpellier“

Umschlag: „Zu Montpellier H. 196“

innen:

– 22 Seiten Textauszüge zu 22 Refrains.

– „Beschreibung des Codex H 196 de la faculté de médecine de Montpellier“

unter folgenden Rubriken:

Format/ Material der Blätter/ Anzahl der Blätter/ Zählung u. Paginierung/ Eintheilung in Lagen/

Die verschiedenen Schreiber des Textes/ Die Notenschriften/ Notenlinien: a) Weiten des

Systems, b) Disposition/ Tinten/ Tenortexte/ Nachtrag/ Die Initialen/ Verbesserungen und

Zusätze des Textes/ Einband (35 Seiten)

Teil IV)

Umschlag: „Zettel zu Montpellier, mehrstimmige Musik H 196

innen:

- Zu Mtpl. H 196

- Wilhelm Meyer aus Speyer hat in seinem Buch: „Der Ludus de Antichristo und über den latein. Rhythmus des 12. Jahrh.“ sehr ausführlich über den lat. Rhythmus gehandelt“ (4 Seiten)

- Fuga (bei Muris) (5 Seiten)

- Hinweise zu Chansons (3 Zettel)

- Adam de la Bassée

- Über das Mscr. Mtp. H 196 und über das Beispiel der Nr. 13 schreibt Th. Nisard in seinem posthumen Werk L'archéologie musicale et le vrai chant grégorien

- Für die Kunst des XII. u. XIII. Jahrh. beachte ja auch Adam de la Hale

- Zu Mtp. H 196

- Bourdon

- Versuch einer Reconstruction der Notenbeispiele zum 11. Capitel der Ars cantus mensurabilis von Franco v. Oswald Koller in Vjschr. f. Mw. 1890 (VI), S. 242 ff.

- Die dem Trouvère Adam de la Hale zugeschriebenen Dramen

- Pes

- Recension über Tiersot, Histoire... in Vjschr. f. Mw. VII (1891) v. Oswald Koller
- Zu Fragen der Treble
- Wichtige histor. Notizen u. Bemerkungen am Beispiel für die Mensuralmusik des XII. u. XIII. Jahrh. giebt Muris
- Über den Liederkodex von Mtpl, siehe Vjschr. f. Mw. IV (1888), S. 1 f. v. O. Koller

- Angabe der Hdschr., welche nach Cousm., Hist. de l'harmonie auf mehrstimmige Musik entfallen: Arras, Lille, Cambrai, Donai, Aix en Pr. (3 Seiten)
- Handschriftl. Bibliographie zu Montpellier (3 Seiten)
- Bibliogr. der Drucke zu Mtpl (3 Seiten)
- Abhdlg über Mensuralschrift
- Synopse zu
Mscr. nach Coussemaker l'art harm./ nach Gröber/ nach Raynaud (2 Seiten)
- Zettelkataloge
- Vergleich Franco/ Coussm.
Franco/ Oxford, ob nicht noch mehrere lat=frz. sind.
- British Museum

D: Abschriften und Transkriptionen:

D 34 (4 Teile):

Teil I)

- Briefumschlag, Aufschrift: „Zettel zu Coussemaker Scr. III“
- Oktavheft, Etikett: „Franco v. Paris, Petri Picardi, Musica mensurabilis, Joh. Ballox, Anonym. II, Anonymus VII
- Deckblatt (33 Blätter) „Magistri Franconis Ars cantus mensurabilis (Coussemaker I, 117–136), kollationiert nach Oxford Bodley 842.
Einleitung: Meine Collation resp. Abschrift... (4 Seiten),
Beschreibung des Codex (4 Seiten),
Abschrift (29 Seiten)

Teil II)

- a) Deckblatt „Franconi di Colonia,
Ars mensurabilis. Nach der Pariser Hdschr. (lat 16663), kollationiert von Jacobsthal.
NB S. 13, S. 15
NB 24, 29a, 32a“
1. Seite: „Text nach der Ambrosiana (nach Eug. Bormanns Collation 1874). Die „notw. Korrekturen“ von Jacobsthal nach der Pariser Hdschr. 1884 mit roter Tinte (53 Seiten)
- b) Deckblatt: „Franco von Coeln,
„Compendium Discantus
Magistri Franconis (dieser Abschrift fehlt S. 1, der Tractat beginnt mit fol. 60^r, 4^{te} Z. (8 Seiten)
Magistri Franconis (5 Seiten)

Teil III)

- 1. Deckblatt: „Franconi di Colonia
Ars cantus mensurabilis
Nach Bodl. Ms. 842, fol. 49, collationiert auf Veranlassung von Friedr. Chrysander“ (28 Seiten)
- 2. Deckblatt: „Incipit musica magistri franconis continent 6 capitula“

Teil IV)

Deckblatt: „Franconis Ars

Cantus mensurabilis

Heinrich Bellermann“

1. Seite: eingeklebtes Faksimile auf Pauspapier, FRANCO de Collonia

Aus der Pariser Handschrift

aus Franco Ars et cantus mens., Pariser Bibliothek.

Es folgt eine zweisprachige lat./deutsche, in Kolumnen parallel geschriebene Abschrift mit Übersetzung (71 Blätter) (deutsche Übersetzung transkribiert und als Typoskript gespeichert beim Herausgeber).

D 37 (Kasten 20):

Deckblatt: „Bamberg, Kgl. Bibl. Ms. Ed. IV.6“

184 Blätter:

von fol. 65^v bis fol. 79^r, lat. theor. Text mit Randbemerkungen, [lt. RiemannL der Traktat Practica artis musice von Amerus, II. Teil der Hs. (fol. 65–80, incl. 2er 2st. lat. Motetten)].

Es folgen Notenabschriften mit ausgiebigen Randbemerkungen, Fol. 1^v–65^r, dann noch einige Varianten.

D 38 (Codex Montpellier, Abschrift mit Kommentierung) (Kasten 21)

Inhalt von D 38:

Abschrift (mit Kommentaren) des Codex Montpellier H 196 (angefertigt vom 22. April bis 23. August 1879)

Vorsatzblatt der Bibliothek mit Stempel der „Pr. St. Bibliothek“:

„Codex Montpellier

Es fehlen:

Bl. 22^v

23^r

61^v

62^{r v}

63^v

87^r

228^v

229^{r v}

303^{r v}

} fehlen auch in Montpellier

308^{r v}

Zählung 1^r–397^v. 3./7. [19]30.“

Auf der Rückseite des Vorsatzblattes: „Durchgezählt und vollzählig gefunden.
22.5. [19]31 Edwin v. d. Nüll¹“

Von Jacobsthal erstellter Index mit Incipits der lat. und frz. Stücke (7 Blätter)
(1a-4a), mit Angabe der Folio-Nummern in römischen Zahlen, mit Fußnoten.

Blätter 1a bis 397b:

halbseitige Abschrift der Notenschrift aus Montpellier (linke Kolumne),
halbseitige Randbemerkungen.

D 39-41 (Montpellier-Übertragung) (wieder in Kasten 20)

Inhalt von D 39:

Übertragungen aus dem Codex Montpellier in moderne Notenschrift mit rhythmischen
Kommentaren, Vergleiche mit der Hs. Bmb.

D 39 besteht aus ca. 323 Notenblättern (Zählung der Staatsbibliothek zu Berlin), meist im
Querformat 26 x 34, und enthält fast ausschließlich Übertragungsversuche von Stücken aus dem
Codex Montpellier H 196, aber auch von Stücken aus den Codices Bamberg, Wolfenbüttel und
aus der Pariser Bibliothèque nationale, mit teilweise ausgiebigen Erörterungen rhythmischer
Probleme: Unregelmäßige Verteilung von longa und brevis, sowie der Pausen, Abweichungen
vom Prototypus in den Wiederholungen, unterschiedliche Auflösungen der Ligaturen,
Unstimmigkeiten zwischen den Stimmen, Tenores werden angepaßt an die Oberstimme,
Lösungen sind offen, „mit Vorsicht“, „nicht zu entscheiden“. Verhältnisse von Melodie und
Rhythmus zu Strophenbildung, Reim und Betonung im Text. Verhältnis vom weiblichem
Versausgang und Pause, Funktion der paenultima zur Textregulierung, „noch nicht ganz klar,
welcher Rhythmus“, Zweitaktigkeit, „Dieser eigenthümliche Rhythmus scheint vom Refrain
auszugehen“.

¹ Zu Edwin von der Nüll (1905–1945) siehe den Beitrag von Friedrich Geiger: *Edwin von der Nüll – ein Bartók-Forscher im NS-Staat mit kurzen biographischen Hinweisen und einer Bibliographie seiner Schriften 1928–1943*, in: I. v. Foerster, Chr. Hust, Chr.-H. Mahling (Hgg.), *Musikforschung Faschismus Nationalsozialismus. Referate der Tagung Schloss Engers (8. bis 11. März 2000) Mainz 2001*, S. 359-371.

Die Nummern der übertragenen Montpellier-Stücke in der Reihenfolge ihrer Ablage in D 39:

21, 260, 169, 256, 317, 148, 80 (mit einliegenden Notizblättern zu Refrains in den Nummern: 80, 115, 148, 279 – 5 Seiten), 115, 279, 84, Bmb. fol. 41/42, 104, Bmb. fol. 57 („mit 2 Tenores“), 145, 22, 27, 29, 24, 25, 29, 5, 4, 18, 17, 19, 21, 23, 35, 163, 30–36 (mit eingelegten Anmerkungsblättern zu den Nummern: 36, 23, 24, 25, 29, 31, 32, 33, 35), 3, 2, 274, 281, 345, 185, 100, 43, 42, 135, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235 (mit Anmerkungen auf angeklebter Seite), 236, 237, 238, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 191, 192, 225, 193, 194, 195, 196, 197, 200, 201, 203, 204, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 213, Son me regarde (mit bibliographischen Einlegezetteln), 63 (T. 1–42, mit angeklebten Anmerkungsblatt), 63 (T. 43–87, mit angeklebtem Anmerkungsblatt), 59, 98 (mit eingelegten Refrainzettel) 95 (mit eingelegten 8seitigen Kommentarblättern), 30, 275, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 287, 300, 304, 306, 315, 308, 322, 23 (mit 4seitigem Einlegeblatt zu Refrains), 138 (mit eingelegten 4seitigen Kommentarblättern), 106 (mit eingelegten 5seitigen Kommentarblättern), 322, 51, 105 (mit eingelegtem 2seitigen Kommentarblatt), 173 (mit 3seitigem Einlegeblatt mit Kommentar zu Nr. 23!), 19 (mit eingelegtem 2seitigen Kommentarblatt), 281 (mit eingelegtem 2seitigen Kommentarblatt), 277 („Hochetus mit sehr vielen Semibreven“, inliegend: Nr. 332, 311), 164, 278, 164, Bmb. fol. 54^r, 196, 168 und 175 (beide mit dem Zusatz: „Zweitaktigkeit“), 121, 100, 77, 59, 57, 75, 67, 338, 76, Bn fr. 12615 („zu meinen Blättern: 12/13. Jhd. Zum Rondeau.“), Cod. 20050, fol. 65^r („Nicht-Correspondenz der Takttheile bei verschiedenen Versen u. gleicher Melodie“), Wolfenbüttel 1206 (Helmstedt 1099) fol. 145, 36, 37, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 100, 127, 128, 129, 130, 131, 132 („Viele Dissonanzen! Sollten Auftakte sein?“), 134 (Fragment), 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146 („=147“), 148, 149, 153, 155, 156, 157 (2x), 158, 160, 64, 157, 161, 163, 165, 166, 168, 169, 64, 170, 171, 172, 173, 174, Zum Schluß kl. Mappe mit der Aufschrift: „Montpellier H 196, Übertragungen“. Sie enthält Übertragungen der Nrr.: 2, 3, 73 und 137 in synoptischer Anlage, mit mehreren eingelegten Notizblättern zu Ja namerai (Nr. 2), darunter eine Notiz vom 4.1.1898, dann: Bmb. fol. 63^v und 64^r.

Inhalt von D 40:

Notizzettel zur Übertragung des Codex Montpellier in unbeschriftetem Umschlag.

Z. B. „Tenor hat im Verlauf Veränderungen rhythmischer Art mit Beibehaltung der Melodie“, „Melodieabschnitte, welche gegen Vers und Sinn streiten“.

Ein in roter Tinte geschriebenes Manuskript: „Anmerkungen zur Übertragung von Mtpl“.

Ausformulierte Anmerkungen zu verschiedenen Nummern des Codex.

Inhalt von D 41:

Deckblatt: „Paris, Bibl. nat. f. lat. 8881 (42 Blätter)

Antiphonaire de Montpellier

découvert par M. F. Danjou

et transcrit par Th. Nisard

Beschreibung und Auflistung des Codex, enthalten in blauem Pappdeckel mit der Aufschrift:

„Vorläufige Gedanken über die Verbesserungen“ (d. i. der Anfang des Titels der Denkschrift an das preuß. Kultusministerium über die Musik an den Universitäten).

Beschreibung des Codex H 196 de la faculté de médecine de Montpellier

[aus dem Nachlassteil C III⁵, Teil III, in einen Briefumschlag „Zu Montpellier H 196“ eingelegt. Rubriken: Format/ Material der Blätter/ Anzahl der Blätter/ Zählung u. Paginierung/ Eintheilung in Lagen/ Die verschiedenen Schreiber des Textes/ Die Notenschriften/ Notenlinien: a) Weiten des Systems, b) Disposition/ Tinten/ Tenortexte/ Nachtrag/ Die Initialen/ Verbesserungen und Zusätze des Textes/ Einband (35 Seiten)]²

Format

Höhe der Blätter 19 Ctm \approx 2 Millim.

Breite der Blätter 13 Ctm \approx 2-6 Millim. je nachdem man das Blatt von der Mitte aus richtig messen kann. An der Stelle, wo ich ordentlich sein konnte, waren es 13 ctm + 6 millim.

Der Einbanddeckel überragt [...]lich nach oben und unten, so wie auch auf der Seite für die Blätter etwas.

Material der Blätter

Es ist Pergament.

² Dies ist eine Erstveröffentlichung. Sie erfolgt mit Dank an Fank-Rutger Hausmann für seine kritische Durchsicht. Jacobsthal müsste seine Beschreibung des Codex Montpellier in der zweiten Hälfte des Jahres 1879 angefertigt haben (auf jeden Fall nach dem 23.8., dem Rücksendetermin des Codex nach Montpellier). Sie bezieht sich auf die von ihm beendete Abschrift des Codex, die in seinem Nachlass unter der Signatur D 38 erhalten ist. Er konnte in dieser Beschreibung seine quellenkundlichen, kodikologischen, diplomatischen und paläographischen Kenntnisse, die er während seines Studiums in Berlin im Fach Geschichte bei dem hervorragenden Quellenforscher Philipp Jaffé (1819-70) erworben hatte, anwenden. Außer dieser ausführlichen Beschreibung Jacobsthals gibt es noch eine kürzere von Yvonne Rokseth im Kommentarband ihrer *Polyphonies du XIII^e siècle. Le manuscrit H. 196 de la Faculté de médecine de Montpellier*, 4 Bde, Paris, Tome IV: *Etudes et commentaires*, 1939/1948, *Chapitre premier. Le manuscrit de Montpellier* (S. 23-35), *Description du manuscrit*, S. 25-28. Auf S. 24 dieses Kapitels bezeichnet Rokseth Jacobsthals Abdruck der Liedtexte des Codex Mo. in der Zeitschrift für Romanische Philologie als „minutieux“. Jacobsthals Beschreibung liest sich passagenweise wie eine Vorstufe oder Materialsammlung zu seiner Einleitung zum Abdruck der Liedtexte, siehe S. 526-38 in *ZromPhil III* (1879). Sie ist einerseits stichwortartig unausformuliert, enthält auch abweichende Bemerkungen, zählt z. B. nur 12 statt 14 Schreiberhände der Texte, enthält dafür aber andererseits Passagen, die in die Einleitung nicht aufgenommen wurden, wie die Bemerkungen über die Schreiberhände der Notenschrift.

Anzahl der Blätter

Dieselbe ergibt sich am besten aus der Zählung und Paginierung selbst, weshalb wir dieselbe sogleich vornehmen.

Zählung und Paginierung

1.) ein ungezähltes Blatt, auf diesem steht auf a (mit moderner Handschrift):

LIVRE

DE CHANSONS

ANCIENES ET

ROMANI

AVEC LEVRS

NOTES DE

MVSIQUE

MS

De la bibliothèque de M^f G Président Bouchier F. 61 MDCCXXI

[Seitwärts eingerahmt:]

Bemerke mir dazu: dieser Theil nimmt die ganze Seite ein.

Von dem MS an ist auch Handschrift. Nur aus Raumangel bei mir steht die Jahreszahl unten so unzeilenmäßig; sie nimmt im Cod. die Mitte der Breite des Blattes ein. Der letzte Buchstabe im Wort Président sieht aus wie ein t. Bouchier steht auf derselben Höhe wie Président. [1/2]

Auf Seite b steht ein Vermerk hinsichtlich der Anzahl der Blätter: Il a été reconnu que ce Manuscrit H 196 était composé de quatre feuillets de Table et de trois cent quatre vingt dix sept feuillets; moins les feuillets 303 et 308

15 Juillet 1850

H. Kühnholtz Bibliothéc[air]

NB. Les feuillets 18 et 19 ont été transposés entre eux.

2) 4 Blätter, auf denen ein Register steht, paginiert nach Blättern rechts oben auf dem folio recto mit ganz moderner arabischer Schrift (Tinte) von 1-4.

Seite 4^a ist nur zum geringen Theil beschrieben, wie es meine Abschrift zeigt; Seite 4^b ist leer.

3) Das eigentliche Manuscript enthält (mit einigen Abzügen, die sogleich besprochen werden) 397 Blätter. Da verschiedene Foliierungen vorkommen, seien diese zuerst besprochen; ganz durch geht keine. Sie sind:

I Von fol. 1 – 333 sind zwei Paginierungen nebeneinander

a) Eine mit römischen Zahlen, immer oben auf der Mitte (natürlich recto) mit Tinte geschrieben von älterer Hand (ob gleichzeitig mit der Schrift des Textes und der Noten ist zu untersuchen bei der Schrift).

Diese Zählung ist eigenthümlich. Von 1-79 ist sie wie bekannt; 80-99 wird dargestellt durch

XX XX XX XX
III, III z I, III z II (82) etc. bis III z XIX (99)
(80) (81)

(Das ist nach dem System französischer Zahlen quatre-vingt für 80.)

Die Foliierung hört also mit fol. 333 auf. [2/3]

Von 100-119 sind die Zahlen C (100); CzI (101) bis CzXIX (119).

120 39 ist dargestellt durch XX und der vermittelt des z hinzugefügten römischen Zahlen von VI

I-XIX. So werden die Zahlen – 199 immer durch Vielfache von XX z dem betreffenden Rest dargestellt.

Also z.B. 183 durch XX ; oder 199 durch XX
IX z III IX z XIX.

200-219 dargestellt durch C und der Zufügung der römischen Zahlen von I-XIX vermittelt
II

des z.

220-299 wird wiederum durch Vielfache von XX dargestellt, z.B. 273 durch XX
XIII z XIX.

300-319 wieder durch C C
III - III z XIX.

320-333 wieder durch Vielfache von XX, also XX XX
XVI (320) bis XVI z XIII.

b) Neben dieser Foliierung ist eine andere von modernerer Hand mit Bleistift rechts oben auf der Seite (recto) in arabischen Ziffern. Diese weicht aus bald zu besprechenden Gründen von der unter a) erwähnten von gewisser Stelle an ab.

II a) Von fol. 334-397 (Schluss) ist eine Foliierung mit arabischen Ziffern mit Tinte geschrieben von moderner Hand, oben auf der Mitte.

Sie setzt also da ein, unmittelbar nachdem die unter I a) beschriebene Foliierung aufhört und geht fort bis zum Schluss des Mscr.

b) neben dieser läuft nur noch für die beiden Blättern 334 und 335 die unter I b) beschriebene Bleistiftfoliierung moderner Hand fort.

Dagegen tritt [3/4]

c) mit Blatt 350 (nach der II a erwähnten Zählung) neben dieser II a erwähnten Zählung noch eine neue auf. Diese beginnt mit 1, welche Zahl Blatt 350 hat, und geht so fort bis zum Schluss, so dass das letzte Blatt 397 nach dieser Zählung die Zahl 48 hat. Diese Foliierung bedient sich arabischer Zahlen. Sie sind älteren Charakters als die Ziffern, welcher sich die Foliierung I b u. II a bedient (wie alt, ob gleichzeitig mit der Text- und Notenschrift der betreffenden Blätter 350-397 muss erst untersucht werden).

(Für die Angabe der Blätter und Seiten bediene ich mich von nun an bei den Blättern 1-333 der unter I a beschriebenen, bei den Blättern von 334-397 (Schluss) der unter II a beschriebenen Foliierung.)

Über die Blätteranzahl ist nur noch zu bemerken 1.) dass in Bezug auf die Foliierung auf 17 nicht 18 sondern 19 folgt, dass auf 19 dann 18 und auf 18 dann 20 folgt, dass mithin die Zahlen 18 und 19 vertauscht sind. Es sind aber nur die Zahlen vertauscht, nicht die Blätter. Diese folgen ihrem Inhalte nach in der rechten Ordnung als 17, 18, 19, 20. (die Foliierung I b nimmt hierauf keine Rücksicht sondern foliirt 17,18, 19, 20 so, dass XIX u. XIII der Foliierung I a gleich 18 und 19 der Foliierung I b sind.)

2.) Es fehlen zwei Blätter und zwar

a) fol. [2]03. Es folgt also auf fol. 202 unmittelbar 204; Hierauf nimmt die Foliierung I b keine Rücksicht; sie lässt auf 202 203 folgen, so dass von fol. 204 in den beiden Zählungen I a und I b bis auf Weiteres die Differenz eintritt, dass I a immer um 1 vor[aus] ist.

b) Es fehlt ferner fol. 308, so dass auf fol. 307 unmittelbar 309 folgt. Auch hierauf nimmt die Foliierung I b keine Rücksicht, die lässt auch hier wieder auf 306 (dies entspricht dem 307 der Foliierung I a) 307 folgen; sodass von fol. 309 ab die beiden Zählungen I a und I b um 2 differieren, der Art dass I a immer um 2 voraus ist. Das dauert so lange als die Zählung I b selbst währt, welche mit 333 (ihrer Foliierung) oder, was dasselbe ist, mit 335 der Foliierung II a aufhört. Hiernach ergibt sich die Anzahl aller zur Handschrift gehörigen Blätter (abgesehen von dem ersten Blatt, auf welchem nichts zur Handschrift gehöriges steht):

4 Blätter Register

397 [minus] 2 = 395 Blätter Inhalt

Sum. 399 Blätter.

Dazu kommt hinter fol. 397 ein ungezähltes Blatt, dessen anderes correspondirendes Blatt an den Deckel geklebt ist. [5/6]

Übrigens will ich [zu den] beiden fehlenden Blätter noch zweierlei erwähnen,

1) dass sie der Lage im Quaternio nach correspondirende Blätter bildeten

2) dass sie, als das Register vorne gemacht war, noch nicht fehlten.

Auf diese Weise sind auch die Liedanfänge der Stücke, welche auf den fehlenden Blättern standen, erhalten. Es sind 2 Compositionen.

Die erste (dreistimmige) beginnt in der einen Stimme mit: Or uoi ie bien qui me, in der andern mit: Eximium decus virginum (Tenortext ist aus Register nicht zu ersehen). Sie begann auf Seite 303b entweder mit dem 1. oder einem andern System und geht dann weiter auf fol. 304 etc.

Die andere Composition (ebenfalls 3stimmig) hatte zum Text der einen Stimme: Nus ne se doit, zum Text der andern Stimme: Je suis en melencolie (Tenor ist im Register nicht angegeben); sie begann fol. 308a und zwar nicht auf dem 1. System, sondern auf irgendeinem der andern, weil das Stück, welches 307b beginnt, hier noch nicht aus ist, sondern auf 308a hat zu Ende geführt sein müssen. Unsere hier erwähnte Composition geht dann fol. 309 etc. weiter fort.

Bemerkung

fol. 226 in der Foliirung I a ist nicht in alter Schrift, sondern moderner Schrift die Zahl geschrieben

XX

XI z VI Verte!

Ebenso 235-236

XX

XX

XI z V und XI z VI.

Das ist geschehen vermuthlich weil durch Beschneiden die alten Zahlen zum Theil fortgenommen u. so undeutlich geworden sind.

Die Stelle, auf der die neueren Zahlen stehen, ist zum Theil der Raum, durch welchen der stehengebliebene Rest der alten Zahlen weggenommen ist. [6/7]

Eintheilung der Lagen

1^{ste} Lage: 1 Blatt. Das unfoliirte Blatt nicht zum Codex gehörig; ist dadurch bestätigt, dass die andere Hälfte auf innere Deckelseite geklebt ist.

2^{te} Lage: 4 Seiten (Register, Seite 1-4)

3^{te} Lage: Ternio (Cod. fol. 16)

4^{te} Lage: Quaternio (fol. 7-14)

5^{te} Lage: Quaternio (15-22)

6^{te} Lage: Quaternio (23-30)

Hier beginnt ein Abschnitt

7^{te} Lage: Quaternio (31-38)

8^{te} Lage: Quaternio (39-46)

9^{te} Lage: Quaternio (47-54)

10^{te} Lage: Quaternio (55-62)

11^{te} Lage: Quaternio (63-70)

Hier beginnt ein Abschnitt

12^{te} Lage: Quaternio (71-78)

13^{te} Lage: Quaternio (79-86)

14^{te} Lage: Quaternio (87-94)

15^{te} Lage: Quaternio (95-102)
[7/8]

16^{te} Lage: Quaternio (103-110)

17^{te} Lage: Quaternio (11-118)

-- Abschnitt (nachträglich bei Abdruck für Gröber³ bemerkt)

Hier beginnt ein Abschnitt

Aber es muss zwischen 110 und 111 dem Inhalt nach etwas fehlen, nämlich die Fortsetzung der Stimme, welche 110b *Salve regina* (S[ystem]. 2) beginnt und auf dem nicht folgenden folio sicher fortgesetzt sein musste, ebenso wie die andere Stimme und der Tenor auf 110b fortgesetzt ist. Studemund⁴ behauptet, es fehle ein Quaternio. Dagegen gebe ich zu bedenken, daß auf 110b die Systeme 5-8 leer sind; daß also mit dem auf dieser Seite zu Ende geführten Stück auch erst ein Abschnitt zu Ende gewesen sein wird. Freilich es hätte dann nur ein einzelnes Blatt gefehlt, wie aber, wenn das befestigte? [unleserliches Wort] [Weitere verblasste, unleserliche Bleistift-Notizen über Diskussionen mit Gustav Gröber, einen fehlenden Quaternio betreffend]

18^{te} Lage: Quaternio (119-126)

19^{te} Lage: Quaternio (127-134)

20^{te} Lage: Quaternio (135-142)

21^{te} Lage: Quaternio (143-150)

22^{te} Lage: Quaternio (151-158)

23^{te} Lage: Quaternio (159-166)

24^{te} Lage: Quaternio (167-174)

25^{te} Lage: Quaternio (175-182)

26^{te} Lage: Quaternio (183-190)

27^{te} Lage: Quaternio (191-198)

28^{te} Lage: Quaternio (199-206)

29^{te} Lage: Quaternio (207-214)

30^{te} Lage: Quaternio (215-222)

[8/9]

31^{te} Lage: Quaternio (223-230)

32^{te} Lage: Quaternio (231-238)

³ *Gustav Gröber (1844-1911), in Straßburg lehrender Romanischer Philologe, in dessen Zeitschrift für Romanische Philologie Jacobsthal seine Abschrift der Liedtexte des Codex Mo. publizieren ließ und für dessen Grundriss der Romanischen Philologie er ein Kapitel über die Musik der Romanen schreiben sollte.*

⁴ *Wilhelm Studemund (1843-89), in Straßburg lehrender Klassischer Philologe, den Jacobsthal zum Codex Montpellier konsultierte.*

33^{te} Lage: Septernio (239-245)

Hier beginnt ein Abschnitt. Das letzte Blatt 245 ist vorn als Falz umgelegt, also zwischen 238 u. 239 erst dieser Falz.

34^{te} Lage: Quaternio (246-253)

Hier ist eine große Initiale (ob auch Abschnitt?).

35^{te} Lage: Quaternio (254-261)

36^{te} Lage: Quaternio (262-269)

37^{te} Lage: Quaternio (270-277)

Hier beginnt ein Abschnitt.

38^{te} Lage: Quaternio (278-285)

39^{te} Lage: Quaternio (286-293)

40^{te} Lage: Quaternio (294-301)

41^{te} Lage: Quaternio (302-309)

Hier fehlen die Seiten 303 u. 308, daher der ursprüngliche Quaternio zum Ternio geworden ist.

42^{te} Lage: Quaternio (310-317)

43^{te} Lage: Quaternio (318-325)

44^{te} Lage: Quaternio (326-333)

45^{te} Lage: Quaternio (334-341)

46^{te} Lage: Quaternio (342-349)

47^{te} Lage: Quaternio (350-357)

48^{te} Lage: Quaternio (358-365)

49^{te} Lage: Quaternio (366-373)

50^{te} Lage: Quaternio (374-381)

51^{te} Lage: Quaternio (382-389)

52^{te} Lage: Quaternio (390-397)

53^{te} Lage: 1 Blatt. Das letzte unbeschriebene und unfolierte Blatt ist dadurch befestigt, dass die andere Hälfte (wie bei 1. Lage) auf der hinteren Deckelseite angeklebt ist. [9/10]

Die verschiedenen Schreiber

I des Textes

Es sind:

1) 1a – 4a

2) 4b – 21b

3) 22a

4) 23b – 83a; 87b – 227a; 231a – 269b

5) 83b – 85a, 2. S[ystem]. (der 3^{te} ist dazugehöriger Tenor, welcher aber beim Text fehlt, also nicht in Frage kommt)

6) 85a, 4^{tes} S. – 86a (was über dem 2^{ten} Linien-System steht ist von einer späteren Hand ein [...])

- 7) 227b u. 228a
 - 8) 270a - 333b, S[ystem] 5
 - 9) 333b, S. 6 – 345b
 - 10) 346a – 348a, S. 2
 - 11) 348a, S. 3 – 349b, S. 5 (mehr als Dies ist nicht beschrieben mit Text außer S. 8, welches keinen Text hat)
 - 12) 350a – 397b (Schluss)
- Diese Schrift sieht der unter 9) aufgeführten zumeist sehr ähnlich, aber es ist eine andere Hand; beobachte besonders in beiden (9 u. 12) das G. [10/11]

[II der] Die Notenschriften

Der Unterschied ist hier schwerer festzustellen; man muss sich meist hier nur mit der Angabe des Unterschieds hinsichtlich der Grösse begnügen, welcher durch die verschiedene Grösse des Calamus verursacht wird. Wo ich nichts angebe, ist bloss dieser Unterschied gemeint. [11/12]

- 1) 1a – 3a (plica gerade)
- 2) 3b – 4a etwas grössere Noten, vielleicht auch anderer Charakter, hat keine plica
- 3) 4b – 5a [auf dem Seitenwechsel von 12 zu 13 steht:] Zusatz zu 3) Es gehört der Grösse nach zu 3); dem Charakter der Notationsweise nach zu 4). Aber ob die Hand dieselbe ist wie 4) ist mir nicht sicher. 4) ist schärfer, das liegt aber vielleicht an der [12/13] weniger schwarzen Tinte, welche 3) hat und welche auf fol. 5a so malt oder dünn wird, dass die Noten nach den Rändern zu weniger ausgeprägt sind als in der Mitte, sodass gerade die Ränder nicht scharf sind. Sie wird hauptsächlich dünn sein, denn das Charakteristische ist, dass sie nach der Mitte der Note zu zusammenfliesst. Blasse Tinte kann ganz gleichmässig vertheilt sein (wie dann 22a).
- 4) 5b – 22a anderer Charakter, messen der die andren überragenden Grösse, bedingt durch grösseren Calam. und weitere Notenlinien unterscheidet sie sich durch sehr scharfe Umrisse und sehr gerade, steile Stellung der Noten.
- 5) 23b – 61a Kleinere Noten als die bisherigen. Die abwärts gehenden plicae haben schräge Köpfe (die aufwärtsgehenden haben es nirgends ausser vorübergehend einmal).
N° 19-35
- 6) 63b – 83a Charakter derselbe wie 5). Die Noten sind wieder etwas grösser, doch immer noch kleiner als die von 1) – 4)
N° 36-46
- 7) 83b – 86b Anderer Charakter. Der Kopf der abwärtsgehenden plica steht gerade. Die Noten sind so gross wie die bei 2) [12/13]
N° 47-50
- 8) 87a – 110b Grösse und Charakter wie 5).
N° 51-72

- 9) 111a – 269b wie 6)
 N° 73-252
- 10) 270a – 333b, S. 5 (incl. S. 8 bis zum Initial C) Neuer Charakter, innerhalb dessen es vielleicht auch noch Nuancen giebt (Die abwärtsgehende plica ist mit einigen Ausnahmen gerade.) Die Grösse der Noten wechselt, im Ganzen herrscht die Grösse v. 2). Einige Partien sind kleiner.
- 11) 333b, S. 6 (excl. S. 8 – zum Initial C) – 345b Anderer Charakter. Grösse wie 2) (plica meist gerade)
 N° 292-299
- 12) 346a – 349b Anderer Charakter. Grösse wie 4)
 N° 300-302
- 13) 350a – 397b (Schluss) Derselbe Charakter (plica abwärts ist schräg), aber verschiedene Grösse der Noten. Von 357b an beginnen grössere Noten wie 2). Von 350a – 357a wie 5) etwa. [13/14]
 N° 303-345

Notenlinien

Im Allgemeinen 5, wo 4 sind, habe ich es in meiner Abschrift genau angegeben, ebenso wieviele Systeme auf jeder Seite. Andere Bemerkungen über Weite und Disposition der Linien folgen jetzt.

a) Weiten der Systeme

Bei den verschiedenen Gattungen kommen kleine Differenzen vor; es kommt hier natürlich auf den Durchschnitt an.

- | | |
|--------------------------|-----------------------------|
| 1) 1a – 4a | Weite des 5lin. Syst. 11Ctm |
| 2) 4b – 22b | 14 Ctm |
| 3) 23b – 285b. | 10 Ctm |
| 4) 286a – 397b (Schluss) | 11 Ctm |

b) Disposition

Es sind zu unterscheiden durchgehende und columnenartig unterbrochene Linien. Dies habe ich in meiner Abschrift genau unterschieden. Nur ein paar Zusätze habe ich hier zu machen. Ich habe Columnenbildung, durch welche also in der Mitte [14/15] zwischen den Columnen ein Zwischenraum entsteht, durch Bleistiftstriche angedeutet. Der auf dieser Art bei mir gebildete Zwischenraum zwischen den beiden verticalen Bleistiftstrichen ist der horizontalen Ausdehnung nach nicht etwa dem Zwischenraum im Cod. gleich. Die Grösse dieses Zwischenraumes hing bei mir von der Disposition der Noten auf der 1^{sten} Col. ab.

Bei 23b – 62b (61b – 62b ist unbeschrieben) habe ich die Columnirung nur durch einen vert[ikalen]. Bleistiftstrich angedeutet. Das ist Zufall und hat etwa nicht zu bedeuten, dass kein

oder ein kleiner Zwischenraum zwischen den Columnen ist. Die Columnirung ist hier ganz wie sonst. (Die Columnirung geht hier, wie meine Abschrift ausweist, bis zum 8^{ten} Syst. inclus[ive]., nur in 62b ist das 8^{te} Syst. durchgehend).

Die beiden (resp. 3) Columnen einer Seite sind nicht mit demselben Zug des Lineals, sondern jede einzeln gemacht. Man sieht [15/16] das daran, dass die Linien der col. a nicht genau die Fortsetzung von den Linien von col. b sind. Sie weichen in Bezug auf die Richtung und in Bezug auf die Höhen nicht selten ganz auffallend ab, man merkt das besonders auch, wenn der Columnen-Zwischenraum überbrückt worden ist. Diese Überbrückungslinie schliesst an eine der beiden oder an beide sehr oft schlecht an.

Ich will nun angeben, wo in der Disposition der Notenlinien etwas hinsichtlich des Durchgehens der Linien oder der Überbrückung zu bemerken ist. (Wenn das 8^{te} Syst. durchgeht, merke ich das nicht an, wohl aber, wenn es überbrückt ist oder sonstige Eigenthümlichkeiten hat.) (Wo nicht besonders erwähnt, ist die Überbrückung mit rothen Linien.)

285b, 8^{tes} S. Columne eigner Art durch Anflicken.

289b u. 290a, 8^{tes} S. ev. überbrückt; 292a, 3^{tes} S. durchg[ehend].

[Fortsetzung der Liste auf den Seiten 16-18 bis Blatt 397] [16/17] [17/18]

Die Linien sind sämmtlich mit rother Farbe (wenn nichts anderes bemerkt ist)

Tinten

(wodurch namentlich auch auf das Verhältnis zwischen Schreiber der Noten u. des Textes – ob diese identisch – ein Licht geworfen wird) [18/19]

[Es folgt auf den Seiten 19-21 eine in 28 horizontale Felder und 3 senkrechte Kolumnen unterteilte Tabelle mit Angaben zur Intensität der Tinten von dunkel bis blass. Die senkrechten Kolumnen tragen die Titel [Folien, von bis], Noten und Text.]

Die Tinte des Registers ist gut dunkel, verschiedenartig, öfter heller, öfter dunkler als die der Texte, die dem frz. zugefügt sind, seltener dieselbe. Die Tinte der Verbesserungen ist meistens hell (aber verschieden), die der comnes (Zusatz am Tenor) ist ganz schwarz.

Tenortexte

Viele der Tenortexte scheinen mir von anderer Hand zu sein als der Text der Stimmen, zu denen sie gehören. [Es folgt auf den Seiten 21-24 (mit einem Nachtrag ab S. 23) ein Verzeichnis der Stellen auf den Folien (mit Angabe des Tenortextes), an denen die Hand des Tenortextes von der der anderen Stimmen abweicht]

Was nun die Tenortexte von 270a an angeht, so sind sie von derselben Hand wie die zugehörigen Texte.

Die Initialen

Was in unserem Cod. mit Bleistift geschrieben ist, ist Initial; die grössten (Miniaturen) sind leicht zu erklären und ergeben sich aus der Übersicht der Miniaturen von selbst; von den kleineren giebt es 2 Arten; grössere u. kleinere; die grösseren stehen auf dem Liniensystem, die kleinen unter demselben; ich habe das in meiner Copie nachgebildet. [24/25] Die kleinen Initialen sind mit Gold (mit einigen von mir in der Abschr. angegebenen Ausnahmen), die grösseren sind in verschiedenen Farben gemalt. Die Tenorinitialen sind im Cod. von 24a an – 269b klein (in Gold also, mit einigen Ausnahmen, resp. Miniaturen), die der andern Stimmen sind grösser.

In ein paar Fällen macht das Tenorinitial Ausnahmen. Dies sind 41a Viderunt omnes; 45a Et videbat; 83b Hodie; 84a Custodi; 217b Amat.

Von 270a an hat der Tenor dieselben grossen Initiale wie die anderen Stimmen (einige Fälle vielleicht ausgenommen, die ich dann angedeutet habe).

Der Charakter der Initiale und der Randverzierungen ist vor 270a ein anderer. Die Randverzierungen sind hier geschwungen, während sie [bis] 269a gradliniger sind.

Die Initialen und Randverzierungen sämtlicher Stimmen auf den Seiten 83b – 85a und ebenso alle Initialen und Randverzierungen von Seite 227b – 228a gehören zu dem Charakter des zweiten Theils, welcher mit 270a beginnt.

Wo die Initialen nicht ausgeführt sind, habe ich angegeben. [25/26]

Verbesserungen und Zusätze des Textes

Hierüber weist meine Abschrift aus; ob sie von eigener oder fremder Hand, darüber habe ich in meinem Büchlein „Verbesserungen u. Zusätze zum Text“⁵ genaue Angaben.

Ob nun die Verbesserungen, welche in den Noten durch Verbess. des Textes nothwendig wurden, auch von derselben oder anderen Hand wie die übrigen Noten gemacht wurden, ist schwer zu entscheiden; da die Noten ja nicht so viel Charakteristisches haben wie die Schrift.

In vielen Fällen wurde gar keine Verbesserung nöthig, da die Noten sehr oft das Richtige von vorn herein hatten; in anderen Fällen lassen sich aus der Stellung der Noten zum Text u. eventueller Rasuren (was ich in meiner Abschrift alles sauber gegeben habe) Schlüsse ziehen.

Hie und da auch ist andere Tinte zu merken; da hab ich es in der Handschrift wohl angeführt.

Einige Fälle aber, die ich vielleicht dort nicht erwähnt habe, will ich hier noch aufführen.

[Es folgt auf den Seiten 27-35 ein Verzeichnis mit minutiöser Beschreibung der Fälle, in denen Zusätze und Veränderungen im Text Zusätze und Veränderungen in den Noten hervorgerufen haben, stets mit Bezug auf die Abschrift des Kodex von Jacobsthal, zum Teil mit Notenbeispielen]

⁵ Dieses Büchlein war im Nachlass nicht auffindbar.

Zettel zu Montpellier H 196, mehrstimmige Musik

[aus: Mus. Nachl. G. Jacobsthal C III⁵, Teil IV]

Zu Montpellier H. 196

Wilhelm Meyer aus Speyer hat in seinem Buch:

Der Ludus de Antichristo und über die lateinischen Rhythmen des 12. Jahrh. (Sitzungsberichte der bayr. Akademie de Wissenschaften, philosoph.-philolog. Classe, Sitzung vom 7. Januar 1882 sehr ausführlich über lat Rhythmen gehandelt von S. 41 an, zuerst über die Zeit vom VI. bis XII. Jahrh., dann von S. 109 an, über die Rhythmen des XII. u. XIII. Jahrh.

Dies Buch ist daher zu studiren für die Musik des XII. u. XIII. Jahrh., namentlich die 2^{te} Hälfte über den Rhythmus des XII. u. XIII. Jahrh., doch auch die erste. (Ich citire das Buch mit Wilh. Meyer, Rhythmen. So finde ich (21.4.1892) ausserdem eine Reihe von wichtigen Hinweisen: Paul Meyer hat in den Archives des missions [scientifiques et littéraires], Serie II. 3 aus Mscr. in British Museum Egerton 274. Gedichte veröffentlicht von Ph. de Grève (?). Ist das nicht das Mscr., welches ich auch gesehen und aus dem ich copirt habe? (Das Mscr. enthält nach W. Meyer lat. u. französische Gedichte.)

Paul Meyer hat (laut W. Meyer, S. 181, Z. 2 ff.) an dem angeführten Ort in den Archives S. 237 über die Handschrift Egerton 274 ausführlich gesprochen. (Philipp de Grève ist 1237 gestorben laut W. Meyer, S. 181, Z. 1 und hat auf die kunstvolle Strophenbildung bedeutenden Einfluß geübt.)

Wilh. Meyer hat Paul Meyer, Archives etc. mehrfach citirt und von ihm solche aus Egerton 274 abgedruckte Gedichte herbeigezogen:

Paul Meyer, Archives d. Missions	citirt von W. Meyer, Rhythmus
Serie II. 3, S. 284	S. 148, Z. 3 f.
S. 283	S. 159, Z. 15 ff.
S. 281	S. 160, Z. 8 ff u. S. 172, Z. 5
S. 280	S. 163, Z. 3 ff; S. 173, Z. 14 ff;
	S. 174, Z. 18 ff.; S. 177, Abs. 1, Z. 2;
	S. 183, Z. 10 v. u. ff.; S. 188, Anm. 1
S. 288	S. 175, Z. 9 v. u., ff.

Natürlich ist dieser Aufsatz v. Paul Meyer zu studiren (habe ich es nicht schon früher gethan?). [– (1/2) –] Sodann ist laut Wilh. Meyer, Rhythmen, S. 157, Mitte der Seite, das Gedicht O natio nephandi generis (welches, was Meyer nicht weiss, = № 51,2, fol. 88^f, aus H 196 Mtp. ist) edirt in: Du Méril. Poésies populaires latines du moyen âge, Paris 1847, S. 22 (Woher hat Du Méril diesen Text?)

Wohl findet sich bei Du Méril, wie ich auch sonst schon vermuthet habe, vielleicht noch manches aus den Texten der Composition des XII. u. XIII. Jahrh.

Sodann citirt und analysirt Wilh. Meyer, Rhythmen, im 2^{ten} Theil, vielfach Gedichte aus einer Sammlung: Flacius, varia...de corrupto ecclesiae statu poemata a 1754⁶. Er citirt sie unter dem Schlagwort Flacius.

Aus dem Titel dieses Buches folgerte ich nun die Möglichkeit, dass sich darin auch solche Texte aus H 196 Montpellier u. anderen Hdschriften der Compositionen des XII. u. XIII. Jahrh. finden, welche sich gegen die Geistlichkeit richten.

Und richtig, laut Wilh. Meyer, Rhythmen, S. 181, Z. 12 ist Flacius 7. = dem Text In veritate comperi von № 57,2 (fol. 95^r) von H 196 Montpellier. Und nach W. Meyer, Rhythmen, S. 181 hat Flacius № 1–148 mehr solcher Gedichte.

Dazu macht nun W. Meyer, ebenda, die Bemerkung, dass dieser Text: In veritate comperi in einem Fragment in München angeführt wird als: Motetus episcopi Wilhelmi Parisiensis.

Also [gibt es] für diesen Text, resp. die ganze Composition Montpellier № 57 einen Autorennamen und jedenfalls eine Zeitbestimmung (terminus post quem), falls der Episcopus Wilh. Parisiensis zeitlich zu bestimmen und das Citat des Münchener Fragments richtig ist. Leider hat W. Meyer das Fragment nicht näher bezeichnet⁷; vielleicht findet sich eine nähere Bezeichnung bei Flacius unter 7. oder sonst bei ihm. [– (2/3) –]

In jedem Fall muss ich diesem Fragment nachspüren. Ist dieses Fragment vielleicht dasjenige, welches oder woraus Hofmann einige (nur französische?) Stücke publizirt und die er auch photographisch vervielfältigt hat?⁸

Untersuche also genau das Buch von Flacius, Varia etc.

Sodann hat Wilh. Meyer, Rhythmen an der letztgenannten Stelle S. 181 noch folgendes:

In Romania VII (1878), p. 99 hat P. Meyer über einige ähnliche Gedichte (wie die Egerton „74) in der Hdschr. British Museum addit. 30,091 berichtet (also wohl auch lateinische und französische) Habe ich die Hdschrift nicht auch gesehen und benutzt?

Studire also diesen Aufsatz in der Romania von P. Meyer.

Die Carmina Burana enthalten auch solche Gedichte, die (wie ich auch früher schon meinte) geprüft werden müssen für meine Arbeit. Ferner erwähnt als eine sehr reichhaltige mit Melodien versehene Sammlung die Hdschrift der Laurentiana (also doch Florenz) Plut. 29,1., über die Bethmann in Pertz, Archiv XII, p. 719 berichtet. (Siehe doch auch den Catalog der Laurentiana.) Habe ich diese Hdschrift gesehen und beschrieben? Sollte sie mehrstimmige Compositionen aus den XII. u. XIII. Jahrh. enthalten? [– (3/4) –]

⁶ Gemeint ist. Mathias Flacius, *Varia doctorum piorumque virorum, de corrupto ecclesie statu, poemata, Basel 1557.*

⁷ Prüfe dies doch am Catalog der Münchner Bibliothek (auch dem speziell musikalischen).

⁸ Wo sind diese Stücke doch publizirt? Ich habe diese Notiz natürlich in meinen Studien zu H 196 Montpellier. Und hat die Strassburger Universitätsbibliothek nicht ein Exemplar der photographischen Widergabe? Sind auch diese Photographien identisch mit der gedruckten Publikation Hofmanns?)

Dieser Codex schient mir nach der Signatur nicht derselbe zu sein, welcher die Stücke von Landino etc. enthält (cod. 87) (Siehe Ambros, Geschichte der Musik III, 469, Anm. 2), den ich ja auch gesehen habe.

Prüfe also alle hier genannten Bücher und dazu prüfe auch die in W. Meyer, Rhythmen, S. 41, Anm.; S. 42, Anm.; S. 80, Anm. 1 u. S. 146, Anm. 1 genannten Bücher und Sammlungen für meine Studien der Musik des XII. u. XIII. Jahrh.

W. Meyer Rhythmen S. 181 meint, die daselbst S. 181 genannten Sammlungen: Egerton 274; British Museum addit. 30,091; Montpellier H 196 hängen zusammen. Und die weiter genannten: Fragment München, Laurentina Plut. 29,1 und die, aus denen solche Gedichte in Carmina Burana u. in Flacius übergegangen sind, gehören auch dazu.

Fängt nicht eine mehrstimmige Composition des XII. u. XIII.- Jahrhunderts (sei es aus Cod. Montpellier oder Bamberg oder sonst) an: Natus ante secula? (Prüfe das!) Dies ist laut Wackernagel, Kirchenlied I, S. 95, № 142 von Notker dem Älteren. Prüfe, ob es wirklich von ihm ist. Findet sich die Melodie vielleicht bei Schubiger oder Meister oder sonstwo?

Fuge. bei Muris (Cousse-maker) Fuga

Dies Wort findet sich bei Muris, Cousse-maker II, S. 339b, . 5 gebraucht von einer mehrstimmigen (so dass der eine Chor schweigt, wenn der andere singt) Vortragsweise eines einstimmigen Schlussgesangs (Amen), welcher am Schluss einer Antiphon, Responsorium, Sequenz oder Prose gesungen werden kann. Muris nennt diese Vortragsweise ad modum fugae (nach Art der Fuge). Jeder Chor singt eine Clausula, ich vermuthet, dass darunter die einzelnen, durch verticale Striche von einander getrennten Notengruppen [zu verstehen sind]. Am Schluss sollen sich beide Chöre vereinen bei dem Doppelstrich, den ich aber nicht sehe. Vergleiche damit die anderen Beispiele des Amen für die anderen (als den hier behandelten I. modus) 7 modi. Auffallen thun mir diese Gruppen, die annähernd gleich lang sind und die an die Tenores der Mensuralmusik des XII. u. XIII. Jahrh. erinnern.

Ist diese Gruppe Gleichartiges, was wie eine Art Nachahmung erklingt? Natürlich Nachahmung innerhalb der Einstimmigkeit, ohne dass also der zweite Chor etwas singe, was der erste Chor [nicht schon] vorher gesungen hat.

[...] [6 Seiten, nur mit bibliographischen Angaben]

Adam de la Barrée, Chants liturgiques [...]

Über das Mscr. H 196 Montpellier und über die Kunst des 12. u. 13. Jahrh. spricht Th[éodore] Nisard in seinem posthumen Werk: L'archéologie musicale et le vrai chant grégorien (publié par

Alois Kuns) Paris 1890, S. 267 ff, S. 273 (wo er den Codex ins 14. Jahrh. setzt, Z. 5) ff., ferner S. 387 ff., S. 394 ff.

Für die Kunst des XII. u. XIII. Jahrh. benutze ja auch Adam de la Hale (ed. Coussemaker) und die inzwischen über ihn erschienenen Literatur (siehe Fleischers Heft, S. 59 am Rand). Studiere Coussemakers Introduction.

Benutze für die Quellen der Melodien (für die eventuell einstimmig vorhandenen Lieder, auch der Refrains) die Publikationen solcher einstimmigen Kunst- und auch Volkslieder (im Ak. Gesangsverein habe ich ein solches von 1888 oder 89 oder 90), auch die Werke über frz. Liederhandschriften.

Zu H 196 Montpellier

Ein Refrain:

Ausi (oder Ensi) bonne compagnie doit on bien joi mener

steht in: Tournois de Chauvenci 1285 von Jacques Brétex (herausgegeben von H. Delmotte, Valenciennes 1835) in einer Stelle, welche mit Vers 3086 beginnt und welche citirt ist bei Wolf, Lais, S. 185, Z. 5v. u. ff.; der Refrain steht bei Wolf S. 186, Z. 12–13 (in Anm. 18 Wolfs) Giebt es eine neuere Ausgabe als die Dalmottes? verte!

NB! Siehe die betreffende Anmerkung 18 Wolfs durch, wie überhaupt das über Refrains Gesagte. Es finden sich da vielleicht mehr Anhaltspunkte vor. [– (1/2) –]

Siehe in der betreffenden Anmerkung 18 Wolfs und in anderen Anmerkungen, sowie im Text S. 18 ff. (und auch sonst laut Register unter Refrain u. Refrainzeilen) eine große Anzahl von Werken, in denen Refrains vorkommen. In diesen Werken steht vielleicht mancher Refrain, welcher in den Motets vorkommt. Untersuche solche Werke!!

So z. B. verweist Wolf S. 26, Z. 13 auf Gedichte aus dem Roman Aucasin u. Nicolete, wie er sagt, den einzigen Gedichten dieser Art, welche mit Musiknoten versehen sind und die Refrains haben. (Haben wirklich nur die Gedichte dieses Romans Musiknoten?) Siehe auch

Anmerkung 23 (S. 190) Wolfs. Hab ich Aucasin u. Nicolette für Montpellier-Arbeit schon notirt? 29.9.1888

Bourdon

Siehe Anm. 23 (S. 190) in Wolf, Lais (zu S. 26 des Textes), welche Anmerkung ausführlich über dieses Wort, welches in Gedichten oft vorkommt, spricht. Ob es wohl richtig bei ihm erklärt ist? Mir scheint es nicht! Er nimmt es als Refrain – Es scheint mir mehr Unterstimme zu sein.

Vielleicht sicher immer wieder solide Unterstimme. verte! Ich mache besonders aufmerksam auf [– (1/2) –] eine Stelle aus Dantes Purgatorio, die Wolf Z. 21 in dieser Anmerkung 23 citirt: Che

tenevan bordone alle sue rime, d. h. doch: welche den Bourdon zu ihren Reimen ausführt; der Bourdon klang also zusammen mit den sue rime und nicht nach dem rime. –⁹

Wichtig ist die gleich darauf citirte Stelle bei Santillana (was ist das?¹⁰) p. I, IV u. I, VI piès è bordones, pies ò bordones. !!Das ist pes!! Pes heisst ja die Unterstimme in dem engl. Canon: Sumer is icumen in! Und nach Wolf ist hier piès gleich bordone!!

Zettel mit bibliographischen Hinweisen auf:

- Versuch einer Reconstruction der Notenbeispiele zum 11. Capitel der Ars cantus mensurabilis von Franco, v. Oswald Koller, in Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft VI (1890), S. 242 ff.
- Die dem Trouvère Adam de la Hale zugeschriebenen Dramen: Li jus de pelerin, li jus de Robin et de Marion, li jus Adam. Genauer Abdruck der erhaltenen Hdschriften von „Oberlehrer O. A. Rambeau (90 S.), №85 der Ausgabe: Abhandlungen zur roman. Philologie, herausgegeben v. O. Stengel, Marburg, Elwerts Verlag 1886
- Pes in „Sumer is icumen in“ Siehe hiezu meinen Zettel Bourdon (S. 2) Siehe Anm. 23 (S. 190) in Wolf, Lais.
- Zur Frage der Treble von H. Eichborn in Monatshefte für Musikgeschichte XXII, Nr. 4
- Recension über Tiersot, Histoire de la chanson populaire en France in VfM VII (1891), S. 131 (von Oswald Koller)
- Über den Liederkodex von Montpellier siehe VfM IV (1888), S. 1 ff. v. O. Koller

Wichtige historische Notizen und Bemerkungen, auch Beispiele für die Mensuralmusik des XII. u. XIII. Jahrh. giebt Joh. de Muris Speculum musicae, VII. Buch (Cousse-maker Script. II, wohl auch andere Autoren nach der Periode des XII. u. XIII. Jahrh. (bei Cousse-maker – Gerbert) thun dasselbe. Alles dies ist zu benutzen.

Kyrie fons bonitatis

Siehe hierüber Clément Felix. Histoire générale de la musique religieuse, Paris 1860, S. 11 vorletzter Absatz f., S. 133, Abs. 1 und vielleicht auch sonst.

Deus in adiutorium intende laboranticum (vielleicht nach dem Introitus domin XII post Pentecostem oder vielleicht nach anderem liturg-ritualen Text) ebenda Clément, S. 126.

⁹ Siehe Dantes Göttliche Komödie, 28. Gesang des Fegefeuers, Karl Vossler übersetzt: „das zu der Melodie den Grundbaß rauschte“ (Dante, Göttliche Komödie, München 1969, S. 328).

¹⁰ Santillana, Iñigo López de Mendoza, Marqués de, spanischer Dichter, * Carrión de los Condes (Provinz Palencia) 19. 8. 1398, † Guadalajara 25. 3. 1458; der bedeutendste Vertreter der Frührenaissance in Spanien, schrieb neben Gedichten didaktisch-moralischen Inhalts die ersten spanischen Sonette und die erste Poetik in spanischer Sprache. Besonders beliebt war seine Sammlung von Spruchweisheiten (herausgegeben 1494).

Diese beiden Stücke sind in dem Abschnitt über les drames liturgiques des Clementinischen Buches genannt. Vielleicht finden sich noch manche Texte oder Tenores aus der mehrstimmigen Musik des XII. u. XIII. Jahrh. in diesem Buch. Ich muss dann erst über die Quellen, aus denen das Buch geschöpft hat, nachsehen. Manche der Texte von diesen mehrstimmigen Compositionen sind sicherlich [– (1/2) –] Prosen oder Sequenzen, auch Tropen. Benutze deshalb für die Nachforschung nach den Quellen die Werke, in denen solche Gedichte stehen oder in denen von solchen die Rede ist: Clement Felix (derselbe Verfasser wie oben Choix des principales Sequences du moyen-âge etc., Paris 1861 (er hat also vielleicht gerade hier die Sequenzen, die in dem obigen Buch vorkommen gesammelt); Schubiger, [Die] Sängerschule [St. Gallens vom 8. bis zum 12. Jh. Ein Beitrag zur Gesangs-Geschichte des Mittelalters., Einsiedeln 1858]; Gautier, Les tropes, Dreves, Analecta hymnica; Coussemaker, Drames liturgiques,; Mone; Daniel Neale; sonstige Hymnensammlungen; Bartsch; Milchsack; Neale, Analecta liturgica und sonstiges.

Das Notizzettel-Konvolut „XII. und XIII. Jahrhundert“

[Jacobsthals Notizen zum Komplex des Codex Montpellier H 196
Aus dem Nachlaßteil mit der Signatur: C I⁴ (Teile I–VI)]

C I⁴,I:

Motetus. [Textliche Wiederholungen]

Mtp. № 75, 1,2,3 (fol. 112^v) He marotele
= № 147, 1,2,3 (fol. 198^v)
= Bmb. fol. 18^v, 1,2,3

Dasselbe Stück mit geistlichem frz. Text in Mtp. № 146, 1,2,3 (fol. 196^v).

Beide Stücke sind aus demselben Fascikel 5 des Codex.

Ich bemerke, dass in diesem Fasc. 5 sich noch mehrere Wiederholungen befinden, nämlich № 41,2 = 43,1 aus Fasc. 3; № 41,1 hat anderen Text (frz.) als 43,2 (lat. Text). Auch andere Melodie.

№ 144, 1,2,3 = № 77, 1,2,3 (aus dem gleichen Fasc. 5 = Bmb. fol. 44^r)

№ 145, 1,2,3 = № 22, 1,3,4 (4stimmig) (aus Fasc. 3) Gleiche Melodie?

Dasselbe in Bmb, fol. 23^r (ebenfalls 3stimmig).

Combination

Mtp. № 96,1 (fol. 136^v) Li maus amorous mi tient¹¹

hat den Refrain:

a. En non diu queque nus die

b. au cuer me tient li maus damer

(№ 96,2: Diex por quoi la regardai

Tenor: Portare)

Derselbe Refrain ist nun folgendermassen anderswo gebraucht.

¹¹ Mit den gleichen Worten und Tönen fängt an Mtp. № 230,1 (fol. 258^v) (eine Quart höher gelegt). (2stimmig, Tenor In seculum) Nachher geht es in Wort und Ton anders weiter. Eigenthümlich ist diese Transposition auf eine Quart tiefer. Denn der Tenor In seculum fängt in *c* an. Und er beginnt mit Quarte als Zusammenklang. Aber wahrscheinlich hätte es in der *c*-Lage nicht gepasst. Und der Schluss des Tenor ist *F*, wozu die Oberstimme *c* singt.

1)

in № 24, 3, I (4stimmig, fol 37^f)

a. En non dieu queque nus die

Dieser Anfang ist genau so wie in № 96,1 (eine Quart tiefer). die als Schluss einer Verszeile hat zwei Töne, den auf di (c), auf e verdoppelt. Das Lied schliesst nun (fol. 39^f, 3 v. u.) mit

b. au cuer me tient li maus damer

mit denselben Tönen wie dieses b. in № 96,1 hat, nur die vorletzte Silbe damer hat hier nur die beiden letzten von 4 Tönen. Auch dieses eine Quarte tiefer.

№ 24,1 lautet Adiu commant cele qui mon cuer a et mamor,

№ 24,2 Por moi deduire et por moi deporter

Tenor: Omnes (von viderunt omnes).

2)

in № 104 (fol. 145^v) = Bmb., fol. 52^{r12}

1. En non diu queque nus die

2. Quant voi la rose espanie

3. Tenor: eius in oriente (in Bmb.: Nobis)

Die Tenormelodie ist gleich eius in oriente. Beide [Tenores sind] aus 2 Alleluja derselben Melodie entnommen: Mtp. aus All. Vidimus stellam (Pothier, Graduale 57), Bmb. aus All. Dies sanctificatus (Poth., S. 37), worüber ich ein besonderes Blatt habe.

1. beginnt mit

a. En non diu queque nus die

mit der gleichen Melodie wie 96,1 und 24,3, und zwar in der Lage von 24,3.

Mtp. hat auf die d c h, Bmb. c h wie 24,3 und dem entsprechend 96,1 g f.

Nun setzte das Stück anders fort mit den Worten quant voi l'erbe vert et le tans cler. Die Melodie ist entnommen aus der Fortsetzung des Refrains: au cuer me tient li maus damer; am Schluss wegen längerer Verszeile um einen Tact verlängert und nicht nach a (womit der Refrain schliesst und auch anfängt), sondern nach c.

(Diese Verszeile ist abgesehen von den Anfangsworten quant voi = der 2^{ten} Zeile von 2. Über diese Verlängerung nachher.)

Und nun am Schluss erscheint in 2. der ganze Refrain [a. und b.] (mit dessen Anfang die

1. [Stimme] begann), mit der ganzen Melodie von № 96,1 und 24,3.

Auch hier hat Mtp. wieder eine Variante, diesmal auf que nus die. Die Variante auf die ist diesmal anders als die vorn auf die. Bmb. hat diese Variante ebenfalls nicht. Die Variante vorn bringt einen weniger correcten Satz zu beiden anderen Stimmen hervor (Sexte). Die Variante hinten auf que einen correcteren als Bmb. die auf die einen weniger correcten: eine Septime e zur Mittelstimme. Die Composition ist sonst sehr kunstreich. Der Schluss ist so gemacht: Zu dem Refrain der 2. Stimme (T. 41–Schluss) erklingt in Oberstimme der Anfang der 2. Stimme:

Quant voi la rose espanie

l'erbe vert et le tans cler

¹² NB! Dieses Stück habe ich in moderne Noten übertragen mit einigen Varianten.

so dass nun, da in 1. auch die Melodie des 2. Theils des Refrains benutzt wurde, die beiden Stimmen umgekehrt dasselbe singen wie im Anfang (T. 1–8), abgesehen von dem vorhererwähnten Schluss dieser Partie in der Oberstimme.

Und ich bemerke ausdrücklich: zu ganz anderen Tönen des Tenor, wie im Anfang. Der Tenor verwendet hier (von T. 27 an) eine Partie der liturgischen Melodie, die vorher noch gar nicht benutzt wird.

Also doch immerhin eine Art Nachahmung (2er Stimmen zu gleicher Zeit) zu einer neuen Melodie des Tenor.

Das Stück ist auch sonst kunstreich. Jene oben erwähnte Verlängerung der 2. Verszeile von 1. um den Anfang *quant voi* hat seinen inneren Grund. Dadurch wird diese Stimme um einen Takt (T. 9) später fertig als die 2. Stimme (T. 8). Und nun setzte (T. 9) diese ein mit den Worten: *et le rosignol chanter*. Und dieselben Worte singt nun auf die gleiche Melodie die erste Stimme (T. 10). Also veritable Nachahmung, die auf dem Fusse der 2. Stimme folgt. Dies geschieht bis T. 12 in der Mittelstimme, T. 13 in der Oberstimme.

Und gleich folgt wieder eine Nachahmung.

Die folgende Verszeile lautet

in 2. (T. 13) *adont fine amors menuie*

in 1. (T. 14) *a donc fine amor me prie.*

2., T. 13 = 1., T. 14, um eine Terz höher

2., T. 14, Anfangston = 1., T. 15, Anfangston, Terz höher.

Dann am Schluss gehen beide über in dieselbe Lage bis T. 15 (2.) und T. 16 (1.).

Und nochmal eine Nachahmung auf verschiedene Worte:

2. hat T. 37–38 auf *qui en ioie* dasselbe wie

1. T. 38–39 auf *por sie bele amie*

und zwar mit dieselben Melodiewendung wie in der eben erwähnten Nachahmung (beide hier in der gleichen Lage, wie dort die Oberstimme). Natürlich bei anderer Tenor-Melodie, wie dort.

Noch bemerke ich, dass Bmb. T. 27 in der Oberstimme ein *b* [molle] hat (Mtp. hat *b* [duro]) und daß in der 2^{ten} Stimme im selben Augenblick ein *b* [duro], das man nicht leicht auch für *b* [molle] halten kann, da dieses *b* als Leiteton nach dem Schluss des Verses (*c*) führt, also in einen aufwärtsgehenden Schluss. Das *b* [molle] ist an sich sehr angebracht, weil dadurch ein mittelbarer Tritonus zu *F* (T. 28) verwendet wird. Sollte wirklich zu gleicher Zeit in der einen Stimme *b* [molle] und in der anderen *b* [duro] gesungen worden sein?

Was den Schluss des Stückes betrifft, so endet er mit demselben Zusammenklang *D a d*, mit dem das Stück beginnt. Eine wirkliche Schlusscadenz ist es nicht: die Unterstimme hat den aufwärtsgehenden Schluss, die Mittelstimme bildet die Wendung, die die 3^{te} Stimme hat, wenn der abwärtsgehende Schluss im Bass liegt. Die Oberstimme kommt von oben in die Quinte *a*, wie die Mittelstimme von unten.

Die ganze Composition zeigt, dass die beiden Texte und Melodien der beiden Oberstimmen in Bezug aufeinander, und zwar Text in Bezug auf Melodie, concipirt sind. Namentlich auch jene erste Nachahmung, wofür die 2^{te} Verszeile der Oberstimme um *quant voi* verlängert werden

musste. Hierbei konnte der Dichter nur die Musik zugleich im Auge haben. Auch folgendes spricht dafür:

Bei der letzterwähnten Nachahmung (T. 37 in der 2^{ten}, T. 38 in der 1. Stimme) laufen beide Stimmen im selben Takt aus (T. 40)

2. hat die Verszeile qui en ioe vent durer

1. por si bele amie.

Die eine ist also kürzer als die andere. Dies ist geschehen, damit beide zugleich auslaufen. Und dies wiederum, damit beide nun (T. 41–Schluss) den Anfang wiederholen, in umgekehrter Benutzung der Worte und Melodien!

Die Versordnung zeigt, daß sie doch wohl musikalisch-dichterisch ist.

Was die Verwendung des Refrains angeht, so scheint mir diese Lage, wie sie 24,3 und 104 hat, die natürliche zu sein. Siehe doch, ob nicht sonst der Refrain in Anhängselliedern oder in Renart noviel etc. vorkommt.

Combination (Verwendung von Refrains)

Mtp., № 84, fol. 123^v

1. Amors ne mi tendra

2. Adies mi tient amors

3. Tenor Kyrieleyson

Der Schluss von 84,2, hat den Refrain

he amouretes mocivres vous dont

Mtp., № 280 (fol. 316^f)

1. Qvi amours veut maintenir

2. Li dous pensers qui me vient

3. Tenor Cis a cui ie sui a mie (ganzes Lied, aus lauter Refrains = Bmb. fol. 32^v).

280, 3 hat den gleichen Refrain (fol. 317^v, c., S. 3 ff.)

Mtp., № 334 (fol. 385^v)

1. A maistre iehan lardier

2. Pour la plus iolie

3. Tenor Alleluya

334,2 hat den Anfang dieses Refrains am Schluss (fol. 386^f, S. 5 f.), dem aber noch eine Zeile folgt, He amouretes uous maues trahi. Das He amouretes ist hier wie in den beiden anderen Stücken. Von vous an differenziert es sich.

Diese 3 Refrains lauten:

[Jacobsthal gibt jetzt die drei Varianten des Refrains He amouretes... in Mtp. № 84,2; 280,3 (=Bmb. fol. 32^v) und 334,2 übertragen in moderne Notenschrift.]

In 334,2 fängt bei vous die Differenzierung an, von dem Wort, von dem an auch der Text differenziert ist. Die Angleichung an den Refrain ist hier um so augenscheinlicher, als das fis

verwandt ist, um die gleichen Intervalle auf He amouretes hervorzubringen (das übrigens auch sonst in dem Stück verwandt ist).

NB! Es fängt an mit Dreiklang c e g und schliesst mit der Cadenz f–g, c–d, a–G.

In 280,3 ist das b verwandt, um die gleichen Intervalle hervorzubringen.

In allen drei Fällen steht der Refrain also auf verschiedenen Stufen. Aber die Intervalle sind gleichgemacht durch Alteration.

Sehr eigenthümlich ist nun, dass auch in 334 das Stück He amouretes = dem entsprechenden Stück des Refrains ist. Es ist nun die Frage, ob schon der Refrain selbst in diesen beiden Formen (wie 84 und 280 einerseits und 334 andererseits) als Refrain existiert. (Prüfe das nach meinen Verzeichnissen.) Das wäre für die Refrains selbst sehr charakteristisch. Oder, ob der Componist von 334 aus dem Refrain He amouretes mocivres vous dont das Stück He amouretes für He amouretes vous maves trahi entlehnt hat.

Um die Sache ganz zu würdigen, müsste ich alle 3 Stücke übertragen und untersuchen. Siehe auch, ob sie oder die einzelnen Melodien (auch als Chanson) sonst vorkommen.

Zu № 84 bemerke ich, dass dieses Stück mit Auftakt beginnt und dass es b [molle] unmittelbar vor b [duro] enthält. Ich habe es auf besonderem Blatt übertragen.

An dem Refrain wird in 84,2 so fest gehalten, dass der vorletzte Ton (T. 29) E steht, und so die Schlusscadenz E G lauten würde. Auch der vorletzte Zusammenklang (T. 29) würde mit F besser sein. Er dauert einen ganzen Takt, wobei der vorletzte Ton des Tenor = 2 longae gemessen ist und doch wohl so gemessen werden muss.

Noch zu untersuchen. Verhältniss lat. und frz. Text in Bezug auf Priorität

Mtp., № 83 (fol. 122^v), frz. = Bmb. fol. 37^r, lat.

Mtp. 1: Souent ma fait souspirer

Bmb. 1 Prima devit femina

Mtp. 2 En grant effroi sui souent

Bmb. 2 Mulierum hodie

Tenor in beiden Mulierum. Er ist entnommen aus dem All. Inter natos mulierum (Grad. Sarisburiense) (aus der 2^{ten} Messe Johannes Baptistae (24. Juni), die heute nicht mehr gehalten wird, nicht im Graduale Pothier).

(Es giebt auch Tenor Mulierum mit anderer Melodie, siehe dazu meinen Zettel Mulierum bei dem Verzeichniss der Herkunft der Tenores.)

Ich bemerke: Wenn der frz. Text das Original ist, so ist der lat. Text nicht etwa ohne Rücksicht auf die Composition entstanden und dann der Melodie angepasst worden. Sondern er ist mit Bezug auf die 3stimmige Composition gemacht. Die 2^{te} Stimme beginnt und schliesst mit Mulierum, dem Textwort des Tenors.

Die Ordnung der Verse ist:

in Mtp., frz.:				in Bmb., lat.:				
in 1. Stimme:		in 2. Stimme:		1. Stimme:		2. Stimme:		
Reim:		Reim:		Reim:		Reim:		
1.	er	a	ent	a	ina	a	ie	a
2.	a	b	i	b	io	b	itur	b
3.		a		a		a	iae	a
4.		a	ant	a		a		b
6.		a	ens	a	ium	c	erum	c
7.		b		b		b		a
8.		b		b		b		a
9.		a	uir	c		c		c

Im frz. Text weicht der Bau der 2^{ten} von dem der 1. Stimme darin ab, dass in 1. die 9^{te} Zeile durch Reim an die anderen mit a reimenden Zeilen gebunden ist, dass aber in der 2^{ten} Stimme die 9^{te} Zeile nicht reimt (c). Es sei denn, dass muir als Reim zu i (b) aufgefasst würde.

In dem lat. Text hingegen verhält sich die 9^{te} Zeile gleich. Sie ist beidemale durch Reim gebunden, in der 1. Stimme durch den Reim c, der hier als dritter auftritt zwischen der 6^{ten} und 9^{ten} Zeile. Dieser Reim umfasst in der 1. Stimme die Reimzeile 7 und 8 (b), in der 2. Stimme dieselben Zeilen (a). Diese Abweichung kann ein wohl berechnetes Spiel sein. Nun kommt noch dazu, dass die beiden auf c reimenden Zeilen (6 und 8) in beiden Stimmen auf um ausgehen. Und wenn man nun noch dazu rechnet, dass die auf c reimende 9^{te} Zeile der 2. Stimme mit dem Textwort des Tenors Mulierum schliesst, so sieht das fast aus, als wäre der lat. Text die Originalfassung.

Doch siehe, ob nicht der frz. Text auch sonst vorkommt, ob nicht gar kein Refrain in ihm vorhanden ist, der dann eine Priorität des frz. Textes wohl bedeutete.

Siehe auch nach, ob der lat. Text sonst vorkommt. Auch bei Dreves und meinen Quellen.

Dasselbe Stück, weltl.-frz., geistl.-frz.

Mtp., № 75

1. He marotele

2. En la praerie

3. Tenor Aptatur

= Mtp., № 147, 1, 2, 3

= Bmb., fol. 18^v, 1, 2, 3

[Alle drei Stücke] weltl. frz

Dasselbe ist geistl. Frz.:

Mtp., № 146, 1, 2, 3

1. He mere diu

2. La vorge marie

3. Tenor Aptatur

(Noch zu untersuchen)

Im weltl. frz. Einige Abweichungen zwischen Bmb. Einerseits und Mtp. № 75 und 147 andererseits.

Hervorzuheben ist dieses:

In Bmb. Hat die 1. Stimme die Verszeile

Oci oci cels qui nont le cuer gai (fol. 18^v)

den Anfang genau so wie die folgende

douce marot grief sont li mal que jai.

Und diese letztere kehrt am Schluss genau so wieder.

In Mtp. № 75,1 und 147,1

heisst die entsprechende Verszeile inmitten des Gedichts:

75,1 Douce marot grief sunt li mau damours

147,1 marot grief sunt li douz mal damer

(Die in letzterer fehlende Silbe wird ausgeglichen durch andere Notenqualitäten.) Die Melodie ist nun hier anders als in der vorhergehenden Zeile: Oci oci ceus qui nont le cuer gai (hier heisst es: qui dit oci ceus etc.). Am Schluss aber haben beide (75,1 und 147,1) wie Bmb. die Worte wie die Melodie:

douce marot grief sont li maus que jai.

So scheint mir Bamberg die natürliche Version zu sein, eben wegen der genauen Wiederholung des nun als Refrain wirkenden: douce marot etc. (doch siehe den musikalischen Satz!)

Was nun das geistl. franz. Stück Mtp. № 146,1 2, 3 angeht, so schliesst sich 146,1 hinsichtlich der beiden eben behandelten Verszeilen douce marot in der Mitte und am Schluss den beiden Versionen von Mtp. an.

Also auch hier nicht die Correspondenz der Melodie, die Bmb. hat (in Bezug auf den Vers in der Mitte, hat es dieselbe Anzahl von Silben wie Mtp. № 147,1). Es ist aber auch im Text keine Correspondenz: Die beiden Verse lauten:

In der Mitte:

Et par barat souent engignie

Am Schluss:

nest par vostre grace asralie.

So scheint mir Bmb. das Original des Textes wie der Melodie zu haben. Umgeändert sind dann die weltl. Versionen in Mtp. № 75 und 147.

Und danach ist das geistl. frz. gemacht (Mtp. № 146).

Doch prüfe das noch genaund 146,2 lehnt sich übrigens manchmal an das sehr obscene weltl. Stück der 2. Stimme an.

Noch bemerke ich: das Stück steht in Bmb. eine Quinte tiefer als alle drei Versionen in Mtp. Warum? Dabei ist oft nicht Correspondenz zwischen halbem und ganzem Ton. Es müsste dann in dem einen fis oder in dem anderen b gesungen sein. Es stehen aber keine Alterationszeichen.

Motets. Texte die auf dasselbe Wort ausgehen wie der Text des Tenors

Mtp. № 60, 1, 2 = Bmb., fol. 16^f
gehen aus auf Aptatur (Bmb. auf Optatur)

Bmb. fol. 16^v 1. Dominator etc.

2. Sine ministerium

gehen aus auf Domino (Tenor: Domino).

Bmb. fol. 20^v 1. Homo luge fuge

2. Homo miserabilis

gehen beide aus auf Brumans es mors. Dies sind auch die Textworte des Tenors.

Wo kommt dies her? Vielleicht aus lat. geistl. Lied? (Siehe Dreves Verzeichnisse)

1. hat sogar 2mal Brumans es mors.

Bmb., fol. 37^f, b (2) beginnt und schliesst mit Mulierum (Tenor: Mulierum)

Mtp. № 35 (fol. 57^v) = Bmb., fol. 37^v hat das Wort Mord zu Anfang aller 3 (Bmb. 2) Stimmen und am Schluss der einen. (Der Text der beiden Oberstimmen in Bmb. im Verhältniss zu den beiden in Mtp. ist am Schluss vertauscht. Bmb. scheint mir das rechte zu haben.)

Mtp. hat als Tenor Mors morsu, Bmb. Mors. Dies letztere scheint mir zunächst das richtige, eben wegen der Beziehung zu den Texten der anderen Stimmen, von denen nur eine Mors morsu im Anfang hat. Doch ist dies die 2^{te} Stimme von unten, während mit mors nach der Anordnung der Schlussworte der beiden Oberstimmen in Bmb. die obere und nicht die mittlere schliesst. Aber die beiden Stimmen haben wiederholentlich das Wort mors (in Mtp. auch № 35,1, die in Bmb. fehlt, diese hat o mors an mehreren Stellen).

Wo ist der Tenor hergenommen? Kommt er noch sonst vor? Ja, z. B. Bmb., fol. 41^v zu Non pepervit deus.

Bmb., fol. 55^f, a und b

1. Salve virgo Katherina

schließt: hec dies

2. Sicut solis radium

Tenor: Hec dies

Dies steht in Mtp. № 88 (fol. 126^v)

Bmb. 1 = Mtp. 1: Lonc tans ai mise mentente en amer

Bmb. 2 = Mtp. 2: Av comencement deste que naist la flor ou vert pre

Mtp. 3: (Tenor) Hec dies

Ist nun das lat. in Bmb. original oder das frz. in Mtp? Sind Refrains in Mtp.?

Wenn das frz. das Original sein sollte, so spricht in diesem Fall die Übereinstimmung des Tenor-Textes mit Schlusswort vom lat. Text nicht für das Original des lat. Textes. Und das ist wichtig für diesen Entscheidungsgrund überhaupt. NB! Es ist die 1. Stimme, in der das Schlusswort mit Tenor-Text übereinstimmt!

Bmb., fol. 55^v, a und b

Bmb. 1: Tamquam agnus ductus ad victimam

(= Mtp. № 31,3 (fol. 47^r): Qvant naist la flour en la pree que lerbe te et la rousee)

Bmb. 2: Tamquam suscipit vellus pluviam

(= Mtp. № 31,2 (fol. 46^v): Deboinerement atendrai merci cors a bel et gent)

Bmb. Tenor: Tamquam (auch in Mtp.)

In Bmb. beginnen also die beiden Oberstimmen mit dem Wort Tamquam des Tenors.

Mir scheint der Rhythmus in der lat. Version recht gezwungen. Sind in Mtp. die frz. Texte nicht viel natürlicher rhythmisiert?

Sind Refrains in frz. Texten, auch in Mtp. № 31,1, c, das in Bmb. fehlt?

Vertauschung der Stimmen

Mtp., № 164,1: Flor delis rose espanie

= Bmb., fol. 19^v, b (2)

№ 164,2: Je ne puis amie les max endurer

= Bmb., fol. 19^r, a (1)

Die Stimme Flor delis ist modifiziert (auch die andere?)

Der Tenor in Mtp.: V douce dame que iaim tant, in Bmb.: Proh dolor mit verschiedener Melodie.

Mtp., № 91,1: Ia de boine amor mes cuers

= Bmb., fol. 31^r, b (2)

№ 91,2: Ne sai tant amors seruir

= Bmb., fol. 31^r, a (1)

Tenor in beiden: Portare

Mtp., № 174,1: Nvs hom ne porroit sauoir que cest damer

= Bmb., fol. 46^r, b (2)

№ 174,2: Cil sentremet de folie qui contre amors veut parler

= Bmb., fol. 46^r, a (1)

Tenor fehlt in Mtp.; in Bmb.: Victimae, mit gleicher Melodie.

Mtp., № 56 (fol. 93^v) und Bmb., fol. 53^v:

Mtp. 56,1 und Bmb. fol. 53^v, b (2): Salue uirgo rubens rosa

Mtp. 56,2 und Bmb. fol. 53^v, a (1): Ave lux luminum aue splendor et lux ecclesie
Tenor: Neuma

Mtp., № 31,2 (fol. 46^v): Deboinerement atendrai merci
= Bmb., fol. 55^v, b: Tamquam vellus suscipit pluviam (2)

Mtp., № 31,3 (fol. 47^r): Qvant naist la flour en la pree que lerbete et la rousee
= Bmb., fol. 55^v, a: Tamquam agnus ductus ad victimam (1)

Tenor in beiden: Tamquam

Die lat. Version in Bmb. hat also die umgekehrte Anordnung der Stimmen wie die frz. in Mtp.
NB! Mtp., № 31,1: Qvi voudroit femme esprouer fehlt in Bmb.

Zweitheiliger Rhythmus

Vielleicht in Bmb., fol. 54^v?

1. Ave plena gratiae
2. Salve virgo regia
3. Tenor: Aptatur

Die merkwürdige Erscheinung:

Auf einer Silbe stehen: BS in der 2. Stimme! Prüfe das!

Es scheint mir, dass diese Melodien ursprünglich zu frz. Text gehörten. Ich schließe das aus den vielen Gruppen von semibrevis zu einer Silbe.

Suche nach dem frz. Original.

Alter der Composition

Hiezu kann der Tenor dienen. Es fragt sich nämlich, seit wann der liturg. Gesang, dem er entnommen ist, vorhanden ist.

Z. B. Mtp. № 174 (fol. 223^v) = Bmb., fol. 46^f:

Nvs hom ne porroit (Mtp. 1., Bmb. 2.)

Cil sentremet de folie (Mtp. 2., Bmb. 1.)

hat den Tenor: Victimae (in Mtp. fehlt bei gleicher Melodie das Zusatzwort), das ist entnommen der Oster-Sequenz Victimae paschali laudes immolent christiani (Pothier, Graduale, S. 235)

Wann ist diese Sequenz mit ihrer Melodie entstanden? Siehe Chevalier, Repertoire¹³.

¹³ Sie wird heute in das 11. Jahrhundert datiert.

Motets mit mehreren Strophen

In Mscr. Bibl. nationale fr. 846, fol. 21^v steht ein Motet (das einzige französische in diesem Cod.), 2stimmig.

Bien mont amors entrepris

und Tenor (ohne Text),

das hat eine 2^{te} Strophe, die beginnt:

Dame je vos crie merci,

die besonders (also ohne Noten) zugefügt ist. (Ein Autorennamen ist hier wie im ganzen Manuscript nicht genannt.)

Nicht auch sonst Fälle?, auch bei lateinischen? So, dass unter die Noten gleich die folgende oder die folgenden Strophe(n) untergeschrieben ist (sind)!

Das Stück Mtp. № 22,3 = № 145,2 = Bmb. fol. 23^r, b

He berchier si grant enuie

steht in Mscr. Oxford Douce 308 (D) mit 2 Strophen, die abgedruckt sind bei Bartsch, Romanzen und Pastorellen, S. 174, ad 55 (Es steht in O, fol. 219a.)

Mtp. № 239,1

Pensis chief enclin

Mit den Worten Pensis etc. bis arbroie fängt ein mehrstrophiges Lied von Ernous li Vielle an. Es ist aus der Hdschr. fr. 844, fol. 102^v, col. b. Daraus veröffentlicht bei Bartsch, Romanzen, S. 236, ad 7.

Nach arbroie ist ein Defect. Doch kann man den Bau der Strophe aus den andern entnehmen.

Prüfe, ob der weitere Verlauf dieser Strophen zu Mtp. passt. In dem Stück bei Bartsch kommt vor dem Schluss der Strophen das Wort dorenlot, das in Mtp. in der Mitte steht. Es ist vielleicht mit Refrains. Habe ich es nicht copirt?

Wirkliche Nachahmungen

In Mtp. № 173 (fol. 221^v) = Bmb. fol. 50^v:

1. Damer ne me faig ie pas

2. Onques damer ne fui las

3. (Tenor) Aperis (aus dem Gradual Oculi omnium, Pothier, Graduale, S. 306)

Zwischen Mtp. und Bmb. Abweichungen grösserer Art. Prüfe, wesswegen und was das normalere ist. Mtp. 173,2 hat die Worte nencor ne men plain je pas (2^{ter} Vers) ausgelassen, hat aber die Noten dafür. Diese Worte haben ein ähnliches Motiv wie der 1^{ste} Vers in der 1. Stimme, Damer ne me faig je pas.

Mtp. № 19 (fol. 23^v):

Zu untersuchen!

Mtp. 19,2: Qvi demors uelt bien ioir

= Bmb. fol. 49^v, a: Tu decus es desorir (1)

Mtp. 19,3: Qvi longuement porroit ioir damors

= Bmb. fol. 49^v, b: O Maria beata genitris flos honoris (2)

und = London, British Mus. Addit. 30.091, fol. 1^r: O Maria decus angelorum mater regis (1), nur 2stimmig

Tenor in allen dreien: Nostrum

Mtp. 19,3 kommt also in 2 lateinischen Fassungen vor. Da scheint mir die in Bmb. die zunächststehende. Die Schlüsse reimen zum Theil auf die Schlüsse in Bmb. (1) (miseris, ceteris). Dies ist in Addit. 30.091 nicht der Fall gegenüber Bmb. 1. Ähnliche Worte treten in Bmb. 2 und 1 auf: miseris, genitris, flos, virginum. Aber dieses auch in Addit (1) Bmb. 1 gegenüber: decus, flos, virginum, solamen. Mtp. 19,1 fehlt in Bmb. und natürlich in dem nur 2stimmigen in Addit.

Robin marine Robin ma

Robin ma demandee si mavra

Diese beiden Verse als Refrain stehen in einem Anhängsel-Lied¹⁴

in den Handschriften: fr. 845, fol. 57, Arsenal, belle lettres français 63 (jetzt 5198, fol. 160)
fr. 24406 (La Vall. 59), fol. 94^v, b.

Daraus veröffentlicht bei Bartsch, Romanzen, S. 295.

Es steht auch fr. Nouv. acqund fr. 1050, fol. 115 (siehe Raynaud, Bibliogr. II, № 573)

Es ist von Pierre d'Agincourt.

Das Lied beginnt

Au tens nouvel

Que cil oisiel

Sont hatie et gai

¹⁴ Das von Jacobsthal unter der Bezeichnung „Anhängsellied“ Gemeinte konnte von mir noch nicht mit absoluter Sicherheit festgestellt werden. Das Anhängsel eines Anhängselliedes, also eines Liedes mit Anhängsel, scheint nur in Ausnahmefällen identisch mit Refrain oder Clausel zu sein, am ehesten noch (nach der Terminologie der Barform) mit einem kurzen Abgesang oder – am wahrscheinlichsten – mit dem „Schwanz“, resp. der Cauda eines Tanzlieds, das den nun folgenden Beginn der nächsten Strophe oder den Übergang von der solistischen zur chorischen Darbietung anzeigen sollte.

Zu Mtp. № 35 (fol. 57^v)

Mtp. 35,2, 3, 4 = Bmb. fol. 37^v (1, 2, 3)

Mtp. 35,1: Mors a primi patris uicio fehlt in Bmb.

Mtp. 35,2 = Bmb. (1): Mors que stimulo

35,3 = Bmb. (2): Mors morsu nata

35,4 = Bmb. (3): Tenor: Mors morsu (Bmb. Mors)

Der Schluss von 35,2 und 3 ist im Verhältniss zu Bmb. vertauscht: Zu den Tönen, welche Mtp. 35,2 auf die Worte uite statu reddito hat, hat Bmb. die Worte: Christi scuto o mors und umgekehrt.

Und die Version Bmbs scheint mir die richtige zu sein, wegen des Verhältnisses von Tönen zu Texten. Dieser Irrthum scheint mir auch in Mtp. vermerkt zu sein durch die beiden Kreuze, die zu 35,2 auf fol. 60^v in der Höhe der 4. und 5. Textzeile am rechten Rand stehen (vi ist die letzte Silbe der 4^{ten} Zeile). An der entsprechenden Stelle zu 35,3, (fol. 61^r zur 4^{ten} und 5^{ten} Textzeile) steht ein solches Kreuz nicht.

Was den Tenor-Text anbetrifft, so möchte ich zunächst das Mors der Bmb. Hdschr. für richtiger halten als Mors morsu in Mtp., weil Mors zu allen Stimmen passt, mit denen alle Stimmen beginnen und die eine auch schliesst. Freilich ist es gerade die 2te Stimme von unten, die mit Mors morsu beginnt. Und bei der Anordnung des Textschlusses der beiden Unterstimmen in Bmb. hat nicht die 2^{te} Stimme von unten, sondern die 3^{te} von unten das Wort mors am Schluss. Aber diese beiden Stimmen haben öfter mors in ihrem Verlaufe (in Mtp. auch 35,1, die in Bmb. fehlt, diese aber o mors).

Mtp. № 20 (fol. 24^v)

hat

1. De lui de qui ie me fi

2. La bele estoile de mer

3. Le bele en qui ie me fi merci

4. (Tenor) Johanne

2, 3 und 4 kommen nochmals vor in № 345,1, 2, 3 (fol. 397^f), das letzte Stück in Mtp. und auch in Bmb., fol. 35^v. Nun endigt № 20,1 mit dem Refrainworten:

mes fins cuers nest mie a moi ainz la qui bien laime.

Mit denselben Worten endigt auch 20,3 = 345,2 = Bmb., 2., natürlich mit anderer Melodie als 20,1. Die Melodie von 20,3 = 345,2 = Bmb. 2 ist nun dieselbe, die dieser Refraintext hat in Mtp. № 100,2 (fol. 141^f) in dem Stück En tel lieu sest entremis, das fol. 141^v mit diesem Refrain schliesst.

Daraus geht, wie mir scheint, hervor, dass die Stimme 20,1 (die 4^{te} Stimme von [unten]) erst ein nachträglicher Zusatz ist, der freilich gemacht wurde, indem auch im Text Bezug genommen wurde auf den bereits vorhandenen 3stimmigen Satz (eben weil auch hier die Refrain-Worte

angebracht wurden). Aber als hinzugefügt ergibt sich diese Stimme, weil hier der Refrain nicht mit seiner eigentlichen Melodie erscheint, die sich in 20,3 = 345,2 = Bmb., 2 zeigte.

Sieh doch, ob dieser Refrain mit dieser Melodie nicht auch sonst noch vorkommt. Das würde das Gesagte noch bekräftigen.

Siehe aber auch, ob nicht der Refrain auch mit der Melodie, die er in 20,1 hat, sonst noch vorkommt. Das würde das Gesagte vielleicht modifizieren oder zu anderen Konsequenzen führen.

Noch bemerke ich:

Mtp. 20,2 = 345,1 = Bmb., 1 endigt auch mit refrainartigem Ausgang:

Nus ne doit ioie mener se bien ne voz aime.

Das Stück 20,2 ist geistlich auf die virge Marie. Dieser Refrain kann also auch in geistl. Stücken vorkommen, z. B. in den Stücken aus den Miracles de la S. Vierge. Suche hier nach diesem Refrain. Er könnte aber auch in einem weltl. Stück auf irgendeine Geliebte Platz haben. Suche also auch in weltl. Liedern oder Motetten nach diesem Refrain.

Texte, die zu Tenor in Bezug stehen

Cod. Bmb. fol. 26^v

1. Rex tremende nos defende

2. In perhenni seculum

3. (Tenor): In perhenni

Woher der Tenor-Text? Könnte er mir Bezug auf 2. extra gemacht und also nicht entlehnt sein?

Tenor

Der Text des Tenors wird bisweilen wiederholt.

In Mtp. № 37,3 In seculum - In seculum

Mtp. № 129,3 Eijus ... Eijus

Auch in Cod. lat. 11255.

Setzt da die Wiederholung der Tenor-Melodie ein? Hat das Bedeutung? [B]

Mtp. № 40, zu untersuchen!

Mtp. 40,1: Par une matinee el mois ioli dauril

,2: Melli stilla maris stella

,3: (Tenor) Domine

= Bmb., fol. 36^r und C (Bibl. nat. 11266, fol. 40^v)

In Bmb. und C ist 1. mit lateinischem Text und zwar beidemale anders:

in Bmb.: Virginis praeconia cum melodia

in C: O maria mater pia spes fin delium

Der Tenor hat in beiden Versionen die gleiche Melodie wie in Mtp., Text: Domino. Was ist nun der ursprüngliche Text der Oberstimme, der frz. oder der lat., und, wenn das letztere, welcher von diesen beiden? Mir scheint der in Bmb. zunächst recht unnatürlich angepasst zu sein!

Ich möchte eigentlich dem lat. Stück aus C die Priorität zuschreiben. Allein der Anfang des frz. Textes in Mtp. kommt nun noch einmal in Mtp. vor, ebenfalls in einem 3stimmigen Stück № 309 (fol. 355^v). Hier heisst 1. Par vne matinee el moys ioli dauril wie in 40,1, mit der gleichen Melodie, geht dann aber sofort (ohne Pause) mit anderem Text und anderer Melodie weiter. Hier ist ein Binnenreim (matinee) wie in 40,1 nicht vorhanden zu folgender Verszeile. Und ob sonst dieser Text gut angepasst ist, müsste erst untersucht werden.

Jedenfalls findet in der Anfangszeile: Par vne matinee el moys ioli dauril einmal eine Entlehnung statt.

Wie stellt sich nun also für 40,1 in Mtp. das Verhältniss zwischen Text und Melodie im Verhältniss zu dem in C dar?

Es macht zunächst – eben wegen der doppelten Verwendung des Par une matinee – den Eindruck, als wenn dieser Text für 40,1 die Originalgestalt wäre und C dieser Melodie einen lat. Text angepasst hätte. Dann müsste C aber besser als 40,1 den Binnenreim verstanden haben und ihn, der in der Melodie vorgebildet ist, herausgefühlt haben. Wäre umgekehrt der Text von C das Original, dann würde nachher 309,1 Mtp. von 40,1 die Melodie der gleichen frz. Textzeile übernommen haben. Die übrigen Stimmen von 309 sind 2.: O clemencie fons, 3.: Tenor Dvn ioli dart diex comment. Von frz. Texten, die in Mtp. mit diesen beiden Tenor-Texten beginnen, habe ich in Mtp. nichts gefunden.

Mtp. № 259 = Bmb., fol. 34^v

1. Par un matinet lautrier maloie esbanoiant

2. hat Mtp:

Les um bosket vj robechon

hat Bmb.:

Les un bosquet vi robinet

Ist in diesem Unterschied: robechon/robinet andere Reimstellung beabsichtigt? Was ist das richtigere und originale?

Fauvel

Siehe über die Gesänge darin einen Aufsatz von Fétis in der Revue musicale XII, №34. Dasselbst ist daraus auch ein Rondeau mitgetheilt. A vous douce debonnaire ai mon cuer donne.

Es enthält auch, laut Fétis, Biographie V, 282a, dits entés.

Der Componist der in Fauvel enthaltenen Musik ist nach Fétis, Biographie Jeannot Lescurel. Im Catalog der Bibl. nationale sind S. 10b (Mscr. 146) als Verfasser des Fauvel angegeben: François de Rues und Chaillon de Pestain.

Zu Mtp. №76 (fol. 114^v)

Der Refrain. mit dem 76,2 beginnt. heisst a) He amours morrai ie und findet seine Fortsetzung erst am Schluss mit den Worten b) sans auoir merci. Was hinter He amours morrai ie folgt (por celi etc.) ist nicht mehr Refrain.

Der ganze Refrain

a. He amours morrai ie

b. sans auoir merci

wird in 76,1 (fol. 114^v, S. 2) angewandt.

Derselbe Refrain findet sich auch in fr. 845, fol. 184^v, a zu Anfang und Schluss der Motette He amours morrai je qui la deservi. (Qui la deservi weicht in Melodie von 76,2 sans auoir merci ab.)

Der Schluss b. sans auoir merci ist etwas anders als in 76,2. Aber vielleicht nur schlecht geschrieben. Oder etwa weil es mit dem vorhergehenden Stück douce dame debonaire zusammengehört zu einer Composition?

In № 76,1 kommt vor (fol. 114^v, S. 4) pour moi deduire et por moi deporter (!). Dies ist = dem Beginn von № 24,2 (fol. 36^v, col. b) Pour moi deduire et por moi deporter. Das ist doch sicherlich kein Refrain, sondern subjectiver Liedanfang. Auch solche wurden also benutzt.

Als Chanson-Anfang habe ich es in Raynauds Bibliographie des Chansons nicht gefunden. № 76 und № 24 haben beide den Tenor Omnes.

№ 76,1 beginnt

Amourusement mi tient li maus que iai.

Dieser Refrain steht als Anfang und Schluss zertheilt in Amourusement und me tient li amus que iai in fr. 845, fol. 189^v, col. a.

Und mi tient li muas que iai ist am Schluss des Motets He dex tant doucement (fr. 845, fol. 184^v, b), welche beide (Anfang und Schluss) zusammen Refrain bilden.

Der Schluss steht, da fr. 845 versetzt ist, fol. 190^r, col. a, S. 1. Die Töne von mi tient li maus que iai sind hier anders applicirt (ob in Folge eines Schreibfehlers?).

Codex Laurentianus

Er enthält laut Verzeichniss bei Dreves XX, S. 13 in der 11. Abtheilung:

fol. 400b Mors quae stimulo

fol. 401 Mors morsu nata

Das sind die Texte der Melodien von Mtp. № 35, 2 und 3, fol. 57^v (4stimmig) (= Bmb., fol. 37^v, 1 und 2, dreistimmig).

Also es stehen hier im Cod. Laurentianus neben einander und zwar doch so, dass sie zusammen abgelesen werden können, zwei zusammengehörige Stücke.

Dreves hat sie weder in Bd. 20 noch 21 abgedruckt.

Vermutlich hat eines von ihnen den Zusatz des Tenors.

Im Cod. Matriten. Toletan 930 steht laut Dreves XX, S. 21b, Z. 10 der Aufzählung Mors morsu nata.

Zeitbestimmung der Componisten

Nicht massgebend durchweg ist die Methode der Notenschrift, da ja dasselbe Stück in verschiedener Art überliefert ist, z. B. Mtp. und Bmb., und zwar nicht bloss im Tenor (z. B. ein Fall, wo in Mtp. selbst im Tenor zuerst regelmässigerweise longae stehen, dann aber ternariae-Ligaturen, die longae bedeuten sollen).

Zur Anordnung im Codex Bmb.

fol. 14^r und 14^v stehen zwei Stücke hintereinander, die zu gleicher Mittelstimme und Tenor wie in Mtp. verschiedene Oberstimmen haben.

Bmb. fol. 14^r, a (1):
Gaude super omnia
mater ecclesiae

Bmb., fol. 14^r, b (2):
descendi in ortum meum

Mtp. № 282,1:
Anima mea liquefacta
est

Mtp. № 282,2:
descendi in ortum meum

Mtp. № 330,1:
Virginale decus
et presidium

Mtp. № 330,2:
descendi in ortum meum

Tenor in allen dreien: Alma mit gleicher Melodie und gleicher Gruppierung der Noten.

Bmb. fol. 14^v, a (1):
El mois da mai que
chante la malois

Bmb. fol. 14^v, b (2):
de se debent bigami non de papa queri

Mtp. № 286,1:
Studentes ionjugio
uiduis misceri

Mtp. № 286,2:
de se debent bigami non de papa queri

Tenor der gleiche: Kyrie, in Bmb. Kyrie eleyson, in Mtp. mit gleicher Gruppierung der Noten. Bemerke, dass die Oberstimme des einen Stücks in Bmb. lat., des andern frz. ist, in Mtp. aber überall lat. ist.

In Mtp. gehört № 282 und 286 dem gleichen Fasc. 7, № 330 dem Fasc. 8 an.

Zu demselben 2stimmigen Satz

Descendi in ortum meam (der malend beginnt, indem er auf dessen di die ganze Tonleiter von f bis F abwärts geht) und dem Tenor Alma (entnommen aus der Antiphonar des Completoriums Alma redemptoris mater, Pustet Vesperale, S. 52)

sind 3mal 3 verschiedene Oberstimmen gesetzt:

- 1) Mtp. № 282,1 (fol. 321^r) Anima mea liquefacta est
- 2) Mtp. № 330,1 (fol. 379^v) Virginala decus et presidium cleri

Dieser Text ist erwähnt in Anonymus 3, Coussem. Scr. I, 324a, letztes Beispiel. Es ist hier wie in Mtp. in Breven und Semibreven und auch dafür als Beispiel mitgeteilt. Aber andere Melodie.

Es fehlt der Schlüssel. Probire, ob es als Stimme auch zu descendi und Alma passt unter Setzung irgendeines Schlüssels. Es hat hinter presidium noch Amen, welches Wort ich in Mtp. nicht finde.

3) in Bamberg, fol. 14^f, col. a Gaude super omnia.

Sonst habe ich in meinen Registern, auch nicht bei Dreves, Motetten, die Texte nicht gefunden.

Zu dem 2stimmigen Satz De se debent begami und Tenor Kyrie (resp. Kyrie eleyson) steht

- 1) in Mtp. № 286,1 (fol. 324^v) als Oberstimme Studentes conjugio
- 2) in Bmb., fol. 14^v, a El mois de mai, beidemale mit anderer Melodie. Der lat. Text Mtplrs. hat in Anordnung und Reim Correspondenz mit de se debent begami. Ich habe sonst weder die lateinischen Texte, noch den frz. unter einstimmigen Liedern gefunden (vielleicht in Raynauds Motets, II?)

Der 3stimmige Satz in Mtp. № 40,1, 2, 3 (fol. 72^v)

1. Par une matinee al mois ioli dauril
2. Melli stilla maris stella
3. Tenor Domine

kehrt wieder

1) Bmb., fol. 36^f. Hier ist 2. und 3. wie in Mtp.. 1. aber, mit gleicher Melodie wie in Mtp., hat den Text Virginis praeconia cum melodia.

2) in Bibl. nation. lat. 11266 (C), fol. 40^v. Hier ist 2. und 3. wie in Mtp. (wie in Bmb.) und 1. hat auf die gleiche Melodie wie Mtp. und Bmb. den Text O maria mater pia spes fidelium¹⁵. Dieser Text scheint nun nur ganz gewaltsam angepasst an die Melodie. Der lateinische aus C aber im grossen und ganzen sehr gut, gerade auch bei kleinen Versen und Melodieabschnitten, wo in melodiöser und metrischer Beziehung solche in gleicher Weise correspondiren. In gleicher Weise trifft das letztere in Mtp, frz. Text zwar nicht zu, zum Beispiel nicht in den beiden ersten Melodieabschnitten, wo Binnenreime nicht zum Ausdruck kommen wie in C. Aber im ganzen passt auch die frz. Melodie.

Zur Frage nach der Priorität frz. oder lat. Texte

Siehe Mtp. № 41,1 (fol. 74^v), frz.:

Av doz mois de mai

Bmb. fol. 11^r,1: Cruci domini

Die 2^{te} Stimme in beiden gleich lat.:

Crux forma penitentie

Den Reimen nach scheint mir die frz. Version die Priorität zu haben. Eigenthümlich nun schließt 1. in Bmb. und 2. in beiden mit sustinere. Und der Tenor ist Portare = Sustinere.

Der Cod. British mus. addit. 30.091, fol. 7^r hat lat. Text Cruci domini, Tenor: Sustinere.

Mtp. № 83,1, 2, 3 (fol. 122^v)

1. Souentme fait

2. En grant effroi = N 186, R. 206

3. Tenor Mvlierum

ist in Bmb. fol. 37^r mit lat. Texten

1. Prima dedit femina

2. Mulierum ... schließt Mulierum

3. Tenor: Mulierum

Auffallend ist das Mulierum in 2. zu Anfang und Schluss, weil auch der Tenor Mulierum hat (aber mit anderen Tönen). Doch auch trotz dieses Mulierum könnte der lat. Text Nachdichtung sein. Ich habe die Texte sonst nicht gefunden.

In Mtp. 83,2 am Schluss Refrain:

bele aies de moi merci

car pour vos muir

Er ist (laut Raynaud, Motets I) bei Bauduin de Condé, Scheler I, 360. Ich habe den Text sonst nicht gefunden.

¹⁵ Dieser Text steht im Cod. Laurentianus Pluteus 29,1, fol. 393a (laut Dreves XX, S. 13a).

Mtp. № 95,1, 2, 3 (fol. 134^v)

1. En contre le tans

2. Qvnt fuellent aubespín

3. Tenor: In odorem

steht in Bmb.fol. 38^r. Hier hat 2. lat. Text: Mens fidem seminat.

Hier scheint dieser Text original zu der Melodie zu sein. Auch er hat manche schlechte Betonung, auch am Ende der Melodieabschnitte (Versende). Aber vielfach correspondirt die Melodieanlage mit der Textanlage bei correspondirenden Wiederholungen. Übrigens schliesst er mit dem Wort in odorem wie der Tenor. Im frz. Text fallen diese Correspondenzen häufig fort. Und an einer Stelle (fol. 135^r, S. 6 menoit ioie etc.) reichen die Worte nicht aus für die Töne, wo gerade Bmb. fol. 38^v, S. 7 deutliche Correspondenz hat:

Bmb.:	Mtp.:
radix et initium	menoit ioie ne
que sola major omnium	quide que nus hom loie
extrema ligans medium	ie laui simplete et coie
que vicium declinat	seule sans robin

Hier ist loie und coie zu den Silben omnium ex und medium que.

Vorher hat in Melodie

correspondirend in Bmb.:	nicht correspondirend in Mtp.:
fides spei	ouele chantot
spes est ei	en son frestel

Im frz. Text ist eine ganze Reihe von Tönen anders mensurirt als im lateinischen. Man müsste auch das untersuchen, ob sich hier Zeugnis für spätere Unterlage des frz. Textes finden, namentlich auch im Verhältniss zur 1. Stimme, die mir im grossen und ganzen recht angemessen zur Melodie erscheint. Auch in Bezug auf den Satz ist hier zu fragen, ob nicht hier Bmb. mit seiner 2. Stimme besser ist und daher die Priorität hat.

In der 1. Stimme kommen refrainähnliche Wendungen vor, die ich in Mtp. nicht wieder constatirt habe, aber sich nach dem noch zu ordnenden Register vielleicht auch anderswo finden. Der lat. Text Bmb. steht im Cod. Laurentianus Pluteus 29.1 (laut Dreves Inhaltsangabe dieses Codex in Bd. XX, S. 13b auf fol. 399a). Er beginnt laut vorhergehender Bemerkung von Dreves mit neuer reicher Initiale. Und dieses Stück, wie die folgenden, hat ebenfalls laut dieser Bemerkung einen Tenor. Es scheint mir, wie die folgenden, 2stimmig zu sein (eben mit dem Tenor zusammen) und eine dritte Stimme, wie in Mtp. und Bmb., nicht vorhanden zu sein. Hingegen können die in diesem Abschnitt XI dem Mens voraufgehenden 3stimmig (nicht 2stimmig wie Dreves sagt) sein, falls sie ebenfalls einen Tenor haben. Desgleichen steht Mens fidem seminat in Cod. Matriten. Toletan 930 (laut Dreves XX, S. 21b, Z. 3 v. u.). Auch hier scheint eine andere Stimme (ausser etwa Tenor) nicht dazuzugehören (vergl. Riaño).

Das Gedicht aus diesen beiden Codices ist bei Dreves XXI, S. 199 als № XXII abgedruckt. Der Tenor In odorem hat in Mtp. wie in Bmb. zu Anfang 2 Pausen (je eine Perfectio).

Die Oberstimme hat Vers 7 f. die Worte
Laus sejour
Voeil fere un novian chant,
also er will einen neuen Gesang machen.

Unmelodische Intervalle

Bmb. fol. 41^v hat

1. Non pepercit deus filio proprio
2. Non pepercit deus nato proprio
3. Mors

Derselbe Tenor in fol. 37^v

1. Mors quae stimulo
2. Mors morsu nata
3. Mors

= Mtp. № 35,2, 3, 4 (fol. 54^v), Tenor: Mors morsu

35,1 Mors a primi patris vicio fehlt in Bmb.; Mtp. 35,2, 3 in Lauretanius, Abtheil. II; Mtp. 35,3 in Madrid Tolet. 930 (siehe Dreves XX)

Hier hat die 2. Stimme mehrfach die None abwärts, auch sogar Octav + grosse Sexte. Auch die Septime aufwärts (flagello); auch die gr. Sexte aufwärts (summum), auch die gr. Sexte abwärts. Siehe noch weiteres.

Diese Melodie hat schon dadurch allein, aber auch sonst etwas steifes gegenüber der 1. Stimme, die ganz flüssig ist, solche Sprünge gar nicht hat und eine motivirte Stimmführung zeigt. Doch siehe quisit (None abwärts), 41^v, S. 6/7. Untersuche, woher diese 2. Stimme hier als Motetus ihr Recht hernimmt. Die 2. Stimme ist citirt in Anonymus I, Cousse-maker Scr. I, S. 302a, Z. 7 v. u. als Melodie mit grösseren Sprüngen als Octave. Aus welcher Zeit ist dieser Autor? Er hat gemeinsames mit Franco.

Haben auch andere Compositionen solche Sprünge? Prüfe die Codices!

Die Texte dieses Stückes finde ich nirgends sonst. Auch in Dreves XX, Vorrede kann ich die nicht finden. Das zeigt aber nichts ausreichendes.

Auch den Tenor Mors (= Mors morsu, wo kommt es her?) habe ich sonst, abgesehen von dem S. 1 dieser Blätter erwähnten Stück, nirgends gefunden, wodurch ich vielleicht einer frz. Version dieser Composition auf die Spur hätte kommen können.

In Mscr. British Museum Harl. 978, fol. 8^v f. und auch auf fol. 10^f.

Ob dies Compositionen sind, zu denen eigentlich ursprünglich Texte gehören? Suche dies und die eventuellen Texte zu eruiren! Prüfe, ob der cantus inferior Tenor-artig ist. Stelle dann den

eventuellen Tenor-Text fest und daraus vielleicht die eigentliche Vocal-Composition! Oder Instrumental-Comp. schon?

Zwei verschiedene Oberstimmen zu derselben 2. Stimme und Tenor
!Noch zu untersuchen!

Mtp. № 86 (fol. 124^v)

1. Por vos amie criem morir
2. He quant ie remir son cors
3. Tenor Amoris

Mtp. № 281 (fol. 320^r)

1. Dame de valour et de bonte
2. He diex quant ie remir son cors
3. Tenor Amoris

2. und 3. sind in beiden Compositionen dasselbe; 2. gleich im Anfang etwas modifizirt (vergl. den Text).

1. ist in beiden Compositionen ein anderer Text und andere Melodie.

Sind die Modificationen in 2. vielleicht dem verschiedenen Text zu Liebe entstanden? Welche

1. Stimme ist die Originalstimme? Oder sind beide nachträglich zugefügt?

Wo findet sich sonst noch dieses Stück oder einer der beiden Bestandtheile 1. und 2.? Vielleicht auch lateinische Version? Suche auch durch den Tenor Amoris dahinter zu kommen.

Der Tenor Amoris ist entlehnt aus dem Alleluja Veni sancte spiritus (Dominic. Pentecost, Pothier, Graduale, S. 285).

Es ist ein anderer Tenor als der, den Bmb. fol. 44^r hat:

1. Quant vient en mai querbe va
2. Ne sai que je die
3. Ten.: Amoris

Dieses Stück steht auch in Mtp., nämlich № 274 (fol. 305^v). Der Tenor aber, mit denselben Tönen heisst hier Johanne. Er ist entlehnt der 2^{ten} Missa Johannes Bapt. (24. Juni), die nicht mehr gesungen wird, nämlich dem All. Inter natos mulierum (Grad. Sarisbur. plate m, col. a, S. 6, wo das Wort Johanne steht). In Grad. Pothier nicht. Siehe über die 2^{te} Messe das Vorwort zu Graduale Sarisbugensis, S. XLIV zu den Pp. 188 und 189.

Dasselbe Stück 2stimmig steht noch mal in Mtp. № 185:

1. = 274,2
2. (Tenor) = 274,3.

Aber hier heisst der Tenor Mulierum, obwohl er dieselben Töne hat wie Johanne in 274,3.

Nun dachte ich, dass dieses Wort mulierum, das ja in dem All. Inter natos mulierum vorkommt, dieselben Töne hat wie Johanne; aber das ist nicht der Fall. Nur auch mit DDaa fingen beide

Worte an. Es wäre aber doch wohl möglich, dass in einer anderen Version dieses Allelujas die Melodie zu beiden Wörtern übereinstimmt.

Wie kommt aber Bmb. fol. 44^r dazu, seinen Tenor Amoris zu nennen? Prüfe die Tenores Johanne, Amoris und Mulierum nach allen Hdschr. und meinen Registern!

NB! Der Tenor Mulierum kommt vor in Mtp. № 83 (dreistimmig mit frz. Text = Bmb. 37^r mit lat. Text). Dieses Mulierum ist nun conform dem Mulierum in dem All. Inter natos mulierum des Grad. Sansbur.

Und nochmals in Mtp. № 130 (fol. 177^v) (dreistimmig, frz. Text) (auch in Bmb.? oder sonst?) mit einer kleinen Modification im Anfang (auch sonst?) (Hatte der Componist andere Vorlage oder hat er willkürlich geändert?) So stehen also in Mtp. unter Mulierum 2 ganz verschiedene Tenores!

Moteten

Die 4stimmige Motette Diex ie nepuis la nuit dormir (Mtp., fol. 44^v etc. [№ 29,3]) (Cousse-maker, L'art harm. № 48) auch in Mscr. bibl. nat. 15139 (olim 813), fol. 288^r. Die Oberstimme fehlt. Der Tenor: Et vide et inclina aurem tuam. Mtp. hat Et videbit (kommt in Mtp. nur einmal vor laut Register bei Coussem.). Die anderen beiden Stimmen ohne Text. Und in Ligaturen zusammengezogen. Es ist in Partitur geschrieben. Ist es für Instrumente?

An der Seite steht der Textanfang: Diex ie ne puis la nuit dormir. Hierdurch ist dies als Hauptstimme (Discantus, motetus) gekennzeichnet.

Das Stück steht in Cousse-maker, Histoire, p. XXVII (dasselbe Stück in Bmb. fol. 14^r, die Oberstimme Mtpelliens fehlt; Tenor: Alleluja). Vergl. Koller, Vierteljschr. 1888, S. 48¹⁶, wo die anderen Stücke der Hdschr. verzeichnet sind, die in Mtp. vorhanden sind. Vergl. sie mit Mtp.. Sie sind alle 2stimmig.

Auch bibl. nat. 12165, fol. 179^v und 844, fol. 205^r (bei mir neben 12165 copirt) steht nur der Discantus von Trop longuement (Mtp. № 89,2), aber mit Worten. – Ebenso 12165, fol. 181^r Mout mabelist (= Mtp. № 109,2)

Fol. 182^r nur Je ne plus durer (= Mtp. № 32,3¹⁷, das 4stimmig ist). [...] aber № 32,2 und 32,1.

Auch in London, British Museum, Harlein 978, fol. 8^v und 9^r, überhaupt ohne Text mit Zusatz Cantus superior und inferior.

Siehe auch Bologna Ch. 11.

¹⁶ Gemeint ist Oswald Koller, Der Liederkodex von Montpellier. Eine kritische Studie, in: VfMw 4 (1888), S. 1–82.

¹⁷ Dort steht aber: Je ne puis plus durer.

Bei gleichem Anfang nicht gleiche Melodie

Mtp. № 111,2 (fol. 154^r): En mai quant rose est florie und Mtp. № 121,1 (fol. 167^v) gleichen Wortanfangs haben verschiedene Melodien.

121,1, 2, 3 = 151, 1, 2, 3. 121,2: Qvant voi le dou tans uenir ist ganz erhalten als Chanson in verschiedenen Büchern, z. B. Bibl. nat fr. n. as. 1050, fol. 135^r.

Entlehnung

Mtp. № 172,3 (fol. 221^r) hat den Refrain:

Samor soupris ma

ia ia ia ia ia

ia cis maus ne mi leira.

Und mit den Worten:

Samour soupris ma

ha iaim ma

damoisele

beginnt das 2stimmige Stück № 229,1 (fol. 258^r). Und die unterstrichenen Worte haben dieselben Töne. Wahrscheinlich ist das erstgenannte ein landläufiger Refrain. Ich bemerke auch noch: 229,1 schliesst ia sans li ne garrirai mit denselben Tönen (ausser einem), mit denen es beginnt.

Zu Mtp. № 271,2, Fi mari

Die ersten beiden Zeilen stehen mit der gleichen Melodie in Renart nouvel, Mscr bil. nation. fr. R 5566, fol. 167^v.

In Mscr. bibl. nat fr. 1593, fol. 50^v steht dazu eine andere Melodie.

Adam de la Hale hat (Coussemaker, Adam, S. 217) en Rondeau, das anfängt: Fi maris de vostre amour, car j'ai ami. Vergleiche es.

Hier steht die Melodie, die Mtp. hat, in der Mittelstimme. Die Ober- = Unterstimme =

Mtp. 271,1 und 271,3. Die Unterstimme in Mtp. ist aber zugerichteter Tenor.

Doppel=Rondeaux

scheint mir der Cod. Vatic. Regin. 1490 (V) zu enthalten.

fol. 117^r, b Amours me maint

zusammen mit
fol. 117^v, b Jamais ie serai
obwohl sie nicht dementsprechend übersichtlich geschrieben sind.

118^r, a Dame pour mon lons sejour
zusammen mit
118^r, b Ses tres dous regart

und

118^v, a Je canterai faire le doi
zusammen mit
Haren comment mi maintendrai

Diese beiden [stehen] in Mscr. Bibl. nation. fr. 12786, fol. 78^v (bei Raynaud, Motets, S. 99) und fol. 80^v (Raynaud, S. 104). Das Mscr. hat keine Noten (siehe Eaynaud II, Vorrede, S. XII, ad b. Diese Trennung und der erste nicht zusammenpassende Ton (c und h) macht mich wegen der Zusammengehörigkeit zweifelhaft. Doch die Trennung in 12786 allein würde es nicht thun. Und der Schluss scheint zusammen zu stimmen.

Ich schliesse die Zusammengehörigkeit aus der gleichen Art des Baus der betreffenden beiden Stücke in Bezug auf Refrain, der zum Theil auch immer in der Mitte erscheint und die Melodienverwendung; Anfangs- und Schlusstöne (auch Schlusswendung?) passen zusammen]

Rondeaux

Die Rondeaux von Adam de la Hale entsprechen nicht der Definition, die Walter Odington vom Rondellus giebt.

2 Rondeaux von Adam haben Beziehungen zu Stücken aus Mtpellier

1) Das Rondeau Fis mari (Coussemaker, Adam, S. 217) Mtp. № 271,2 (fol. 300^v), dazu Refrain aus Renart Noviel (siehe meinen Zettel). Die anderen Stimmen in Mtp., № 271,1:

Dame bel e avenant; 271,3 (Tenor) Nus niert etc. erwähnt in Cour d'Amour (Bibl. nat. nouv. acqund 1731, fol. 60, laut Raynaud, Motets, S. 324 zu diesem Stück (CCXXVII). Dies Stück in Coussem., Art harmonique, № 27.

2) Das Rondeau: Adieu commant amouretes, Coussemaker, Adam, S. 215. Dazu Mtp. № 263 (fol. 288^r) (3stimmig), Adieu que mant Mittelstimme. (263,1: Avcun se sont loe; 263,3: Tenor: Et super. Die Mittelstimme entfernt sich sehr bald von dem Rondeau, schon mit der 2^{ten} Verszeile, die auch im Text anders lautet. 263,1 hat gar keine Ähnlichkeit mit der Oberstimme des Rondeaux. 263,3, der Tenor, auch nur im Anfang.

Der Motet ist von Adam de la Hale (er steht bei Cous., Adam, S. 239). Und das ist von Bedeutung für seine Form des Rondeaux. Die beiden Oberstimmen sind umgekehrt. Und aus Aucun se sont ist gemacht [– (2/3) –] Adam se sont.

Der Tenor heisst nur Super te. Der Tenor Super te ist in Mtp. sonst nicht zu finden. Wohl aber Et super und dieses ist entlehnt aus dem Alleluja Domine in Virtute (Grad. Porthier 329). Und wieder anders sind die Rondeaux in Cod. Vatican Regin. 1490.

Umgekehrte Anordnung der Stimmen

In Mtp. № 164,1, 2, 3 (fol. 214^v), frz. Texte = Bmb. fol. 19^r, frz. Texte (3stimmig in beiden) sind die beiden Oberstimmen vertauscht. Der Tenor in Mtp. ist frz. V douce dame que iaim tant mit anderer Melodie als Tenor in Bmb. Proh! dolor.

Warum?

Ist es nach den Zusammenklängen vielleicht zweifelhaft, welcher von den beiden Oberstimmen der Vorzug Als Motetus-Stimme zu geben ist?

In Mtp. № 56 (fol. 93^v) sind die beiden Oberstimmen:

1. Salve virgo rubens rosa
2. Ave lux luminum

In Bmb. fol. 53^v sind sie vertauscht, so dass Salve virgo rubens rosa die 2. Stimme ist. Nun hat Cambrai 386, fol. 129^v nur die eine Stimme (ausser Tenor) Salve virgo rubens rosa. Kann man daraus schliessen, dass dies als Hauptstimme (Motetus) gilt?

Tenor

Lat. Tenor in der einen Handschrift

frz. Tenor in der anderen

Mtp. № 164 (fol. 214^v) (dreistimmig) hat zu 2 frz. Stimmen den Tenor:

V douce dame que iaim tant

Bmb. fol. 19^r hat zu denselben beiden frz. Stimmen (in umgekehrter Ordnung) den Tenor Proh dolor!

Es wäre nun sehr wichtig, die Priorität eines dieser Texte nachzuweisen! In Mscr. Oxford Douce 308 steht in der Section V als 20. Ballet: Douce dame cui jaim tant (ohne Noten). Siehe auch Raynaud, Bibliogr. des Chansons.

Ebenfalls:

Mtp. № 25 (fol. 39^v) 4stimmig, hat Tenor Par verité etc. durchweg mit Worten.

Bmb. fol. 6^v (dreistimmig; Mtp. 25,2 fehlt) hat Tenor Veritatem.

(Par verité habe ich in Raynaud, Bibliogr. des Chansoniers im Reim-Register, Bd. II nicht gefunden.)

[Textunterlegungen und Reimstellung]

Montp. № 43, fol. 77^v:

a	b	c
1. Quant voi lerbe reuerdir et le tans seri et cler	2. Salue uirgo uirginum dei plena gratia	3. C(umque)

= Bmb. fol. 53^f (mit gleicher Melodie in 1. und 2.):

d	e	f
1. Douce dame par amour Virge mere au roi sourain	2. Salve virgo virginum dei plena gratia	3. Cumque

Mtp. № 141, fol. 191^v:

g	h	i
1. Douce dame par amour Virge mere au roi sourain (gleiche Melodie wie 43,1 quant voi lerbe reverdir (und Bmb. fol. 53 ^f) Douce dame par amour, (gleicher Text wie Bmb. 53 ^f ,1)	2. Quant voi lerbe reuendir et le tans seri et cler (gleiche Melodie wie 43,2 und Bmb. 53 ^f) Salve virgo virginum, (gleicher Text wie Mtp. 43,1)	3. Cumque

Der Motetus Salve virgo virginum (Mtp. № 43,2 und Bmb., fol. 53^f,2) ist also dem weltl. Text Quant voi lerbe revendir unterlegt als Motetus in Mtp. № 141,2, demselben Text, den Bmb. als Oberstimme in fol. 53^f hat.

Und die Oberstimme 141,1 = 43,1) ist dem Text Douce dame par amours untergelegt, den Bmb. fol. 53^f,1. als Oberstimme hat.

Daraus geht hervor, dass der lat. Text Salve virginum (41,2 und Bmb.) der für den Motetus ursprüngliche ist, der dann nachher dem weltl. Quant voi lerbe revendir untergelegt wurde (41,2).

Fascikel 3 in Mtp. enthält also die ältere Art 43, Fasc. 5 die jüngere 141. [– (1/2) –]

Reimstellung v. Salve virgo virginum:

1.	um	a
2.	a	b
3.		a
4.		b
5.		a
6.	5 Silben	b
7.		a
8.	3 Silben	b
9.	5 Silben	b
10.		a
11.	3 Silben	b
12.		a
13.	3 Silben	a
14.		b
15.		b

Reimstellung in Quant voi lerbe revendir (Montp. № 43,1):

1.	ir	a
2.	er	b
3.		a
4.		b
5.		b
6.	5 Silben	a
7.		a
8.	3 Silben	b
9.	5 Silben	b
10.		a
11.	3 Silben	b
12.		a
13.	3 Silben	a
14.		b
15.		b

Reimstellung von Douce dame pat amour:

1.	our		a	
2.	ain		b	
3.			a	
4.			b	
5.	sueil	*	c	* Bmb. 8 Silben, Mtp. 7 Silben
6.		5 Silben	a	
7.	te		d	
8.		3 Silben	d	
9.		5 Silben	a	
10.			a	
11.		3 Silben	d	
12.	ai		e	
13.		3 Silben	e	
14.			e	
15.			e	

NB! 141,1 Douce dame par amor steht im Cod, V, fol. 127^v über leeren Notenlinien (von mir copirt). Nur diese eine Strophe. Nächstes Blatt ausgerissen. Dort scheint auf diesem ausgerissenen Blatt keine weitere Strophe gestanden zu haben. Raynaud erwähnt dieses Vorkommen nicht in Motets I. In Motets II hat er es unter den pièces isolées unter № XX, S. 129 aus Mscr. V, 127 abgedruckt.

Der Text von Quant voi lerbe revendir scheint auch seiner Reimstellung nach mehr für die Melodie zu passen als douce dame par amour. Danach wäre die Textzusammenstellung in Mtp. 43 die originalere als in Bmb. 53^f, wo auch im Vers 5 eine Silbe mehr ist (in Mtp. 141,1 nicht).

Combination

Mtp. № 138,2 (fol. 189^f)

a. Qve ferai biau sire diex

beginnt ebenso wie № 77,1, fol. 115^v (= 144,1, fol. 194^v und Bmb., fol. 45^f, haben auch in 2. und 3. Stimme – 3stimmig – das gleiche)

Es hat dann nur noch die Worte:

b. li regart de ses vairs euz

c. iatenbdrai pour auoir mielz ainsint

d. li regart de ses vairs euz mocist.

Und zwar sind die 4 Abschnitte a., b., c., d. auf dasselbe Motiv, nur bei b. und d. vorn vereinfacht und bei c. und d. hinten verlängert.

Tenor: In Seculum

und 1^{ste} Stimme: Iai les biens damours.

Darin, wie mir scheint, ein Refrain: car cele ma samours donee qui mon cuer et mamour a.

In der That ist dies ein Refrain. Er kommt vor in Mtp. № 210,1 (fol. 247^v):

En mai quant neist la rousee (2stimmig) (Tenor Domine), auch fol. 248^r, S. 4.

Hier heisst es aber qui mon cuer et mon cors a. Es ist hier modificirt gegen № 138,1.

Dasselbe in einem Motet Cest la ius en la roi pree des Mscr. fr. 12615, fol. 195^v, S. 2, am Schluss (wieder modifizirt).

Und ebenda S. 3 v. u. in einem Motet, welches wohl aus lauter Refrains besteht. Hier macht es den Anfang aus.

Hier kommt auch der Refrain Nus ne sait mi maus sil naime etc. vor, der wieder in Mtp. № 202,1 am Schluss steht (leider ohne Noten) und den Anfang von Motet 844, fol. 207^v, b = 12615, 187^v bildet und vorkommt in dem Anhängsellied in fr. 12615, fol. 50^v Maint se leva la belle Aalis von Baude de la Kakerie.

Der Refrain: Cele ma samour douce
qui moin cuer et mon cors a

kommt vor im Anhängsellied:

Pensis comme fras amousous in fr. 844, fol. 20^f, a von Pierre de Corbin.

Dasselbe in 12615, fol. 122^r (hier heisst es Bele ma samour etc.).

Das Stück 77,1 nun, welches beginnt mit

a. Qve ferai biaux sire diex

hat auch dafür die gleiche Melodie, geht dann aber ganz anders und viel weitläufiger weiter, hat dann am Schluss die Verse:

d. li regart de ses vairs ieus mocit dex mocit.

und hat ebenfalls hiefür das gleiche Motiv, aber verlängert wegen der Wiederholung von mocit, dex hat keine Noten und fehlt in 144,1 (cf. Bamberg) und geht anders (andere Tonart) aus – wegen Tenor: Descendentibus (oder auch wegen Mittelstimme?)

Tenor: Descendentibus (genommen aus Gradual Salvum fac Ad te domine clamavi aus dem Wort Descendentibus, aber mitten aus dem Melisma der Silbe Des. (Pothier, Grad., 199, S. 5).

Die 2^{te} Stimme Ne puet faillir beginnt und schliesst ganz anders als 77,2.

Und nun kommt auch in Mtp. 101,2 (fol. 142^v) Amors qui ma prist vor:

d. li regars de ses uiers ieuz mocist (fol. 142^r, S. 4).

Es hat wiederum das gleiche Motiv; ieuz mocist sind mit anderen Tönen versehen.

Tenor: Et super, aus Alleluja Domine in virtute, Poth. Grad. 329.

101,1 heisst Diex ie ni os aller.

Zum Tenor Neuma:

In Cod. Cambrai, № 386, fol. 129^v steht zu dem Gesang *Salve virgo rubens rosa* als Tenor: Neuma *primi toni*. Dieses Neuma ist die Erkennungs-Neuma des 1. modus am Schluss der Antiph. *Primum quaerite regnum Dei*, die nach *Dei* folgt (siehe *Muris Speculum musicae VI*, Coussemaker Scr. II 320b) und die als *cauda vel jubilus* des 1. modus ebenda 336a, unten, verzeichnet ist (etwas abweichend von 320b) (NB! Diese Neumae gehen auf die alten Noeane zurück!)

Dasselbe *Salve virgo rubens rosa* ist in Mtp. № 56 (fol. 93^v) Bestandtheil eines dreistimmigen Gesangs als 1. Stimme; ebenso in Bmb., fol. 53^v als 2. (die beiden Oberstimmen sind hier umgekehrt). In beiden heisst der Tenor einfach Neuma: Er ist gleich Cambrai.

Ich vermuthe, dass es ebenso mit den übrigen als Neuma bezeichneten Tenores ist, aber natürlich können es die Neumata verschiedener modi sein. So ist z. B. in Mtp. № 54 (fol. 92^v) *Veni virgo beatissima* = Bmb. fol. 61^f der Tenor Neuma (in Bmb. Pneuma). Dieses ist das Neuma des 2^{ten} Modus (*Muris*, Coussemaker II, 320b, letzt. System) zu *Secundum autem simile est huis*; es stimmt genauer, und zwar ganz genau bis auf den ersten Ton, welcher in Coussemaker fehlt, mit der *Cauda, jubilus vel oda* des 2^{ten} Modus, die Coussemaker 314b, S. 4 giebt, überein. Such also den Tenor Neuma, wo er sonst noch vorkommt, zu bestimmen, was ja nun nicht schwer sein wird.

Dieser Tenor Neuma ist doch wieder ein Beweis, dass der Tenor ohne Text gesungen wird.

Wenn blos Tenor steht, so will ich das noch nicht als Beweis dafür gelten lassen, da ja dabei blos eine Unterlassung der Nennung des Tenor-Textes stattfinden könnte, was sich ja vielleicht auch dadurch erweisen würde, wenn in einer Hdschrift nur Tenor steht, in einer anderen dieselbe Composition aber mit Tenor-Text versehen ist.

NB! So z. B. in Cambrai 386, fol. 129^v zu *Mellis stilla maris stella* der Tenor: Tenor.

Statt dessen hat Bmb., fol. 36^f dazu den Tenor *Domino* und Mtp. in dem entsprechenden Stück № 40 *Domine*. Sollte die Unsicherheit, ob *Domino* oder *Domine* die Veranlassung sein, dass Cambrai nur Tenor hat?

Findet sich denn in keiner Autoren-Quelle, dass der Tenor textlos ist (*sine littera*?) Bezieht sich das *sine littera*, falls es bei den Motetten steht (die ja *cum diversis litteris* sind) dann nicht auf den Tenor?

Zu Tenor

Nicht immer leicht zu constatiren, z. B. *Portare* = *Sustinere*, *Latus* = *immolatus*, also mitten aus dem Wort. Das kann doch wohl füglich nicht gesungen sein.

Motetus

Die Hauptstimme ist die Stimme über Tenor.

Umkehrung dieses Falles:

Mtp. № 56 und Bmb., fol. 53^v:

1. Salve virgo rubens rosa
2. Ave lux luminum

Zu Mtp. № 183, fol. 234^r (2stimmig)

En non diu diex cest larage

Dieses Lied und Melodie (aber nicht mensurirt) steht in Bibl. fr. 12615 (N), fol. 61^v und 844, fol. 168^r.

Es ist in beiden Mscr. dem Moine de S. Denis zugeschrieben.

Der Tenor Ferens Pondera ist aus Missa votiva d. Santa Cruze (Grad. Poth. 97), in derselben Lage wie in Mtp. (III. modus), in Antiph. v. Mtp. nach Thiery 185 auf c (tritus).

Der Tenor ist vollständig wie sonst zugerichtet. Ferens 2mal und Pondera zweimal, entsprechend der Zugehörigkeit der Worte zu den Tönen der kirchlichen Melodie.

Es ist doch nun nicht anzunehmen, dass der Verfasser des Motets die bereits vorhandene Melodie benutzt hätte. Es sind nur geringe Modificationen in der Melodie des Moine vorhanden. Sondern, dass der Moine bereits die Melodie zu dem Tenor gesetzt hat. Sie ist dann in den beiden genannten Hdschr. ohne Tenor und ohne auf die Mensur Rücksicht zu nehmen, aufgezeichnet (cf. Vatic. Reg. 1490). Prüfe doch, ob das überhaupt vielleicht bei 2stimmigen Compositionen zutrifft, d. h. ob eine Anzahl von solchen auch einstimmig in Liederhandschriften überliefert sind. Freilich auch 3stimmige sind so überliefert, z. B. in Reg. 1490, wo die beiden Stimmen hinter einander abgeschrieben sind, ohne dass sie als zusammengehörig erscheinen. Für die Frage des vorliegenden Stückes ist es natürlich wichtig festzustellen, wann der Moine d. S. Denis lebte und wann die 2stimmige Composition zu setzen ist, ob sie vielleicht irgendwo in Schriftstellern erwähnt wird.

Vom Moine sind noch 2 andere Lieder überliefert (siehe Raynaud, Bibliogr. des Chansonier II im Verzeichniss der Trouvères).

Die Hdschrift 12815 ist aus Ende des XIII. Jahrh.

Die Hdschrift 844 ist nach Catalogue des mscr. fr., S. 104a aus XIII. Jahrh. (cf. P. Paris, Les manusc. fr., VI, 450-3).

NB! Ich habe Mtp. № 183 übertragen. Es sind danach Fehler in der Schreibung, namentlich auch Pausen, wo sie nicht hingehören.

Entlehnung!

Mtp. № 281,1 (fol. 320^f) Dame de valour etc. hat in der Mitte die Worte: Amouretes ai iolietes samerai¹⁸. Diese sind entnommen aus Lied mit lauter Refrains aus bibl. nat. fr. 12615, fol. 167^v und 36^f, Joliement me doi chanter.

(NB! 281,2 ist = 86,2. Aber 281,1 hat anderen Text und Melodie wie 86,1. Der Tenor beidemale der Gleiche Amoris.)

Ist eines der Stücke in Bmb.? Ja: 281,1, 2, 3 ist dort fol. 22^f.

Mtp. № 248,1 (2stimmig) ist ganz und gar aus Anhängsellied aus fr. 12615 und 844. Das Anfangswort Sacherez hat Mtp. selbständig wiederholt; transponiert. Wegen Tenor Alleluja?

Mtp. № 209,1 (2stimmig) hat Anfang und Schluss Qvi loiaument entlehnt aus Anhängsellied Por li servir aus Bibl. nation. fr. 844, fol. 156^v. Die erste Zeile in Mtp. auf anderen Worten wiederholt. Andere Tonart.

Über Combination verschiedener entlehnter Elemente siehe meine Liedfragmente, Refrains zu Mtp. № 202,1 u. 210,1.

¹⁸ NB! Derselbe Refrain mit gleicher Melodie 12615, fol. 136^v in Penser ne doit (fol. 136^f) – Combination!

NB! Noch mal derselbe Refrain mit gleicher Melodie in Mscr. Bibl. nation. fr. 844, fol. 176^v, wo Penser ne doit velerie (wohl = 12615, fol. 136^f).

C I⁴,II:

Das provençalische Stück
(besonderes Blatt¹⁹)

Der Tenor des Stückes Mtp. № 260: Jolietement ist ein Rondeaud Es steht ganz mit Text in Bmb., fol. 32^f und in D2 (Douce 139), fol. 170^v, von mir copirt. Siehe, ob es auch sonst überliefert ist, sei es in Mtp. oder anderswo. Siehe auch, die Mittelstimme des merkwürdigen Stückes Mtp. № 314, worüber ich ein besonderes Blatt habe²⁰.

Zustandekommen des mehr als zweistimmigen Satzes

Wenn auch die Stimme über Tenor (Discantus, Motetus) die Hauptsache ist, und vielleicht die höhere oder die höheren Stimme(n) nachher gemacht sind, so zeigt doch eine grosse Anzahl von Compositionen, dass hier diese Stimmen gleichzeitig componirt sind, durch Nachahmung, durch Anlage des Textes etc. Prüfe noch weitere Gründe.

Anordnung in Mtp.

Mir fällt auf, dass von Mtp. № 328 (fol. 378^v) an mehrere Stücke stehen, die beginnen in einer Stimme mit abwärtsgehendem, in anderer mit aufwärtsgehendem Gang. Ich bemerke, dass № 328,2 (fol. 379^v) schon in № 282,2 (fol. 321^f) steht, aber hier sind dazu andere Melodien und Texte gesellt. Der Tenor, der mit F beginnt.

Sollte in Mtp., resp. in den einzelnen Fascikeln, eine Anordnung nach Tonart, oder Tenor (sei es Text, sei es Anfangston) oder nach Charakter oder Melodienwendung des Anfangs stattfinden?

Merkwürdiger Tenor

Mtp. № 328 (fol. 378^v)

Immer wiederholt dieselbe kurze Phrase unter dem Wort: Tenor.

Mtp. № 95,1 , 2, 3 (fol. 134^v) = Bmb. fol. 38^f,1 ,2, 3, das in 2. aber lateinischen Text hat (Mtp. frz.), hat als Tenor In odorem (Pothier 393, Alleluja in V).

¹⁹ Auf einem anderen Blatt hatte Jacobsthal vermerkt, dass auch Mtp. № 165 (fol. 214^v) ein „provençalisches Stück“ ist.

²⁰ Dieses findet sich an anderer Stelle in C I⁴, IV und wird hier direkt angeschlossen.

Dieser Tenor hat zu Anfang 2 Takte Pause (je eine Perfectio, wie ich mich aus dem Zusammenpassen der drei Stimmen überzeugt habe).

In Mtp. sind wie in Bmb. die Gruppen des Tenor je 3 longae mit einer longa-Pause. In Bmb. sind die durchweg als longae simpl. geschrieben. In Mtp. nur die ersten Gruppen. Nachher in ligatur terner. cum proprietate et perfectione. Zuerst in longae, vielleicht um die Ligaturen (gegen Francos und Odingtons Gesetz) als aus lauter longae bestehend zu lesen.

Wirkliche Nachahmung

Mtp. № 173,1 und 2, 3 (Tenor Aperis)

1. Damer ne me faig ie pas

2. Onques damer ne fuis las

(Bmb., fol. 50^r mit erheblichen Abweichungen)

gleich im Anfang.

Ebenso in Mtp. № 76,1, 2 (fol. 114^v), 3. Tenor Omnes

Zwischen 1. und 2.

1. Amourousement me tient

2. He amours morrai ie por celi²¹

Das Unterstrichene steht auch mit denselben Tönen in 1., geht dann aber mit den anderen Worten sans auoir merci mit anderen Tönen weiter. Ebenso nachher in beiden Stimmen diex damours vivrai le longement ainsi. Auch Ainsi. Steht auch in Bmb., fol. 24^r, Vat. Regin. 1490, fol. 114^r, ohne Noten.

Mtp. № 161 (fol. 212^v)

1. Ci mitient li maus damer

haro ie ni puis durer

douce kamusete

2. Haro etc.

ci mi tient etc.

Hier ist ci mi tient in 2. dasselbe wie in 1. und zwar in der Unterquart. Der Anfang ci mi tient ist Vers in einem Gedicht (siehe Raynaud, Anmerkung zu diesem Stück).

Sehr ausgiebig und sehr interessant mit auf Nachahmung zielender Textanlage.

Mtp. 104 (fol. 145^v) = Bmb., fol. 52^r:

²¹ Die Töne zu He amours morrai ie finden sich etwas modifiziert wieder in einem Stück He amours morrai ie unter den als Moteten bezeichneten Stücken in Cod. fr. 845, fol. 184^v, a, das dann aber in Text und Melodie anders weiter geht. Es schliesst wie Mtp. 76,2 sans auoir merci mit ähnlicher Wendung wie dieses.

1. En non diu queque nus die
2. Qvant voi la rose espanie
3. Tenor Eius in oriente (in Bmb. Nobis mit gleicher Melodie)

Der Anfang von 1. und eine Fortsetzung von ihm sind ein Refrain, auch sonst verwandt!

Nähere Auseinandersetzung über dieses Stück auf meinen Blättern: Combination, Mtp. 96,1, Li
maus amorous mi tient, ad 2²².

Deus in adiutorium

ist in Mtp. 2mal:

1) № 1 (fol. 1^r) = Bmb. fol. 62^v

2) № 303 (fol. 350^r).

Beidemal (in Partitur) verschieden. Sind Beziehungen zwischen beiden?²³

Es ist aus dem sogenannten Eselsfest in Mscr. de Sens (Senonensis). Siehe Clément, Histoire générale de la musique religieuse, S. 118 ff.. Der Cod. hat Noten. Der Cod. ist laut Dreves, Analecta hymnia XX, S. 277, Cod. Senon., 46A. Daraus Abschriften in Paris (bibl. nation.?)

Eine davon, Cod. 1351 aus 17./18. Jahrh. mit Noten. Ob diese Composition eine von den genannten ist? Sie rührt, wie das ganze Eselsfest, Text und Musik von Pierre de Corbeil her, laut Clément (Über diese Autorschaft siehe Dreves in Stimmen aus Maria-Laach, 1894, X, 575 ff.)²⁴

Ob das Stück mehrstimmig ist, kann ich nicht erraten, es hat die Überschrift: Lecta tabula, ihi
pias Sacerdos (das spricht doch für Einstimmigkeit).

²² Diese Notizblätter finden sich in C I⁴, I und werden hier direkt angeschlossen. Die Notiz „Wirkliche Nachahmung“ wurde zu diesem Zweck vorgezogen.

²³ Jacobsthal vermerkt in seinen Fußnoten zu № 1 und 303 seines Apographums: „fol. 1^r hat nur sechs Liniensysteme. Der Text steht, weil er den drei partiturartig unter einander geschriebenen Stimmen, aus denen die Composition besteht, gemeinsam angehört, unter dem dritten und sechsten Liniensystem. Der Text von Vt [dem Beginn der 2. Strophe] bis zum Schluss (drei weitere Strophen zu derselben Composition) steht in Zeilen welche durch Notenlinien nicht unterbrochen [...] sind.“ – „In 303 fehlt die zweite Strophe von 1 [...]. Abweichungen in der Verwendung der Abbrüviaturen.“

²⁴ Der integrale Text und die Gesänge dieses parodistischen Officiums „Office des Fous“ von Pierre de Corbeil von 1222 wurde erst 1907 von Henri Villetard in Paris veröffentlicht: *Texte et chant, publié d'après le manuscrit de Sens (13^e siècle) avec introduction et notes par l'abbé Henri Villetard*. Siehe auch die kulturgeschichtliche Einordnung dieses kirchlichen Narrenfestes bei Michail Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, Frankfurt/Main 1987, S. 124–133, besonders S. 128.

Falso-bordone

Ein Falso-bordone kommt vor in dem Eselsfest:

Mscr. von Sens (Cod. Senon. 46A) und Copien davon (siehe darüber in Dreves, *Analecta hymnica* XX, S. 217 ff.). Er heisst hier (Dreves, S. 219, Clément. *Histoire générale de la musique religieuse*, S. 127): *Quatuor vel quinque in falso*.

Liturgische Gesänge als Unterstimme, dazu Oberstimmen ohne besonderen, also mit gleichem Text

wie in Mtp. so auch in Cod. Bibl. nation. lat. 15139 (O) (Coussemer, arc. 813). So das Alleluja *Video coelos apertos*, fol. 282^r, unten (= Grad. Pothier, S. 40)

Auch Gesänge anderer Art, wie Introitus oder aus Officium. So steht fol. 284^r, S. 5, 6 das Grad. *Qui operatus est*, aber nur der Anfang. Dann aber der V[ersus] *Gratia dei in me vacua etc.* (Poth. Grad. 223) und darauf wieder *Qui operatus est* (284^v).

! Und diesem folgt das Alleluja *Magnus sanctus Paulus* (fol. 284^v). Und diesem folgt dann die Wiederholung des Alleluja (fol. 285^r, S. 7/8). Aber jetzt mit anderer Oberstimme als vorher (fol. 284^v, S. 7/8) Und die Noten der Unterstimme haben für dieselbe Melodie wie vorher eine andere Eintheilung.

! Nun folgt (fol. 285^r, S. 9/10) das *Responsorium Bonum certamen* (aber nur der Anfang), darauf der V. dazu *Scio cui credidi des gleichen Festes. Conversion S. Pauli* (Melodie = Antiph. Toul p.h. S. 517) und dann das *Gloria patri et filio etc.* (Es ist etwas anders als bei Muris im *Speculum musicae*, Coussemer Scr. II, 342a, S. 5 und 6, des II. modus, in dem das *Responsorium* steht.) Diese beiden Stücke gehören zu derselben Messe (*Conversio S. Pauli*).

Sollten noch mehrere Stücke dieser Messe folgen oder vorangehen? Sind überhaupt ganze Messen im Codex enthalten in mehrstimmiger Bearbeitung? Auch feste Bestandtheile? *Gloria etc.* ist z. B. vorhanden.

So scheint nach Dreves XX, Vorrede, S. 10 die Abtheilung II–V des Cod. Florenz Laurentianus Plut. XXIX. 1 ja lauter solche liturgischen Texte mehrstimmig (2–4stimmig) zu enthalten. Sind dies ganze Messen? Oder Officien?

Siehe auch die Messe des XIII. Jahrh. edidit Coussemer (von Tournay?), die in [der Bibliothek des Straßburger] Akad. Gesangsverein ist. Gehört sie in diesen Kreis des XII. und XIII. Jahrh. hinein? Siehe darüber auch in Coussemer, *l'Art harmonique*, Ss. 84, 137, 138, 145. Über den Gebrauch mehrstimmiger Musik in der Kirche im XII. und XIII. Jahrh., siehe ebenda S. 136 f. (Hier – S. 136, Anm. – eine Stelle aus Anonymus 4, *Scriptores* I). Auch in *Bibl. nation. lat. 15129* (Cous. anc. 812) sind mehrstimmige liturgische Stücke.

Notation

In Mscr. Oxford Douce 137 (D2) steht fol. 17^v die Motette Mtp. № 260,1, 2, 3 (fol. 283^v). Der Tenor mit vollständigem Text: Jolietement mi tient li maus etc. (= Bmb. fol. 32^r). Hier sind semibreves statt breves. Vergl. Sumer is icumen in.

Refrain

Robin maim Robin ma etc. ist enthalten in einer Pastourelle in Bartsch, Romanzen und Pasturelen, S. 196, № 71. Darin noch andere Refrains aus der Hdschr. Arsenal belles lettres françaises 63 (jetzt 5198, siehe Raynaud, Chasoniers), fol. 404^r (ohne Noten?).

[Das Verhältnis von Refraintext und -melodie bei deren Verwendung]

Mtp. № 20 (fol. 24^v) ist vierstimmig. Es ist noch einmal 3stimmig vorhanden als № 345 (das letzte Stück des Codex) und ebenfalls in Bmb. fol. 34^v.

Es ist:

Mtp. 20	345	Bmb.
1: De lui de qui ie me fi	fehlt	fehlt
2: La bele estoile de mer	1.	1.
3: La bele en qui ie me fi	2.	2.
4. Tenor Johanne	3.	4.

Nun schliesst 20,1 (das in 345 und Bmb. fehlt) mit dem Refrain: Mes fins cuers nest mie a moi, ainz la qui bien laime. Mit demselben Refrain schliesst auch 20,3 (= 345,2 und Bmb. 2), natürlich mit anderer Melodie.

Und diese Melodie findet sich nun wieder in Mtp. № 100 (fol. 140^v), dreistimmig, und zwar in 100,2: En tel lieu sest entremis (fol. 141^r), hier heisst er: Mes fins cuers mie a moi etc. Das Wort nest ist hier vergessen, wie auch die Noten zeigen.

Es scheint also diese Melodie dieses Refrains, die einmal jedenfalls entlehnt ist, die gebräuchliche zu sein. Und der Vorgang ist wohl der, dass in № 20 die Oberstimme 1. hinzugefügt ist zu bereits bestehendem 3stimmigen Satz, die nun ebenfalls mit denselben Refrainworten (aber mit anderen Tönen) geschlossen wurde wie 20,3.

Und zwar dünkt mich, dass die Erfindung doch wohl gleich gemacht ist, um den Text zu componiren. Der Dichter hatte um so mehr Veranlassung auf aime zu reimen, als auch 20,2 auf aime reimt. Auffallend ist, dass er dazu Refrain benutzt und [zugleich] dafür nun eine andere Melodie benutzen muss.

Aber siehe erst in meinem Refrain-Verzeichnissen nach, welche von diesen beiden Melodien zu Mes fins cuers etc. die als Refrain überlieferte und gebräuchliche ist! (Vielleicht stellt sich dann

ein ganz anderes Verhältniss heraus!) Dichter und Componist von 20,1 scheinen mir also dieselbe Person zu sein.

Ich bemerke noch, dass 20,2 auch mit refrainartigen Worten schliesst: nus ne doit ioie mener, se bien ne voz aime. Suche, ob dieser Refrain sonst vorkommt.

Componisten und Dichter dieselben Personen

Siehe Coussemaker, l'Art harmonique, S. 182 ff. solche Texte, in denen von Composition gesprochen wird, discantus, treble, quadruple. Merkwürdiger Weise haben mehrere davon den Tenor Et gaudebit, der sonst nur selten vorkommt und einzelne solche Dichtercomponisten S. 191 ff.

! Das Stück Mtp. № 30,1, 2, 3, 4 hat als Anfang von 1.: Cest quadruple sans reison.

Das ist also vielleicht ein Stück (ich meine das ganze 4stimmige), das der Dichter selbst auch componirt hat. Nun ist hiervon 2, 3, 4 in Bmb. mit lat. Text (fol. 2^v) Ave virgo regia etc. (und Mtp. 30,3 endet ziemlich erotisch)!

Und das Ave virgo regia von Bmb. fol. 2^v,1 mit der Melodie von Bmb. 2 ist bei Franco, Couss. I, 120b notirt.

Nun kommt in Mtp. 30,1 auch vielleicht ein Refrain vor (Schluss) Quant si bele dame maime ie ne demant plus. (Suche ihn!)

Motets entés

sind solche, welche einen bekannten Refrain benutzen. Das Mscr. 845 der Biblioth. nationale hat: Ci commencent li motet ente. Siehe auch Raynaud Motets II, Vorrede, S. VIII, Z. 5 v. u. ff. und S. XI, Abs. 1.

Chromatisirt

b [molle] / b [duro] hintereinander, getrennt durch Brevis-Pause
in Mtp. № 84,1 (fol. 123^v) Amors ne mi tendra

b / b

auf las / nonques ne deserui.

Zwischen las und nonques steht eine Brevis-Pause. Ich bemerke, dass die 2^{te} Stimme mit las zusammenklingend eine Octave tiefer das B hat, das zwar nicht mit b-Zeichen versehen ist.

84,2: Ades mi tienz

Tenor: Kyrieleyson

84,2 hat am Schluss den Refrain He amouroustes mocirres vous dont, der auch 280,3 in der Mitte vorkommt, in dem Tenor, der ein ganzer aus lauter Refrains gebildeter Text ist.

Auch in 334,2 kommt der Anfang des Refrains (die Worte He amouretes) vor, die hier aber fortfahren: vous maves trahi, von wo aus sich nun die Melodie des Refrains differenzirt.

Ich habe das Stück № 84 übertragen.

Zu gleicher Zeit vielleicht b und b in zwei verschiedenen Stimmen in
Mtp. № 104 (fol. 145^v) = Bmb. fol. 52^f

1. En non diu queque nus die

2. Qvant voi la rose espanie

3. Tenor eius in oriente, Bmb. hat Nobis (gleiche Melodie)

Hier hat Bmb. in Takt 27 in Oberstimme b in Mittelstimme b.

Siehe über dieses Stück ausführlicher auf meinen Blättern Combination. Mtp. № 96,1 Li maus amoureux me tient, S. 2 ff., ad 2).

Mit Auftakt beginnend

Mtp. № 157 (fol. 209^v)

Untersuche es!

Ebenfalls № 84 (fol. 123^v)

Nämlich 84,1 Amors ne mi tendra

und 84,2 Ades mi tienz amors

Der Tenor aber (Kyrieleyson) fängt nach diesem Auftakt mit vollem Takt an. Und es ist keine („Brevis“-)Pause vorher, die das anzeigte. Der Auftakt ist in Folge des Zusammenpassens mit dem Tenor evident. Mit diesem Auftakt ist der jambische Vers gut declamirt, der ja in Folge Auftaktlosigkeit sehr häufig, ja meist, anders dargestellt wird. (Prüfe das!)

84,2 läuft von vorn bis hinten mit Auftakt und die Versschlüsse haben niemals Pause.

84,1 hat es zu Anfang ebenso. Nachher aber hört die Auftaktbildung aus. Es tritt Pause ein und darauf Beginn mit gutem Takttheil.

Sehr eigenthümlich ist hier in dieser Melodie [die Vertheilung] von Semibreven. Dadurch geschieht es, dass der Vers durchaus nicht einfach läuft: kurz/lang, sondern auf mannigfache Art rhythmisirt wird.

84,2 hat am Schluss den Refrain: He amouretes mocirres vous dont, der auch in № 280,3 in der Mitte vorkommt, welche Stimme (Tenor) ein ganzes aus lauter Refrains bestehendes Stück ist.

Auch № 334,2 hat den Anfang dieses Refrains (ebenfalls Worte und Ton, bis zum *): He amouretes* vous mavez trahi.

In 84,2 kommt neben b unmittelbar b vor.

Ich habe das Stück № 84 übertragen.

Bezeichnung der Stimme über dem Tenor als Motetus

Siehe in der Messe von Tournay (ed. Coussemaker, Messe du XIII. siècle²⁵) das Facsimile; hier heissen die Stimmen von unten nach oben: tenor, motetus, triplum²⁶.

[Vaterland des Autors]

In dem Lied: Quand se depart la vedure des chans aus Montpellier H 196 heisst es, dass der Autor einen trèble gemacht hat, und dass mesdisans gelogen haben, dass er es aus seinem Vaterland Tournai mitgebracht, also entlehnt habe. Sind noch andere solche Texte, die auf das Vaterland der Componisten hinweisen? Coussemaker, L'art harmonique spricht wohl in einem Capitel darüber, worüber ich wohl auch Zettel habe.

[Weltliches Triplum in der Kirche?]

In der Messe de Tournai (XIIIe siècles, ed. Coussemaker) ist das Ite missa est am Schluss so: in der Oberstimme (triplum) ein frz. Liebes-Lied, in der Mittelstimme (motetus) ein lateinischer geistl. Text. Die Unterstimme hat: Ite missa est (Tenor). Alle übrigen Stücke [der Messe] haben in allen Stimmen den gleichen lat. Ritual-Text. Sollte also wirklich das Ite missa est mit diesen 3 Texten in der Kirche gesungen worden sein?

Zum Eselsfest (mit Orientis partibus)

siehe Stimmen aus Maria-Laach, Jahrg. 1894, 10^{tes} Heft (S. 571, woselbst Literatur darüber: [...])

Die Anordnung des Festes (in einer Verordnung, die die Missbräuche abstellen soll) vom Jahr 1199 schon von Erzbischof Eudes de Sully von Paris = Migne, Patrol. lat. 212, p. 70 f. Darin auch mehrstimmigen Sätze vorgesehen (in triplo vel quadruplo vel organo).

²⁵ Gemeint ist: Edmond de Coussemaker, *Messe du XIII^e siècle (Messe von Tournai) traduite en notation moderne et précédée d'une introduction*, Paris Lille 1861.

²⁶ Der Aufsatz über die Messe de Tournay, XIII^e siècle von Coussemaker ist ein Extrait des Bulletins de la Société historique et littéraire de Tournai. Der Separatdruck ist erschienen 1861 in Tournai (Imprimerie de Malo et Levasseur).

[Verschiedene Tenores unter gleichem Motetus]

Der Motetus Ne sai que je die tant de vilonie etc. hat

in Cod. Montpellier (fol. 235) den Tenor: Latus,

in Mscr. British Museum addit. 30.091, fol. 3 den Tenor: Johanne.

NB! Kommt diese Duplicität des Tenors gerade bei diesen Worten nicht schon laut meinen Zetteln vor?

C I⁴, III:

[Rondeau für Motetus verwendet²⁷]

Das Rondeau № 5 Adams de la Hale: Adieu comant amouretes (Coussem., Ad. d. l. Hale, S. 215).

In Mtp. befindet sich № 263 (fol. 288^r) das 3stimmige Stück:

1. Aucun se sont loe

2. Adieu que mant amouretes

3. Tenor Et super

Dasselbe steht in LV (25566) unter den Motetten Adams (Coussemaker Ad. de la Hale, S. 239 ff.), nur dass hier die beiden Oberstimmen vertauscht sind.

Ich bemerke, dass sich in Mtp. in 2. Stimme ein Fehler befinden muss, gleich am Anfang: Hinter der letzten Note zu car (f; fol. 288^r, col b, S. 6, letzte Note) fehlt eine Note oder mehrere von der Länge einer longa imperfecta, die mit dem folgenden c auf men (288^v, col b, S. 1, erste Note) zusammen eine perfectio ausmachen. In LV steht hinter car noch das Wort je und dazu Noten im Werthe einer longa imperfecta. Der Fehler würde sich ja auch durch den Satz erweisen.

Das Verhältnis des Rondeaus und der Motette scheint mir nun zunächst das folgende zu sein: Übereinstimmung herrscht sicher zwischen der Mittelstimme des Rondeau und der 2. Stimme der Motette, die mit Adieu que mant beginnt (in Mtp. die 2^{te}, in LV die 1. Stimme). Und zwar ist der Beginn dieser Stimme des Motetus gleich dem Beginn dieser Stimme des Rondeaus, nämlich bis zu den Worten car je men vois der Motette (bis 288^v, col. b, S. 1, 2^{te} Note h).

Das nun folgende der Motetten-Stimme ist ganz anders. Und erst wieder der Schluss der Motettenstimme: souspirant en terre estrange (fol. 290^r, S. 5, col. b) ist gleich der Mittelstimme des Rondeau.

²⁷ Bei Jacobsthal heißt diese Notiz „Zum Rondeau“, ein Titel, den er mehrmals verwendet, zu oft, um ihn unspezifiziert zu wiederholen.

Es scheint mir also die Mittelstimme des Rondeaus der Hauptgedanke zu sein. Dafür spricht auch die doppelte Version des Rondeaus № 2 (Coussem., S. 209) und in den Annexes, S. 428 (aus Mscr. von Cambrai), wo die beiden Mittelstimmen übereinstimmen, die beiden anderen abweichen (Siehe mein Blatt Zum Rondeau und Siehe das Rondeau Adams d. l. Hale Li dous regars de ma dame.²⁸). Und zwar scheint es mir, dass dieses eine bekannte Melodie zu diesem Text war. Sie hatte Ad. d. l. Hale zum Vorwurf für sein Rondeau genommen. Und zugleich hatte der Componist der Motette diese Melodie in häufiger Art benutzt: er hatte in der betreffenden Stimme (2 in Mtp., 1 in LV) den Anfang und den Schluss aus dieser Melodie gebildet (Motet enté). Und dieser Componist ist nach Ausweis des Mscr. LV Adam de la Hale, sonst könnte er ja wohl auch ein anderer sein.

Nun sind in dem Text des Rondeaus (Coussem S. 216), der mehr Worte als der mit den Noten versehene enthält (wie ja gewöhnlich), Bestandtheile enthalten, die auch in der betreffenden Motetten-Stimme vorkommen.

Rondeau:
dolans lairai les douchetes

Motetten-Stimme:
dolens pour les doucetes
(unmittelbar hinter dem Anfang:
Adieu que mant amouretes car je men vois)
(fol 288^v, col. b, S. 1 f.)

Et mout destrois

qui si est mus et destrois (ebenda S. 4 f.)

Musikalische Anklänge dieser Worte in der Motetten-Stimme an die Mittelstimme des Rondeaus oder die Oberstimme desselben finde ich nicht.

Suche doch, ob du nicht die Melodie der Mittelstimme des Rondeaus als Refrain irgendwo findest.

Die Oberstimme des Rondeaus hat keine Beziehung zu der 1. Stimme der Motette (in Mtp; in LV 2. Stimme)

Mit dem Tenor der Motette Et super (ist ein anderer als der des gleichen Textes Et super zu Mtp. № 97 (fol. 138^f), welcher letztere entlehnt ist dem Alleluja Domine, in virtute tua (Pothier Graduale, S. 329) hat vielleicht Anklang an die Unterstimme des Rondeaus, die dann vielleicht eine Modification davon wäre. Aber bedenke, dass zu der gleichen Melodie Adieu coment amouretes etc. auch in dem Rondeau eventuell sich spontan ähnliche Töne wie der Tenor Et super einfinden könnten.

Das Rondeau Fi mari de vostre amour, № 6 (Coussemaker Ad. d. l. Hale, S. 217).

In Mtp. steht der Motetus № 271 (fol. 300^v)

1. Dame bele et auenant
2. Fi mari de uostre amour
3. Tenor Nvs niert ia iolis sil naime

Beziehungen zwischen Rondeau und Motet: Die Mittelstimme des Rondeaus gleich der Mittelstimme des Motets. Dies bezieht sich auf den Anfang und betrifft die Worte: Fi mari de

²⁸ Dieses Blatt ist in unmittelbarem Anschluss an diese Notizblätter wiedergegeben.

vostre amour car jai ami. Nun gehen beide mir anderen Worten und anderer Melodie weiter, und zwar lenkt das Rondeau wieder in die Melodie des Fi maris über.

Die Motetten-Stimme geht nun mit anderen Worten in eine ganz andere Melodie über, kommt auch überhaupt nicht wieder auf die Melodie Fi maris (ebenso wenig wie auf deren Text) zurück.

Die Stimme schliesst mit den Worten: Vilains vous demores et je men vois oli. Das ist möglicherweise ein Refrain, nach dem ich noch zu suchen habe.

Fi maris de vostre amour car jai ami habe ich in Renart nouvel gefunden, wenn ich nicht irre in 2 verschiedenen Versionen. Such aber noch nach weiteren Vorkommen.

Die Unterstimme des Rondeaus ist entschieden analog der Unterstimme (Tenor) des Motets, freilich in anderer Verwendung, wie das die andere Anlage erheischt.

Der Text dieses Tenores ist: Nus niert ja jolis si naime. Es ist das ohne Zweifel einem Liede entnommen, vielleicht dem Anfang, oder ist ein Refrain. Er findet sich (laut Raynaud, Motetten I, S. 324, Anmerkung zu der vorergehenden Motette 271/CCXXVII, citirt im Cour d'amour).

Suche, ob du dieses Nus niert ja jolis si naime sonst findest.

Es scheint mir ohne Zweifel, dass nicht blos durch die Verwendung der Melodie Fi maris das Rondeau und die Motette in der Beziehung stehen, dass sie beide dieselbe Melodie benutzen, sondern auch in der compositorischen Beziehung, dass der mehrstimmige Satz beider zu einander in Beziehung steht. Die Oberstimmen des Rondeaus und der Motette könnten in ihrem Anfang wohl Beziehung zu einander haben.

Zum Rondeau

Siehe das Rondeau Adams de la Hale Li dous regars de ma dame (Coussemaeker Ad. d. l. Hale, S. 209, № 2) und die andere Version im Mscr. von Cambrai (ebenda Annexes, S. 428). Die Mittelstimmen in beiden sind gleich, aber in verschiedener Tonlage. In № 2 kommt es vor (aber in Transpositionsskala mit einem b). Die beiden anderen Stimmen weichen ab. Die Übereinstimmung der Mittelstimmen und die Abweichung der beiden anderen ist vielleicht wichtig für Erkenntnis des Rondeaus.

Die beiden Versionen rühren vielleicht von 2 ganz verschiedenen Componisten her, die in Cambrai wäre also dann nicht von Adam de la Hale. Der Gedanke der beiden Mittelstimmen Li dous regars etc. ist vielleicht eine bekannte Melodie, die von Adam und einem anderen je zu einem Rondeau benutzt ist.

Freilich befindet sich das Rondeau in dem Manuscr. von Cambrai mitten unter Stücken, die laut Vergleich mit dem Mscr. LV (fr. 25566) Adam de la Hale angehören (siehe Coussem. Ad. d. l. Hale, Vorrede S, XXXIII f. ad 11). Siehe doch, ob die Melodie der Mittelstimme Li dous regars etc. nicht sonst überliefert ist.

Das provençalische Stück in Montpellier

№ 169, 1 und 2 (fol. 218^v)

ist in mehrfacher Beziehung höchst merkwürdig.

1)

169,2 ist ganz wie ein Rondeau gebaut, dem Text nach, nämlich: a b a A a b A B (A und B sind Refrain-Zeilen) (Siehe meine Blätter Zum Rondeau²⁹).

Die Melodie verhält sich hierzu (wo α und β die Typen der beiden Melodie-Zeilen bezeichnen):

	Melodie	Vers	Reim
1.	α	a	rat
2.	β	b	non
3.	β (modificirt, Anfangston wie α)	a	dat
4.	β (Anfangston wie α)	A	rat
5.	α	a	stat
6.	β	b	ston
7.	α	A	rat
8.	β	B	non

Zu dem Umstand, dass zu der 4. Zeile (A) die Melodie β erklingt, siehe die oben genannten Blätter S. 13 ff.³⁰, wo sich dasselbe findet.

Nun hat auch 169,1 Melodiewiederholungen, die ich gleich anführen werde. Dieses Stück ist aber kein Rondeau, der Textanlage nach; es hat keinen Refrain mit Wiederholung, hat aber genau die Reime auf at und on, wie 169,2 und auch die gleiche Reimstellung.

Dem Text nach ist Vers 4 = Vers 3 von 169,2: La vegine la commendat.

Vers 1 = Vers 5 von 169,2:

169,1, V. 1: Li jalous par tout sunt fustat

169,2, V. 5: Que li jalous soient fustat

Also sind die beiden Bestandtheile in engster Beziehung zu einander erfunden. Aber mich dünkt, es sind nicht etwa 2 Strophen, die zu einem Liede als nach einander zu singende Couplets vereinigt sind, sondern es sind 2 Strophen, die als miteinander zu singen erdacht sind. Vielleicht so, dass die eine schon früher bestand (vielleicht 169,2, das Rondeau) und dann die andere dazu gedichtet wurde behufs des 3stimmigen Satzes.

Die Melodien von 169,1 haben aber nichts mit denen von 169,2 zu thun. Es sind ihrer drei; nennen wir sie γ , δ , ϵ . Hier zeigt sich nun folgendes Verhalten:

²⁹ Gemeint ist das letzte zusammenhänge, 45 Seiten starke, mit 5 Beilagen versehene Stück von Notizen am Ende des Nachlassteils C I⁴, Teil II, das in diese Edition nicht aufgenommen werden konnte.

³⁰ Jacobsthals eigene Paginierung des erwähnten Notizenkonvoluts.

	Melodie	Vers	Reim
1.	γ	a	stat
2.	δ	b	front
3.	ϵ	a	at
4.	γ	a	dat
5.	γ	a	pat
6.	δ	b	son
7.	γ	a	rar
8.	δ	b	con

Und wenn ich beide Theile neben einander stelle:

	169,2		169,1	
1.	α	a	γ	a
2.	β	b	δ	b
3.	β^*	a	ϵ	a
4.	β^{**}	A	γ	a
5.	α	a	γ	a
6.	β	b	δ	b
7.	α	a	γ	a
8.	β	b	δ	b

* modifizirter Anfang wie a

** Anfangston wie a

Aus diesem Schema glaube ich entnehmen zu sollen:

169,1 ist nicht erst nachträglich hinzugefügt, sondern gleichzeitig mit diesem concipirt, das ganze Stück (inclusive Tenor) als einheitliches Werk entstanden. Denn, wenn für die Zeilen 1 und 2, wie 7 und 8 die Melodien α und β in 169,2 und γ und δ in 169,1 zusammenstimmen, so sollte man annehmen, dass in der 4^{ten} Zeile zu dem β von 169,1 auch wieder ein δ stehen sollte. Es steht aber ein γ , was, wenn 169,1 ein Rondeau wäre, zweckentsprechender wäre, als in 169,2 das β , anstatt dessen hierher, wie in die 3. Zeile, ein α gehörte.

Doch kann das ja in künstlerischer Absicht liegen oder auch der Tenor erfordern.

Ja auch hinsichtlich der vom Rondeau abweichenden Anordnung der beiden Melodien in 169,2 (die beiden β in der 3. und 4. Zeile) ist vielleicht der Tenor zwingend gewesen. Es ist zu untersuchen, ob er auch die Wiederholungen correspondirend mit den Wiederholungen in 169,2 resp. 169,1 hat, oder ob er einem anderen System der Wiederholungen folgt. (In den in meinen Blättern Zum Rondeau besprochenen Rondeaus aus Mscr. N hat der Tenor seine Wiederholungen nach denen des Rondeaus eingerichtet; Siehe dort S. 8, ad III.)

Über alle diese Fragen kann erst die Übertragung in moderne Notenschrift Antwort geben.

NB! Für das Rondeau 169,2 würde sich die Melodie 169,1 mehr eignen. Hier fällt nur die Melodie der 3. Zeile (ϵ) zu a aus dem Schema heraus. Sollte eine Verwechslung stattgefunden haben?

2)

Die Melodien von 169 (aller 3 Stimmen, inclusive Tenor) finden sich nun wieder in Mtp. № 64 (fol. 102^v) mit lateinischem Text, und zwar

169,1 = 64,1 Post partum virgo mansisti

169,2 = 64,2 Ave regina gloriae

169,3 Tenor = 64,3 Tenor Veritatem

Die beiden Stücke haben hier verschiedenartige Reime. Die Reimstellung inclusive Melodien ist diese:

	64,2 (= 169,2)			64,1 (= 169,1)		
1.	α	a	ae	γ	c	sti
2.	β	b	um	δ	d	a
3.	β	b	um	ε	c	sti
4.	β	b	um	ε	c	sti
5.	α	a	e	γ	c	sti
6.	β	b	um	δ	d	a
7.	α	a	e	γ	c	sti
8.	β	b	um	δ	d	a

Bei dem Vergleich zwischen 64,1 und 169,1 fällt auf, dass in 64,1 die 3. und 4. Zeile die Melodie ε haben, in 169,1 aber nur die 3^{te}, während die 4^{te} γ hat. (Wie verhält sich hiezu der Satz?) Ich bemerke, dass die Betonung in dem lat. Text von 64,1 eminent mangelhaft ist. Die schlechte Betonung will ich aber nicht unbedingt als einen Beweis für die spätere Anpassung des lat. Textes an die für den provençalischen Text schon vorhandene Melodie ausgeben. Auch nicht die doppelte Verwendung der Melodie ε.

Was nun 64,2 angeht, so entsprechen hier dem Versschema die Wiederholungen der Melodie vollständig, die 3^{te} und 4^{te} Verszeile, die die Melodie β haben, haben auch den Vers b. Hingegen hat 169,2 hier zu der Melodie β die Verse a und A.

Hieraus könnte man eine Priorität des lat. Textes von 64,2 ableiten und sagen, die Melodie ist entstanden mit und zu 64,2 und dann erst für 169,2 benutzt worden. Allein, wie kommt dann die Composition überhaupt dazu, zu einem geistlichen lat. Text solche Wiederholungen zu machen, die mit Vers und Reimstellung correspondiren? Ich glaube nicht, dass solche Compositionen zu lat. Texten mit solchen Melodiewiederholungen von nur 2 Melodien für 8 Zeilen gemacht sind. (Prüfe dies an den lat. Stücken aus Mtp. – Bmb, namentlich an solchen, die sicher original sind, z. B. № 315 (fol. 364^r) hat keine solche Wiederholungen.)

Hingegen ist für ein Rondeau diese Wiederholung eine gegebene und höchst angebrachte Form, die namentlich auch bei dem Wechsel zwischen Chor und Solo oder zwei Chören sehr natürlich ist. Ich will nicht ins Gewicht legen, dass mir die Melodien zu leicht und hüpfend für eine original erfundene geistliche Melodie erscheinen. Darin kann man sich täuschen. Man braucht nur das Tempo langsam zu nehmen, so wird der Charakter gleich geändert.

Ich meine, das provençalische Stück ist mit seinen Melodien concipirt worden. Dann später ist es den lateinischen Texten angepasst worden. Und zwar sind die Gedanken ad hoc gemacht, es ist in ihnen die Reimstellung des provençal. Gedichts, die zu den Melodiewiederholungen passt, beibehalten worden. Hierbei wurde in 64,1 als Melodie für die 4^{te} Zeile ε gewählt (Prüfe dies auf den mehrstimmigen Satz hin!) Und in 64,2 wurde conform der Melodie β in der 3. und 4. Zeile auch die Versform b statt a (wie in 169,2) gewählt.

– Siehe doch, ob die lat. Texte nicht sonst vorkommen. Über die provençalischen siehe P. Mayer in Romania I, 405. Vielleicht spricht er von lat. Texten.

3)

Dies Stück beginnt mit Auftakt (sowohl in № 169 wie natürlich auch in 64), ohne dass eine Pause vorhergeht. Der Tenor beginnt erst auf guten Takttheil.

4)

Die Verse:

Tout cil qui sont eramouraz

Viegnant danoier l'autre non

sind mit gleicher Melodie wie in Mtp. im Cour de Paradis (fr. 25532, fol. 334^r, col. a (meine Copie, S. 1, vorletzt. Syst.³¹).

Auf autre non (Schluss) die Wendung, wie am Schluss in Mtp. (219^r, S. 6) und nicht wie am Anfang (S. 2) und entsprechend S. 3 eramourat.

Die Wendung im Cour de Paradis scheint mir danach die ursprüngliche, die an den genannten Stellen in Mtp. – vielleicht des Satzes wegen – geändert ist. In der Mitte (S. 4) ist hier eine die Mitte haltende Modification. Spricht P. Mayer in Romania I, p. 405 vielleicht von dem Citat in Cour de Paradis?

Ein altes Stück

Mtp. № 26 (4stimmig) (fol. 40^v)

1. Viderunt por pou ect. |

2. " } mit jeweils anderem Ausgang

3. " |

4. Viderunt omnes

Dies ist möglicherweise ein altes Stück. In Anonymus 4 (Coussem. Scr. I, S. 350 b, Abs. 2, Z. 1 ff.) wird davon gesprochen, dass die alten Notationen in Buchstaben notirt hätten. Und als Beispiel ist die Notation des Textes Viderunt omnes in den angeführten Buchstaben angegeben. Diese Buchstaben entsprechen nun dem Tenor des obigen Stücks aus Mtp. (nur am Schluss ist

³¹ Dieser Hinweis bezieht sich auf den Inhalt des Nachlassteils D¹⁷ aus dem Bereich Abschriften und Transkriptionen. Deckblatt: Paris Bibl. Nat. fr. 25532 (Refrains uni Cour de Paradis). 4 Notenblätter, Refrains aus Liedern, welche innerhalb der Miracles de la Vierge von Gautier de Coincy stehen. 4 Notenblätter mit Randbemerkungen.

hier ein c überschüssig). Dieser Tenor ist entnommen dem Anfang des Graduale *Viderunt omnes fines* (3. Weihnachtsmesse, Pothier, Grad. 36, siehe auch Thiery, Etude, S. 247, nach Antiph. und Mtp.).

In der gesamten mit zu Gebote stehenden Überlieferung gibt es kein Stück, das den Tenor *Viderunt omnes* hat. Sehr vielfach hingegen kommt der Tenor *Omnes* vor, der aber nur die Töne, die in dem Graduale auf *Omnes* fallen, benutzt.

Nun kommt noch dazu: In derselben Lage, in der der Anonymus die Töne von *Viderunt omnes* notirt, hat sie auch der Tenor des obigen Stückes aus Mtp. (dies ist die Lage des Graduales). Hingegen der Tenor *Omnes* erscheint in der um eine Quinte tiefer befindlichen Lage. Wenn also in den alten Büchern schon ein *Viderunt omnes* vorkommt und das vorliegende Stück aus Mtp. ist, so ist dieses Stück eben sehr alt.

Es kommt übrigens noch einmal vor, nämlich in dem Münchener Fragment I,8. Hier hat aber der frz. Text nicht zuvor *Viderunt* wie in Mtp. in allen 3 Oberstimmen. Und demgemäss auch nicht als Tenor *Viderunt omnes*, sondern nur *Omnes*, Siehe, ob es hier auch 4stimmig ist.

Ich bemerke auch, dass der Anonymus 4 den Tenor *Omnes* erwähnt S. (358a, Z. 16 v. u.) als entlehnt aus dem Graduale *Viderunt omnes* und zwar in jener Lage einer Quinte tiefer.

Ein *Viderunt* wird von Anonymus 4 noch 2mal erwähnt, nämlich S. 360a, Abs. 2 zugleich mit einem *Sederunt* als *Quadruplum*, die in einem Band von *Quadruplen* stehen, die von Perotinus herrühren und *colores* und *pulchritudines* haben, ebenso S. 342a, Abs. 2, die beiden gleichen als von Perotinus herrührend, hier geschildert als *cum abundantia colorum armonicae artis*. Und nochmals S. 363a, Z. 13 v. u. ist von *Viderunt* die Rede, und zwar in Verbindung mit den *Currentes*. *Currentes* sind nun doch wohl *semibreves*. Und *semibreves* kommen in diesen Stücken nicht vor.

Auch dünkt mich nicht, dass man von diesem Stück sagen kann, dass es eine Überfülle von *Color* enthält. So glaube ich nicht, dass es das *Viderunt*-Stück des Perotinus ist, als was es *Cousse-maker*, *L'Art harmonique* unter № 42 bezeichnet. (Über *Color* siehe *Garlandia I*, 1156, Abs. 3 ff.)

Eine Composition über *Viderunt* habe ich sonst nirgends gefunden. Was das mit *Viderunt* genannte *Sederunt* angeht, so steht eine solche Composition 2stimmig in lat. 15739 (O), 282^f. Es ist dies eine Composition über den Ritualgesang des Graduale *Sederunt principes*, Pothier, S. 40 (Festo St. Stephani): zuerst *Sederunt* (nur dieses Wort), dann der *Adjuva me*, aber nur bis *Deus meus*. Dann wiederholt *Sederunt* (nur dieses Wort), aber eine Quinte höher! (Sollte diese Lagenversetzung stattgefunden haben, weil sich an den Schluss von *meus* (C im Tenor) das anfangende D (von *sederunt*) nicht gut anschliessen würde? Das würde freilich voraussetzen, dass der *Vers* wirklich nur bis *deus meus* gesungen worden wäre. Dann würde man freilich auch annehmen, dass vom *Sederunt* ebenfalls nur *Sederunt* gesungen worden sei. Prüfe das an anderen hier in O notirten Gesängen.

Es folgt diesem Gesang das *Alleluja* von *deo coelos apertos* (282^f bis 282^v, S. 7 und 8), wo das *Alleluja* wiederholt wird.

Sonst habe ich Sederunt weder als Tenor noch als Composition erwähnt gefunden. Übrigens wird von Anonymus 4 dem Perotinus auch ein Alleluja Posui adjutoricum erwähnt., S. 342a, Abs. 2. In Mtp. deckt dieses Alleluja ab № 14 und 15 (das Alleluja steht im Graduale Lassiburiense, S. 224, Pothier Grad. hat es nicht) (Cousse-maker, L'Art harmon. hat es als № 1 und 2 abgedruckt). Über dieses Posui adjutorium spricht der Anonymus 4 noch S. 361a, Z. 9 v. u., S. 361b, Abs. 1. Hier an letzter Stelle giebt er eine Passage in Buchstaben an. Sie findet sich in dem Stück aus Mtp., in Cousse-makers Abdruck S. II, Syst. 1 (Mittelstimme), 2^{ter} Abschnitt. Also ist diese Composition in Mtp. jene, welche der Anonymus dem Perotinus zuschreibt (NB! das hat schon Cousse-maker L'Art harmonique, S. 272, Abs. 2 ausgesprochen). Ferner wird er von Anonymus IV erwähnt S. 347b, Abs. 2 wegen der Ablations-Art der Ligaturen (stimmt die Angabe?³²) S. 350b, Z. 7, wegen Pausa susporium (die keinen Zeitwerth hat) S. 354b, Abs. 1,3. Perotinus wird auch S. 116b, Z. 6 v. u. von Garlandia erwähnt in principia magni voluminis. Auch S. 334a, Abs. 1, Z. 3–6, S. 341b, Z. 3 v. u. —
Auch ein Alleluja Nativitas wird dem Perotinus S. 342a, Abs. 2 zugeschrieben. Ein solches steht im Mtp. als № 9 und 10. – Prüfe, ob die sonst bei Anonymus 4 erwähnten Stücke sich in Mtp. oder in O oder sonst wo befinden.

Zu untersuchen und zu übertragen:

Bmb, fol. 20^v:

Homo luge etc., Schluss: Brumans es mors, Tenor: Brumans es mors.

Rhythmus!

Bmb, fol. 21^r:

1. Le vois tres serie

2. Ha bone amourete

3. Aplatus

Sehr vielerlei zu beachten

Rhythmisch:

– Conjunctur von 4 semibreves.

– [L und eine Binaria mit aufwärtsgehender plica an der 1. Note] auf einer Silbe

– [3 Viertel | 1 Ganze unter einem Bindebogen] zu anderer Silbe gehörig.

Malend: viel semibreves-Conjuncturen

fol. 21^r, a, letzt. Syst.:

B S-Konj. S-Konj.

pour es – ban – dir

³² In der selben Angelegenheit von Garlandia I, S. 101b, Abs. 4 und in der anderen Version Garlandias 180a, Abs. 2. NB! Auch Leoninus schrieb solche Sachen (342a, Abs. 1).

Der Tenor: sehr frei behandelt.

Desselben Charakters ist das folgende:

Mtp. №281 = Bmb. fol. 22^r

1. Dame de valour

2. Se ha quant je remir

3. Amoris (Tenor)

Siehe, ob nicht in 1.: Amouretes ai jolietes samerai ganz oder theilweise Refrain ist, der sonst vorkommt. (Hier vielleicht verziert, was besonders interessant wäre). Er ist es (Siehe mein Blatt: Entlehnung Mtp. 281,1). Er ist enthalten in N (fr. 12615), fol. 167^v und 36^r in einem Lied mit lauter Refrains, sowie N, 136^r im Liede Penser doit (wohl = R, fr. 844, fol. 176^v).

Nun ist aber Mtp. № 86:

1. Por vos amie criem mori

2. He quant je remir

3. Amours (Tenor)

86,2 und 3. = 218,2 und 3 und Bmb. fol. 22^f.

Aber 86,1 nicht!

Zwischen Bmb. und Mtp. interessante Varianten!

Zum Rhythmus

Für Verse, die mit Hebung beginnen, sind zwei Formen der rhythm. Darstellung möglich:

– v – v – v – v etc.

LB|LB|LB|LB etc.

und BL|BL|BL|BL

Für Verse, die mit Auftakt beginnen, liegt die Sache so:

In den wenigen Fällen, wo rhythmischer Auftakt stattfindet (zu Anfang der Composition, meine ich), ist es sehr einfach:

v – v – v – v –

B|LB|LB|LB|L

Für die anderen Fälle, also im großen und ganzen, wo rhythmischer Auftakt (zu Anfang der Composition) nicht stattfindet, geschieht das so:

v – v – v – v – v –

BBB|BBB|BBB|L³³

Hier kommt es natürlich darauf an, dass sich die Verse in rhythmische Reihen von Takten von je 3 mit Silben versehenen breves unterbringen lassen, dass also die Verse die nöthige Anzahl

³³ Also eine gegen die Abwechslung von Hebung und Senkung gerichtete Dreiergruppe von Breven, abschließend eine Longa.

von Silben haben, z. B. wie hier von 10 oder von 14 Silben, falls sie männlich ausgehen³⁴. Es ist also 6. modus (lauter breves).

Das bezieht sich auf den Anfang der Composition, der freilich sehr oft massgeblich für das Ganze ist. Sonst könnte im Innern auch Auftakt benutzt werden (mit oder ohne Pause vorher).

Aber dann würde ein Umschlag dieses 6. modus (lauter breves) in B|LB|LB| etc. erfolgen.

Wann bedient sich der Componist der semibreves (auf jeder Silbe eine semibreves, meine ich)?

a) sei es im 6. modus |BSSB| etc.? Häufig in den Stücken, in denen mehr als 3 semibreves auf eine brevis gehen, aber auch sonst.

b) sei es in anderen modi, z. B. in:LB|LB oder:LBB| etc.

Wann und zu welchem Zweck (d. h. welche metrischen Schemata wiederzugeben) wird der Rhythmus:

L| BB| L| BB etc.

oder BB| L|BB|L

oder beide combinirt mit |BL|

also: BL| BB| L

verwandt?

Untersuche die Dinge an frz. und lat. Texten und solchen Compositionen, die mit frz. und lat Text vorliegen. Vielleicht ist auch von hier aus Schluss auf Priorität des einen oder des anderen dieser beiden möglich.

NB! Ich bemerke, dass der Rhythmus des 6. modus (lauter breves) nicht bloß für Auftakt-Verse gebraucht wird, sondern auch für solche, die mit Hebung beginnen. So z. B. in Mtp. № 23^r (von mir übertragen) die Oberstimme eines 4stimmigen Stückes.

Sie beginnt gleich mit 13 Silben (oder 7+6), dann 7-Silber, dann 16-Silber (oder 6+10). Man muss also auch auf die Zusammensetzungen längerer Reihen aus kleineren achten, welche kleineren auch Auftakt-Verse sein können, wenn auch die Gesamtzahl der grossen Reihe einen mit Hebung beginnenden Vers anzeigt.

Rhythmus!

Eigenthümliche Rhythmisierung der Verse in Motets

Siehe z. B. Mtp. № 297,1 (fol. 339^v), wo der Text aus lauter Versen auf on reimend besteht, die recht verschiedenartig gebaut sind.

Ebenso № 317,1 (fol. 366^f). In beiden Stücken sehr viel semibreves, wovon mehr als 3 auf 1 recta brevis gehen.

Ich habe 317 übertragen. Hierin kommen 2, 3, 4, 5 und 6 semibreves auf recta brevis. Der Rhythmus von 317,1 (frz.) ist gänzlich intricat und verwischt den Versbau.

³⁴ Und es setzt voraus, dass die Verse metrisch überhaupt in einem ständig gleichbleibenden Wechsel von Hebung und Senkung konzipiert waren, was in den silbenzählenden romanischen Sprachen aber höchst selten bis nie der Fall war.

317,2 (lat.) hat keine semibrevis, ganz natürlicher Rhythmus, bis aus die correspondirenden Verszeilen, die sich immer nach je 2 untereinander reimenden finden, nämlich:

assistimus maria
atque salu-tis via
da nobis prece pia

Diese sollten gemessen werden: L/BL/BL/B/B.

Statt dessen: L B / L B / L B /L
assis tismus mari a

Siehe auch *Aucun ventrouve chant par usages* (auch bei Coussemaker, *Art harm. edirt*). Dies ist von Petrus de Cruce (cf. Joh. d. Muris, *Speculum musicae*).

Rhythmus

Weibliche Reime in demselben Gedicht verschieden behandelt

So in Mtp. № 242,1 (fol. 265^r)

Je mestoie mis en voie (2stimmig, wo also der Zwang der Combination mit anderen Stimmen geringer ist als im 3- und 4stimmigen Satz).

Jé mestóie mís en vóie dé querré secórs
L B|LB| L B| LB |L B L B L +|

dúne dóuceté dolóur quavóir solóié
L B|L B|L B|L B|L B|L L -|

més mais ést qui mé guerróie móustre má
L B|L B|L B|LB|L B|L

Das Lied hat den Refrain:

Ains sai bien quil mocirra li maus damer
L B|L B|L B|L B|L B|BL-Ligatur
der auch 82,2 vorkommt (besprochen)

Auftakt

In Mtp. № 169,1 und 2 (fol. 218^v)

Siehe hiezu meine Blätter: Das provençalische Stück in Montpellier (№ 169), ad 3.

Mtp. № 267, 1, 2 und 3 (Tenor) (fol. 294^f)

1. On ne sai que je devenir

2. Puis que damer sui desirrans

Tenor ohne Text, nur Buchstabe L (siehe eigentlichen Tenor)

In diesem Stück sind auch Refrains (Prüfe es!)

Mtp. № 295 (fol. 338^r) 1, 2 und 3 (Tenor)

Der Tenor Je la truis trop asprete

In der Oberstimme hat der Auftakt 2 semibreves.

Vielleicht Cod. London Addit. 30,091, fol. 6^f:

Hac in die dulce melos

Tenor: Cumque

№ 228 (fol. 257^v)

Je gart le bois

Der Tenor dem Auftakt entsprechend eine Pause!

Ich hab das Stück in meinen früheren Übertragungen.³⁵

Mtp. № 162 (fol. 212^v)

Mittelstimme Auftakt (?), während die Oberstimme und Tenor mit vollem Takt beginnen (ohne Pause vorn). Auch im Innern solcher Auftakt, der der Notenschrift nach nicht vorhanden wäre.

Manche kleine Stücke sind keine Pausenzeichen, sondern nur Zeichen für Versende oder Zeichen für folgenden Auftakt?

№ 267 (fol. 294^f)

Auch bei Coussemaker l' Art harmonique № 27 so übertragen.

Mtp. № 157 (fol. 209^v) 3stimmig

Mittelstimme Auftakt ohne Pause vorher (auch in der Mitte Auftakt mit Pause), Oberstimme voller Takt (mit Pause vorher für Auftakt der 2^{ten} Stimme), auch in der Mitte immer solche Pausen.

Tenor hat zu Anfang eine ganze Taktpause³⁶.

№ 94 (fol. 132^v) = Bmb. fol. 23^r

hat in allen drei Stimmen (auch im Tenor) Auftakt, ohne dass es eine vorangehende Pause bezeichnet ist.

Alle übrigen Abschnitte fangen mit vollem Takt an (vergl. die Verse).

= V. 115 und 116: Der Tenor beginnt:

³⁵ Diese Bemerkung Jacobsthals deutet darauf hin, dass zwischen seinen Übertragungen von großen Teilen des Codex Montpellier (323 Blätter aus dem Nachlassteil D 39) und den hiesigen, nicht datierten Notizen mit Detailuntersuchungen eine geraume Zeit vergangen war. Die Übertragungen könnten im Zusammenhang mit der oder im Anschluss an die originalgetreue(n) Abschrift des Codex Montpellier im Jahre 1879 geschehen sein.

³⁶ Jacobsthal „taktiert“ hier nach einer perfectio (drei Tempi = eine perfectio = ein „Takt“).

4 BL-Ligaturen = B|LB|LB|LB|B-|

Dann hat er |LB|L.

№ 84 (fol. 123^v) 3stimmig, frz.

Beide Oberstimmen.

Tenor: Kyrieleison fängt mit vollem Takt an, ohne dass vorher eine Pause steht

Ternaria| = LB|L-|

NB! In 84,1 kommt unmittelbar neben b der Ton [h]. vor.

Mtp. № 131 (fol. 179^v), dreistimmig, beginnt wohl mit Auftakt in allen 3 Stimmen, auch im Tenor Docebit, ohne dass dies angezeigt ist.

Tenorbeginn: Quaternaria = L|BL|B-|

Nachher: Ternaria = |LB|L-|

Im Verlauf des Stückes scheinen keine Auftakt-Abschnitte mehr vorzukommen. Coussemaker Harmonie № 30 hat im Anfang keinen Auftakt.

Rhythmus

Häufige 8-Takter

Aber auch 7-Takter

z. B. Mtp. № 242,1 (fol. 265^r)

Je mestoie mis en voie de querre secors

L B |LB| L B | L B| L B| L B |L-|

dune doucete dolour quavoir soloie

L B | L B|L B | L B | L B|L|L-|

wo in deiden Fällen durch eine longa-Pause am Schluss 8-Takter entstehen würden (beachte die verschiedene Behandlung des weibl. Reimes oie).

Refrain: ains sai bien quil mocirra li maus damer am Schluss: 6-Takter, dem aber dem Gefühl nach am Schluss eine longa-Pause folgen kann.

Derselbe Refrain auch in 82,1 (121^v)

Ne sai ou confort trover

Hierin auch 6-Takter:

car au regars amouroz simples et doz

L B | L B | L B | L B | L B |L-|

In 82,2 6-Takter:

quamors ne mi veut douner jour ne respit

L B | L B | L B | L B | L B | L-

Neben 4-Taktern gleich zu Anfang, von dem der erste auf er reimt, die beiden folgenden auf it (alle 3 sind 7-Silbler, die ja von selbst 4-Takter erzeugen.

Der obige Vers (11-Silbler), dessen erste 7 Silben auf er und deren Schluss auf it reimt, wird als ein Ganzes betrachtet, trotz des Reimes auf er in der Mitte. Untersuche, wie die einzelnen Versarten behandelt werden.

Natürlich ist auch auf die Rücksicht auf den Satz (Tenor und auch andere Stimmen) zu achten.

Auch 81,2 hat einen Refrain:

En non dieu li maus damer mocit, der auch in Renart nouvel und bei Adam d. l. Hale als

Rondeau vorkommt, als: Hareu li maus damer mochist.

Früherer 2theiliger Rhythmus

Koller, Vierteljahrsschrift 4, 20 und 21, spricht davon; als Beispiele führt er an aus Coussem. l'Art harmonique № 16 (nicht in Bamberg?) und № 5 (O natio nephandi in Bmb. fol. 49^v). Hier sind zum Theil einzelne Noten, die Kollers Aufstellung negieren.

Siehe auch das Ja namerai № 3 in Mtp. (vergleiche mit № 2 in Bamberg die verschiedenen Versionen des In seculum, namentlich auch des In seculum longum = Mtp. № 2, In seculum breve wohl = № 3 und In seculum Viellatoris).

Zweitheiliger Rhythmus

Vielleicht ist Mtp. fol. 164 (3stimmig) = Bmb. fol. 19^r 2theilig?

Beide haben einen verschiedenen Tenor-Text mit verschiedener Melodie! Mtp. hat Douce dame que jaim tant = Anfang des Balette 20 in D (Oxford, Douve 308) NB! Der Tenor entspricht 4 gleichgebildeten Versen mit Melodien αβαβ. Bmb. hat Proh dolor.

Es scheint mir wirklich Zweitheiligkeit: 2 breves = 1 Takt.

In der Melodie Flor delis rose espanie (in Mtp. 1, in Bmb. 2) die gleichen Abschnitte wie im Tenor (in den anderen nicht). Es kommt in dieser Melodie nur Correspondenz zwischen ihren Abschnitten, wenn Zweitheiligkeit herrscht (es sind 4 Abschnitte von je 4 Takten).

Auch in der andern bis zu einem gewissen Grade, was die beiden ersten je 5taktigen Abschnitte betrifft. Im letzten ist überhaupt Pausenunterbrechung, die übrigens in Bmb. an anderer Stelle als in Mtp. stattfindet. Diese Stimme ist überhaupt wie es scheint secundär. Das Übergewicht der [...]arten zeigt sich bei Mtp. besonders in der Correspondenz mit Tenor. Um so auffallender,

dass sie nicht als Mittelstimme (Discantus), sondern als Oberstimme geschrieben ist. In ihrer Notierung sind Rasuren, die sich auf Mensur beziehen. Und in der Notation des ganzen Stückes, wenn es wirklich 2-theiligen Rhythmus hat, kommen merkwürdige Dinge. Longae mit Pause, die zusammen nur einen 2brevis-Takt bilden.

Ich habe es 2-theilig übertragen. Versuche es auch mit 3-theiliger Übertragung.

Das Stück steht in Bmb. eine Quint tiefer als in Mtp, mit vorgezeichnetem b in allen Stimmen (das einmal zu [h] erhöht ist, wofür Mtp. also fis haben müsste, aber nicht angezeigt hat).

Die Mittelstimme MontPELLIERS ist nun mit einem falschen Schlüssel. c schließt auf 2^{ter} Stufe (anstatt auf erster). Es ist aber durchgeführt, und sogar beim Schlüsselwechsel mitten im eigenen System bleibt die Melodie in der gleichen Lage, eine Terz tiefer als es stehen müsste. Also ein einmaliges Verschreiben ist es nicht.

Es ist so vieles auffallendes in diesem Stück! Suche doch auch mit dem Schlüssel MontPELLIERS das Stück zu lesen, auch im 3-theiligen Rhythmus.

Auch Bmb. fol. 54^v

- 1) Ave plana gratiae fundamentum
- 2) Salve virgo regina
- 3) Aptatur (Tenor)

scheint mir 2theiligen Rhythmus zu haben. Bezeichnend dafür:

1) die Pause durch 2 Spatien ist hier in Bmb. immer = 1 brevis. Wie man nun auch immer 3theilig (in der 1. Stimme) misst, ob mit 1, 2 oder 3 tempus der 3-theiligen Perfectio beginnend; es beginnen dann die einzelnen Melodieabschnitte immer auf verschiedenen Takttheilen.

2) In der 1. Stimme ist regelmäßiger Wechsel zwischen einer brevis und 3 semibreves (auf einen Schlag). Diese kommen bei 3-Theiligkeit des Rhythmus bald so [Konjunktur aus BSSS|B] bald so [Konjunktur aus SSS|Konjunktur aus BSSS] zu stehen. Siehe doch, ob nicht auch Wortcorrespondenzen die Parallelität dieses Rhythmus [Konjunktur aus BSSS|Konjunktur aus BSSS] fordern.

Die semibreves sind hier 3-theilig, d. h. eine brevis = 3 semibreves.

3) In der 2^{ten} Stimme fällt die nahe Stellung der semibreves an vorhergehender brevis auf, die beide zusammen zu einer Silbe gehören. Sollen hier auch nur 2 semibreves auf eine brevis gehen? Besonders auffallend, wenn wie z. B. 54^v, S. 4 diese beiden Noten (brevis und semibrevis) auf der selben Tonhöhe stehen?

Oft kommen auch 4 semibrevis nebeneinander vor. So muss sich bei der Übertragung bald zeigen, ob je zwei von ihnen = 1 brevis oder alle 4 = 1 brevis sind.

Ich habe das Stück Bmb. 54^v übertragen. Welche unsymmetrischen Gebilde sich dabei in der Oberstimme ergeben, zeigt sich nun deutlich. Auch die Stellung der Pausen innerhalb der Takte. Sie ist einmal zu Anfang des 3-theiligen Taktes (wie T. 8–9), ein andermal in der Mitte (wie T. 16–17), oder am Schluss (wie T. 24). Bei der Zweitheiligkeit bildet sie immer den Schluss eines Taktes, der eine 8- oder 4-taktige Reihe abschliesst.

Für den Tenor gestalten sich die Stellen der Pausen bei der Dreitheiligkeit ebenso; hier macht sich das bei der Häufigkeit der Pausen (nach je 3 breves) sehr oft bemerkbar.

Auch in der Mittelstimme haben die Pausen die selben verschiedenen Stellen: T. 9 am Schluss eines Taktes, T. 16 in der Mitte, T. 26 am Anfang eines Taktes u.s.w..

Wie sich die Figuren dieser Melodie zu der Zwei- resp. Dreitheiligkeit des Rhythmus stellen, habe ich noch nicht durchgesehen. Diese Melodie geht nicht so regelmässig einher wie die der Oberstimme. Ihre Glieder sind verschieden lang: 9-taktig, 7-, 10-, 6-, 6-, 6-, 2-, 3-, 5-, 5-taktig und das Schlussglied.

Bemerken will ich die Syncope T. 35: dc_cb, dann auch die Verlängerung c_c T. 36 und T. 41. Am Schluss noch T. 63 tritt bei der übrigen Zweitheiligkeit ein dreitheiliger Takt (= 3 breves) ein. Und dementsprechend ist die letzte Gruppe des Tenors nicht wie sonst (z. B. T. 15, 31–32, 47–48) notirt [B + aczendierende B-Ligatur], sondern [B und aszendierende BL-Ligatur]. Da hier die letzte Note longa ist, so ist die 2^{te} brevis (1. Note der Ligatur) altera brevis.

Übrigens würde, wenn die 3-Theiligkeit durch das ganze Stück gehen sollte, sie nicht auch gerade mit Rücksicht auf diesen Takt aufgehen: Denn mit der 2^{ten} Hälfte des 62^{ten} (zweitheiligen) Taktes würde ein neuer dreitheiliger Takt beginnen.

Nebenbei bemerkt: Wenn der 63^{te} Takt nicht als dreitheilig angenommen würde, wenn also die Zweitheiligkeit bis zum Schluss durchgeführt würde, dann würde der 63^{te} Takt einen 2-theiligen enthalten, und die erste Hälfte des folgenden zweitheiligen, dessen zweite Hälfte dann der Schlusston wäre. Der Schlusston würde dann auf die schlechte Taktzeit fallen, was gegen diese Durchführung der Zweitheiligkeit auch im vorletzten Takt spricht. (Cf. weiter unten auf diesen Blättern das Stück Mtp. № 278, wo auch ein 3-theiliger Takt erscheint.)

Und welche Betonung der Worte gremium socia! Auch die altera-brevis des Tenors würde dann nicht erscheinen. Oder sollte man die Verlängerung dieses Tones als penultima annehmen?

Nun kommt für die 2-Theiligkeit und gegen die Dreitheiligkeit des Stückes noch eines, was sehr wichtig ist, hinzu! Die Zusammenklänge. Auf allen guten Takttheilen bei Zweitheiligkeit, also auf allen guten Takttheilen meiner Takte, steht zwischen allen Stimmen vollkommene Consonanz. Nur macht eine Ausnahme T. 35, 48, 54. Hier ist jedesmal die erste semibrevis der Mittelstimme (immer semibrevis!) zur Oberstimme eine Secunde, während zu dem Tenor die eine dieser Stimmen eine Quinte, die andere eine Quarte hat.

Hingegen bei Dreitheiligkeit ergibt eine grosse Reihe der Takte, in denen die in der Zweitheiligkeit 2^{te} Hälfte des Taktes zum 1. Takttheil des dreitheiligen Taktes wird, im 2^{ten}, 5^{ten}, 8^{ten} zweitheiligen Takt und immer in jedem nach 3 Takten folgenden nicht solche perfecte Zusammenklänge. So der 2^{te} Takt eine Sexte, 5^{te}: Terz und secunde, der 14^{te}: Sexte, 17^{te}: Terz und Septime, 23^{te}: 2 Secunden und Terz, 29^{te}: Sexte und Secunde, 35^{te}: Secunde und Terz, 41^{te}: Septime, 53^{te}: 2 Septimen. Diese Sache spricht doch sehr auch für die Betonung des 1. Takttheils auch in dieser Zeit.

Über den Werth der beiden semibreves in der Mittelstimme habe ich noch keine feste Meinung. Sind sie beide gleich gross, also [2 Viertel in moderner Notenschrift], oder bei Dreitheiligkeit so: [1 Vierte und 1 Halbe]? Prüfe das an der Melodie, so gut es geht.

Sollte das letztere der Fall sein (also Drei-Theiligkeit), wäre dann die Notirung des Stückes eine Reducirung auf kleinere Notenwerthe aus ursprünglich grösseren?

Also der Anfang in longae-rectae-Noten (eventuell mit den für Tenor gebräuchlichen Ligaturen) wie in Mtp. oder in kürzeren Notenwerthen wie es in Bmb. notirt ist.

Dann würde die alte 3-Theiligkeit des Rhythmus bewahrt sein. Und je zwei 3-theilige Takte würden einen Zweitakter bilden (entsprechend einem meiner 2-theiligen Takte). Der Rhythmus würde in beiden Notationen derselbe sein. Prüfe, ob diese grosse Notenquantitäts-Annahme durchzuführen ginge durch das ganze Stück, auch in Hinblick auf jenen vorletzten Takt. Wenn sich doch eine Version in diesen längeren Notenquantitäten fände!

Vergl. die Sache mit der Verkürzung der Noten in dem In seculum breve der Bamberger Handschrift.

Untersuche auf Consonanz – Dissonanz auch das an Anfang dieser Blätter angegebene Stück Mtp. №164 = Bmb. fol. 19^f bei eventueller 2- oder 3-Theiligkeit des Rhythmus.

Auch die von Koller in Vierteljahrsschrift IV, 20 und 21 angeführten: Mtp. № 278 (bei Coussemaker, L'Art harmonique № 16) und Mtp. № 51 (Coussemaker № 5).

Vergleiche auch die eventuell Zweitheiligkeit des Rhythmus [L|BB]

Siehe meine Blätter: Rhythmisch interessant Mtp. № 168, besonders das Mtp. № 19 = Bmb. 49^v und Addit. 30, 091, 1^f betreffende NB.³⁷

Mit dem einen von Koller erwähnten Fall Mtp. № 274, frz. Text (fol. 311^v) = Coussemaker № 16 hat es diese Bewandniss:

Ich habe es übertragen. Es scheint mir in der That zweitheiliger Rhythmus zu sein (1 Takt = 2 breves rectae). Jedoch ist eine Partie im Stück, die einen dreitheiligen Takt (= 3 breves rectae) erheischt. Diese Partie befindet sich verbunden mit der Stelle des Tenors, wo nicht nach je 3 breves eine brevis-recta-Pause steht, sondern 6 breves ohne Pause getrennt hintereinander stehen. Es ist der Schluss der Tenor-Melodie. Diese Partie kommt in der Mitte des Gesangs 2mal vor, da der Tenor dreimal wiederholt wird: 1. hinter Takt 12, 2. hinter T. 27 und auch am Schluss des Stückes.

Der eine 3-theilige Takt kann nun an den gedachten Stellen an zwei (oder drei?) Stellen stehen:

a) In diesem Falle würden in den beiden Oberstimmen die je 3-theiligen Takte nicht zusammenfallen: T. 12 wäre in der Oberstimme 2-theilig, T. 13 aber 3-theilig. In der Mittelstimme wäre T. 12 dreitheilig, T. 13 aber 2-theilig. Und den Tenor habe ich wie die Mittelstimme behandelt. (Von T. 14 an würden beide Stimmen mitsammt Tenor wieder 2-theilig sein.)

Dasselbe würden stattfinden an der 2^{ten} Stelle:

Die Oberstimme würde T. 27 2-theilig, T. 28 aber 3-theilig sein. Die Mittelstimme mitsammt Tenor T. 27 3-theilig, T. 28 aber 2-theilig. Hierbei zeigt sich aber, abgesehen von dem Nichtzusammenfall des 3-theiligen Taktes, ein Missstand (der übrigens damit zusammenhängt). Während sonst der guten Takttheile der 2-theiligen Takte immer einen Zusammenklang von

³⁷ Diese Notiz folgt unmittelbar auf die hier wiedergegeben Notizblätter über den zweitheiligen Rhythmus, die im Original 28 Seiten umfassen.

3 Tönen haben, würde nun in der Oberstimme der 3^{te} Takttheil des 3-theiligen Taktes (T. 13 und T. 28) einen solchen Zusammenklang haben, und ebenso der 3^{te} Takttheil der Mittelstimme (T. 12 und T. 27), sowie der 2^{te} Takttheil des folgenden 2-theiligen Taktes (T. 13 und T. 29), hingegen der gute 1^{ste} Takttheil dieses letzteren nur einen Zusammenklang von 2 Tönen, der also umgeben wäre von zwei 3tönigen Zusammenklängen auf schlechten Takttheilen. (Prüfe, wie diese Dinge in anderen Compositionen sind.)

b) So habe ich dann eine 2^{te} Art versucht, nach der der 3-theilige Takt in beiden Stimmen, also auch im Tenor, zusammenfällt. Hierbei fällt der obige Missstand hinsichtlich der Zusammenklänge fort. Auch am Schluss muss wie gesagt ein solcher 3-theiliger Takt stattfinden. Die Oberstimme würde dies nach der Notation des Codex freilich nicht verlangen. Wenn aber das Maass der Töne dieser Notation eingehalten wird, so würde sie eine brevis weniger haben als die Mittelstimme und der Tenor. So verlängere ich die beiden vorletzten Noten (semibreves) der Oberstimme zu breves. Dann stellt sich auch für sie, wie für die beiden Unterstimmen die Notwendigkeit des einen 3-theiligen Taktes ein.

Was nun für den zweitheiligen Rhythmus dieses Stückes spricht, ist:

Bei ihm gehen sämtliche Verse, die in beiden Stimmen alle männlich enden, auf guten Takttheil aus. Auch die Verse, wo der dreitheilige Takt eingeschoben ist, ja gerade dieser Versausgang macht bei diesen Versen den 3-theiligen Takt nöthig. Und würde kein 3-theiliger Takt hier eingeschoben, würde also infolgedessen hier ein männlicher Versausgang auf dem schlechten Takttheil stattfinden, so würde dies mit sämtlichen folgenden Versausgängen dasselbe sein (erst an der 2^{ten} Stelle, wo der zu setzende dreitheilige Takt nicht eingesetzt wird, würde die Sache wieder ins Reine kommen. – Auch das spricht sowohl für Zweitheiligkeit im Allgemeinen, wie für den einen 3-theiligen Takt).

Wenn aber das Stück im 3theiligen Rhythmus gesungen würde, würden viele der männlichen Versausgänge auf das 2^{te} oder das 3^{te} Takttheil zu stehen kommen. Ebenso würden die Versanfänge bald auf das 1., 2. oder 3. Takttheil fallen.

Bei der 2-Theiligkeit des Rhythmus fallen alle Versanfänge (die in den beiden Oberstimmen nicht zusammenfallen) immer auf das erste Takttheil (und bei der Annahme b für den 3-theiligen Takt ebenfalls, was bei der Annahme a bei beiden Stimmen nicht geschieht. Auch das spricht für die Annahme b.)

Übrigens bemerke ich noch: der 3-theilige Takt trifft bei der Annahme b immer die 3 vorletzten Töne der Tenor-Melodie (T. 13–14, T. 28–29), T. 44), das ist für die Mittelstimme der vorletzte Takt des betreffenden Verses, also unmittelbar vor dem Schlusstakt des männlich ausgehenden Verses. Für die Oberstimme ist dies in der Mitte des Stückes (T. 13–14 und T. 28–29) der Anfang eines Verses, am Schluss (T. 44) ist es der vorletzte Takt des Verses.

In der Mittelstimme schliesst mit dem letzten Ton der Tenor-Melodie in der Mitte des Stückes beidemale ein Vers und Melodieabschnitt. Und mit dem 1. Ton der nun wie der beginnenden Tenormelodie beginnt ein neuer Vers und Melodieabschnitt (T. 15–16, T. 30–31).

In der Oberstimme geht im ersten Fall der Vers und der Melodieabschnitt über diesen Einschnitt, den Mittelstimme und Tenor zwischen T. 15 und 16 haben, fort, im 2. Fall (T. 30–31) ebenso,

und hier der Art, dass mit T. 31 (dem Wiederbeginn der Tenormelodie und dem Beginn einer Verszeile und eines Melodieabschnitts der Mittelstimme) ein neuer Vers und Melodieabschnitt beginnt.

Prüfe die Bildung der Verse, ihre rhythmische Behandlung (ihre Länge, ihre Silbenzahl, ihre Taktlänge, ihren Anfang mit betonter oder unbetonter Silbe), ihre Verschränkung im musikalischen Baund Prüfe auch noch die Zusammenklänge in Bezug auf Consonanz (bessere und geringere) und Dissonanz bei 2- und 3-theiligem Rhythmus.

Sollte meine Ansicht über die 2-Theiligkeit des zu grunde liegenden Rhythmus, sowie die Annahme des einmaligen 3-theiligen Taktes richtig sein, so würde das bedeuten, dass ohne äusseres Anzeichen ein solcher Umschwung einträte, wie ja auch der 2-theilige Rhythmus ebensowenig wie der 3-theilige, im grossen und ganzen gültige, angezeigt wird, wie ja auch die wenigen Fälle des Auftaktes zu Beginn einer Composition nicht bezeichnet sind (abgesehen von ein paar Fällen durch Pause).

NB! Auch das oben besprochene Stück Bmb. fol. 54^v (lat. Texte) schliesst mit einem 3-theiligen Takt (dem vorletzten T. 63 meiner Übertragung).

NB! Dieses Stück steht nur in Mtp.!

Das andere von Koller für zweitheiligen Rhythmus angesprochene Stück Mtp. № 51 (fol. 87^v), lat. Texte, nimmt er so an, weil hier in der Notenschrift auf die altera brevis 2 semibreves kommen (Tadel der Theoretiker).

Dieser Grund fällt fort, denn Bmb. fol. 49^v hat hier andere Schreibart. Prüfe auch Fauvel fr. 146, fol. 11^v, wo es auch steht.

Übertrage doch das Stück aus den verschiedenen Versionen (Siehe aus meinem Catalog, ob es sonst noch wo steht). Und daraus kann ich vielleicht feststellen, wie solche 2 semibreves = altera brevis, wie sie Mtp. hat, behandelt wurden. Das kann auch für Aufklärung darüber dienen, was sich die Theoretiker unter ihrem Verbot dachten. Es scheint mir, als ob diese 2 semibreves vielleicht nur eine Schreibart war.

Aus Bmb. geht doch hervor, dass das Stück sicher 3-theiligen Rhythmus hat.

Siehe nach, ob hier vielleicht auch wieder 2-Taktigkeit [L|BB||L|BB||] gilt in Bezug auf Zusammenklänge (bessere und geringere Consonanz und Dissonanz).

Siehe nach, ob irgend eines der Stücke des 2-theiligen Rhythmus oder dieses letztgenannte Mtp. № 51 von Autoren zitirt wird. Das wäre ja für den Zeitansatz des 2-theiligen Rhythmus, resp. des 2-taktigen von Bedeutung.

Genaueres über dieses Stück, das ich nunmehr übertragen habe:

Bmb. 49^v = Mtp. № 51 = Fauvel 11^v

Tenor Takt 86–102 = T. 1–17

Takt 104–114 = T. 43–53

Takt 60–68 = verschoben T. 43–52, 1^{ste} Note

Gliederung: Das Stück zerfällt in 3 Theile: I) T. 1–42, II) T. 43–85, III) T. 86–Schluss T. 126 oder, wenn am Schluss eine Takt-Pause hinzukommt, T. 127.

Jedesmal beginnt der neue Abschnitt mit Zusammenklingen aller drei Stimmen, was im Lauf des Theils dann nicht mehr stattfindet. Dann beginnen die einzelnen Abschnitte (Verse) der beiden Oberstimmen zu verschiedener Zeit. Auch der Tenor setzt einen neuen Abschnitt nicht zugleich mit einer dieser beiden Stimmen ein, ausser (wie ich bei der Übersicht glaube) nur T. 25, 26, 27, wo der Tenor zugleich mit der Oberstimme schliesst, pausirt und einen neuen Abschnitt beginnt (doch hat Mtp. keine Pause T. 26).

Die Schlüsse und Anfänge der Abschnitte der beiden Oberstimmen und die sie trennenden Pausen sind um 2 Takte verschoben, und zwar dadurch, dass der erste Abschnitt der Oberstimmen nun 2 Takte verlängert wird durch den Vorschlag eines Taktes (mit folgender Takt-Pause), in dem der erste Ton des Abschnitts zuvor erscheint (ohne dass die Anfangsilbe, auch wenn sie einem mehrsilbigen Wort angehört, wiederholt wird). Die Abschnitte selbst sind gleich lang (8 resp. 10 Takte in den 3 Theilen, worüber nachher). Der erste Abschnitt jedes Theils ist in der Oberstimme also um 2 Takte (1 Takt Ton, 1 Takt Pause) verlängert.

Am Schluss kommen die 2 ersten Theile denn wieder zusammen, sie schliessen zusammen, machen eine gemeinschaftliche Pause und so beginnt dann der neue Theil mit allen 3 Stimmen wieder zugleich.

Das geschieht in den beiden Oberstimmen dadurch, dass der letzte Vers der Mittelstimme (der nicht länger als sonst ist) durch Dehnung um 2 Takte verlängert wird, um dieselben 2 Takte, um die der 1. Vers des Theiles in der Oberstimme verlängert ist.

So am Schluss des 1. Theils (T. 33–41, T. 42 Pause) 9 Takte (mit Pause 10 Takte).

Der Vers *et lit te re me le dam--- de se ris* ist gemessen:

L| B B| L| B B| L| L| L| L| L|
 anstatt: L| B B| L| B B| L B B| L

Ebenso am Schluss des II^{ten} Theils:

T. 75–84, 10 Takte (mit Pause, T. 85, 11 Takte). Hier ist der Vers um 3 Takte verlängert:

in fa ci e com mu ta fal--- le---- ris
 L| B B| L| B B| L| L| L| L| L| L|
 statt: L| B B| L| B B| L| B B| L

Aber auch hier schliessen beide Oberstimmen zu gleicher Zeit ab (zugleich mit Tenor). Denn auch die Oberstimme ist um einen Takt gedehnt: Der Vers (T. 77–84: 8 Takte, mit Pause T. 85: 9 Takte):

hic que sti o scru ta ri re nu it
 L| B B| L| B B| L| L| L| L| L|
 statt L| B B| L| B B| L| B B| L

Dieser Abschnitt ist also in beiden Oberstimmen um einen Takt länger als die vorhergehenden Abschnitte dieses Theils.

Oder, wenn ich die Zweitaktigkeit für dieses Stück annehme, wovon nachher die Rede sein wird, so ist hier im letzten Abschnitt ein 3taktiger Takt gebildet (T. 81–83) (oder, wenn man will, ein eintaktiger Takt (81) eingeschoben, dem dann der 2-takt. Takt (82–83) folgt).

Eine solche Dreitaktigkeit habe ich auch sonst schon gefunden (sowohl in 2taktigem Rhythmus L|BB| wie im 2theiligen Rhythmus LL|).³⁸

Und ich bemerke: Wie der 2^{te} Theil geht auch der erste aus, ich meine mit denselben Wendungen in allen 3 Stimmen (T. 39–41 = T. 82–84). Auch noch der diesen Takten vorhergehende Ton ist in allen 3 Stimmen der gleiche.

(Und da im I. Theil auf T. 39 der gute Takttheil des Zweitakters 39–40 fällt, könnte man annehmen, dass auch in dem II. Theil T. 82–83 ein 2Takter ist, dessen guter Takttheil T. 82 ist und dass also T. 81 ein Eintakter. Oder es könnte der Dreitakter auch T. 79–81 sein. Doch ist hier wohl auch die Silbenzugehörigkeit, über die ich nach den Handschriften noch näher zu bestimmen haben werde, zu beobachten. Ich will aber bemerken, dass in dem I. Theil in der Oberstimme eine Dehnung (T. 39–40) auf

non do lu it

L| B B| L nicht stattfindet, die im II. Theil vorhanden ist.

Der I. Theil hat

39| 40 41

Et i de o par tu non do lu it

L| B B| L| B B| L| B B| L

der II. Theil hat

81| 82 83 84

hic que sti o scru ta ri re nu it

L| B B| L| B B| L| L| L| L

Mithin möchte man wohl annehmen, dass T. 81 der 1. Takttheil eines Drei-Takters sei. Übrigens ist natürlich auch in den Abschnitten der Mittelstimme der beiden Theile dasselbe Verhältniss.) Auch im 3. Theil wird natürlich der Schluss in allen 3 Stimmen zu gleicher Zeit gemacht. Auch hier muss also die Mittelstimme die Oberstimme dadurch einholen, dass sie gedehnt wird; auch hier ist wie am Schluss des 2. Theils zugleich die Oberstimme gedehnt.

Die Mittelstimme hat (T. 116–126) 11 Takte (mit folgender Pause, T. 127, 12 Takte)

³⁸ Die Terminologie Jacobsthal klingt hier etwas tautologisch oder redundant, jedenfalls nicht differenziert genug, um einfachen Takt, zusammengesetzten Takt und mehrtaktige Periode voneinander zu unterscheiden. Dass die strenge Taktierung im modernen Sinn dieser Musik und ihrer damaligen Form der Verschriftlichung nicht angemessen ist, scheint Jacobsthal auch nicht verspürt zu haben, jedenfalls bedient er sich dieser terminologischen Krücken sehr extensiv, ohne jemals ihre Fragwürdigkeit zu bemerken.

Der II. Theil besteht aus 5 ebensolchen Versen, macht also 40 Takte. Dazu tritt auch eine Verlängerung: in der Oberstimme die beiden Takte zu Anfang (T. 43 und 49), ausserdem am Schluss die Dehnung um einen Takt, die den eventuellen 3-Takter hervorruft (T. 82–84), macht also eine Verlängerung um 3 Takte. In der Mittelstimme findet diese Verlängerung um 3 Takte am Schluss statt (T. 80–83). So ist dieser II. Theil = 40 + 3 Takte lang, um einen Takt länger als der I. Theil, der nur um 2 Takte gedehnt ist. Daher umfasst er die Takte 43–85 (=43 Takte). Der III. Theil besteht in beiden Stimmen aus vier 13-silbigen Versen (bis auf den letzten der Mittelstimme, der wie die Verse der beiden anderen Theile nur 11 Silben hat, und durch Dehnung einen Takt mehr erhält und ebenso viele Takte (9 Takte, mit der folgenden Pause 10 Takte) enthält wie die 13-Silbler.

Diese 13-Silbler:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13
 ~ - ~ - - ~ - ~ - ~ - -

L|B B|L|B B|L|B B|L | B B | L

gemessen 9 Takte, mit folgender Pause 10 Takte. (Ich bemerke, dass das Mittelstück, 5.-7. Silbe (~-) immer Binnenreim hat mit dem Abschnitt 1.–4. Silbe.) Macht 10 x 4 Takte = 40 Takte.

Dazu kommt die Verlängerung um 2 Takte. Die Oberstimme hat sie zu Anfang des III. Theils (T. 86–87). Die Mittelstimme hat sie bei dem letzten Vers (T. 123–124).

Macht also 42 Takte, so lang wie der I. Theil. Hier bei dem III. Theil ist natürlich eine Takt-Pause am Schluss des ganzen Stückes (T. 127) hinzuzurechnen. Also T. 86–127 = 42 Takte.

Also auch in der Längen-Ausdehnung sind alle drei Theile gleich.

Der I. Theil 42 |
 II. Theil 43 } Takte
 III. Theil 42 |
 Summe 127 Takte

Der Überschuss des II. Theils um einen Takt bringt jenen Drei-Takter hervor.

Die Theilung in drei Theile ist auch in Niederschrift zu bemerken.

Sowohl Bmb. wie Fauvel beginnen den II. Theil (T. 43) mit Majuskeln in beiden Stimmen; Bmb. auch den III. Theil (T. 86) (hier hat Fauvel in der 1. Stimme eine Minuskel). Mtp. hat überall Majuskeln, hingegen beginnt er den 3. Abschnitt (3. Vers) des III. Theils (T. 106) mit Majuskel (C) in der Mittelstimme.⁴⁰

Alle Verse der Oberstimme reimen auf it, alle Verse der Mittelstimme auf is.

Was nun die Zweitaktigkeit angeht, so bemerke ich:

Alle guten Takttheile des Zweitaktters (im I. und II. Theil die ungeraden einfachen Takte, im III. Theil wegen des am Schluss des II. Theils eingeschobenen Drei-Taktters die geraden einfachen Takte) haben stets Dreistimmigkeit, während die als schlechte Takttheile geltenden Takte (im I. und II. Theil die geraden einfachen Takte, im II. Theil die ungeraden einfachen

⁴⁰ Dieser Umstand ist in Jacobsthals diplomatischem Abdruck nach der Handschrift der Texte des Codex Mo H 196 nicht vermerkt (siehe ZromPhil 3 (1879), S. 552).

Takte) häufig 2-stimmige Zusammenklänge haben, ein Takt (26) bleibt auch 1stimmig; nur Mtp. hat hier im Tenor Töne statt der Pause in Bmb. und Fauvel.

Ferner: In den guten Takttheil-Takten ist immer Consonanz: Octav, Quint, Quart, Einklang oder auch Dreiklang.

In den schlechten Takttheil-Takten kommen auch geringere Consonanzen vor, eventuell auch Dissonanzen. Namentlich nach der Version der Bmb. Handschrift, doch muss dieser Punkt noch genau geprüft werden!

Es muss auch das Verhältniss der Handschrift zueinander geprüft werden. Hiebei ist auch die Verschiedenheit der Notationsweise zu beachten. Was ist hier das Originale? Namentlich im Hinblick auf die geringeren Consonanzen und Dissonanzen auf schlechten Takttheilen? In jedem Fall spricht die Bmb.-Version aus, dass in ihr die schlechten Takttheile als minderwertig gelten. Wie sich der Tenor in Bezug auf Wiederholung in seiner Melodie und in Bezug auf die Gliederung des ganzen Stückes verhält, muss noch untersucht werden. Ein paar Wiederholungen, die ich zunächst gesehen habe, habe ich vorläufig notirt.

Kollers Ansicht (Vierteljahrsschrift IV, 20,21), als müsse in diesem Stück innerhalb es einzelnen einfachen Taktes zwei-theiliger Rhythmus herrschen, wegen der Notenschrift (2 semibreven-Ligatur an Stelle der altera brevis) ist also hinfällig.

Die Aufzeichnung in Bmb. und Fauvel zeigt dies deutlich. Hier kommen solche semibreves-Ligaturen nicht vor.

Mtp. zeigt, dass dies nur eine Schreibart oder fehlerhafte Niederschrift ist, wie er ja auch (auch in diesem Stück) [eine Binaria aus zwei rechts senkrecht ligierten Quadraten: BL] für 2 breves schreibt und auch [eine Konjunktur aus drei Semibreven] für einen ganzen Takt braucht (z. B. T. 38 Mittelstimme, wo Bmb. und Fauvel [eine Konjunktur aus SSB] haben. Von meiner Zweitaktigkeit weiss Koller nichts.

Der denkt sich (S. 20) die in den Daktylus [1 Viertel, 2 gebalkte Achtel] eingedrungene 3-Theiligkeit des Rhythmus so: [1 betonte punktierte Viertel, 1 unbetonte Achtel, 1 unbetonte Viertel] (kykl. Daktylus) und nicht: [1 betonte punktierte Viertel, 1 betonte Achtel, 1 unbetonte Viertel]. Danach wären meine Doppel-Takte nicht Zweitakter in 2-theiligem Rhythmus, sondern in dreitheiligem Rhythmus:

nicht L|B B||

sondern L B L.

Siehe aber den Dreitakter am Schluss des I. Theils und T. 69 Oberstimme, T. 90 beide Stimmen, T. 100 Oberstimme, in Mtp. auch Mittelstimme. Und beachte doch den Tenor in solchen Stücken, wo er aus lauter longae besteht, z. B. den S. 28 dieser Blätter erwähnten O Maria beata genetrix. Unser Stück selbst ist angeführt in der Positio vulgaris, Coussm. Scr. I, 97, a, Z. 1 O natio nephandi generis als Beispiel für 2. modus, wo den longae und breves des Tenors auch longae und breves der Mittelstimme (mutatus: O natio etc.) entsprechen. Das passt genau auf unsere Composition, auch der so gestaltete Tenor.

Im Gegensatz zu O maria beata genetrix (Z. 5), wo der Tenor longae hat.

Das Stück Mtp. und Bmb. 49^v mit lat. Text = Mtp. № 19 frz. Text, von mir übertragen und erläutert.

O natio nephandi und Conditio naturae habe ich sonst nirgend wieder erwähnt gefunden. Ich habe auch keine Version mit frz. Text gefunden. Der Tenor Mare prima sabbati (Ich weiss nicht, woher er entlehnt ist) kommt sonst nirgends vor. Suche bei Dreves 20,21, auch vorn in den Verzeichnissen der Hdschr., Bd. 20, ob ich den Text dort finde.

Zu Consonanz

auf gutem Takttheil, eventuell Dissonanz auf schlechtem siehe auch Anonym. IV, Coussemaker, Scr. II, S. 356, Abs. 2:

Omnia puncta imparia primi modi sunt longa, et cum tenore concordare debent. Reliquia vero paria indifferenter ponuntur (conf. Positio vulg. S. 95 a, Z. 3 v. u., also schon in der frühesten Lehre diese Regel, auch bei Garlandia S. 107 a, Z. 3 ff.). Auch schon vorher S. 356 b, 3 ff. Was Consonanz für Anonym. IV ist, siehe Ss. 356 b, Z. 7 ff; 358 b, Z. 6 ff; 354 b, Z. 2 v. u. ff. combinirt mit S. 355, Z. 9 v. u. ff.. Siehe auch Ss. 358 b, Abs. 1; S. 362 b, Z. 3 ff.; S. 362 a, Abs. 1 (hier auch Consonantiae secundariae). Wo hat der Anonym. IV sonst noch die Eintheilung in Consonanzen und Dissonanzen? Die Definition der Consonanzen und Dissonanzen (höchst unzulänglich) der Positio vulgaris steht S. 95 a, Abs. 4.

—
siehe auch S. 358 a, letzter Abs. ff. für Triplum und Quadruplum.

Rhythmisch interessant

Mtp. № 168 (fol. 217^v)

NB! Ich habe es übertragen!

Vers:

Melo. Blanchéte cômme fléur de lís (8-Silbler)

Ryth. L | L||L| B B|| L | L || L|Pause||

Doppel-
takt

und auch der Vers:

Melo. bôuche fê-te pár deús (7-Silbler)

Ryth. L L || L BB|| L L||L -||

Ebenso: euz vairs et bien assis (6-Silbler), der hat dieselbe Melodie wie der 8-Silbler vorher: sui sôuent pôur vous ésbaudís.

Es zeigt sich, dass BB = 1 Halbe und 1 Ganze ist, und nicht zwei Halbe (2-theiliger Rhythmus).

Dann: LBLB (5-Silbler) serai longuement (fol. 217^v, S. 5). Auch hier ist dem ein 4-Silbler angepasst, S. 6: a vodeuis.

In Stimme 2 ist ein 9-Silbler:

Qvant ié pens áma douce á--mie

L | L || L | B B || L | L || LL ||

Macht ganz den Eindruck eines echten Liedes.

Sollte die Melodie wegen der Inconvenienz jener überschüssigen Töne irgendwo andersher entlehnt und hier nur angepasst sein?

Merkwürdiger Tenor. Es scheint, als richte der Tenor sich nach den anderen Stimmen, was für die Herrschaft des Rhythmus in diesen von Bedeutung wäre.

Ebenfalls № 175 (fol. 224^v) in ähnlicher Art. Ich habe dieses Stück übertragen.

Bedenke, dass die Bildung L|BB|| als 1. modus gilt.

Anonym. 4 spricht ja wohl auch immer vom pes. Ja, z. B. S. 334 b, Z. 6. Allgemein: S. 329 b, Z. 4 v. u. ff. Drückt sich hierin nicht die Zweitheiligkeit des Rhythmus aus?

Trotz dieser Zweitheiligkeit zwischen 2 Takten ist in jedem derselben 3-Theiligkeit. Walther Odingtons Escamotage mit Daktylos-Glieder der Finger. Andererseits bei ihm 2-Theiligkeit bei den aliquii. Sollte dies die Art sein, wie 2-theiliger Rhythmus zur Erscheinung kommt? Dann müßte man wohl schnelleres Tempo annehmen. Spricht nicht der Anonymus 4 von solchen Schnelligkeitsgraden? Vielleicht S. 361 a, Abs. 3 oder Joh. d. Muris? Siehe Coussemaker II, S. 401 a, Z. 10 Unde etc.

Siehe auch lat. Stücke dieser Art; z. B.: Eximie pater egregie oder wo so viele longae vorkommen (wie z. B. in Bmb.).

Aber es kommt doch auch vor, dass dieser modus LBB mit anderen combinirt wird, wie es in derselben Melodie, sei es in einer anderen Stimme. Es soll nicht gesagt sein, dass dieser modus immer schneller zu messen ist.

Z. B. Mtp. № 190 (fol. 237^v), 2stimmig

1. Dv táns pascór meinént ioie ét bandór

L | L || L | L || L B | L B || L | L ||

2. tuit lí plusór quí chantént pour lá verdór

L | L || L | L || L B | L B || L B | L ||

und

3. (S. 7) més se díre lós ia uóir nen aúrai lós

L | L || LB | L || L | L B || LB L

und reiner erster modus LB:

4. (S. 5) quí me dúre pár froidúre et pár chalóur

L B | LB || L B | L B || L B | L ||

In diesem Fall wird bei 1., 2., 3. auch LB|LB| in die Eintaktigkeit der beiden Takte LB|LB| hineingezogen.

Und das Tempo ist schneller wie sonst bei LB. Hier in 1. ist aber das gute Takttheil der Melodie schlechtes Theil des Verses, und der Schluss bandor (auch vorher schon pascor) ist wie ein weiblicher Ausgang behandelt. Ebenso in 2. die erste Hälfte tuit li pluisor. Die 2^{te} Hälfte, wo die Melodie wie in 1. handelt, hat aber rhythmischen und metrischen Ictus zusammenfallend, weil der Vers hier mit Ictus beginnt. Und das reimende verdor ist nun männlich behandelt! In 3. fällt Vers und Melodie und Ictus zusammen; nur zu Anfang der 2^{ten} Hälfte nur halb.

Besonders zu beachten ist eine solche Mischung, wenn daran Refrain betheilt ist.

Z. B. der Refrain:

en non diu amors mi tienent ia nen partirai in 106,1 (fol. 147^v, S. 7)

LB|LB|LB|

in Melodie: Quant la froidur trait a fin,

die diesen Rhythmus hat:

L|BB||L|BB||L (Pause = longa?)

oder BL|BL|

NB! Beweis für eventuelle Doppeltaktigkeit der Mensur L|BB||L|BB|:

In dem Stück Mtp. № 19 (vierstimmig) frz. Texte = Bmb. 49^v (3stimmig) 2 lat. Texte = Addit. 30.091, fol. 1^r (2stimmig) 1 lat. Text (anderer als in Bmb.) stehen auf den geraden Takten stets Consonanzen (nur Octav, Quint, Quart, Einklang). Hier ist immer 4-Stimmigkeit (in Mtp.). In diesen Takten steht immer nur 1 Ton (ausgenommen T. 19 und 65 in der Oberstimme).

In geraden Takten ist auch auf dem 1. Takttheil häufig geringere Consonanz und Dissonanz. Ich habe das Stück übertragen und in der Übertragung diese letzteren Zusammenklänge mitgetheilt. Untersuche noch andere Stücke dieser Art. Auch solche, die in Coussem. l'Art harmonique stehen. Auch welche, wo L|BB| mit |LB| combinirt ist.

Dies spricht auch für die Betonung des guten Takttheils und Nicht-Betonung des schlechten. Vergleiche den eventuell zweitheiligen Rhythmus (Siehe dazu meine Blätter Zweitheiliger Rhythmus, besonders den Abschnitt zu Bmb. 54 v). Vergl. was Rietsch zu Betonung sagt!⁴¹ Dabei ist aber wichtig zu bemerken, dass dieses Stück Mtp. № 19 oder vielmehr der lat. Text Bamberg O Maria beata genetrix bereits von Positio vugaris erwähnt wird, von späteren Autoren mit Noten mitgetheilt wird (was ich auf besonderem Blatt in der Übertragung mitgetheilt habe).

Zu Zweitaktigkeit des Rhythmus L|BB| siehe auch Mtp. № 46 (fol. 81^v), Oberstimme frz., Mittelstimme lat. = Bmb. 7^v (auch Oberst. lat.) (Beata viscera, Conductus, von Perotin?) (Coussemaker № 4). Nach Coussemakers Übertragung auf gutem Takttheil stets 3 Töne und beste Consonanzen, auf schlechtem Dissonanzen und geringere Consonanzen. Doch übertrage selbst und vergl. mit Bmb!

⁴¹ Es ist nicht leicht zu bestimmen, welche Schrift von Heinrich Rietsch (1860–1927) Jacobsthal hier meinen könnte.

Untersuche auch Coussemaker № 18, für den Rhythmus L|BB| № 21.

Untersuche nun, ob als Gegenstück der Rhythmus LB| in Bezug auf Consonanz und Dissonanz 1-taktig ist und auch auf ungeraden Takten Zusammenklänge von geringerer Anzahl von Tönen hat als das Stück Stimmen enthält.

So scheint Mtp. № 54 (fol. 92^v) = Bmb. 61^r nach Coussemakers Übertragung (№ 14) auch auf geraden Takten immer gute Consonanzen zu haben, auf ungeraden Takten stets 3-stimmig (wie das Stück 3 Stimmen hat).

Mtp. № 53, (fol. 89^v) = Bmb. 1r (3stimmig) hat nach Coussemakers Übertragung (№ 17) von S. 48, S. 4, 3. Takt an auf ungeraden Takten 1 Ton, in den umgebenden geraden Takten 3 Töne. Untersuche auch 4-stimmige. Die verschiedenen Arten z. B. für LB|LB| Mtp. № 33 (fol. 51^v), frz. = Bmb. fol. 2^r (3stimmig), lat.. Coussemaker № 43 hat S. 104, S. 1, letzt. Takt auf ungeradem Takt 3 Töne.

Für L|BB| untersuche Mtp. № 34 (fol. 55^v) = Bmb. fol. 29^v und C 36^r, Coussemaker № 44 hat auf ungeraden Takten hier 4 Töne, auf geraden sehr häufig weniger.

Für BL|BL| Mtp. № 30 (fol. 45^v), frz. = Bmb. 2^v, lat. (Cest quadruple!), Coussemaker № 46 hat S. 114, S. 1, T. 6 auf ungeradem Takt 3 Töne, die umgebenden geraden sind auch 3-tönig, S. 113, S. 3, T. 4 auch nur 3 Töne, der vorhergehende gerade ist 2-tönig, der folgende 3-tönig. Sonst nicht. Gerade sind häufiger weniger-tönig und haben auch Generalpausen.

Siehe auch Mtp. № 29 (fol. 44^v), frz. = Bmb. 15^r, Coussemaker № 48 für LB.

Für LLLL zu BLBL siehe № 25 (fol. 39^r) = Bmb. 6^v, Coussemaker № 49, der es selbst zweitaktig übertragen hat. Hier haben ungerade Takte immer 4 Töne, gerade oft 2.

Auch ungerade scheinen ein paar mal Dissonanz zu haben zwischen Oberstimme und anderen, gerade aber auch zwischen den 3 Unterstimmen.

Siehe auch noch das folgende 4stimmige Stück bei Coussemaker № 50 etc.

Beachte aber überall:

- 1.) die Taktanzahl der Versglieder
- 2.) Nachahmungen: ob nicht hier Verschiebungen vorkommen, so dass die Glieder einen Takt nach einander beginnen.
- 3.) Bildungen, wo solche Verschiebungen überhaupt (auch ohne Nachahmung) stattfinden.

Hierbei wie bei der Nachahmung ist zu beachten:

In den zwei-taktigen Rhythmen, wie L|BB| und anderen, würden die einzelnen Glieder der Stimmen in Abständen von je 2 (resp. 4 und 6) Einzeltakten einander folgen, wenn wirklich Zweitaktigkeit herrscht, wie z. B. in Mtp. № 51 = Bmb. fol. 49^v (Conditio naturae) (von mir übertragen) immer nach 2 Takten. In den 1-taktigen [Gliedern], z. B. LB, wenn hier wirklich nicht Zweitakt-Rhythmus herrscht, könnten die einzelnen Glieder nach 1 Takt (resp. 3 und 5 etc.) eintreten, wie in den Nachhahmungs-Reihen in Mtp. № 105 (von mir übertragen). Auch glaube ich, dass bei 2-Taktigkeit die Glieder (mit der ihnen folgenden Pause) eine gerade Anzahl von einfachen Takten haben müssen, während das bei Eintaktigkeit nicht nöthig ist. Prüfe dies und beachte dabei auch, ob die vom Componisten nun einmal gewählte Anordnung der Tenor-Gruppen eine Rolle spielt.

Rhythmus

Mtp. № 186 (fol. 235^r) 2stimmig

- a) 8-Silbler mit weiblichem Versausgang
- b) 7-Silbler mit männlichem Versausgang

8-Silbler:

Ié chant quí plourér deuróie
quánt la bé---le mé guerróie
B L | B L | B L | B L |

7-Silbler:

quí si mé fait sóuspirér
B L | B L | B L | L

Immer 4taktig, jeder Takt hat aber 3-theiligen Rhythmus. Guter Takttheil = 1 Zeit, schlechter Takttheil = 2 Zeit(en).

Ebenso:

№ 188 (236^v) (= N und R), 2stimmig
Dóuce dáme sáns pitié

№ 189 (fol. 237^r), 2stimmig

15-Silbler:
A lá clarté qui tóut enlúminá nostré grant ténebrór
B B B | B B B | B B B | B B | B B B | L

dazu 10-Silbler:

doiuént venír trestúit li pécheór
B B B | B B B | B B B | L

dazu 8-Silbler:

náutruí né doit nús donér
B * | B * | B * | L

[* = aufwärtssteigende Ligatur dreier Breven]

Interessant ist die Gegenüberstellung der beiden unmittelbar folgenden Stücke

№ 193 (fol. 239^f) 2stimmig

№ 194 (fol. 239^r) 2stimmig

Die ähnlichen Verse sind verschieden behandelt:

№ 193 lí cler úis |
 a-deu-is |
 li douz ris |
 B L | L } Anfang 3-Silbler

№ 194 Li pluseur |
 L B L |

und:

№ 193 tánt com sérai vis (S. 3) |
 B L | B L | L |

№ 194 sé plaignént damérs (S. 1) } 5-Silbler
 L B | L B | L |

und:

№ 193 én doucé prisón mont mís (S. 3) |
 B L | B L | B L | L } 7-Silbler

№ 194 quant si mesloigne la flor (239^v, S. 7)|
 L B | L B | L B | L

Mtp. № 196 (fol. 240^r):

Biaus douz amis or né vouz ánuít mie

L | L B | L B | L B | L | L

Mit Takt-Pause (longa) am Schluss oder geht es gleich weiter nach brevis + Pause?

Die Übertragung ist mir noch nicht gelungen, darum weiss ich das nicht.

Die Stücke mit dem Tenor Latus in Mtp. und mit Immolatus in lat. 15139, fol. 288^v haben nichts mit einander zu thun, ausser dass 2 einen ähnlichen Anfang haben (c b c d etc.).

Gleiche Melodien zu lat. und frz. Texten oder verschiedenen frz. und lat. Texten bei gleichen Melodien:

Die Stücke, die die übereinstimmenden Tenores haben: Misit, Misit dominus, Veritatem und Propter veritatem.

Bmb. fol. 15^r Misit

Bmb. fol. 48^v Misit dominus = Mtp. 52 (fol. 89^r) Veritatem

Propter veritatem:

O 291^r, N / S. 5, 2stimmige Partitur ohne Text = N 194^r, S. 10 Quant revint belle Ysebeau

Veritatem Mtp.	№ 57,3 – fol. 94 ^v
	64,3 – 102 ^v
	71,3 – 108 ^v
	113,3 – 135 ^v
	125,3 – 172 ^r
	154,3 – 206 ^v
	155,3 – 206 ^v
	156,3 – 208 ^v
	169,3 – 218 ^v
	171,3 – 220 ^r

Es ist keine Übereinstimmung in der Melodie zu finden!

Nur Mtp. № 64 (provenc.) = Mtp. № 169 (lat.)

Die Stücke, die den Tenor Aptatur haben, sind sämtlich untersucht (26.11.97)

Tenor Ejus:

- 2) № 22,4 – fol. 28^r,b
- 3) 66,3 – 104^r
- 4) 67,3 – 105^r
- 9) 122,3 – 168^r
- 11) 129,3 – 176^v
- 12) 145,3
- (= 22,4) – 196^r
- 13) 160,3 – 211^v
- 14) 172,3 – 221^r
- 15) 229,2 – 258^r
- 17) 235,2 – 260^v

Tenor Flos:

- 1) № 21,4 – fol. 27^r, b

Tenor: Flos filius:

- 5) № 72,3 – fol. 109^v

Tenor: Flos filius ejus:

- 6) № 94,3 – fol. 133^r
- 7) 109,3 – 151^v
- 8) 111,3 – 153^v
- 10) 127,3 – 174^r
- 16) 231,2 – 259^r

2.12.'97:

Die obigen Stücke, die die Tenores: Ejus, Flos, Flos filius, Flos filius ejus haben, haben nichts miteinander zu thun, ausser den Stücken № 45 und 22, die übereinstimmen.

Auch nicht mit Stücken anderer Mscr., die diesen Tenor haben, ausser wo ich schon Übereinstimmung gefunden habe. (Ich habe alle Mscr., in denen solche Stücke stehen, darauf hin geprüft!)

Dichter und Erfinder der Melodie in einer Person (für einstimmigen Gesang).

Es ist vielfach so (nach Lavoix, Motets II, S. 367 ff.⁴²), Belege daselbst.

Besonders interessant:

Pierre Corbias (S. 368 unten), der Guido und Boethius gekannt und Zusammenklang gekannt hat. Siehe Le Trésor de Pierre Corbias, ed. Saiter 1859 (Lavoix 369, Anm. 1). Alle hier angeführten sind Südfranzosen (Lavoix S. 369). Doch auch Nordfranzosen. Aber auch solche, die nichts von Musik verstanden.

Dichter und Componist müssen doch wohl dieselbe Person sein, wo in einem Gesang ein bereits vorliegender Refrain vorkommt, wegen des Zusammenpassens mit gegebenem Tenor. Oder sollte die Auswahl unter den Tenores mit Rücksicht auf den Refrain geschehen sein?

Aber wenn in mehreren Stimmen Refrains vorkommen, oder gar wie in Mtp. № 82 Refrains am Schluss zur gleichen Zeit von der 1. und 2. Stimme gesungen werden, dann muss doch wohl die Textdichtung schon so gemacht sein, dass sie auf 2 Refrains trifft, die zusammen und dann noch zusammen mit dem Tenor passen.

Oder soll man annehmen, dass diese beiden Refrains für eine solche Motette wie Mtp. № 82 erst entstanden sind, wo sie vom Dichter dann auch anderswo verwendet sind, wie dies von diesen beiden Refrains gelten müsste, die auch sonst vorkommen. (Ich habe über sie ein Blatt bei den Refrains- Blättern.) Von dem einen von ihnen En non dieu li maus dancier mortrist kommt nun vor als Variante Hareu li maus dancier mortrist in Renard noviel und als Rondeau Adams de la Hale. Und das scheint mir eher das Original. Und der Refrain in Mtp. umgebildet, vielleicht aus Rücksicht auf den Satz. Bemerke auch, dass die beiden Refrains in dem Stück Mtp. № 81 analogen Inhalt haben. Auch das spricht für Conception beider Texte zugleich zur Zwecke gleichzeitig erklingender Melodien.

Prüfe die Frage mit dem Refrain als Zeichen einheitlicher Person des Dichters und Componisten an den Refrains (siehe meine Zettel darüber) an den Fällen, wo lat. und franz. Text für dieselbe Composition vorliegt, und an anderen einschläglichen Dingen. Siehe auch Fälle, wo in der Motette gesprochen wird von dem Machen eines Quadruple, Treble, Motet.

⁴² Mit diesem Kurzverweis meint Jacobsthal: *Henri Lavoix (fils), Étude sur la musique au siècle de Saint Louis*, in: *Gaston Raynaud (éd.), Recueil des Motets français des XII. et XIII. siècles, vol II.*

Die Dichter sind auch die Erfinder der mehrstimmigen Sätze

Äussere Gründe:

In manchen Texten der Compositionen ist dies zu lesen (siehe solche zusammengestellt bei Coussemaker, L'Art harmonique, S. 182 ff.)

Im bemerke besonders:

In Mtp. № 131 (Qvant se depart). Hier heisst es Qvant se depart ... cest treble fis acorder a II chans etc., zu deutsch:

Ich habe diese 3^{te} Stimme (treble) zu zwei (bereits gemachten) Melodien (chans) hinzustimmend erfunden, die ich früher schon gemacht habe, trotz der Übelredner, die gelogen haben, dass ich sie aus meinem Vaterland drois de Tornai, mitgebracht habe, pour ce quil ont a usage, dass ich verstehe einen zusammenklingenden (mehrstimmigen) Gesang zu machen. Hiernach ist also der 2stimmige Gesang von dem Dichter-Componisten schon früher (doch wohl zeitlich!) gemacht worden und dem hat er noch eine dritte Stimme hinzugefügt. Dieses acordes heisst aber nicht immer einen neuen (hier 3^{ten}) Gesang hinzufügen, sondern auch einen dreistimmigen Gesang machen. So Mtp. № 114,1 (3stimmig) ... me fet ce treble acorder.

№ 32,1. Le premier ior de mai acordai cest quadruple renoisie!

In dem Stück Mtp. 116 (fol. 158^v) ist in der Oberstimme

De iolif cuer doit uenir
de faire un treble pesant
por ce voel ie maintenir
de signuer gilon ferrant

Hier ist der der Trouvère Gilon Ferrant genannt. Ist er der Autor dieses Stückes? Coussemaker L'art, S. 195, Abs. 1 glaubt es. Mir scheint es doch nicht. Lavoix, Motets II, 378 sagt, dass man 2 Motets von ihm besitzt. Welche sind das? Die Liste bei Raynaud, Chansonnier II am Schluss hat ihn nicht.

Coussemaker l'Art 195 sagt, dass er citirt hat als Autor einen prière aberedaire von Leclerc in der Histoire littéraire de la France, Tom XXIII, p. 263 (cf. Chevalier, Répertoire des sources historiques).

Innere Gründe:

1) Die Texte sind durch Versart und Reimstellung auf einander bezüglich, also schon für Composition gemacht.

2) Jenes Stück mit Nachahmung, wo in dem Text einer Stimme, damit sie später einsetzen kann, ein paar Worte eingefügt sind (besonderes Blatt hierüber).

Motets

Zur Frage der Einheit von Dichter und Componist

In Mtp. 82,2 (fol. 122^f) heisst es ausdrücklich

voil faire un motet

Mtp. 82,2 steht auch in O (lat. 15139), fol. 292^r: Que pour uni confactor (2stimmige Partitur, Tenor: Et operabit), hat Refrain, auch 81,1 hat Refrain (über die ich gehandelt habe).

CompositionsGattungen erwähnt in den Motets

In Mtp. 23,2 (= Bmb. fol. 5^v und Vespas, 169^v) heisst es:

Mtp, fol. 29^v, b, S. 7 (ziemlich am Anfang) = Bmb. 5^v, S. 5

mainte be le chancon maint beau dit et maint conduit par son deduit est mis en son.

Hier wird also conduit neben chanson und biau dir genannt. Ist also etwas anderes als chanson.

Dieselbe Melodie zu lat. und frz. Text

Priorität des frz. Textes in Mtp. № 169,1 und 2, das provençalische Texte hat gegenüber 64,1 und 2, das lateinische Texte hat. Siehe hierüber meine Blätter XII. und XIII. Jahrh. Das provençalische Stück in Montpellier № 169,1 u.2 (fol. 218^v), besonders S. 4, ad 2).

Dieselbe Melodie zu lat. und frz. Text

Priorität des frz. Textes in Mtp № 169,1 und 2, das provençalische Texte hat, gegenüber № 64,1 und 2, das lateinische Texte hat. Siehe hierüber meine Blätter: Das provençalische Stück in Montpellier № 169,1 und 2 (fol. 218^v), besonders ad 2.

Das gleiche Stück mit frz. und lat. Text.

Mtp № 177 (fol. 227^v) = № 266 (fol. 293^r)

hat 1. O virgo pia candens

2. Lis ne glay ne rosier

3. Tenor Amat

Cambrai mscr. 386, fol. 130^v hat nun

zuerst O pia dei genetrix = Mtp Lis ne glay,

dann O virgo pia candens = Mtp 1.

Tenor = Mtp, aber Text Mater.

NB! Mtp № 266 hat Mat und davor ein kleines a. Man kann also glauben, zuerst hätte Mat(er) stehen sollen, das dann zu amat gemacht wurde. Kommt der Tenor Amat und Mater sonst noch vor?

Die Motet N (12615), fol. 180^r

1. Hare hare le goudelier, Syst. 6

2. Balaam goudelier, Syst. 10

3. Balaam (Tenor) 181^v

In Cod. London British Museum addit. 30091, fol. 6^v steht lateinisch Balaam prophetanti etc.

Tenor Balaam

Dies ist gleich der obigen 2^{ten} Stimme Balaam Goudelier in N.

Priorität des frz. Textes vor dem lat. Text, in Compositionen, die mit frz. und lat. Text erhalten sind

So ein Stück liegt in Mtp № 21 (fol. 26^v) vor. Es ist vierstimmig.

1. Plus bele que flor

2. Quant reuient et fuelle et flor

3. Lautrier ioer men alai

4. Flos (Tenor)

Die Oberstimme findet sich nirgends

Die 2. und 3. in Bmb. fol. 60^v mit Tenor Flos filius:

mit lat. Text:

1. Castrum prediortiam = Mtp 21,2

2. Virgo viget melius = Mtp 21,3

Die 2. und 3. Stimme mit frz. Text

in N, fol. 185^v und 186^r

in R, fol. 206^v und 207^r

Tenor: Flos filius (in R ohne Textwort)

die 3. Stimme mit Tenor (ohne Textwort Flos) in Cambrai 386, fol. 131^v mit frz. und lat. Text

die 3. Stimme (ohne Tenor) in Bologna, Ch. 11, fol. 8^r.

Für die 3. Stimme Lautrier ioer ist evident der frz. Text früher. Er benutzt am Schluss den Refrain: Cest la fin queque nus die iamerei, in den noch die Wiederholung des Wortes la fin hinein gebracht ist.

Dieser Refrain findet sich nämlich in einem Rondeau des Cod. V (Vatican Regis 1490), fol. 119^v, a mit der gleichen Melodie (aber ohne das wiederholte la fin) (Sonst habe ich den Refrain nicht gefunden.)

Dass der Refrain von Hause aus da ist und nicht von dem Motettenmacher erst componiert wurde, geht aus jener Wiederholung in Mtp. hervor. Sehr charakteristisch ist: In N steht das la fin nur einmal und auch nicht die Noten für das wiederholte la fin la fin. In R stehen diese Noten, aber nicht das Wiederholte.

Dass der frz. Text ursprünglich und nicht erst der lat. Text mit der Composition verbunden war, geht auch aus der inneren Structur hervor. Sie passt auf den frz. Text, nicht aber auf den lat. Text. Charakteristisch! Cambrai hat an einer sehr ostensiblen Textstelle des lat. Textes patri ac|filio (statt Bmb. und Bologna: cui cum|filio), wo der frz. Text hat: Amorra|chum ferai. Auch für die 2. Stimme Mtp. dürfte das bei genauerer Untersuchung sich ergeben.

(Übertrage das Stück!)

In Cambrai ist übrigens der lat. Text nachträglich hinzugefügt. Nun kann man auch über das Alter der Composition etwas sagen: Die Composition wird von Franco von Cöln erwähnt und zwar mit ihrem lateinischen Text, 2 mal

1) Coussm. Ser. I, 120a, Bellermann № 2

2) " , 132a, Bellermann № 60

Ad 1) steht sie in der von Coussemaker zu Grunde gelegten Pariser Hdschr. (und wohl auch in der Hdschr. F) mit den richtigen Tönen, in der Hdschr. D mit falschen Tönen.

In Oxford und Ambrosia nicht. Sie steht also in den älteren Hdschriften, die Parsier aus der 1^{sten} Hälfte des 13. Jahrh., die F aus 13. Jahrh.

Ad 2) steht sie in Pariser (wohl auch F) und in D (der Tenor nicht gut) in der Ambrosiana (Gerbert) richtig (ohne Text), in Oxford der Text, aber mit falschen Tönen (vielleicht aus der Mitte). Während die frz. Text nirgends erwähnt sind.

Mithin muss die Composition auf den frz. Text doch sicher dem 13. Jahrh. angehören, da sie schon vor der Anpassung des lat. Textes liegt.

Ob die Erwähnung des *Virgo viget melius* ursprünglich von Franco herrührt, wage ich nicht zu entscheiden.

Im übrigen bemerke ich aber, dass sich auch frz. Texte bei Franco befinden und dass [sich] im grossen und ganzen in den verschiedenen Codices dieselben Beispiele finden. Prüfe das noch! NB! Keinen der frz. Texte habe ich unter Chansons gefunden (laut Raynaud, Bibliographie des Chansoniers).

NB! Mtp 22,3: Zu Lautrier *ioer men alai* hat noch eine andere lat. Version als Bmb. etc. (*Virgo viget*) British Mus. Addit. 30,091 fol. 1^r *Candida virginitas ut lilium*. Noch zu untersuchen. Wie verhält sich hier der lat. Text zum Refrain *Cest la fin la fin*?

Mtp. № 46,1 *Lestat du monde* (fol. 81^v)

Bmb. *Partus fuit virginalis* (fol. 7^v)

Es scheint das frz. das Original. Aber untersuche!

Mittelstimme: *Beata uiscera marie*

Tenor: *Beata uiscera* (Perotinus? Conductus?)

Mtp № 88 (fol. 126^v)

1. *Lonc tans ai mise mentent*

2. *Av comencement deste*

3. *Hec dies* (Tenor)

2: in N, 156^r und R, 207^r

Tenor: *Haec dies*

Bmb. fol. 55^r hat auf dieselbe Melodie wie Mtp.:

1. *Salve virgo Katherina*

2. *Sicut solis radium*

3. *Haec dies* (Tenor)

Mtp. № 88,2 (frz. Version) hat am Schluss:

ie voz ai tout mon cuer doune

bele tres douce amie

Diese Worte mit gleicher, etwas modifizierter Melodie finden sich als Refrain wieder in einer Melodie aus N, fol. 195^r, vorletzt. System: Bele ma samour done, welche Motette aus lauter Refrains besteht. Auch in einem Anhängsellied in fr. 847, fol. 178^v: Hier main quant je chevaustoie findet er sich am Schluss der 3^{ten} Strophe (abgedruckt ist das Lied bei Barlach, Romanzen, S. 269).

Ich will übrigens besonders bemerken, dass dieser Motetten-Tenor aus mehreren Tenores besteht, unter denen Haec dies unserer Motetten sich nicht befindet.

Die 2. Stimme der lat. Version, in der eben obige Refrain-Melodie verwandt ist, schliesst sich recht gut dem frz. Text an in Bezug auf Bau. Nur an einer Stelle: peperiste sacra parens (Bmb. fol 55^v, S. 6) entspricht der Reimschlag nicht dem frz. qui est ma joie et ma vie. (Doch prüfe das ganze.)

Die 1. Stimme hat im frz. manche Eigenthümlichkeit. Sicher genau wie dies in lateinischer Version behandelt ist. Aber der lat. Text deckt das frz. nicht. Es schliesst mit Haec dies, denselben Worten wie der Tenor-Text, ist also sicher für diese Composition erfunden. Dieser Schluss haec dies passt in den Schluss nicht hinein.

Übrigens bemerke ich: Das haec dies dieses Textes geht auf plena malicia est haec dies. Also ist das haec dies in ganz anderem Sinn verwandt als das Wort des Tenors.

Die frz. Texte habe ich in Chansons nicht gefunden (laut Raynaud, Bibl. d. Chansoniers)

Die lat. Texte in Dreves (Register 20 und 21) auch nicht. Aber vielleicht finden sie sich in dem von ihm angeführten Codices der Vorrede. Auch sonst finden sich nirgends die frz. und lat. Texte wieder.

Ferner Mtp. № 39,1 (fol. 71^v) = Bmb. fol 19^v

Poure secors ai encore recoure

39,2 Gaude chorus omnium fidelium

Tenor: Angelus

hat Refrain mauvais mamour naura ia nibet (dasselbe in № 133,2 (fol. 182^r) beide am Schluss.

Es scheint nun zu der Melodie 39,1 eine lat. Version zu existiren: Gaude chorus devota laetitia.

Siehe hierüber meine Blätter: Refrains in rhythmischer Beziehung, Mtp 39,1 (fol. 71^v) (3stimmig) = Bmb 19^v, S. 1.

Das Stück ist von alten Autoren citirt. Siehe darüber S. 4 ff. der genannten Blätter.

NB! Sieh doch, ob bei Dreves, 20 u. 21 in der Vorrede in den Verzeichnissen der Abschriften nicht enthalten ist Gaude chorus devota laetitia oder bei Chevalier im Repertoire⁴³.

⁴³ Siehe Ulysse Chevalier, *Repertorium hymnologicum*, 6 Bde., 1892–1920. Diese Notiz Jacobsthals belegt, dass er sich mit diesen hier notierten Untersuchungen erst seit 1892 befasst haben kann.

Mtp. № 21 (fol. 26^v), 4stimmig

21,2., 3., 4. = Bmb. fol. 59^v 1., 2., 3. mit lateinischem Text, während Mtp. weltlichen Text hat.
21,3., 4. = Cambrai 191^v. Auch hier lat. Text, dazu der frz. Dieser ist also = Bmb. 2, Virgo viget melius.

Dieses schon übereinstimmend in Noten citirt von Franco v. Cöln (Coussemaker Scr. I, 32a).
Nun schliesst der frz. Text von Mtp. 21,3 (= Bmb. 59,2 und Cambrai) mit den Worten Cest la fin la fin queque nus die iemerai. Dieser Refrain findet sich nun zu Anfang und Schluss eines Rondeaus in Cod. Vatic. Regis 1490, fol. 119^v, a. Und zwar mit der Melodie, die die Worte in Mtp. haben.

Virgo viget melius, Cousm. I, 120, a, Beispiel 2 bei Bellermand,
und Coussem 132,a, Beispiel 60 bei Bellermand.

Auch bei Gerbert III. 13,a, S. 5 und 6 (ohne Text).

Die Oxforder Handschrift ist bei Bellermand in Druck Capitel XI O, in seinem handschriftlichen Text L.⁴⁴

In Mtp. etwas modificirt und die Worte la fin sind wiederholt. (Hat Bmb. auch die Wiederholung?)

Mtp. 21,3 in fr. 12615, fol. 186^r und 44, fol. 10b^v. Hier ist la fin nicht wiederholt. Auch 21,2 steht in diesen Handschriften.

Nun meine ich, dass die frz. Version die ältere ist, weil hier ein Refrain am Schluss steht. Zudem scheint mir auch, dass die Melodie einigen Bedürfnissen des frz. Textes besser zu entsprechen als der lat. Text. Namentlich das lat. cui cum júbilo entspricht gar nicht dem in Tönen ausgesprochenen Binnenreim des frz. amors ai

zwischen: quen ferai,

dem auch vorher schon Binnenreime auf ai entsprachen.

Da nun Franco schon Virgo viget melius erwähnt, so muss die Composition auf frz. Text schon mindestens auch zu seiner Zeit bestanden haben. NB! Siehe, ob Virgo viget melius sonst noch citirt ist oder anstatt dessen der entsprechende frz. Text vielleicht auch in der Oxforder Hdschrift Francos.

Vielleicht ist es schon früher erwähnt. Das Rondeau der Vaticana ist von Willame Damiens paignant, laut Bemerkung auf fol. 117^r,a.

Eine gleiche Priorität des frz. Textes:

Cod. Bamberg fol. 30^v ein Motetus, dessen Mittelstimme frz. Text hat: Je chantasse par reviel.

⁴⁴ Hier bezieht sich Jacobsthal einerseits auf Heinrich Bellermands lat.-dtsch. Ausgabe des 11. Kapitels aus Francos von Köln Schrift: *Ars cantus mensurabilis*, Berlin 1874, andererseits auf die in Jacobsthals Nachlass aufbewahrte lat.-dtsch. Fassung aller anderen Kapitel dieses Werks in der Handschrift Bellermands, eine entzifferte und diplomatisch wiedergegebene Typoskriptfassung davon befindet sich beim Herausgeber.

In Cod. Cambrai 386, fol. 131^v steht diese Stimme mit Tenor; sie hat den frz. Text und darüber den lat. Gaudeat ecclesia. Der frz. passt besser zu der musikal. Fassung. (Über das Verhältniss der Texte steht vielleicht etwas in den Anmerkungen zu Cod. Cambrai.)

Ein Stück Gaudeat ecclesia mit anderer Fortsetzung in Cod. Flor. Laurentiana Pl. 29. 1 / Dreves, *Analecta hymn.*, Bd. 21, S. 87. Und wieder ein anderes aus Grad. Cod. Mosburgenne 1360, Univ. Monac. 157 (Dreves 20, S. 109).

Virgo viget melius

aus Franco, *Coussem I*, 120a

Bologna *lic. music.*, Cod. Q, 16, fol. 8^f, S. 1–4.

NB! Weder in den Mitteilungen zu den Codices bei Dreves XX, Vorrede, noch in seinen Registern zu Bd. 20 und 21 habe ich Virgo viget melius gefunden.

Ferner Mtp. № 177,2 und 266,2:

Lis ne glay ist gleich Cod. Cambrai 386, fol. 130^v O pia dei genitrix virgo mariae.

Mtp. № 40,1 (fol. 72^v) (3stimmig)

Par une matinee el mois ioli dauril

= lat Bmb. 96^f (3stimmig) Virginis praeconia cum melodia

= lat. C, fol 40^v, a (3stimmig) O maria mater pia spes fidelium

Die Mittelstimme in allen dreien Melli stilla maris (dasselbe auch in Cambrai 386, 129^v, 2stimmig, Tenor ohne Text)

Mellis stella erwähnt Anonymus 2 (Coussemaker I, 307 und Coussemaker, *Histoire de l'harmonie*, Docum. VI, S. 277.

Der gleiche Anfang wie 40,1 in № 309,1 (fol. 355^f) mit denselben Tönen. Also jedenfalls einmal Entlehnung. (Unter Chansons habe ich nach Raynaud, *Bibl. d. Chasonnier* einen solchen Textanfang nicht gefunden). NB! Die Mittelstimme 309,2 hat nichts mit der von 40 zu thun.

Danach scheint mir der frz. Text in № 40,1 der Originaltext zu der Composition zu sein, obwohl auch er Verwickeltes im Rhythmus hat, wie die beiden lateinischen Texte, obwohl auch das alleinstehende oi (Mtp. 73^v, S. 2) unnatürlicher ist als das alleinstehende O in Bmb. (36^f, S. 8).

In C (41^f, S. 6) steht hierfür das alleinstehende quae. Es ist schon auffallend, dass 2 lat. Texte zu der gleichen Melodie vorhanden sind. Prüfe Mtp. № 309.

Lat. und frz. Text zu derselben Composition

Noch zu untersuchende Fälle:

Es gibt noch gar manches.

Unter anderem: Mtp. № 95 (fol. 134^v) = Bmb. fol. 38^f

Mtp 1. frz. En contre le tans = Bmb. frz.

2. Qvnt fuellent aubespın = Bmb. lat. Mens fidem seminat

Tenor. In odorem

Mens fidem seminat steht in Cod. Laurentianus fol. 399^f (Dreves 20, S. 13)
und Cod. Toletan (Riaño)

Abgedruckt steht der Text bei Dreves 21, S. 1199, ad XXII.

Das frz. 2. scheint mir keinen Refrain zu haben.

Mens fidem seminat finde ich in Autoren nicht erwähnt.

Lat. und frz. Text

Mtp. № 42 (fol. 75^v) = Bmb. fol. 42^v und Mtp. № 135 (fol. 183^v) (dreistimmig)

Oberstimme in allen dreien frz.: Qvant florist la violete (in Chansons nicht gefunden).

Mittelstimme in Mtp. 42 und Bmb. lat.: Non orphanum te deseram.

In Mtp. № 135,2 frz.: El mois de mai (in Chansons nicht gefunden).

Tenor: Et gaudebit.

Priorität des Textes nicht leicht zu entscheiden.

Im frz. scheint mir fol. 184^f, S. 3 quant il plesoit si chantoit et notoit das originale zu sein
gegenüber dem lat. post lacrimas gaudium premium.

Mtp. № 42,2 (fol. 78^f, S. 7 = Bmb. 42^v. b, S. 9)

Doch auch andere Dinge erscheinen vielleicht im lat. als Original.

Sehr eigenthümliche rhythmische Umbildung zwischen frz. und lat. kurz vorher: doce iocene
blondete sadete truis toute seulete gegenüber lat. auferam egyptie etc, wo das frz. schnellere
Noten hat.

Umgekehrt: frz. 186^f, 1 bel chapel de mai

lat. (fol. 77^f, S. 5 = Bmb. 43^f, 7) seculi rejiciam

Auch mit melodiösen Veränderungen. Der Schluss in lat. Version länger (mehr Takte).

Tutus sit et exitus cor penitus gaudebit

gegenüber

Rabechon ne quespirai ainz laim et lemorai.

Doch scheinen die beiden lat. Versionen (Mtp. 42 und Bmb) nicht ganz zu stimmen.

Wie ist der Satz?

Überhaupt sind die beiden lat. Versionen auch miteinander zu vergleichen.

Das lat. hat am Schluss et gaudebit wie der Tenor-Text.

Mtp. № 45,1 (fol. 80^v) hat frz. Text.

Qvant voir reuenir deste la saison (unter Chansons nicht gefunden)

Bmb. 60^v, a lat.

O mitissima virgo maria

Im frz. Text fehlt 81^v, S. 1

Toit cil oisilion eine Silbe (auch Rasur an Noten) (lat.: Ut nobis auxilium).

Dafür hat aber LC 768 (siehe Raynaud I, S. 302, ad № XXVII, = meiner № 45) Cil jolif viselons.

frz.: adons pleur et soupir etc. (81^v, S. 2) hat andere Rhythmik (nur falsch geschrieben?)
gegenüber lat.: det et remedium etc. (Bmb. 60^v, S. 2)

Mtp. № 59, 1 und 2 (fol. 98^v)

mit lat. Text

Tenor: Pro patribus

= Mtp. № 89, 1 und 2, frz. Text (fol. 127^v)

Tenor Pro patribus

In 89, 2, frz., kommt Refrain vor:

dame iert il toz iors ainsi

que iamerei sans guerredon

Dieser findet sich mitgeteilt von P. Mayer in der Bibl. d. l'école des Chartres, t. XXVIII, p. 160
(laut Raynaud, Motets I, S. 305, ad № XI, V, 2 (= meiner № 89) aus mscr. fr. 837. Ob mit Noten?
Habe ich ihn vielleicht copirt? (Das Mscr. ist laut Catalog der Bibl. nationale aus 13. Jahrh.)

Mtp. 89, 2 und 3 = N 179, R 205

Mtp. 89,1, 2 und 3 = Bmb. fol. 56^r und C 39^r.

Mtp. 89,1 hat vielleicht Refrain:

ie laurai lamor

a la bele

girondele

samor ie laurai.

Bmb. fol. 4^r, a Agmina militiae celestis omnia

= lat. 15139 (O), fol. 258^r, beide mir Tenor Agmina

In O, 292^v nur Agmina in 2stimmiger Partitur mit übereinstimmenden Tönen mit frz. Text am
Rand: Lautrier cuidai pouvoir.

Dieses Agmina militiae mit Tenor Agmina findet sich auch in Egerton 274, fol. 45^r unter den
Stücken des Philipp de Greve!

Es kommt nun sehr darauf an zu wissen, ob die frz. Version älter ist als die lateinische. Und
wenn das Mscr. lat. 15139, worin das frz. steht, älter ist als Philipp de Greve und die
Hdschr. 15139 älter als die Egerton 274, dann ist dies doch starker Beweis gegen die
Urheberschaft dieses Liedes von Philipp de Greve. (Siehe wo Agmina militiae noch überliefert
ist.) Ich habe darüber ein besonderes Blatt: Verschiedene Oberstimmen zu gleicher Mittelstimme
und Tenor.

Das frz. Stück № 180^r

1. Hare hare hic Goudelier

2. Balaam Goudelier

3. Tenor: Balaam

2. kommt mit lat. Text vor in London Addit. 30091 fol. 6^v, letzt. S ff.

Balaam prophetanti
Tenor: Balaam.

Motets mit frz. Text als Tenor

Mtp. № 290 (fol. 330^r) hat als Unterstimme ein Lied, dessen Textanfang als Tenor steht:
He dame ioli mon cuer.

Dies steht in Renard noviel und zwar fr. 25566 (meine Copie S. 3, S. 4⁴⁵) und zwar mit derselben Melodie wie in Mtp, das sie in Ligaturen mittheilt.

Der Text lautet hier:

He dame jolie
mon cuer sans fausser
Met en vostre baillie
Car ne rai voper

Im Mscr. 1593 (meine Copie S. 3, S. 6) steht derselbe Text, aber die Melodie ganz anders, nur die letzte Verszeile ebenso. Lauter semibreves. Nun ist (laut Raynaud, Chansonniers) im Mscr. Douce 308 (Oxford (D) eine Balate, № 29 (siehe Raynaud, Chans. I, S. 48 und II, S. 123, ad 1168), die beginnt:

He dame jolie
Mon cuer sans fausser.

Sie ist nach Raynaud nicht gedruckt.

Mtp. № 313 (fol. 361^v) hat als Tenor: Vilain lieue sur o. Dieses ist (mit Noten) erwähnt bei Aristoteles (Coussemer. Scr. II, 271,b) (auch im Codex Sienensis, siehe ihn nach!)

Verschiedene Oberstimmen zu gleicher Mittelstimme und Tenor

Bmb. Fol. 4^r

1. Agmina militiae caudentia
2. Agmina militiae celestis omnia
3. Agmina Tenor

Walter Odington giebt (Coussemer Scr. I, 248b) als Beispiel einer Motette (in Noten):

1. Agmina fidelium Catherinae laudant
mit ganz anderen Tönen wie die 1. Stimme in Bmb.
2. Agmina militiae celestis omnia wie in Bmb.
3. Agmina Tenor wie in Bmb.

⁴⁵ Dieser Hinweis bezieht sich auf den Inhalt des Nachlassteils D 18 aus dem Bereich Abschriften und Transkriptionen. Deckblatt: „Paris Bibl. Nat. fr. 25566 (Refrains aus Renart noviel)“. 21 Notenblätter mit Randglossen und ein Kommentarblatt.

Zu diesem Stück ist noch folgendes zu bemerken: Die 2. (also in Bmb. und Odington übereinstimmende) Stimme und der Tenor finden sich wie in Bmb. noch in Egerton 274, fol. 45^r unter der Überschrift De sancta Katherina in Cod. lat. 15139 (O), fol. 258^r.

In Cod. Egerton 274 steht es unter der Stücken, die eventuell Philipp von Greve angehören könnten. Nun existiert in O, fol. 292^v eine 2stimmige Partitur, die als Unterstimme unseren Tenor Agmina und als Oberstimme unsere Mittelstimme in Ligatur-Noten zusammengezogen enthält. Und am Rand ist dies bezeichnet als das Lied: Lautrier cuidai pouoir.

Das Stück (der 2stimmige Satz) ist also ausser mit lat. Text auch mit frz. gesungen worden, und zwar muss es doch wohl ziemlich bekannt oder beliebt mit diesem Text gewesen sein, weil es in diese Partiturform von der Hdschr. O gebracht ist. Zu entscheiden, welcher Text die Priorität hat, bin ich nicht im Stande.

Die Composition befindet sich auch noch in 2 anderen Codices (nach Dreves Bd. 21, S. 195, Anmerkung zu dem Text Agmina militiae coelestis omnia, sub № XIV):

- in dem Helmstedter Cod. 1099 (Wolfenbüttel), 13. Jahrh.

- in der Hdschr. Cod. Laurentianus Pl. 29, 1. A.

Jedenfalls in beiden wohl in mehrstimmigem Satz. In dem Cod. Laurentianus steht es (laut Register Dreves Bd. 20, S. 13 in der XI. Abtheilung) fol. 396,b.

Es fällt hier noch unter die Gruppe, die Dreves kurz vorher als 2stimmig bezeichnet. Oder vielmehr dreistimmig, denn nach den beiden Stimmen folgt noch der Tenor.

Die Melodie Agmina fidelium Katerina (Oberstimme Odington) findet sich erwähnt und in Noten (nicht correct) wiedergegeben bei Handlo (Cousse-maker, Scr. I, 402a, unten)⁴⁶. Der Tenor Agmina findet sich in einem Alleluja, Corpus beatae virginis, das in O, 286^v in zweistimmiger Partitur steht. Das Wort und die Töne Agmina stehen fol. 287^r, S. 10, 12, fol. 287^v, S. 2. Ich habe im Ritualgesang bisher ein solches Alleluja noch nicht gefunden. Sollte dieses Alleluja vielleicht auf die heilige Katerina gehen?

⁴⁶ Gemeint ist: *Regule cum maximis Magistri Franconis cum additionibus aliorum musicorum compilate a Roberto de Handlo*

C I⁴, IV:

Eine sehr merkwürdige Überlieferung

hat British Museum Harl 978, fol. 9^v
von dem Stück

Ave gloriosa mater salvatoris,

zugleich mit unterstehendem frz. geistl. Text: Douce creature virgine marie.

Es hat nämlich 3stimmige Partitur. Der Text steht unter der Unterstimme. Die Mittelstimme ist = Mtp. № 53,2 (fol. 90^f) Ave gloriosa etc. (bei Coussemaker l'art harmonique № 17) = Bmb., fol. 1^r.

Die Oberstimme aber ist ganz anders als in Mtp. und Bmb. In diesen letzteren hat die Oberstimme andern Text als die Mittelstimme. Hier in Harl. aber zeigen die Noten, dass die Oberstimme denselben Text hat wie die Mittelstimme (d. h. den Text, den die Partitur überhaupt hat). (Vielleicht könnte aber doch manches dieser Oberstimme aus der von Mtp. und Bmb. herübergenommen sein. Prüfe das. Siehe z. B. den Schluss!)

Die Unterstimme der Partitur ist nun ganz merkwürdig. Es liegt ihr der Tenor aus Mtp. = Bmb. Domino zu Grunde. Zunächst mit denselben Noten wie dort. Dann aber von dem 2^{ten} System (lux jocosa) an sind die Töne des Tenors verdoppelt, so dass er zu den Silben des Textes die ausreichende Anzahl hat. Das hört dann auch wieder auf. Nämlich mit fol. 10^f (expas orimirum) hat der Tenor wieder einfache Noten. Das ist aber gerade da, wo die Gruppe von 5 Noten im Tenor bei Mtp. beginnen oder vielmehr, genau gesagt, eine dieser Gruppen später (Mtp., fol. 92^f, S. 8, die 4^{te} Gruppe). Hier reichen nämlich, wie es scheint, die einfachen Noten des Tenors für den Text des Ave gloriosa aus.

Es scheint mir, dass zu Anfang ganze einfache Tenor-Noten (9^v, S. 1) verdoppelt sind.

Übrigens sind Abweichungen zwischen dem Tenor und dem in Mtp. (Bmb.). Und nun erscheint fol. 10^f am Schluss, nach dem Schluss der Partitur-Aufzeichnung, noch einmal der ganze Tenor als Tenor geschrieben, aber ohne das Textwort Domino!

Vergleiche alle diese Tenor-Versionen (Mtp., Bmb., Harl. der Partitur und der letztgenannten). Sollte die Sache so gemeint sein, dass zu dem 3stimmigen Gesang der Partitur, der auf den Text Ave gloriosa gesungen wird, auf Instrumenten noch der Tenor, wie er am Schluss von 10^f als Tenor geschrieben ist, gespielt worden sein soll?

Das bei Franco (Cous. I, 120,b) angegebene Ave virgo regia ist ein anderes Stück.⁴⁷ Steht es vielleicht nochmals an anderen Stellen Francos? Vergl. die verschiedenen Hdschr.

⁴⁷ Siehe meinen Zettel bei Franco einliegend. Seit dem Jahr 2001 befinden sich die von Jacobsthal benutzen Exemplare der von Edmond de Coussemaker edierten mittelalterlichen Musiktraktate und damit auch seine Annotationen der Coussemaker-Bände in Form von Eintragungen, Beilagen und Zetteln nicht mehr im allgemeinen Bestand der Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek, sondern innerhalb des

Das Ave gloriosa (2^{te} Stimme in Mtp. und Bmb.) steht auch in Cd. lat. Monac. 5539 (laut Dreves *Analecta hymnia* XX, S. 184, zu № 243).

Sind unter meinen Copien solcher Partituraufzeichnungen nicht noch mehrere von dieser Art?
Ja!

Bologna, Q 11, fol. 7^v, S. 4–7 hat solche Melodie von *Salve virgo rubens rosa* (= Mtp. № 56,1 = Bmb. 53^v,b = Cambrai 386, 129^v), in der oberen Stimme einer 2stimmigen Partitur (schwarze Noten). Der Text steht unter der roth-notigen Unterstimme. Die Töne dieser Unterstimme sind die Töne des Tenors in jenen anderen Überlieferungen Neuma (resp. Neuma primi Toni in Cambrai). Sie sind aber vervielfacht, um die Anzahl von Tönen für den Text *Salve virgo* herauszubringen. Der Tenor: Neuma ist die Erkennungsneume am Schluss von *Primum quarete regnum*. Siehe, ob *Salve virgo rubens rosa* vielleicht sonst als Originalmelodie vorkommt. (Siehe bei Dreves, Mone, Daniel, Wackernagel⁴⁸.)

Ein eigenthümliches Verhältniss hat *Mundus in munditia* (Fauvel, fr. 146, fol. 1^v), Tenor ohne Text (suche seinen Ursprung). Zu *Mundus in munditia* in Egerton 274, fol. 41^r. Hier ist 2stimmige Partitur. Deren Unterstimme ist = Oberstimme in Fauvel. Und die Oberstimme in Egerton ist vielleicht eine Modification des Tenors in Fauvel. (Prüfe das)
Übrigens hat Fauvel noch eine Fortsetzung über Egerton hinaus. Egerton hat aber mehrere Strophen. Siehe, wo *Mundus in munditia* sonst noch vorkommt (Dreves hat es wohl).

Prüfe auch Arundel 248, fol. 155^r, *Salve virgo virginum parens genitoris*, dreistimmige Partitur.

Zu untersuchen

Das Stück Mtp. № 57 (fol. 94^v) = Bmb., fol. 25^r:

1. In salvatoris nomine
2. In veritate comperi
3. Tenor: Mtp: Veritatem
Bmb: In Veritate

steht auch in Egerton 274.

Und zwar

1. In salvatoris, fol. 50^r mit Tenor In seculum, fol. 52^r
2. In veritate comperi, fol. 52^v mit Tenor In seculum, fol. 54^v

*Jacobsthal-Nachlasses als dessen letzter Teil im Anschluss an die 21 Kästen: Sign.: E², Coussemakers *Scriptores de musica medii aevi*, 4 Bände.*

⁴⁸ Gemeint sind: *Guido Maria Dreves, Analecta hymnica, 1886–1907; J. F. Mone, Lateinische Hymnen des Mittelalters, 3 Bde., Freiburg i.B. 1853–1855; Hermann Adolf Daniel, Thesaurus hymnologicus, 5 Bde., Halle 1841–56; Karl Eduard Philipp Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des 17. Jh., 5 Bde., Leipzig 1864–1877.*

Der mit der Melodie in Mtp. und Bmb. übereinstimmende Tenor In seculum hat hier beidemal (übereinstimmend in den Tönen, nicht in anderer Beziehung unbedingt) andere Melodie als das gewöhnliche In seculum, das auch in Egerton bald darauf erscheint zu In omni fratre (nämlich 56^v).

Prüfe die Angelegenheit die um so wichtiger ist, als dieses Stück dem Philipp v. Greve zugeschrieben wird.

Ein merkwürdiges Stück

ist Mtp. № 314 (fol. 362^r)

314,2 hat im ganzen 7 Verse (zu 6 Silben). Die beiden ersten und die beiden letzten sind gleich.

Vo uair oel mont espris

be le de uostre a mour (Refrain?)

Man möchte es, wenn hinter dem 3. Vers noch die erste Refrain-Zeile folgte, für ein Rondeau halten.

Nun ist auch die Melodie der 2 Refrain-Verse für alles andere benutzt. Aber wie? Ganz zerstückt!, lauter Melismen. Die Oberstimme scheint nur damit nicht korrespondierende Wiederholungen zu haben. Ein wirkliches Rondeau kann dies nicht sein? Sollte Vo vair oel wirklich ein Refrain sein können mit diesen Melismen?

Übertragen!

Ein merkwürdiges Stück

Mtp. № 314 (fol. 362^r), dreistimmig.

Der Tenor (er heißt Tenor) bewegt sich nur zwischen den beiden Tönen C und D, die Mittelstimme besteht aus 2 Melodietheilen α und β , die den Versen folgendermassen angepasst sind:

	Vers	Reim	Melodie
1.	A	pris	α
2.	B	mour	β
3.	a	pris	α
4.	a	pris	α
5.	b	nour	β
6.	A	pris	α
7.	B	mour	β

Es fehlt nur hinter dem 3. Vers die Refrain-Zeile A, dann wäre es ein Rondeau. Die Melodie selbst ist auffallend durch die vielen Melismen.

Ferner fällt auf, dass in V. 1 hinter oel, V. 2 hinter bele, V. 3 hinter pucele, V. 4 hinter men, V. 5 hinter me eine Pause (brevis recta) steht. Ebenso natürlich in V. 6 und 7 (= 1 und 2). (Sollte bei V. 2 und 3 an Reim zwischen bele und pucele gedacht sein?)

Hingegen geht es zwischen V. 1 und 2 ohne Unterbrechung weiter, ebenso zwischen 4 und 5; 6 und 7 (also immer zwischen α und β).

Am Schluss von V. 2 (nach β) und V. 5 (nach β) ist eine ganze Takt-Pause. Nach V. 3 ist eine kleine (brevis recta) Pause. Hier kann es dem Schema nach nicht ohne Pause herübergehen von V. 3 zu V. 4 (wie zwischen 1 und 2, 4 und 5, 6 und 7).

Die Oberstimme bewegt sich fast in lauter breves oder semibreves. Der Umfang stets zwischen G und d bis auf eine Stelle in der Mitte (fol. 363^f, S. 4), wo g benutzt wird. Die Melodiebildung ist sehr dürftig.

Zur Notenschrift

Verwendung von Neumen (Fliegenfüßen) für mensurierte Gesänge

Ein interessantes Beispiel ist Cambrai Cod. 386, fol. 131^v. *Laghier en un vargier (Virgo viget melius)*, was auch mensuriert überliefert ist. Eventuell auch auf derselben Seite: *Je chantane par reveil, Gaudeat ecclesia*. Beachte die überschriebenen Noten! Manches in andern von mir copierten Codices.

Notationen von mehrstimmigen Stücken, die Mensur nicht verrathen

Partituren und einzelne Stimmen:

1) die geistl. Stücke in 15129, 15139, die franz. in 15139

2) die Motets in N, R und V. = fr. 845

3) in den englischen Mscr.

4) die mehrstimmigen Stücke im Misere d. S. Vierge, die 2stimmig ebensowenig die Mensur errathen lassen, wie die 1stimmigen Versionen. Suche noch andere Mscr. und prüfe alles!

Zur Notenschrift

Verwendung von semibrevis für brevis in mensurierter Notenschrift

NB! Punkte über Noten.

Cotton Vespasian A XVIII, Douce 139, an mehrstimmigen Gesängen, die auch in gewöhnlicher Art überliefert sind.

Sumer is icumen in, Harl. 97^v.

Pausenstriche, die nur Versende bezeichnen, ohne einen Zeitwerth zu haben

Dies scheint mir in Mtp. № 195,1 (2stimmig):

Aues douce debonaire, worin übrigens der Refrain vorkommt

aimi aimi marotele

voz traies lame de mi

(Über diesen siehe die Refrain-Blätter)

Prüfe es durch Übertragung!

Mtp. № 231,1 (2stimmig) hat fol. 259^r, S. 2 nach dem Refrainstück: Puis que bele dame maimie (dessen Fortsetzung: ie ne demant plus am Schluss steht) einen kleinen Strich, der nicht als Pause gilt.

Refrains, Ihre Entstehung:

Sie sind nicht aus den Motets entnommen und dann einstimmig mitgetheilt. (z. B. in Renart noviel oder Cour de paradis) (resp. Rondeau), sondern sind in die Motetten anderswoher entnommen und eingefügt.

Gründe:

- 1) derselbe Refrain in mehreren Motets und Rondeaux
- 2) der Refrain in Motets ist zertheilt (Anfang und Schluss oder Mitte und Schluss) eventuell mit ganz anderem Sinn als der ursprüngliche einfache (gerade darin soll etwas Geistreiches liegen).
- 3) der Refrain verändert für die Composition: z. B. Cest la fin, la fin (doppeltes Wort) oder verkürzt, oder noch andere Veränderungen?
- 4) Nur ein Vers des Refrains wird benutzt.

In den Handschriften des Renart noviel stimmen die Melodien des Refrains nicht überein. Woher sind sie? Es ist auch jedesmal anzugeben, als was der Refrain ausgegeben wird, z. B. als Motet. Dann ist er natürlich kein Refrain. Es muss doch also untersucht werden, aus welcher Quelle die verschiedenen Handschriften des Renart ihre Melodien haben sollen.

Ferner: Wenn der Refrain Je murir je murir demounter in Renart noviel auch in Adams de la Hale Rondeaux vorkommt, aus welcher Stimme des Rondeaus hat dann der Renart entlehnt? Die Mittelstimme des Rondeaus ist = Renart noviel. Warum hat Renart gerade die Mittelstimme erwählt? Weiss er, dass dies die Hauptstimme ist?

Und wie ist es mit den Refrains, die zugleich einem Rondeau zu Grunde liegen und in einer der Motets vorkommen? Ferner in den Anhängselliedern, ferner in Renart noviel vorkommen? Und wie ist es mit den Motetten, die nur aus Refrains bestehen, den paar Kleinen, in N und R, die nur aus einem Refrain bestehen und anderen, die aus mehreren bestehen? Z. B. auch der in N, wo mehrere Tenores zugehören. Die sind doch auch entlehnt, denn sonst brauchten nicht mehrere Tenores zu fungieren, da bei eigener Erfindung der Refrain-Melodie ein Tenor hätte fungieren können.

Betrachte auch das Verhältnis solcher Refrains, die in Stücken vorkommen, die auch in lateinischer Version vorhanden sind.

Der Refrain hat eine selbständige Bedeutung. Er wird in einer rhythmischen Form intact erhalten, obwohl er in melodischer Beziehung öfter etwas modifiziert erscheint.

Gutes Beispiel:

e non diu amors me tienent ia nen garirai (partirai)

Mtp. № 23,2 (von mir übertragen) und 106,1 (sonst nicht gefunden).

In letzter Strophe herrscht der Rhythmus |LBB| oder |BL|.

Gleichwohl ist der Rhythmus des Refrains |LB|LB| etc.

Siehe meine Blätter: Refrains in rhythmischer Beziehung.

und jetzt (22.12.1897) namentlich meine Übertragung von № 106 und meine Bemerkungen dazu auf dem ihr inneliegenden Blatt.

Ebenso in Mtp. № 30,1 (4stimmig) frz. Texte = Bmb. lat, fol. 2^v (die Oberstimme, die den Refrain hat:

Pius que bele dame maim je ne demant plus

Quant si bele ...

Car quart bele ...

(von mir übertragen).

Fangen an und schliessen die Refrains nicht häufig mit demselben Ton, der dann ihr Grundton wäre? Dies würde auch für ihre in sich beruhende Selbständigkeit sprechen, und zugleich dem Refrain-Charakter entsprechen, so dass er auch als Anhang zu einer Strophe und zu deren Melodie als etwas selbständiges hervortritt (Auch wenn er in der Mitte eintritt? Auch wenn er geteilt ist, z. B. zwischen Anfang und Schluss einer Strophe?)

Hat er nicht häufig Dur-Charakter?⁴⁹ Könnte das eventuell für dessen Volksthümlichkeit sprechen?

Interessante Refrainbenutzung

Vergleiche in dem Mscr. N (Reynaud, Motetus II, S. 76, № LIV)

Se jai aime folement

mit S. 79, № LX

Se jai follere damors,

wo die Refrainzeilen in umgekehrter Ordnung benutzt sind. Suche noch anderes ähnliches.

⁴⁹ Das wäre die Frage nach der Skala auf dem Grundton C in den meisten Refrains, als ob sie als Volkslieder mehrheitlich im hypolydischen Tongeschlecht gestanden hätten.

Refrains

solcher Stücke, die in Coussemaker, Harmonie enthalten sind, wofern sie L|BB| haben:

Mtp. № 74, 111^v = C, 38^f

Lautrier mesbatoie

hat fol. 111^v, S. 5:

B L | B B | L B | B B | L |

Jai une a mou re te a mon gre

Ich habe ihn aber nirgends gefunden.

In Mtp. № 74,2 (fol. 112^f, S. 6):

L | B B | B -| B L | B L | B L | - B | B | - L |

He em me lot ie tai tant a mee qom men tient pour sot

Ich habe ihn nirgends gefunden

Am Schluß von 74,1 u.2:

Beidemaal mit anderer Melodie, von denen mir die zu 74,2 die natürlichere, refrainartigere zu sein scheint.

L B | L B| etc.

gi-rai toute la ualee avec marot (1. modus LB)

Ich habe ihn nirgends gefunden.

In Mtp. № 319 (fol. 368^v) (Coussemaker № 38)

ist der Tenor Frese nouuele vielleicht ein Cri des Paris (nicht publiziert in den Crieries de Paris, die von Crapelet publicirt sind).

Er hat den Rhythmus: LBB|, darin auch eine Theilung in |B.SS.SS|, also 3-theiligen Rhythmus.

Ist es ein Cri, so zeigt dies, dass eine ganz populäre Melodie in diesem dreitheiligen Rhythmus L|BB| ist.

Untersuche übrigens die Tenores mit frz. Text, die doch gewiss populäre Lieder sind, welchen Rhythmus sie haben.

In Mtp. № 256 (fol. 277^v) z. B. in Bele ysabelos = Bmb. 31^v, vollständiger Text (Coussemaker № 39). Dies hat |LB|. Auch das Iolietement (Rondeau) № 260 = Bmb. 32^f = Douce 139, 170^v mit vollst. Text.

Dann № 324 Son me regarde mit Tenor: He mi enfant L|LB|L|, = Coussemaker 19;

№ 294 = Coussemaker, 40.

Mtp. № 34,2 hat fol. 55^v (= Coussemaker 44) am Schluss:

a mouretes amoure tes mont nau re

L| L | L|L| L|LB*|L|BSS| L | LB*|L

[* konjungiert]

Vielleicht ist dies ein Refrain.

Es steht in einem Rondeau des mscr. fr. 837, veröffentlicht von P. Mayer, Bibl. de l'école d. chartres, Tome XXVIII, fol. 157.

Suche ihn sonst noch!

Mtp. № 34,3 am Schluss:

Je sent le doz maus de soz maceinturete

|B L |B B | L |B B| L|B B|L|L|

etc. Ist dies Refrain? Suche ihn!

Mtp. № 32,2 (fol. 45^v), 4stimmig (=Coussemaker № 47, auch in N, 182)
am Anfang und Schluss:

a.) Je ne puis plus durer sans voz

B L| B -|B L|BL| LB*|L

b.) Et sans moi coment du res vouz

B L |BSS*|B L |BL|LB*|L

[* konjungiert]

Ähnlicher Refrain: Coment puis je durer sans vous etc. N, 79^v, S. 7 (ohne Noten).

Siehe Bartsch, Romanzen I,38 und Anmerkungen, wo die anderen Hdschr. stehen, wie auch Raynaud, Chansonniers II zu № 1595.

Alle 51 Stücke bei Coussemaker durchgucken! 27.12.97

Refrain, Eigenthümliche Verwendung:

Im Motet in N 191^r = R 209^v, b

bildet der Refrain:

a) Renvoiement i vois a mon ami

b) Ensi doit on aller a son ami

die ganze Motette (NB! Es stehen hier in beiden Hdschr. mehrere solcher Motets bei einander).

Derselbe Refrain (a und b) in einem Stück in V, fol. 99 (abgedruckt bei Raynaud Motets II, 129).

Dadurch erscheint mir die Zusammengehörigkeit von a und b zu einem Refrain gesichert.

Nun kommt aber auch jeder allein vor und zwar beide:

b. Ensi doit on aler

a. Renvoiement etc. (Es heisst hier Renvoiement men vois etc.)

in Cours de paradis.

Er wird hier (laut Bartsch, Recension von Raynaud, Motets. S. 464, Schluß der Rec.) Vers 327 als zum Tanz gesungen bezeichnet (siehe das).

b. Ensi doit on aller a son ami

1) Ebenfalls in der Cour de paradis, aber durch einen anderen Refrain getrennt davon (Er heisst hier Ainsi dort dame aller etc.

2) in einem Rondeau, fr. 12786, fol. 77^r (abgedruckt in Raynaud, Motets II, 94 (№ 9) und

3) laut Raynauds Anmerkung zu diesem Rondeau S. 156 auch in Tournoy de Chauvency, Vers 3178.

Ferner

die Motets in N, fol. 189^r, wo am Anfang steht der Refrain

a. Si jai ame folement

b. Sagies sui si men repent

(a und b in Cours damours)

und am Schluss

c. Se jai faloie demours

d. Je ne sui mie sens (Such auch diese!)

und Motet in N, fol. 190^v, wo am Anfang steht

c. Se jai etc.

d. Je nen suis etc.

und am Schluss

b. Saiger sui etc.,

wozu 2 Verse vorher die Anspielung an

a. Qen se je nai folement

a. und b. siehe auch in LC (Raynaud, Motets II, 46 (unten № 55).

Refrains mit gleicher Melodie

Der Refrain

Bone amour ai qui magree

in Mtp. № 140,1 (fol. 190^v) am Schluss (fol. 191^v, S. 3)

und Mtp. № 236,1 (fol. 261^v) am Schluss (fol. 262^r, S. 1).

Die Motette: Mainte dame est desperee in N 191^r (= R?)

hat am Schluss den Refrain:

Haute amour ai qui magree (gleiche Melodie wie Bone amour?)

Refrain verwandt

Das Stück Mtp. № 199,1 (2stimmig)

Ma loial pensee tient mon cuer ioli

Tenor In seculum (ohne Noten)

findet sich wieder in N, fol. 183^r, S. 2 (2stimmig), Tenor: In seculum notirt.

Der Anfang lautet hier:

Ma lioans pensée ma toujours rendi,

also mit Abweichung im Text (das doppelt Unterstrichene).

Am Schluss steht aber wie in Mtp:

Ma lioal pensee tient mon cuer joli.

Dieses erscheint nun als Refrain in einem Anhängsellied in N, 2mal: fol. 167^v und 36^r. Dieser Refrain steht in meiner Copie auf Blatt b, S. 5 und 6.

Er stimmt überein mit dem Schluss der Motette in N (mit Variante) auf pensee, wo die Töne um eine Stufe versetzt erscheinen.

Der Anfang der Motette hat auch diesen Refrain, in der ersten Hälfte treu, in der 2^{ten} Hälfte auf ma tours stehen tiefere Töne als in der Refrain-Melodie, so wie am Schluss der Melodie. Siehe, ob die Motette auch anderswo überliefert, und die Refrains noch sonst zu finden sind.

Refrain. Theil eines Refrains verwandt:

Der Refrain Je amouretes morcirres vous donc steht

1) in Mtp. № 280,3 (= Bmb, fol. 32^v), fol. 317^v, col. c, S. 3 ff. (Tenor: Cis a cui ie etc., der aus lauter Refrains besteht) (NB! Ich habe ein besonderes Blatt darüber, wo auch noch weiteres eventuelles Vorkommen des Refrains notirt ist. Cis a cui je etc. als Tenor auch noch in Mtp. № 274, fol. 301^v. NB! Auch in Mscr. Douce 308 (D), fol. 246^v zu Anfang und Schluss eines Motets, bei Raynaud, Motets II, S. 16, ad № 47).

2) in Mtp. № 84,2 am Schluss (fol. 123^v, S. 6 f.) (von mir übertragen).

3) Nur ein Theil des Refrains wird benutzt in Mtp. № 334,2 (fol. 385^v). Hier ist (fol. 386^r, b) nur der Anfang der Melodie benutzt in den Worten He amouretes uous maues trahi, dessen Worte sich ja auch differenzieren. Sie ist benutzt soweit das Doppeltunterstrichene reicht.

Jedesmal ist die Melodie in anderer Lage, aber in gleicher Intervallgrösse. № 280 benutzt zu diesem Zweck b, 334 ein # (fis). Das spricht erst recht für seine Identität (doch prüfe auch den Satz und die Melodiebildung, ob er die Alteration nöthig macht).

Sie beginnt mit Auftakt [Jacobsthal notiert eine gebundene Achtel und Viertel auf das einsilbige Wort He und innerhalb des folgenden Taktes auf die Silbe a von amouretes eine Ganze und eine Halbe].

NB! Dies ist schon in dem Blatt, welches bei meiner Übertragung von № 30 liegt, erwähnt!

Der Refrain:

Puis que bele dame dame maime je ne demant plus
oder

Quant si ...
findet sich

1) in Mtp. № 22,1 am Schluss (fol. 29^v, a, S. 1 ff., 4stimmig, = № 144, 3stimmig = Bmb. 23^r, dreistimmig. (Diese Stimme steht in 145c Bmb)

Bmb: Car quant bele dame etc.

2) in Mtp. № 30,1 (Cest quadruple sans raison (Coussemaker, Harmonie, № 46), 4stimmig
30,2 ist = Bmb. 2^v, lat.!

am Schluss (46^v, a)

NB! Der Refrain hat den Rhythmus LB|LB|

Die Melodie, in der er vorkommt, hat vielfach den Rhythmus BL|. Auch die anderen Stimmen.

Und nun ist sehr zu bemerken:

Mit diesem Refrain zusammenklingt in den anderen beiden Oberstimmen: |BL| !! Der Tenor hat longae. Also wiederum ein Beweis, wie fest der Refrain-Rhythmus vom Componisten innegehalten wird. Bemerke auch, er steht in der obersten der 4 Stimmen.

3) Mtp. № 231 (fol. 259^r) (2stimmig). Zu Anfang und Schluss des Stückes.

Es geht nach dem Anfang unmittelbar weiter (durch einen kleinen Nicht-Pausenstrich getrennt).

Und der Schluss des Refrains schliesst sich unmittelbar an das Vorhergehende zu einem Melodieabschnitt zusammen (auch dem Sinne nach?) (Siehe den Refrain noch weiter.)

Refrains in Motets benutzt

Fines amouretes ai trouueer

benutzt in Mtp. № 97,2 (fol. 138^v auf fol. 139^r, S. 2) (auch in N ist diese Motette Damors sunt en grant esmai)

und in Mtp. № 148,1 (fol. 199^v, S. 6)

Hier steht er eine Quinte tiefer und hat am Schluss eine kleine melodische Modification. Die

Worte kommen auch noch öfter in Motets vor. Prüfe, ob mit gleicher Melodie, z. B. in Mtp.

№ 162,1. Hier hat er (fol. 213^v, S. 4) eine andere Melodie. Sonst habe ich ihn nirgends gefunden.

Auch der Adam d .l. Hale IV (S. 211) Fines amourets ai dieu etc. hat keine Beziehung dazu.

Auch nicht Mtp. № 23,2 (fol. 35^v, b, S. 5).

He diex quant verrai cele que iaim

steht in Mtp. № 302,2 (fol. 348^r, col. b) am Schluss (fol. 349^v, col. b, S. 3 ff.)

Dazu Tenor: Qvi pandroit etc. (derselbe Tenor auch in Mtp. № 277, fol. 310^v)

Die Oberstimme (302,1) lat.: Thetheca etc., mit vielen semibreves. Sollte dies nicht ursprünglich zu frz. Text sein?

Ferner in Mtp. № 291,1 (fol. 332^r, col. a), kurz vor Schluss (fol. 333^r, col. a) mit derselben Melodie. In derselben Melodie noch ein, vielleicht noch mehr Refrains.

Tenor: A Paris. Dieser ist aber eine andere Melodie als Mtp. № 319,2 (fol. 368^v, b.

A Paris soir et matin, wozu der Tenor kommt: Frese nouuele muere france.

Dasselbe He diex quant verrai cele que iaime ist die Mittelstimme des Rondeaus XI Adams de la Hale (Coussemaeker Ad. d. l. Hale, S. 225).

Die andern Stimmen desselben stehen mit Stimmen der genannten Motets nicht in Zusammenhang (In Renard noviel kommt dieser Refrain nicht vor.)

In № 291,1 (fol. 332^v, a, S. 3 f.), 3stimmig kommt ausserdem vor der Refrain

a) aymi, aymi marotele

b) Vous traies lame demi

Um ihn hineinzubringen ist die vorhergehende auf i (auch auf die 2^{te} Refrainzeile) reimende Zeile so rhythmisiert:

du pen ser kai a li ay mi ay mi etc.

|S S B B |L SSS* |L SSS*|L SSS* etc.

[* konjungiert]

(doch kommt solche Verszeile auch nachher noch vor)

que de moi nares mer ci (7. System)

|S S B B|B SSS* B|

während kurz vorher (S. 5) geht:

puis quil est ain si

|S S B SSS*|L -|

Derselbe Refrain in № 195,1 (fol 239^v) (2stimmig) am Schluss (204^r, S. 6) ein wenig modificirt, aber im Rhythmus gar nicht geändert. Um ihn hineinzubringen hat keine rhythmische Eigenthümlichkeit vorher stattfinden müssen, wie in № 291,1. Das ganze Stück verläuft im selben Rhythmus wie der Refrain LB|LB etc.

Derselbe Refrain:

№ 159,2 (fol 211^r)

Hier steht am Anfang a

am Schluss b (212^r, S. 1 f.)

a) steht eine Quinte höher als in den vorigen Stücken

b) auch hier musste deshalb fis eingeführt werden.

Auch hier wieder Modification der Melodie, aber der Rhythmus ist der gleiche geblieben. Auch hier ist der Refrain eingeführt, ohne daß vorher (vor b) und nachher (nach a) irgend eine rhythmische Eigenthümlichkeit hat stattfinden müssen.

Der Rhythmus des ganzen Gedichts verläuft wie der des Refrains LB|LB| etc. Übrigens hat auch 159,1 vorn den Text von a, am Schluss den Text von b. Natürlich mit anderer Melodie: der discantus (Mittelstimme) hat das Vorrecht, die Melodie des Refrains zu tragen. Übrigens benutzen beide Stimmen nur Reime von a und b (ele, i). Man sieht also: Der Refrain bleibt in seinem Rhythmus erhalten, auch wenn in der Umgebung rhythmische Eigenthümlichkeiten vorgehen, auch wenn er selbst melodische Modificationen erträgt.

Wirkung des Refrains auf die ganze Composition

Mtp. № 175,1 (fol. 224^v)

a joliete ma dame

verwendet in der Mitte den Refrain ala plus sauerousete del mont ai mon cuer done.

Er findet sich in N 136^r = R 176^v und Renart noviel (in II, S. 6, S. 12) in Melodie recht abweichend.

Der Rhythmus jener in Mtp. und daran sehr anklingend in Renart ist sehr eigenthümlich – In Mtp., besonders, wie es scheint, in Zwei-Thaktigkeit. Diese ist nun ganz durchgeführt in dem ganzen Stück 175,1. Auch klingt der Schluss des Refrains schon vorher an. Es scheint so, dass er auf die Gestaltung des ganzen Stücks 175,1 eingewirkt hat. Ich habe das Stück übertragen. Zur Zweitaktigkeit siehe auch das übertragene Stück № 168.

Mtp. № 138,2 (kurz) ist ganz von Refrainmelodie gebildet. Ich habe es übertragen und ein Blatt darüber in der Übertragung.

Refrains in rhythmischer Beziehung

Mtp. № 39,1 (fol. 71^v) (3stimmig) =BMb. 19^v

Poure secors ai encore recoure

und № 133,2 (fol. 182^f)

Doce dame en qui dangier

haben am Schluss den Refrain

Ja mauvais/vilains mamour naura ia ni bet

beide mit gleicher Melodie (etwas modifizirt).

Untersuche den Rhythmus!

№ 39: Mittelstimme Gaude chorus omnium fidelium ist schon durch alte Schriftsteller bezeugt.⁵⁰

Anonym II (Coussem. I, 307a) Gaude chorus omnium, mit Noten. Ist zwar 2. modus wie in Mtp. = Bmb, hat aber andere Melodie, die sich freilich (außer der 3^{ten} von 4 mitgetheilten Takten) mit dem Satz verträgt.

Petrus Picardus (Coussem. I, 137 b), 1^{tes} Beispiel – ohne Noten, giebt nur Beschreibung: longa imperfecta durch vorhergehende brevis, ob der longa nun 1, 2, 3 oder mehr breves folgen. Dies passt auf Mtp. 39.

Positio Vulgaris 96b, 5. Z. v. u. Gaude chorus omnium. Ohne Noten, giebt an, dass der Tenor 2. modus hat und dass der Motetus Gaude chorus omnium dazu passt. Das stimmt mit Mtp.=Bmb. Coussemaker № 9 hat das falsch im Tenor (LB). Positio vulg. nennt es zugleich mit te (omni) fratre tuo sum! (=Mtp. № 37 = Bmb. 27^r und Egerton 274, 54^v, nicht also Philipp de Greve, Coussemaker № 7), was auch hierzu stimmt.

Auch die Oberstimme von 39 = Bmb. ist citirt. Und zwar von Franco (Coussemaker I, 127b) mit Noten. Es stimmt mit № 39 überein.

In der Oxforder Hdschr. Bordleiana 842 (alter Name 2575.80) aus Ende des 13. Jahrh., Anfang des 14. Jahrh. (prüfe noch nach Catalog!) steht fol 56^r statt dessen zu der Melodie des Poure secors der Text Gaude chorus de vota laetitia. Diese Textunterlage scheint zunächst falsch zu sein, vielleicht eine Verwechslung mit dem Text der Mittelstimme Gaude chorus omnium fidelium, mit der er in Silbenzahl ja auch übereinstimmt. Aber er passt auch zu der Oberstimme (Poure secors etc.) Und es ist als Beispiel des 6. (Franco 5.) modus (lauter breves) gegeben, einer discantus-Stimme, die mit dem 2t^{en} modus (BL) (in Motetus oder Tenor) zusammenzuwirken hat, was ja auf die Oberstimme unserer № 39 passt.

Zudem ist auch in Document VI Coussem., Histoire (Cod. lat. 15129, aus 13. Jahrh., prüfe das Alter noch!), S. 282 als Beispiel für den 6^{ten} modus ebenfalls die Melodie des Poure secors gegeben mit dem gleichen Text: Gaude chorus devota laetitia⁵¹.

Also an ganz anderen Stellen wie bei Franco (einfache Aufzählung der Modi, die wie bei Franco gleich zu Anfang des Tractats vorgenommen ist, bei Franco ohne Beispiele) und ganz unabhängig von den Beispielen Francos.

Es scheint mir also, dass zu der Melodie 39,1: Poure secors etc. auch eine latein. Version existiert, die eben von diesem Docum. VI und von Franco-Oxford herbeigezogen ist.

Diese lat. Version ist dann also eine spätere Anpassung, und die franz. hat die Priorität, wegen des Refrains, der in der Melodie des Poure secors verwandt ist.

Wenn nun die Anführung des Beispiels Poure secors etc. von Franco selbst herrührt, so ist das auch zugleich ein Beweis für das Alter des Refrains. Und für das Alter seiner Melodie spricht ja

⁵⁰ Hier beginnt ein Einschub (von Jacobsthal als „Anmerkung“ bezeichnet), der im Original auf S. 4 dieses Notizenteils, im Anschluss an das ursprünglich Notierte, beginnt und sich bis S. 7 erstreckt. Er ist hier an der von Jacobsthal bezeichneten Stelle eingefügt.

⁵¹ Coussemaker liest fälschlich de nostra laetitia; ich habe es auf besonderem Blatt collationirt.

auch das Citat des lat. Textes in dem Oxforder Franco, so wie das Docum. VI (wenn die Hdschr. aus dem 13. Jahrh. ist).

Auch in Gerberts II. Text Francos steht (III, S. 9b) Poure secors etc., mit Noten (Doure secors). Auch Aristoteles, Coussemaker I, 281a, 1. Beispiel, erwähnt Poure secors für seinen 8. modus (immer je 2 ungleiche semibreves); freilich nicht der Anfang, sondern das Stück A ma dame qui je voie gleich nach dem Anfang. Die 3^{te} und 4^{te} Note ist falsch, im Cod. Siensis ist es richtig. Wenn Petrus Picardus I, 137b A ma dame etc. als Beispiel für longa (imperfecta) mit folgender brevis giebt, so muss dies ein anderes Stück sein. Es kann auch nicht etwa Mtp. № 39,2 Gaude chorus gemeint sein, da dies longa durch vorhergehende brevis imperficirt, zeigt. (Er hat übrigens unmittelbar vorher Gaude chorus ebenfalls als Beispiel angegeben. Ein Stück: A ma dame habe ich übrigens bisher nicht gefunden (Suche es!).⁵²

Siehe die Refrains in № 76, 1 und 2, die ich übertragen habe und worüber ich ein besonderes Blatt habe.

Mtp. № 82 (fol. 121^v)

Ne sai ou confort trouer

und № 242,1 (fol. 265^r)

Ie mestoie mis en voie (auch in O, 288a, ad V, 38)

haben Refrains mit gleichen Tönen

Ains sai bien quil mocirra li maus damours

ohne rhythmische Verlängerung.

Siehe Refrain:

He amouretes mocirres vous dont

in № 84,2 und 280,3

= Renard noviel I, 4, S. 10

III,5, S. 1

In Mtp. № 98,2

Honte et dolor etc. der Refrain:

uileine gent voz ne les sentes mie

les doz maus que ie sent

= N, 24^v

und R, 127^v, b (im Anhängsellied)

und Miracle d. S. Vierge

In Mtp. № 77,1 und 138,2, beide am Schluss

Si (li) regart de ses vairs ieus (euz) moci(st)

(beidemale frei damit umgesprungen)

⁵² Hier endet die „Anmerkung“.

Auch № 101,2 hat diesen Refrain in der Mitte (fol. 142^r, S. 4), eine Quarte tiefer. Sonst nirgends gefunden!

— Jolietement mi tient li maus damer
Tenor, Rondeau! in Renard noviel!

№ 199,1 (fol. 242^r) = N, 183

Ma loial pensee tient mon cuer ioli

In Anhängsellied N 36^v und 168^r.

Aus Mtp. № 203,1 (fol. 244^r)

Hier main iouer men alai

der Schluss

Vos direz ce que vous vaudrez mes imerai

dies ist Refrain im Anhängsellied in R 108^v, b und N 29^r (ohne Noten), in fr. 20050 (F) 55^v (ohne Noten).

In Mtp. № 23,2 (fol. 35^v, b, S. 2)

inmitten des Stückes sind wohl mehrere Refrains und

in № 106,1 (fol. 147^v, letzt. S.) am Schluss steht der Refrain (den ich sonst nirgends gefunden habe).

23 e non diu amors me tienent ia nen ga ri rai

106 en non diu ... par ti rai

23 L B| L B| L B| L B | L B| L B|L

106 ... L| LSS*|L [* konjungiert], wegen Schluss.

Nun herrscht in 106,1 der Rhythmus |LBB| etc. oder |BL|.

Nichtsdestoweniger ist der Rhythmus des Refrains |LB|LB| streng beibehalten.

Man sieht daran:

1) dass der Refrain hier, wie wohl überhaupt, rhythmisch unangetastet bleibt, obwohl er leichte melodiose Modificationen erfährt.

2) dass der Refrain nicht für dieses Stück geschaffen, sondern anders woher entlehnt ist, was ja auch aus 23,2 hätte geschehen können, aber ebenso wahrscheinlich aus anderer (oraler? oder einstimmiger Quelle: Anhängsellied) entlehnt sein kann. Aus 23,2 selbst nicht, weil er hier inmitten anderer Refrains steht.

Siehe meine Übertragung von № 106 und meine Bemerkungen dazu auf dem dieser inneliegenden Blatt.

Refrains. Ihr Rhythmus

Der Refrain:

ains sai bien quil mocirra li maus damours (damer)

in Mtp. № 82,1 (fol. 121^v) (3stimmig) Ne sai ou confort trouer

und 241,1 (fol. 265^r) Ie mestoie mis en voie

beidemale mit leichter melodischer Modification derselben. Beidemale am Schluss:

Ains sai bien quil mocirra li maus damours

82,1 L B |L B| L B|L B| L | L |L -|

242,1 L B |L B| L B|L B| L B |LB [ligiert]

In 241,1: 6-Takter

In 82,1 durch Verlängerung der penultima zur longa einen Takt mehr. Diese Eigenthümlichkeit (übertragen!) zu beachten! Auch der Satz!

In 82,2 der Refrain:

ennon diu li maus damer mo cit

L B| L B| L B|L | L| L-|

Hier trotz Verlängerung der antepenultima nur 6-Takter!

Derselbe Refrain in Renart novel und Ad. d. I. Hale, Rondeau, (Cousse-maker S. 210) als

Haren li maus damer mocist

Renart: B|L B| L B|L B|L

An drittletzter Stelle auf damer steht [bei Ad. d. I. Hale] [Konjunktur aus 3 Semibreven]. Bessere Lesart (wie in Renart) BSS in Mscr. Cambrai (bei Cousse-maker, Histoire № 31.

Am reinsten wird der Refrain am Anfang und in der Mitte des Motets zu beobachten sein, da hier die antepenultima ja nicht wohl verlängert wird.

Ein Beispiel hierfür ist

e non diu amors me tient ia nen garirai (oder partirai)

in № 23,2 und № 106,1 (siehe oben.

(Zu 106,1 siehe mein Chantblatt zu Cod. fr. 24406)

Refrain verändert

Mtp. № 21,3 (fol. 27^r) (4stimmig)

Lautrier ioer men alai

benutzt am Schluss den Refrain:

Cest la fin queque nus die iamerai.

Dieser Refrain bildet den Grundstock eines Rondeaux in Mscr. V (Vatican Reg. 1490), fol. 119^v, col. a. Die Melodien stimmen überein, mit leichten Modificationen. Mtp. schiebt aber ein nocheinmal la fin, hat also:

Cest la fin la fin queque nus die und hat zum 2^{ten} la fin zwei eigene Töne erfunden.

Wahrscheinlich ist dies des Satzes halber, damit der Refrain in den Satz hineinpasst und damit er auskommt.

Dieses Stück Mtp. findet sich auch in R, 206 und N., 186, In R steht nur einmal la fin, aber die Noten auch für das 2^{te}. In N stehen auch diese Noten nicht.

Der Refrain ferner noch in der Berner Hdschrift. 389 № 69 (Archiv 42,243) als Schluss der 1. Strophe, in einer Chanson der Hdschrift D (Douce 308), der 4^{ten}, die Bartsch, Romanzen I, 53a abgedruckt hat. (Bei Raynaud, Chansons I, S. 54, ad VI ist sie nicht aufgeführt.) Siehe mein Verzeichniss. Darin mit doppeltem la fin in Balette 17 in D (Bartsch, Romanzen, Anm. zu I, 53a).

Mtp. № 80,2 (fol. 119^r) (3stimmig, Tenor: Omnes)

Diex a mout le cuer hardi

hat am Schluss (fol. 120^r, S. 7) den Refrain

diex ie ni os aler

coment aurai merci

Derselbe Refrain steht in der Mitte

Mtp. № 148,1 (fol. 199^v) (3stimmig, Tenor: Portare)

Sicome aloie iouer

an der Stelle fol. 199^v, S. 5 mit dem Zusatz:

diex ie ni so aler a mon ami

coment etc.

Der hier etwas modifizierte Refrain hat für die Worte a mon ami einen Zusatz an Tönen. Auch sonst stehen in beiden Stücken, besonders dem letzteren, Refrains.

Dieser Refrain kommt auch noch zu Anfang und Schluss von № 101 vor. Ich habe darüber gesprochen auf dem Blatt, das meiner Übertragung von № 148 inneliegt.

NB! Der Refrain in № 221,1 (fol. 254^r) Ie ni os aler robin trop sui etc. hat nicht damit zu thun.

Refrains abgeändert

Mtp. № 82,2 (fol. 122^r) (auch in O, fol. 293^r, 2stimmige Partitur)

Qve por moi reconforter

hat am Schluss den Refrain

ennon diu, li maus damer mo cit

In Renart noviel steht I, 3,11 und 5,11 und III, 4, 1 der Refrain

Haren li maus damer mocht

In I an beiden Stellen steht dafür die Melodie aus Mtp. für die Worte li maus damer mocht (III, 4,1 hat andere Melodie).

Wie im Renart noviel ist diese Melodie verwandt mit der in Rondeaux Adams de la Hale, № III (Coussemaker Ad. d. l. H., S. 210, bessere Lesart in Bezug auf drittletzte Silbe damer in Mscr. Cambrai (siehe Coussemaker, Histoire de l'harmonie, pl. 31). Hier in № 82,2 heisst es ausdrücklich *voil faire un motet*.

Auch № 82,1, Ne sai ou confort trouer, schliesst mit einem Refrain ab (fol. 122^v, S. 2):

ains si bien quil mocirra li maus damours.

Und dieser Refrain kehrt nun wieder in Mtp. № 242,1 (2stimmig) (fol. 265^r) *Ie mestoie mise en voie* (Tenor: *docebit*) (in O, fol. 288^v, 2stimmige Partitur, Tenor: *Ille vos docebit*; in V, fol. 38^v derselbe Text (vergl. auch Raynaud, Anmerkung zu 82,1) über leeren Notenlinien, Nur eine Strophe (folgendes Blatt ausgerissen). Hier heisst der Schluss *li mais damer* (statt *damours*). Kein Grund, da auf er keine Silbe ausgeht, wohl aber auf *ours* gleich der erste Abschnitt auf *secors* und die folgende auf *dolour*, worüber also der musikalische Abschnitt hinweg geht:

dolour quavor

B | L B | L etc.

Die Veränderung des Refrain in № 82,2

ennon diu (En non dieu) anstatt Haren li maus damer mocht

vielleicht wegen Rücksicht auf den gleichzeitigen Refrain *Ains sai bien*. Vielleicht daher auch die Dehnung es Schlusses damer mo cit

L L L Übertragen!

Der Refrain

e non diu amors me tient ia nen partirai

№ 106,1 (fol. 147^v, letzt. S.) Schluss

= № 23,2 (fol. 35^v, b, S. 22) seht an einer Stelle, an der mehrere Refrains stehen:

Hier heisst es aber *gararai* (statt *partirai*). Vielleicht weil das Stück gleich darauf mit dem reimenden *partirai* (auch ein Refrain: *Fines amourets ai et bel ami joli, dont je ne partirai*) schliesst? Die Melodie aber ist dieselbe, ausser dass 106,1 die *penultima* (vor dem Hauptschluss) gedehnt hat. (NB! № 23,2 habe ich übertragen!)

In № 138,1 (von mir übertragen) ist dem Refrain *cele ma samours douee qui mon cuer et mamoura* das Wort *car* (in LC *quant*) vorgesetzt, um es in den Gedankengang einzulassen. Ich

habe auf dem der Übertragung inneliegendem Blatte die Nachweise des Refrains gegeben.
№ 138,2 ist ganz von einem anderen Refrain beherrscht.

Refrains

Der Refrain A la plus sauerousete du mont ai mon cuer done.

Im Anhängsellied Penser ne doit vilorie N 136^r und R176^v (in N dem Andrieu Contredit, in R dem Guiot de Dijon zugeschrieben) (auch in anderen Hdschr., siehe Raynaud, Chansonier II, № 1240; auch dem Jean Erart zugeschrieben) steht der Refrain

A la plus sauerousete du mort ai mon cuer done

(in N: Ka, also syntaktisch angegliedert)

Dasselbe steht in Renart noviel, aber nur in II, S. 6, S. 12. Die Melodie weicht hier (auch gleich im Anfang) ziemlich ab von dem Anhängsellied, wo der Vers A la plus sauerousete ohne Reim dasteht.

In Renart ist der Rhythmus:

A la plus sau ervou se te del mont ai mon cuer donne

L|L| L | B B | L |LB| L | L | B B |L |L|L|

Dieser Refrains auch in Mtp. № 175,1 (übertragen).

rhythmisch interessant.

Aus demselben Anhängsellied stammt der Refrain:

Amorouetes ai jolietes samerai.

Dieser befindet sich nochmals im Anhängsellied in N, das hier zweimal steht, fol. 167^v (Robert de la Piere) und fol. 36^r (Chilebois) (auch in V, 78, Robert d. l. Piere, alte

Numerierung LXXXVII; das Blatt ist ausgerissen, worüber ich genaueres habe: Raynaud, Chansonier I sagt zu V, 78, dass es im Anfang ein couplet ist).

Dieses Lied heisst: Ioliement me doit chanter (resp. Joliement doit chanter).

Dieser Refrain: Amouretes ai jolietes samerai

befindet sich nun in Mtp. № 281,1 (fol. 320^r) = Bmb., fol. 22^r.

In dem Stück:

Dame de valour et de bonte

Es steht in Mtp. fol. 320^r,b. Und hier in gleicher (etwas modificirter) Melodie wie an all den gesamten Stellen, d. h. in den beiden Anhängselliedern.

Der Rhythmus ist:

Amou retes ai jo li e tes same rai

L B |LB|L - |LB|LB|L B|L-

3-taktig | + 4-taktig

Hierzu ist noch zu bemerken:

Mtp. № 281,1 = Bmb. ist eine andere Oberstimme zu einem Stück, zu welchem in Mtp. № 86,1 eine andere Oberstimme ist,

also: 86,1 andere Oberstimme als 281,1

86,2 " 281,2

86,3 Tenor " 281,3 Tenor (281,1–3 = Bmb.)

Und wieder aus dem letztgenannten Anhängsellied: Joliement me doit chanter (in N 167^v = 36^r) befindet sich ein anderer Refrain:

Ma loians penser tient mon cuer joli, am Schluss, der sich in Mtp. № 199,1 (fol. 242^r (2stimmig) befindet. Hier steht das Stück unter leeren Notenlinien.

Aber in N, 183^r steht die Motette (2stimmig) mit Noten. Hier heisst sie zu Anfang: Ma loians penser mas toujours ainsi. Aber am Schluss wie in Mtp.

Der Refrain am Schluss wie in dem Anhängsellied (etwas modificirt). Auch der Anfang der Motette so (aber auch mit Modification), worüber ich an anderer Stelle (bei Refrains) schon berichtet habe.

Refrain

Ainsi (en si) bone compagnie doit on bien joie mener
wird zum Tanzen angestimmt.

(Jacques Brétex, Tournoi de Chauvenci, v. 3086 ff.)

(Siehe Wolff, Lais, S. 186, Z. 12 f.)⁵³

Ähnlich: Avec tele compagnie etc.

in Renart noviel 6727 (laut Jeanroy S. 396) und noch wo anders (siehe meinen Zettel)?

Ja! Ad. d. l. Hale, Robin et Marion, Coussemaker, A. d. l. H. S. 381. Avec tele etc.

Auch sonst noch?

⁵³ Gemeint ist Ferdinand Joseph Wolf, *Über die Lais, Sequenzen und Leiche. Ein Beitrag zur Geschichte der rhythmischen Formen und Singweisen der Volkslieder und der volksmässigen Kirchen- und Kunstlieder im Mittelalter*, Heidelberg 1841.

Refrains verwandt in Motets

Mtp. № 76 (fol. 114^v) (3stimmig, Tenor: Omnes; = Bmb. fol. 24^r,
in V steht es fol. 114^r, b und a.)

verwendet 3 Refrains

1) 76,1 a: Amourousement me tient

b: li maus que iai (76,1 und 2)

Mit diesem Refrain beginnt 76,1. Er findet sich in Mscr. fr. 845, fol. 189^v, a, zertheilt in Anfang und Schluss des Stückes. Wo sonst noch? Ich habe ihn nur gefunden in Motets in fr. 845, fol. 189^v auf Anfang und Schluss vertheilt (eine Quarte tiefer als in Mtp.). Ohne Noten in F, 118^v (und in vielen Mscr., siehe Raynaud, Chansonier II, unter 1148 und 1149 (auch mit Noten?))

2) 76,2 a: He amours morrai ie

b: sans auoir merc

a) zu Anfang (also zugleich mit dem vorhergenannten) und

b) am Schluß

Und a und b hintereinander auch in 76,1 in der Mitte (also Nachahmung). Die beiden Texte sind also mit einander componirt von Dichter und Componist, die wohl eine Person sind.

Ebenso findet er sich in fr. 845, fol. 184^v, a, zertheilt in a und b, am Anfang und Schluß (eine Quarte tiefer als in Mtp.).

3) Diex damours uiurai ie longuement ainsi

Dieser Refrain findet sich

1) in der Mitte von № 76,2

2) am Schluß von № 76,1 (also Nachahmung) (hier also zusammen mit dem b des ad 2) genannten Refrains sans avoir merci.

Suche diesen Refrain sonst noch! Ich habe ihn nirgends gefunden.

Dazu noch Ausrufe wie etimi, di, also ein hohes kunstvolles Stück. Beobachte auch die Vers- und Strophenbildung beider.

Ja noch mehr: In № 76,1 ist angewandt auf den Worten: pour moi deduire et por moi deporter dieselbe Melodie wie zu Anfang von Mtp. № 24,2 (fol. 36^v) auf eben dieser Seite. Sollen 24,2, oder № 24 überhaupt noch mehr Beziehungen zu № 76 haben?

NB! Por moi deduire et por moi deporter ist kein Refrain, sondern ein beliebiger Ausdruck.

№ 24 habe ich in keiner anderen Hdschrift gefunden (Vielleicht mit lat. Text?) So viel ich sehe, bilden die obigen Worte auch nicht den Anfang irgend einer Chansons, wenigstens nicht nach Raynaud, Bibl. des Chansons.

NB! In № 24 ist ebenfalls wie in № 76 der Tenor: Omnes und in gleicher Rhythmisierung wie dort.

Auch in № 24 sind Refrains, in 24,3 zu Anfang und Schluss. E non dieu queque nus die und au cuer mi tint li maus damer. Ich habe das Stück übertragen.

Aus mehreren Refrains zusammengesetzt,
vielleicht meistens aus solchen gebildet ist Mtp. № 178,1 (2stimmig)

La bele morcit diex qui men garira

Tenor: In seculum

So der Schluss:

1) diex ele ma et mon cuer e ma vie tout emble

Dieselben Worte mit gleicher Melodie in Mtp. № 120,2 (fol. 166^r), ebenfalls am Schluss
(fol. 167^r)

2) sadera li durian dureles sadera li dure (Vers 17 und 18)

Dieselben Worte und Melodie (an einer Stelle ein wenig modifiziert) in Mtp. № 118,1 (fol. 162^v)
am Schluss. Dieser Refrain kommt wohl natürlich noch öfter vor (Suche ihn!)

3) pris ma vne amourete
dont ia ne partirai (V. 11–12)

Dieser steht in № 117,2 (fol. 161^r) am Schluss (Melodie im ganzen modifiziert).

4) diex iam tant que ni puis durer (Vers 13, also unmittelbar nach dem vorhergehenden). Dieser
steht mit gleicher Melodie in Mtp. № 114,2 (fol. 157^r).

Alle diese genannten Stücke haben andere Tenores als № 178. In ihnen kommen vielleicht auch
noch andere Refrains vor. Siehe, ob № 178 noch mehr Refrains enthält, auch solche, die
anderswo (auch in Chansons) vorkommen.

— Es giebt auch noch andere Motets, die aus lauter Refrains bestehen. So das Stück in fr. 12615
(N), fol. 195^r: Cele ma samour donnée, wozu noch einer der mehreren Tenores erklingt.

Refrains. Motets aus nur einem Refrain

siehe N, 191^v Renuoisement etc. und mehrere in dieser Gegend (wie auch in R).

Refrain verwandt in Motets

Mtp. № 209,1 (fol. 247^r) hat

a. Qvi lioaument sert samie

b. bien lidoit saioie doubler

als 1. und letzter Vers.

Dieser ganze Refrain findet sich im Anhängsellied Mscr. fr. 844 (R), fol. 156^v, mit derselben
Melodie in dem Lied

Por li servir en bon foi

Prüfe, ob es auch in anderen Mscr. vorkommt!

Die Benutzung des Refrains in der Motette ist so:

Der 1. Vers nimmt Text und Melodie des Refrains a; der 2. Vers benutzt Anfang von a oder b; b
beginnt wie a, obwohl b auftaktig ist und a nicht; der 3. und 4. Vers wie der 1. und 2. Nur die
Schluss-Silben des 4. Verses sind anders.

Dann tritt der Refrain erst wieder in der letzten Zeile auf (b). Der letzte Vers beginnt mit Auftakt. Der 2^{te} und 4^{te} Vers, der mit vollem Takt beginnend eine Silbe weniger hat, benutzt doch a oder b. Wie kommt das zu Stande? Siehe den Satz!

Die Composition der Motette behandelt den Auftakt nicht als solchen, sondern als

| B L | B L etc.
Qvi loi au ment
bien li doit sa

(Doch prüfe das!) Geht daraus etwas für Refrains hervor? Die Motette steht auch in N 179^f und in R 205^v.

In Mtp. № 210 (fol. 247^v)
En mai quant neist la rousee
ist der Refrain:

cele ma samor dounee

qui mon cuer et mon cors a

als Refrain benutzt, ebenso № 138,1 (fol. 189^v). Er steht in R, fol. 20^f und N, fol. 122^f als Anhängsel der ersten Strophe des Anhängselliades Penser com fins amoureux. (Siehe, ob das Lied auch noch in anderen Hdschr. steht. Nein!!) Die beiden in N und R weichen etwas von einander ab, und auch Mtp. hat Modificationen.

Ferner als Refrain im Rondeau (motet) N, 195^f: Cest la jus und in Motet in N, 195^f Cele ma samours donée, die ganz aus Refrains besteht.

Mtp. № 117,1 fol. 161^v, S. 5
№ 232,1, fol. 259^v, S. 3
und N, 195^v, S. 12

haben den Refrain:

ie ne le⁵⁴ laimie avec moi

(pas)

mon cuer ains lamamie

mit gleicher Melodie. Es scheint Anstand gehabt zu haben, ihn ins Geleise zu bringen.

Zu № 117,1 bemerke ich, dass bei dem Refrain hier das e von mie elidirt wird (fol. 161^v, S. 5).

Die Silbe le zu dem getilgten Tone (e) gehörig, ist vergessen worden, zu tilgen.

Bemerkenswerth ist die Anpassung einer Sequenz an 2 verschiedenen Stellen:

1) fol. 161^v, S. 1 der Abschnitt:

⁵⁴ Dieses einsilbige Wort wird von Jacobsthal hier wie auch bei dem Beispiel der Sequenzanpassung weiter unten vergessen oder unterdrückt, siehe seinen apographen Abdruck dieser Stelle in: Jacobsthal, Die Texte der Liederhandschrift Montpellier H 196, Zrom.Phil. IV (1880), S. 47. Dieser Umstand macht seine weiteren Darstellungen und Kommentierungen zweifelhaft.

L B L B L B L B L B L B L BL
 bien me doi reconforter rire et iouer mal oublier
 e f g f d e f e c d e d h cd

und 2) fol. 161^v, S. 4:

L BL BLB L B LBL B L B L
 mes en sa bailli-e mest ma-ui-e ie ne [le] laimie avec
 e c e f g f d e f e c d e e etc.

In diese letztere Bildung fällt der Anfang des Refrains hinein (je nai mie avec), von wo sie sich von der ersten Bildung dann differenzirt. Das erste Mal wird durch die Sequenz der männliche Ausgang reconfortér, jouér, outhiér hervorgehoben. Das zweite mal der weibliche: baillie, vie. Diese doppelte Benutzung der Sequenz ist nicht etwa durch eine entsprechende Wiederholung des Tenor hervorgerufen, sondern spontan. Wie verhält sich hierzu die Mittelstimme? Ich bemerke übrigens, dass in dem Refrain das mie, das man sich doch als Reim vorstellt zu den Ausgängen baillie, vie, die gerade durch die Sequenz-Bildung hervorgehoben wurden, nun nicht reimt, es wird eben das e elidirt, und die Silbe mi fällt ja auf schwache Silbe. Ist das eine verunglückte Anpassung? Warum ist mie gewählt und nicht pas wie in № 232? Der Tenor ist die Neuma des 3^{ten} modus. (Siehe Muris bei Coussemaker II, 321a, 2. System, letzte Ligatur f. nach Testia dies est quod haec facta sunt.

 Auch in № 232,1 (fol. 259^v, S. 3) ist bei dem Refrain gebessert (en ist ungültig gemacht). Hier scheint mir das moi als Reim zu dem vorhergehenden destroit hervorzukommen, trotzdem es im selben Takt rhythmisch weiter geht. Und das mamie des Refrains reimt mit dem vorhergehenden druerie (fol. 259^v, S. 2), trotzdem das stumme e hier als schlechter Takttheil steht, in amie aber als guter.

Die weiblichen Versausgänge werden ja immer auf diese beiden Arten:

i e | oder i | e
 L B L L

behandelt werden.

Siehe doch, ob in demselben Stück nicht beide Arten bei correspondirenden Versen vorkommen. Und dazu noch die Art, dass das stumme e elidirt wird vor Vocal.

Was sagt die Motette in N zu diesem Refrain?

Zum Refrain in Motet

Theilung und Unterbringung an verschiedenen Stellen des Gedichtes, so dass es einen anderen Sinn bekommt, Hinzufügen eines Wortes. Zugleich als Beweis für Einheit der Person des Dichters und des Componisten.

Mtp. № 279,1 (fol. 313^r)

De ma dame vient, = Ad. d. l. Hale (Cousse-maker, Ad. d. l. Hale, S. 246, ad II). Siehe meine Blätter: Zum Rondeau, S. 34 ff., besonders von S. 35 an. Vergleiche auch Mtp. № 228,1 (fol. 257^r) *Ie gart le bois*, welches vorn und hinten einen Refrain aus *Cour de Paradis*, meine Copie, S. 1, letzt. System verwendet.

Mtp. № 228 (fol. 257^v)

Ie gart les bois

Der Anfang mit modificirter Melodie im *Cour de Paradis* (fr. 25532, fol. 334^r, col. a, meine Copie s. 1, letzt. Syst.)

Auch die 2^{te} Zeile, obwohl der Text abweicht (aber gleiches Metrum hat), hat auch Beziehung zu Mtp. Es scheint mir hier in *Cour de Paradis* irgendwo ein Schlüsselwechsel zu fehlen. Es ist hier die Rede von Blasen auf dem Horn! Also das Stück wurde auf Horn geblasen. Prüfe die Dichtung, ob das hier noch öfter vorkommt, dass eine Melodie auf einem Instrument gespielt wird.

Auftakt. Im Tenor durch Pause ein Anfang bezeichnet. Ich habe das Stück in meinen frühesten Übertragungen.

Die Sache vertheilt sich noch anders: Am Schluss erscheinen wirklich die Worte, die der Refrain in *Cour de Paradis* hat!

Refrains benutzt. Die Verszeilen des Refrains werden getrennt

Mtp. № 293,2 (3stimmig), fol. 335^r

benutzt den Refrain

a. Adies sunt ces sa des brunetes

b. les plus iolietes

Er steht im *Renart noviel* I, S. 6, S. 8; II, S. 6, S. 9; III, S. 6, S. 11.

Die Melodien in diesen 3 Hdschr. sind verschieden; auch rhythmisch. Die in III ist rhythmisch nicht recht in Bindung zu bringen.

In II hat sie diese rhythmische Form:

A des sunt ces sa des brunetes les plus joli etes
 L | L | L B | B B B | L B | L B | LB | L | L

Die in I ist nun die, die Mtp. auch hat (nur eine Quinte höher).

a. und b. des Refrains sind in Mtp. getrennt. Die Stimme 293,2 beginnt gleich mit a., dem dann ein Vers: douches et plaisans zugefügt wird. Beide zusammen bilden einen musikal. Abschnitt. Nach einem weiteren Vers: et sachies bien que ce sunt en tous tans folgt b., das mit diesem vorhergehenden und dem folgenden Vers: amen sam blant ein syntaktisches Ganzes bildet. b und der folgende Vers bilden einen musikalischen Abschnitt.

Zum Refrain

Der Refrain

a. en non diu que que nus die

b. au cuer me tient li maus damer

steht in Mtp. № 96,1 (fol. 136^v) am Schluss⁵⁵, und zwar ist die Silbe die am Schluss von a. elidirt.

Also:

a - ˘ - ˘ - ˘ - ˘ - ˘ -

en non diu que que nus die

b - ˘ - ˘ - ˘ - ˘ - ˘ -

au cuer mi tient li maus damer

Ebenso in № 104 (fol. 145^v)

Und zwar in 104,2 am Schluss, und zwar genau so (mit Elision) wie in 96,1. In 104,1 zu Anfang nur a. Und hier ist die nicht elidirt, denn ihm folgt quant etc.

[Hier folgt ein Einschub auf einem unpaginiertem Blatt:]

Wieder derselbe Refrain mit derselben Melodie steht in № 24,3 (fol. 37^r, col. a) und zwar steht a. am Anfang und b. am Schlusss. Das a am Anfang hat das die nicht elidirt. Es folgt hier: ie nela puis oublier. Das b. am Schluss hat vor sich:

- ˘ - ˘ - ˘ - ˘ - ˘ -

a le gies moi douce a mi e

Und das amie ist elidirt vor b: au cuer etc., also:

⁵⁵ Der Anfang von 96,1 Li maus amorous me tient findet sich mit gleicher Melodie im Anfang von № 230,1 (2stimmig) (fol. 258^v), eine Quinte tiefer, dessen Schluss: dont ia ne garrai vielleicht dazu gehört. Sonst nirgends gefunden.

~ - ~ -
a mie_au cuer etc.

Auffallend ist nun, dass in den Gedichten dennoch Verszeilen auf ie ausgehen, bei denen das e nicht elidirt ist, wo also doch -~

ie als Reim gilt. Siehe besonders auch den S. 2 dieser Blätter erwähnten Fall, wo amie nicht elidirt ist, trotzdem die folgende Zeile mit Vocal beginnt.

Und auch die elidirten e des Refrains müssen doch hierzu rechnen. Kann dies mit in Rechnung kommen, dass der Componist dieser Stücke nicht auch der Dichter ist?

Suche den Refrain in anderen Stücken (Chansons, Anhängselliedern!) Sind diese Stücke noch in anderen Handschriften?

[Hier endet der Einschub]

Nicht nach dieser Melodie ist der Refrain in № 166,1 und 2 (fol. 215^v), jeweils am Anfang

166,1 Ennon diu diu queque nus die
trop a celi dure uie

166,2 E non diu queque nus die
lamor nest pas bien partie.

Ebenfalls nicht und wieder andere Melodie hat № 142,1 (fol. 192^v) am Schluss

en non diu queque nus die
ie les sent les maus damours,
dem aber noch die Zeile folgt:
si les seruirai toz iors.

In № 104,2 bemerke ich noch: im Innern stehen hier die Verse

dauoir amors aamie
et seuir et honerer

Hier ist am Schluss des 1. dieser Verse amie nicht elidirt!

Zu 96,1 (Fortsetzung):

96,2 beginnt mit Refrain

a. Diex por quoi le regardai und dessen Fortsetzung

b. quant si ueir oiel trai mont findet sich am Schluss.

Derselbe Refrain findet sich in № 117,1 (fol. 160^v) kurz vor Schluss (fol 162^v, S. 1), beides, a. und b., hintereinander.

a. findet sich auch (nicht auch b.?) am Anfang eines Stückes von D, fol. 245^v (Raynaud, Motets I, Anmerkung zu 96,1 u.2) Ja wohl! In Motets II steht dieses Stück bei Raynaud, S. 9, ad XXXI.

Hier heisst der Schluss, etwas modifizirt: Car si vais eulz sospris mont und S. 11, ad XXXVI.

Siehe, wo dieser Refrain noch steht.

Refrains

Ähnlich fangen verschiedene Refrains in Cod. Mtp. an mit En non dieu, die dann verschieden weiter gehen. Vielleicht ist auch die Ähnlichkeit des Anfangs der Melodie auf den Worten En non dieu (g a c) nicht Zufall. So:

1) № 142,1 (fol. 293^v, S. 2):

Nvs ne sait les biens damors
en non diu queque nus die ie les sent etc.

2) № 166,2 (fol. 216^r, S. 3), (Anfang):

E non diu queque nus die lamor nest

(Auch № 166,1 fängt so an, aber mit anderer Melodie, wie auch sonst in 2-Zeilern vorkommen, die auch in 1) stehen, aber andere Melodie.

3) № 183,1 (fol. 234^r, S. 4), (Anfang):

En non diu diex cest larage.

NB! Die 3 Stücke № 24,2; 96,1; 104 haben den gleichen Refrain En non dieu queque nus die au cuer mi tient li maus damer, haben die gleiche Melodie, ganz und gar.

Das En non dieu heisst hier: a h c. Dieselbe Wendung auf en non dieu in № 204,1 (2stimmig) am Schluss (fol. 245^v, S. 1) en non diu (F G a) ie me dueil. Auch in № 23,2 (fol. 35^v, b): e non diu (e f g) amors me tienent (=№ 106,1, fol. 147^v, letzt. S.).

Aber in № 82,2: ennon diu (f e d) li maus damer mo cit (Rondeau Adams d. I. Hale, № 3, Hanc limaus damer).

Siehe auch noch das Spiel En non dieu robin biaus compay in N, 78^v; En non dieu voi estes bele in N, 79^r; En non dieu jai bel ami in Renart noviel I, 6, 9; II, 6, 11; III, 7,1.

Refrains

Mtp. № 116,2 (fol. 159^r)

Ie me quidai bien tenir

und № 256,2 (fol. 277^v)

Ie me cuidoie tenir

haben trotz weiterer Anklänge im Text nichts miteinander zu thun. Ich bemerke, dass 116,1 beginnt: „De iolif cuer doit uenir de faire un treble pesant por ce voel ie maintenir de signeur gilon pesant ferrant“. Sollte hiermit eine Anspielung auf № 256 gemacht sein (natürlich nur auf dessen Text)? Hat er auch im Metrum Ähnlichkeit mit 116?

Tenor: 116: Et gaudebit

256 Bele ysabelos, das in Bmb. vollständig steht.

116,2 in O, fol. 289^v, mit gleichem Textanfang, der aber anders weitergeht. Ich habe es schon festgestellt.

Ein Stück, zusammengesetzt aus zwei anderen

Diese Merkwürdigkeit zeigt sich in dem Verhältniss von Mtp. № 28 (fol. 41^v) einerseits zu Bmb. fol. 40^v und N, fol. 183^v andererseits.

Mtp. № 28 ist 4stimmig

1. Li doz maus mo cot que iai
2. Trop ai lonc tens en folie
3. Ma loiautes ma nuisi
4. In seculum (Tenor)

Bmb. ist 3stimmig, N ist 2stimmig, Tenores wie in Mtp.: In seculum (N hat Seculum).

Mtp. 28,1 steht in Bmb. ebenfalls als Oberstimme, es fehlt in N. Die Mittelstimme von Bmb. und ebenso die Oberstimme von N ist nun zusammengesetzt aus Mtp. 28,2 und 28,3. Und zwar so: Sie beginnt mit Mtp. 28,3 Ma loiautes ma nuisi etc. bis merci (Schluss von fol. 42^f, col. a), 18 Takte. Von hier geht sie über in Mtp. 28,2 von den Worten. tartarin men vengeront an (von fol. 42^v, col. b, dem 1^{sten} Ton dieser Columne an) und geht bis zum Schluss so fort. Was von 28,2 unbenutzt bleibt, ist ebenfalls 18 Takte.

Die so zusammengesetzte Stimme bildet also genau die richtige Taktzahl und auch natürlich zu den anderen beiden Stimmen (Bmb.) und zu der einen Stimme (Tenor in N) einen richtigen musikalischen Satz.

Es müsste nun untersucht werden, ob diese zusammen auch einen guten Sinn geben und ob diese zusammengesetzte Strophe auch im Bau annehmbar ist. Dies letztere scheint mir: die Reime auf i, die 28,3 (Ma loiautes ma nuisi) in dem aufgenommenen Theil hat, binden das aus 28,2 aufgenommene (Tartarin men vengeront Car dieu en pris etc.).

Ebenso wird man fragen, ob jedes der beiden Stücke Mtp's, 28,2 und 28,3, einen fortlaufenden Sinn giebt und wie es mit dem Bau jeder der beiden Strophen steht. Was das letztere angeht, so ist in 28,2 der letzte Vers des in Bmb. und N übergangenen Anfangs Sans retour (bei Raynaud Vers 29) ohne Reim in dieser Strophe Montpelliers. Es würde aber in dem Stück aus 28,3, welches in Bmb. und N wegbleibt: Mont magree et mont me plesir la douce amor (Raynaud Vers 47 ff.), seinen Reim finden.

Sollten diese beiden ausgelassenen Theile von 28,2 und 28,3 zusammen eine Strophe gebildet haben, wie die von Bmb. und N aus 28,2 und 28,3 zusammengesetzte? Das scheint mir dem Sinn nach nicht möglich zu sein. – Man müsste auch sehen, wie sich in musikalischer Beziehung die Stimmen gestalten.

Nun ist auffallend, dass in Mtp. mit dem Stück, das Bmb. und N aus 28,3 genommen haben (dem Anfang), gerade eine Seite (42^f, col. a) zu Ende ist, was sich in Mtp. – nach seiner Disposition – also auf 43^f, col. a fortsetzt, und dass das Stück, womit Bmb. und N. aus 28,2 nun fortsetzen, ebenfalls (der Disposition der Hdschr. nach) eine neue Seite (fol. 42^v, natürlich col. b) beginnt. Es sieht ja beinahe so aus, dass diese beiden Bücher eine so wie Mtp. disponirte Vorlage vor sich gehabt haben. Sie wären dann nach der Vollendung der Abschrift einer Seite bei dem Abschreiben der Fortsetzung auf eine falsche Seite gekommen, von einer recto-Seite (42^f, col. a)

auf die nächste verso-Seite (42^v, col. b) statt auf die nächste recto-Seite (43^r). Freilich müssten sie dann auch von einer b-Columne in eine a-Columne gekommen sein.

Siehe doch, ob sich zwischen Bmb. und N. Beziehungen finden, die auf eine gemeinsame Vorlage schliessen lassen.

Unterschiedlich zwischen ihnen ist: In N. ist im Tenor (fol. 183^v, S. 6) die vorletzte Gruppe *c h* überflüssig (wie sie in Bmb. und Mtp. fehlt). Übrigens heisst der Tenor in N nicht, wie in Mtp. und Bmb., *In seculum*, sondern nur *Seculum*. Dies *Seculum* entspricht den im Tenor angewandten Tönen des liturg. Gesanges. Es ist dies aus dem Graduale *Haec dies quam fecit*, aus dem *Confitemini domino* (Domin. Resurrectionis) aus den Worten in *saeculum* entnommen (Pothier, Grad. S. 234) und der auf in stehende Ton (*c* = der für das Motet gewählten Tonlage) ist hier bei dem vorliegenden Motet nicht angewandt, während er sonst auch angewandt wird; und wenn er von N angewandt wird, wie z. B. fol. 196^v, S. 5, so heisst es hier *In seculum*. Freilich fol. 197^r, S. 4, wo er nicht angewandt ist, heisst es auch *In seculum*.

Laut Raynaud, Anmerkung zu № 28 (= № XI) ist 28,1 auch in dem Mscr. LC (Arsenal № 6361), auch 28,2 und 28,3 auf den S. 762 und 763 (Raynaud I, S. 298, ad XI), und auch im 2^{ten} Band verweist er S. 148 ad LXX, LX und LXI einfach auf den I. Bd. Mtp. XI (unsere Motet). Also hinter einander. Das Original des Mscr. LC hatte keine Noten, auch keinen Tenor (siehe Raynaud II, Vorrede, S. X, Z. 8 ff.).

Der Ton *cis* und der Ton *es*

In Mtp. № 254 (abgedruckt bei Coussemaker l'Art harmonique als № XI) findet sich gegen den Schluss (fol. 275^v) diese Stelle:

1: d | e e fis |
don | si proi mer | ci

2. d | cis-----
vi | e-----

3. G | a-----

Tenor Also *cis* und *fis* zusammenklingend.

Das Stück ist von Petrus de Cruce

In Bmb. ist ein Stück, wo, wenn ich nicht irre, nach einander die Töne *es d c h* stehen. Suche *es*. Dies ist fol. 31^v = Mtp. № 256 (fol. 277^v) (bei Coussemaker l'Art harm., № XXXIX). Es lautet:

1. |g |g g f,e,d| f f e f | g
pri-|son |que les li |ont fait et fe-|ront
2. |G |G a | h a |G,a
me-|ner |dieus quant | plus la | voi
3. |d es | d c | h c | d
|he diex |dous diex | que fe-|rai

Bmb. fol. 31^v, letzte. S. = Mtp. № 256, fol. 278^r, col. a, S. 5 / col. b, S. 6/ Tenor: col. a, S. 8.
Mtp. hat in der Oberstimme etwas Modification im 2. und 3. der hier stehenden Takte.
NB! Dies steht in dem Stück, dessen Tenor das Lied Bele ysabelos ist.

C I⁴, V:

Instrumente!

Im Cours de Paradis, fr. 25532, meine Copie S. 1, Zeile vor dem letzten System, heisst es, dass die Melodie: Je gars le bois (Anfang und Schluss wie Mtp. № 228,1, fol. 275^v) auf einem Horn geblasen wird.

Eigenthümliche Tenores

– Mtp. № 309,3 (fol. 355^v)

Dvn ioli dart – DIEX COMMENT

hat fast lauter breves, auch semibrev. Dazu in 1. frz., in 2. lat. Text.

– Mtp. № 310,3 (fol. 357^r)

In sompnis

in der 2. Hälfte lauter breves. Dazu 1. lat. Text (beginnt In sompnis), 2. frz. Text

– Mtp. № 311,3 (fol. 358^r)

Et sperabit (aus dem Alleluja Laetabitur justus, Grad. Sarsbur. S. 207)

Ochetus, mit 2. Stimme in semibreves, Gruppen verschiedener Art.

Beide Oberstimmen frz. Texte (Dies habe ich begonnen zu übertragen, 22/10. 97).

– und folgende, wie denn dieser ganze Fascikel des Codex Eigenthümlichkeiten im Tenor und auch in den anderen Stimmen hat.

Auch das Stück № 277 (fol. 310^v) hat einen sehr merkwürdigen Tenor:

Qvi prendroit.

Dieser Tenor hat breves und semibreves und hoketirt mit anderen Stimmen, die auch untereinander zu hoketiren scheinen.

Ausserdem bildet er seine Gruppen auf sehr eigenthümliche Weise. Was man noch besser constatiren kann, wenn man ihn mit dem Tenor zu № 302 (fol. 348^r) vergleicht: Zuerst nämlich bringt er die Töne der Melodie einfach wie sie sind. Von fol. 311^r, S. 8, fünftletzte Gruppe an wird immer die letzte jeder Gruppe zu Anfang der nächstfolgenden wiederholt (*Fga_abaG_Gfa G* etc.). Dieses Stück steht in einem Fascikel, in dem eine Reihe von frz. Tenores sind, das gerade mit dem genannten Stück № 302 (fol. 348^r) schließt. Siehe doch, ob auch in anderen Fascikeln sich noch frz. Tenores finden.

– № 267 (fol. 294^r)

Tenor L mit lauter Wiederholungen einer kleinen Gruppe. Das Stück hat Auftakt in allen 3 Stimmen (auch Tenor).

Benutzung eines Lied-Anfangs für Motette

Die Motette Mtp. № 109 (fol. 151^v)

benutzt für 109,2:

Mout mabelist lamouros pensement

den Anfang eines Liedes, welches ebenso beginnt und sich aber dann differenzirt. Es steht in Mscr. 844 (R), fol. 188^v, col. a (von mir copirt).

Das Lied ist provençalisch, von dem Trobador Folquet de Marseille. Leider sind von der 1. Strophe nur die ersten 4 Verse erhalten, so dass ich nicht sehen kann, ob vielleicht auch der Schluss in Mtp. mit dem Lied übereinstimmt:

mes nuit et ior

ioie et baudour

et grant aliegement.

Es ist dies mit dem Anfang vielleicht ein Refrain (suche ihn!).

Siehe doch, ob das provençalische Chanson von Folquet nicht auch in anderen Mscripten steht. Eben diese Motette 109,2 steht nun in N (fr. 12615), fol. 181^r mit den gleichen Noten des Tenors (Flos filius ejus), aber ohne Text. Und zwar in provençalischer Sprache, und Raynaud, Motets II, 308, Anmerkung zu 109,2 (LXV,2) zeigt, dass diese 2. Stimme von 109 ursprünglich auch provençalisch gewesen zu sein scheint. Dann müsste doch der Autor von 109 diese 2. Stimme mit Tenor provençalisch vorgefunden haben, wie sie in N steht, und dazu dann die Oberstimme 109,1 dazu erdacht haben, die altfrz. ist. Sollten manche der in N und R. enthaltenen 2stimmigen Stücke dann nachträglich mit einer Oberstimme versehen worden sein, wie sie in Mtp. stehen? Und ebenso die 3stimmigen Stücke in Bmb., die in Mtp. 4stimmig stehen, eine Oberstimme von diesem erhalten haben? Auch innerhalb des Codex Mtp. kommt ja derartiges vor.

Auch gibt es ja solche Stücke, zu deren beiden Unterstimmen eine verschiedene Oberstimme erfunden worden ist. Zu diesem Stück Mtp. 109,2 siehe P. Mayer in: Romania I, p. 406, wo er den Text veröffentlicht hat zugleich mit 109,1. Vielleicht spricht er auch darüber.

NB! Auch in Mscr. LC (La Clayette), fol. 732 und 733, stehen die Texte von Mtp. 109,1 und 2 Altfranzösisch? Aus Raynauds Bemerkung zu LC (II, S. 145, ad V und VI) kann ich das nicht ersehen, da er auch zu der provençal. Gestalt in N, fol. 181^r (II, 152, ad XII) dieses nicht bemerkt.

Bone amours sans tricherie

N, fol. 181^r benutzt den Anfang und Schluss aus einer Chanson dieses Anfangs, Arsenal 5198, fol. 134, col. a (woraus ich es copirt habe) und sonst (siehe Raynaud, Chasonnier).

Li douc terminer agrie (Mtp.), Anfang und Schluss aus Chanson, z. B. auch in Cod. 20055.

Provençalische Motette

Vielleicht ist eine solche ursprünglich Mtp. 109,2 Mout mabelist lamouros pensement (3stimmig); die in N., fol. 181^r in altprovençal. (2stimmig) steht und deren Anfang der gleichlautende Anfang des provençal. Liedes von Fouquet de Marseille ist (mscr. 844, fol. 188^v, col. a (von mir copirt). Siehe darüber mein Blatt: Benutzung eines Liedanfangs für Motette, S. 1.

Ballet

Ein in Oxford Douce 308 (D) unter № 66 aufgeführtes Ballet, das auch in Bern Mscr. 389, fol. 20 steht, steht mit Noten in V (fol. 31^v)

Amours a cui je me rent pris

Es hat hier 6 Verse (8-Silbler), deren Versstellung (a. und b.) und Melodien (α , β , γ) sich folgendermaßen verhalten:

1.	α	a	pris
2.	α	a	pris
3.	β	a	pris
4.	γ	b	per
5.	γ	b	per
6.	γ	b	per

Es ist vielleicht nicht vollständig, da das auf fol. 31 folgende Blatt ausgerissen ist. Vielleicht ist nicht einmal die erste Strophe vollständig, doch scheint es mir nicht so, da die letzte Zeile auf fol. 31^v nicht ganz ausgefüllt ist.

Ich bemerke, dass zwischen dem 4. und 5. Vers ein Pausenstrich in dem Notensystem steht. Vollständig ist vielleicht das Stück mitgeteilt in [...] -Archiv XLII, 283 (laut Rayn. Chanson. II, 170, ad 1602).

Zum Hochetus – Improvisieren von Gesängen

Er wird als Kurzweil geübt, laut Mtp. № 258,1 (fol. 280^v). Hier heisst es von den lustigen Brüdern

adam et haniket etc.

quant il hoquetent

und nachher:

quant il font le moulin ensamble tout quatre et au plastre batre (Takt mit den Füssen schlagend?) en hoquetant.

Das Stück selbst ist kein Hochetus.

Auch heisst es, dass sie auswendig singen:

Et si chantent tout sans liure uies et nouuel.

Sie singen ohne Buch altes und neues. Heisst dieses Neues singen, dass sie improvisieren?]

Zum Conductus

Der Conductus (simplex), den der Anonym. IV (Cousse-maker I, 342a, Abs. 3, letzte Zeile) dem Perotinus zuschreibt, Beata viscera, kann nach Francos Erklärung (130b, 5 ff. und 132b, Abs. 1) nicht das Stück sein, das Mtp. als № 46 (fol. 81^v) hat (Cousse-maker, l'Art, № 4). Denn nach Francos Erklärung rührt der Tenor eines Conductus von dem Componisten her. In diesem Stück aus Mtp. ist der Tenor entnommen der Communio der Missa votiva de S. Maria (Pothier Graduale, S. 111).

Wenn nun jener Anonym. IV den Conductus als Beata viscera bezeichnet, so braucht damit noch nicht die Tenor-Stimme gemeint zu sein, ja es wird nicht so sein, da bei der Anführung von Compositionen nicht der Tenor citirt wird, sondern eine andere Stimme, gewöhnlich wohl die Stimme über dem Tenor (der discantus oder der motetus). Und in diesem Stück Mtpiers hat diese Stimme den Text: Beata viscera.

Was noch dagegen spricht, dass dieses Stück das dem Perotinus beigelegte ist, ist dieses: der Anonymus bezeichnet ihn als simplex conductus, im Gegensatz zu den vorher genannten und ebenfalls mit Beispielen versehenen (siehe nach ihnen!) triplices und duplices Conductus.

Unter den simplices muss ich doch wohl verstehen einen 2stimmigen Satz (Tenor und Oberstimme). Aber es könnte ja zu diesem ursprünglich 2stimmigen Satz später noch eine Oberstimme hinzu gekommen sein (Lestat du monde in Mtp.). Siehe doch, ob sich diese

Composition № 46 Mtp. vielleicht mit einer anderen Erklärung des Conductus verträgt, wie in der Positio vulgaris oder wie der Garlandias und Odingtons.

Ferner: Ist mit dem Conductus Perotins vielleicht etwas in dem Sinn der Conductus des Eselsfestes gemeint? Ich glaube es nicht. Siehe doch, ob sich die Texte der dem Perotinus zugeschriebenen Conductus vielleicht in der Liturgie des Eselsfestes finden (Siehe übrigens auch meine Blätter Zum Rondeau).

Mehrstimmigkeit auf Instrumenten

Siehe Ducange⁵⁶, unter Dulciana (hier kommt auch diaphonia vor) und Bandosa, wofür er Stellen aus der Vita Caroli Magni von Aymeric de Peyrato citirt. Wer ist dieser Aymeric und wann hat er gelebt? Das ist wichtig für die Zeit der Mehrstimmigkeit, die hier in Frage kommt. (Citirt bei Lavoix, Motets II⁵⁷, S. 301 und 315.) (Siehe Chevalier, Repertoire des sources historiques)

Ferner in der Chanson de Horn (Histoire littéraire, t. XXII, p. 562) (die Stelle ist citirt bei Lavoix, S. 303): Auf der Harfe, heisst es, liess er einige Saiten chanter, einige organer. Das ist doch cantus (Tenor) und Organum (Organal-Stimme). Hier wird auch die Art der Betheiligung des Instruments am Gesang mitgetheilt.

Siehe ferner die Verse aus der Roman de la Violette (wo stehen sie da?)

Cil jugleor viellent lais

Et sons et notes et conduis.

Es ist nun die Frage, ob auf den Instrumenten selbst mehrstimmig gespielt wurde oder ob auf ihnen nur eine Stimme eines mehrstimmigen Stückes gespielt wurde, während die anderen gesungen wurden (vielleicht das sine littera, siehe auch die Tenores?). Oder ob die Instrumente das mehrstimmig gesungene Stück einfach in den verschiedenen Stimmen unisono mitspielten. Dazu müsste man auch wissen, ob auf dem Instrument mehrstimmig gespielt werden kann. Hier also auf der Viella. Dort auf der Harpe (hier doch wohl! und auch nach dem oben citirten Text!) Aber es können ja auch mehrere Instrumentalisten zugleich gespielt haben.

Auch in Giraldus Cambrensis' Descriptio Cambriae (VI, S. 186, cap. XII) und in seiner Topographia Hibernica (V, S. 153).

Auch bei musikal. Autoren. So bei Anonym. IV (in Coussemaker Scr. I, S. 339 ff., S. 362,b, Abs. 3, S. 341b, Z. 4, S. 363b, Z. 7 f. und Z. 4 v. u.), Garlandia I, 115 (Siehe solche Stellen bei Coussemaker l'Art, S. 68 in den Anmerkungen)

⁵⁶ Gemeint ist DuCange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Paris 1844, ²1883f.

⁵⁷ Mit diesem Kurzverweis meint Jacobsthal: *Henri Lavoix (fils), Étude sur la musique au siècle de Saint Louis*, in: *Gaston Raynaud (éd.), Recueil des Motets français des XII. et XIII. siècles, vol II.*

Garlandia I, S. 115b, Z. 6 v. u. f., S. 16b, Z. 11 v. u. f., S. 117a, Z. 4 v. u., S. 115a, Z. 7. Hier scheint in vielen Fällen die oberste Stimme (das quadruplum) von Instrumenten gespielt zu sein. Doch prüfe!

Thomas von Aquin

hat ein kleines Werk über Musik, das entdeckt ist von Guerrino Amelli, dem Conservator der Biblioteca ambrosiana (Mailand?), in einem Manuscript der Bibliothek der Universität Pavia. Dies ist erwähnt in einem Aufsatz der Herrn A. Sufer in Menestrel, 18. juin 1882, p. 228, wo er eine Stelle aus dem Tractat mittheilt (in frz. Sprache oder auch lateinisch?), die citirt ist bei Lavoix in Raynaud, Motets II, S. 396 (aus der ich diese Notiz entnehme).

Alain des Isles

hat in seinem Anticlaudianus Stellen über Musik. Es steht bei Migne Patrolog. lat., Bd. 210. Solche Stelle steht dort z. B. S. 555 (Lavoix, Motets II, 395 und Anm. 1 zu S. 396).

Hugo de Saint-Victor hat auch Stellen über Musik (aus ihnen citirt Hieronym. de Moravie, Coussemaker, Scr. I, S. 4b) in seinem Didascalicon. Libri septem (Migne, Patrolog. lat., Bd. 156, z. B. S. 754.)

Begleitung der Gesänge mit Instrumenten

Während des Gesangs wird das Instrument gespielt in Roman de la Violette, wo es heisst:

Chon dont je suis mie apris

Chanter et vieler ensemble

(Roman de Violette par Gibert de Montreuil, ed. Fr. Michel, 1834, S. 73) (citirt bei Sittard in Vierteljahrsschr. für MW. I, S. 183 unten⁵⁸) Siehe auch Viertelj. I, S. 184, Anm. 2 citirt: Li roman des VII rages, ed. H. A. Keller, 1836, Vers 696 und Roman de la Rose, ed. S. Martin, Halle 1872, S. 229.

Mit Begleitung durch Gesang durch andere, ebenda Vierteljahrsschr., S. 184, oben aus Guillaume de dole bei Freymond in Dissertation, Halle 1883: Jongleurs und Ministrel.

⁵⁸ Josef Sittard, *Jongleurs und Menestrels in VfMw I*, 1885.

Anonymer musikalischer Tractat in Vulgärsprache (frz.?)

steht laut Lavoix in Raynaud, Motets II, S. 354, Anm. 2 in Les Sagas du Nord par Louis de Baecker (Mémoires de la Société des beaux-arts de la Flandre maritime de France, 1857, p. 259, cité par Coussemaker.

Zu Robin maime Robin ma

Die Worte: Robin maime Robin ma, Robin ma demandée si mara bilden einen Refrain in einer Ballade des Perrin d'Angicourt, der von Adam de la Hale ist (Lavoix, Motets II, S. 352, letzte Z. ff.).

Instrumente

Listen von damals gebrauchten Instrumenten sind verzeichnet bei Lavoix, Motets II, S. 321 ff.

Leoninus

Ist das grosse Buch, welches Leoninus laut Anonym. IV (Cousse-maker Scr. I, 342) (qui fecit magnum librum organi de Graduale et Antiphonario) vielleicht derart wie die Handschrift der Biblioth. nationale, die viele solcher geistl. Stücke hat (von mir copirt?)

Ist der Leo, von dem Anonym. IV, 327b, Z. 7 v. u. und S. 341b, letzte Z. spricht, derselbe wie Leoninus (342b, Z. 4)?

[Unterlegungen neuer Texte auf alte Melodien]

Adam de la Bassée (XIII. Jahrh.)

hat einige seiner lat. Hymnen (in seinem Anticlaudianus⁵⁹) den frz. weltlichen Liedern angepasst, darunter eines aus Mtp.(№ 86,2, fol. 125^r): He quant ie remir son cors le gai = № 281,2, beides mit anderer Oberstimme) (laut Lavoix in Motets II, S. 265). Ist diese Angabe der Unterlegung von Adam de la Bassée angegeben?

Jacques de Cambrai (Trouvère und Musiker d. XIII. Jahrh.)
schrieb seine Poesien über alte Melodien, die er angibt.

⁵⁹ Adam de la Bassée schrieb eine metrische und gereimte Paraphrase zu dem Anticlaudianus von Alain de Lille und nannte sie Ludus super Anticlaudianum.

Das provençalische Mysterium Sancta Agnes. Darin 13 Gesänge, die über bekannte Melodien, lat. Hymnen, frz. geistl. und weltl. Lieder gemacht sind (wie dort angegeben).

Zu Adam de la Bassée siehe Carnel, *Chantes liturgiques d'Adam de la Bassée*, wo solche Hymnen abgedruckt sind in neuerer Notenschrift (Bibl. d. akad. Gesangvereins)⁶⁰. Das gleiche über ihn sagt auch Coussemaker, *l'Art harmonique*, S. 295 f. Eines davon: *Nobilitas ornata* über das Tanzlied *Qui grieve ma cointese* auch in Coussemaker, *Histoire*, pl. XXVI. Ihm schreibt Coussemaker, *l'Art harm.* S. 206 auch den *Discantus Agnus fili virginis* (*Histoire*, pl. XXVI) zu, was er *Histoire*, S. 44 f. noch nicht thut. Hier setzt er dieses Stück noch in das Ende des 12. oder Anfang des 13. Jahrh., während nach *l'Art harmonique*, S. 206, oben Adam im Jahr 1286 stirbt (Siehe auch *Histoire*, S. 96, Anm. 1) (Siehe auch Coussemaker, *Notice sur la collection musicale de Cambrai*, S. 114.).

Übrigens auch der *Cantus de Domina post cantum Aaliz* (British museum, Arundel 248, wohl von mir copirt, bei Wolf, *Lais*, Notenbeilage Na und Vb (Text Anhang № XIII, S. 474, und im Buch selbst S. 128) ist über weltliches Lied gemacht (eines über Aaliz). Ist es vielleicht eines der von mir copirten? Es ist ein langes ausgeführtes Stück (Lai), nicht strophisch.

Conductus

1. im musikalischen Sinn, bei den Autoren
2. im liturgischen Sinn wie in dem Eselsfest oder wir in anderen Ludi, z. B. im *Daniel ludus* (so fasst es auf Petit de Julleville, *Histoire du théâtre français*, Tome I) (citirt in Lavoix, in: *Motets II*, S. 300). Haben auch Coussemakers *Drames liturgiques* solche Conductus? Ist der Conductus auch in diesem Sinn immer mehrstimmig?

ad 1): In diesem Sinne ist doch auch bei Dichtern von Conductus die Rede. So im *Roman de la Violette*:

Cil juleor viellent lais
Et sons et notes et conduis
(Wo steht der Vers dort?)

Zu Conductus siehe auch *Positio vulgaris*, 96b, Z. 4 ff. (Über *consonantia secundaria* siehe Anonym. IV, *Coussem. Scr. I*, S. 362b, Z. 8 ff.), auch *Garlandia*, 125b, letzt. Abs.

⁶⁰ D. Carnel, *Chants liturgiques d'Adam de la Bassée*, in: *Messenger des Sciences Historiques de Belgique*, Gent 1858, *Société Royale des Beaux Arts et des Lettres*, p. 241–264. Diese Schrift ist in dem von Friedrich Ludwig herausgegebenen Katalog „Die älteren Musikwerke der von G. Jacobsthal begründeten Bibliothek des ‚Akademischen Gesang-Vereins‘ Strassburg“, Straßburg 1913 nicht enthalten.

Verfasser der Compositionen

Die Motetten Mtp. № 253

und 254 sind von Petrus de Cruce, laut Muris, Speculum musicae, VII, cap. 17 (siehe Coussemaker, l'Art harmonique, S. 128, Anm. 1 und S. 166.

Muris sagt hier ferner, dass er glaubt, in Paris ein Triplum von Franco gehört zu haben, in dem mehr als drei semibreves für ein perfectes tempus (brevis recta?) gesetzt waren. – Das kann nicht von Franco von Köln gelten, der ja diese Untertheilung der brevis nicht gelten lässt. Es heisst in diesem Citat des Muris (siehe es auch bei Coussemaker, l'Art harmonique, S. 174, Z. 6 ff.) übrigens: a Francone ut dicebatur compositum (wie es hiess!).

Anfang eines Stückes mit vollständigem Dreiklang

Mtp. № 24 (fol. 36^v), 4stimmig, mit vollem Dreiklang auf F – Schluss in D.

(d
d
a
D)

Einstimmiges Lied, durchcomponirt, mensurirt (von mir copirt)

Bibl. nation. 844, fol. 135^r und 135^v:

Dies ist in späterer Text- und Notenschrift (nach Schwan, S. 20, Abs. 1, 14.–15. Jahrh.) als solitär nachgetragen im Catalogue des manusc. fr. S. 105a, wo es Guiot de Dijon zugeschrieben steht

Quant je vois plies selons vive

Es ist ein Lied mit Refrains.

Dasselbe steht aber auch fol. 176^r im sonstigen Bestand (13. Jahrh.), wo es unter Guios de Dijon Liedern steht. Ebenso in fr. 12615, fol. 153^v, ebenfalls unter dessen Liedern.

(Von demselben auch laut meiner Bemerkung im Catalogue des manusc. fr. unmittelbar hinter diesem unter fol. 176. Das mscr. 844 als mensurirt bezeichnet das Lied: Amours mont si enseignie, auch in 12615 unmittelbar nach dem obengenannten. Und noch andere in Catalogen unter 844 als mensurirt bezeichnet.

Das Lied Quant je vois steht auch in Cod. Bern 389, fol. 301^v (der Cod. 13. Jahrh.), ist aber ohne Noten (laut Raynaud, Bibliogr. des Chansonier, S. 5) Hier ist das Lied zugeschrieben dem Messire Amauris de Creone.

Das Lied

A mon pooir ai servi ist mensurirt, Bibl. nat. fr. 844, fol. 210^f, ist durchcomponirt, jedoch fängt jede Strophe den 1. Vers mit derselben Melodie an. Es hat jede Strophe denselben Refrain: Diex que ferai, se lamour nai, de la bele on mon cueur mes ai.

Es ist mit späterer Schrift (wie das vorige) des Catalogue, S. 105, es giebt sich von Pierekin de la Coupele, der sich auch Pierckins in der letzten Strophe nennt.

Dasselbe steht aber auch schon (ohne Noten!) fol. 163^r unter den Liedern Pierekins ou Pieros de la Coupele (13. Jahrh.)

Dasselbe Lied steht auch im Mscr. fr. 12165, fol. 127^r, woraus ich es aber nicht copirt habe, ich weiss auch nicht, ob es daselbst Noten hat (ebenfalls dem Pierrekins de la Coupele zugeschrieben).

Mensurirte Chansons

Eine mensurirte Chanson hat N fol. 4^f

Pour conforter ma pesance

5 Strophen und 1 Envoi (Roi de Navare⁶¹)

Dasselbe in vielen anderen Hdschriften (Siehe Raynaud, Chansonier, unter № 237). Dasselbe auch in fr. 24406, fol. 5^v, a. Hier aber nicht mensurirt. Siehe meine Quartblätter: Bemerkungen zu N. Paris, Bibl. nat. 12625, S. 1 und Bemerkungen zu der Hdschr. Paris Bibl. nation. franc. 24406 (G), S. 1.

Raynaud bezeichnet es als Son(ette?). Es ist gedruckt bei Levesque de la Ravallière, Les poésies du Roy de Navarre II (1742), S. 20 und Tarbé, P., Chansons de Thibault IV, comte de Champagne, roi de Navarre (1851), S. 50. Siehe auch neuere Ausgabe der Gedichte Thibauts.

Die Chanson

A mon pooir ai seroi im Rhythmus |BL|BL| mit dem Refrain

Diex que ferai te lamour nai de la bele ou mon cuer mis ai

Rhythmus des Refrains: LBB| und nachher BL|

Es steht in R, fol. 210^f, aus späterer Zeit als sonst der Codex (von mir copirt). Es steht noch einmal schon vorher in diesem Cod., fol. 163^r, b aus früherer Zeit. Nur die 1^{ste} Strophe war auf die Noten berechnet, aber die Linien sind leer. Hier als dem Pierkins de la Coupele zugehörig.

Ausserdem steht es nur noch in N, 127^r (Pierkins). Aus diesem Codex habe ich es nicht copirt; wie mir aber nach meinem Verzeichniss von N scheint (Quartblätter), ist es nicht mensurirt.

Denn ich habe dazu keine Bemerkung gemacht.

NB! Ich habe bisher (22.12.97) den Refrain nirgends gefunden.

Die Chanson Quant je vois plus selons rire. Die Strophen haben theils den Rhythmus |BL|, teils |LB|. Und sie haben alle doch trotzdem Verse gleichen Baus, ja gleicher Reimstellung. Es sind zwei rhythmische Darstellung des gleichen Verses (Hebungsvers).

⁶¹ Gemeint ist Thibaut de Champagne, roi de Navarre (1201–1253).

Zu jeder Strophe ein anderer Refrain. Die Refrains haben theils |BL|, theils |LB|, theils B|L (also Auftakt), ohne dass dieser Rhythmus mit der zugehörigen Strophe correspondirte.

NB! Diese doppelte Ausdeutung des gleichen Verses ist sehr wichtig. Auch die Verschiedenartigkeit des Rhythmus der Refrains, sowie ihr Verhältniss zu den Strophen. Dieses Stück steht R, fol. 135^r. Aber auch in späterer Aufzeichnung (von mir copirt). Das gleiche steht 176^r, a aus früherer Zeit (Guijos de Dijon) (von mir copirt). Aber über leer gelassenen Notenzeilen.⁶²

Ebenso in N, fol. 153^v (Guijos de Dijon) (von mir copirt), alte Aufzeichnung. Aber hier mit ganz anderer Melodie wie R fol. 135^r, auch in den Refrains. Und unmensurirt! Das ist doch sehr bedeutsam. Siehe aber das oben genannte Lied N, fol. 4^r, das mensurirt ist und nicht späterer Aufzeichnung zugehört.

Untersuche, ob die Refrains sonst vorkommen; es wäre sehr interessant zu constatiren, welche der Melodien dabei verwandt sind, die von N oder die von R, 135^r.

Es steht auch noch in Bern 389, fol. 201^v (Amours de Ceron) und fr. 20050 (Anciens texte, 1892), 71^v (anonym). Hier steht nur die erste Strophe über leeren Notenlinien.

Plica

Sie bedeutet nicht immer den nächstliegenden Ton zur Hauptnote. Beispiel: Tenor Et super (siehe darüber meinen Zettel in den Tenor-Zetteln) in den beiden Stücken Mtp. № 101 (fol. 142^r) und № 97 (fol. 138^r). Et super ist entnommen aus Alleluja Domine in virtute (Graduale Pothier, S. 329, S. 6). Hier hat № 101 in der 4^{ten} Gruppe auf fol. 142^r, 8 plica, wo № 97 (fol. 138^r, 8) in der vorletzten Gruppe, erste Note G hat, das von dem vorhergehenden Ton um eine Terz tiefer ist (so auch bei Pothier). Auch die Anfangsligatur auf S. 142^r, S. 8 hat plica. Hier ist es ein Ton tiefer als Hauptnote.

Übrigens bemerke ich, dass schon in № 1101 zu Beginn des Tenors S. 141^v, S. 8 die Töne nicht durch plica, sondern durch selbständige Noten ausgedrückt sind. In diesen Fällen kann nicht plica stattfinden, weil mit der betreffenden Note, für die dort plica steht, ein Abschnitt des Tenor nach Pause beginnt.

Sollte vielleicht die plica-Note einen Ton bringen, der Dissonanz bildet mit anderen Stimmen? Siehe andere Fälle, wo Tenor plicae verwendet, vielleicht auch solche, wo eine Version plica hat, die andere nicht. Hier ist auch über den rhythmischen Werth der plica-Note Beobachtung zu machen.

Was bedeutet hier also plica? Warum plica das eine mal, das andere mal nicht? An liquescens ist doch nicht mehr zu denken. Dass die plica nicht liquescens ist, geht doch auch

1. aus ihrem verschiedenartigen Gebrauch sowohl in liquescirenden Silbencomplexen wie in nicht liquescirenden hervor.

⁶² Es scheint mir nach meiner Copie nur die 1^{ste} Strophe notirt zu sein, von den andern nur die Refrains. Es ist so. Siehe meine Bemerkung zu Anm. 10 der Copie von fol. 24^r und 24^v dieses Codex.

2. Sie steht ja wohl auch mitten in Melismen.
3. Eine Handschrift hat plicae, wo andere ausgeschriebene Noten hat. Doch das kommt auch im cantus planus vor (nicht im Tenor, sondern in Oberstimme). Übrigens können ja auch solche ad 3 genannten Stellen genugsam beweisen, dass die plica nicht immer den nächstliegenden Ton bedeutet.

Burnoys

Er ist auch Dichter. Von ihm ist ein Rondeau (Gedicht) in mscr. bibl. nationale fr. 9223, fol. 98 veröffentlicht von Gaston Raynaud in: *Rondeaux et autres poésies du XV. siècle* (Société des anciens textes, 1889), S 153, nach diesem Manuscript (siehe Raynaud S. LX, ad. V). Über Burnoys daselbst S. XI, woselbst von ihm als bisher bekannt genannt sind 2 andere Stücke, ein dictier und eine bergerette, deren Abdruckort daselbst in Anmerkung genannt ist.

Derselbe Tenor in verschiedener Gruppierung in zwei Versionen desselben Stückes

Zu untersuchen:

Mtp. № 145 (fol. 195^v) und Bmb. fol. 23^r sind gleich

Mtp. № 22 (fol. 27^v) 4stimmig

Mtp. 145,1		
Bmb. 23 ^r , a	} Par un matinet lautrier oi chanter	
Mtp. 22,1		

Mtp. 22,2 He sire que voz vantez que vous
fehlt in 145,1 und Bmb

Mtp. 145,2		
Bmb. 23 ^r , b	} He berchier si grant enuie iai de toi	
Mtp. 22,3	= O, fol. 291 ^r	

Tenor in allen darin: Ejus, mit gleicher Melodie;

aber: die Gruppierung ist in Mtp. № 22 anders als in № 145 und Bmb., so dass in beiden Fällen nach meiner Meinung andere Töne des Tenors zu den Oberstimmen kommen müssen.

NB! Das erstreckt sich nur auf die ersten 3 Gruppen. Das muss sich durch Übertragung leicht herausstellen. Ist diese Änderung vielleicht der Stimme 22,2: He sire que vous vantez zu Liebe gemacht, die in den anderen beiden Versionen fehlt?

NB! He berchier si grant enuie steht mit einer 2^{ten} Strophe in Mscr. D (Douce 308), fol. 119a, abgedruckt bei Bartsch, Romanzen und Pastorellen S. 174, ad 55.

In 22,1. Refrain: Puis que bele dames maime je ne demant plus; in Mtp. № 30,1⁶³ (fol. 45^v), 4stimmig. Schluss: Quant si bele dame maime etc. (Cest quadruple!); in Mtp. № 231,1 (fol. 259^f) 2stimmig, Anfang und Schluss = № 180.

Mtp. № 22,2 hat Refrain-Schluss: Nonques nul ne les senti les maus demors si com ie sent. Derselbe in Anhängsellied Cod. fr. 845, fol. 119 und fr. 847, fol. 93, bei Bartsch S. 389, zu III, 35, Romanze: Ohques mes ne les senti.

Gleicher Anfang mit gleichen Worten

Mtp. 279,1 (fol. 313^r) (3stimmig) (Tenor Omnes) = Adam de la Hale, Coussemaker Adam, 246 beginnt mit

De ma dame vient li gries mavs que ie trai

Das Rondeau des Cod. Vatic. Regin. 1490, fol. 119^r, a beginnt

De ma da me vient la grande joie que jai

Das Unterstrichene ist gleich, der Anfang etwas modifiziert, danach differenzieren sie sich.

NB! In der Fortsetzung (Vers 5) hat die Motetten-Stimme 279,1 (=Adam) auch die Worte und Töne: et la grande joie que jai (Siehe meine Blätter Rondeau, S. 35).

Tenor. Verschiedene Melodien bei gleichem Textwort

Der Tenor Et super in Mtp. № 97 (fol. 138^r) ist entlehnt dem All. Domine in virtute (Pothier, Grad. 329). Eine andere Melodie hat der Tenor Et super zu № 263 (fol. 288^r). Auch der Tenor Laetabatur zu Mtp. № 38 (fol. 69^r) ist dem gleichen Alleluja Domine in virtute entlehnt. Und wieder hat Mtp. № 209 (fol. 247^r) den gleichen Tenor-Text Laetabatur mit einer anderen Melodie. Es müssen also wohl zweierlei liturgische Gesänge Domine in virtute tua laetabatur rex et super salutare etc. bestanden haben

a) entweder das gleiche Alleluja Domine in virtute etc. mit zwei verschiedenen Versionen (Reims 271 auf et super eine andere abgekürzte wie Pothier, aber nicht mit dem Tenor übereinstimmend.) Ich habe zwei solche verschiedenen Versionen nicht gefunden. (Auch in Cod. Einsiedel nicht. In Gallen 339 steht es nicht. Siehe sonst in Paliographie musicale.)

b) ein liturgischer Gesang anderer Gattung. Ich habe dergleichen in meinem Zettel-Catalog nicht gefunden.

⁶³ Mtp. 30, 2, 3, 4 = Bmb. 2^v, lat.

Tenor aus Lied

Mtp. № 280 (fol. 316^r) 3stimmig (auch in Bmb.)

hat als Unterstimme ein ganzes Lied: Cis a cui je etc., das wohl aus lauter Refrains zusammengesetzt ist. Und nun hat № 272 (fol. 301^v) (3stimmig) als Tenor von diesem Cis a cui je etc. die ersten 4 Zeilen (den 1^{sten} abgeschlossenen Refrain) mehrfach wiederholt.

Stücke, die im Tenor vollständige frz. Lieder haben

In Bmb. stehen von fol. 31^v an drei solche hintereinander. (Ist das nicht ein Anhaltspunkt für Auswahl und Anordnung in diesem Codex?). Alle drei stehen auch in Mtp. Hier aber hat nur eines vollständigen Text.

Es sind:

Bmb. fol. 31^v:

1. Entre Copin et bourgeois
2. Je me cuidoie tenir
3. (Tenor) Bele ysabelot ma mort bele ysabelot etc.

In Mtp.№ 256 heisst de Tenor nur Bele ysabelos. Ist nicht vielleicht ein Lied dieses Textes: Bele ysabelot etc. und der Melodie des Tenors zu finden? Es hat am Anfang und Schluss die Worte und Melodie refrainartig wiederholt und auch in der Mitte einen Refrain: He dieus doux diex que ferai. Suche auch diesem auf die Spur zu kommen.

Bmb. fol. 32^r:

1. Au cuer ai un mal qui mi destraint
2. Je ne men departerai damer
3. (Tenor) Jolietement mi tient li mal damer

Mtp. № 260,3 hat als Tenor nur Jolietement et cetera.

Liegt in diesem et cetera nicht, dass der Tenor Joliecement als ein bekanntes Lied galt für den Schreiber in Mtp.? Wie sollte es nach dieser Angabe gesungen werden? Mit ganzem Text? Die Art der Notenschrift wird hierüber auch zu bestimmen haben. Ist es so geschrieben, dass dazu die Textsilben des Liedes (wie in Bmb. überliefert) passen? Im vorigen Stück ist der Tenor Bele ysabelos in Mtp. in anderer Art notirt!

Der Text Joliecement in Bmb. ist rondeauartig: Zu Anfang, Mitte und Schluss steht: Jolietement mi tient li mal damer mit gleicher Melodie. Es scheint mir dies ein Refrain zu sein. Suche es. Alle drei Stücke stehen auch in Mscr. D2 (Douce 139, Oxford, fol. 170^v).

Siehe doch, ob ich nicht Notizen über dieses Mscr. habe, ob sich nicht mehr mehrstimmige Stücke mit Noten in D2 befinden.

Vielleicht steht bei P. Meyer in Romania VII, 102– 103 darüber etwas, wo er diese Texte veröffentlicht hat. Suche sonst nach diesem Lied: Jolietement und den Refrain.

Bmb. fol. 32^v:

1. Qui amours vult maintenir
2. Li dous penser qui mi vient
3. (Tenor) Cis a cui je

Auch in Mtp. № 280 vollständig.

Dies sind wohl lauter Refrains. derselbe Tenor in Mtp. № 272. Hier heisst er nur: Cis a cui je sui amie et cetera (!). Vergleiche beide, auch in Bezug auf Notenschrift.

Mit Cis a cui je sui amie beginnt auch das 98^{te} Ballet in D (Douce 308).

Die Worte Vous me le defendez damer mes par dieu je lamerai bilden als Refrain den Anfang und Schluß (getrennt) im Stück aus R, fol. 3 (bei Raynaud, Motets II, S. 124, № VII). Siehe diesen und die übrigen Refrains dieses Tenors.

Qui amours veut maintenir des Anfangs der Oberstimme ist der Beginn eines Liedes des Moniot de Paris: Es fängt aber an: Qui veut amours maintenir (siehe Raynaud, Bibliogr. des Chansonniers II, S. 150, ad. 1434). Es ist Refrain-Lied. Habe ich es vielleicht copirt? Bemerke, dass die 3 Stücke auch in Mtp. in dem gleichen Fascikel (3) stehen. Welche hat Mtp. sonst noch mit frz. Tenor, namentlich mit vollständigem Text?

Refrains für Tenor Cis a cui je
in Mtp. № 280,3, die ich anderweitig gefunden habe

He amouretes mocires vous donc

Mtp. № 84,2 (fol. 124^r)

Renard noviel I, S. 4, S: 10

III, S. 5, S. 1

In Mscr. Douce 308 (D), fol. 246 steht ein Motet enté, dessen Anfang- und End-Vers sind:

a. He amouretes

b. Mocirez vous donc (bei Raynaud Motets II, S. 16, ad № 47)

Ein Theil dieser Refrains sind verwandt in Mtp. № 334,2 (fol. 385^v). Hier (fol. 386^r, b) ist nur der Anfang der Melodie des Refrains benutzt zu den Worten: He amouretes vous mavez traï (Bis zur doppelt unterstrichenen Stelle. Es ist, um Gleichheit der Intervalle zu haben, fis benutzt.

Vous le me defender damer mais par dieu je lamorai, fr. 844, fol. 3 (in späterer Schrift, XIV. oder XV. Jahrh.), bei Raynaud II, 124

Renard noviel I, S. 7, S. 1

II, S. 7, S. 2

III, S. /, S. 5

NB! Andere habe ich nicht gefunden. 2.11. 1897. Siehe aber noch die Bemerkungen zu № 280,3 bei Raynaud, Motets I, S. 325. [B]

C I⁴, VI:

Dasselbe Stück 2 mal, jedesmal mit anderem Tenor!

Zu untersuchen (es ist ein ganz kurzes Stück):

Das Stück Mtp. № 164 = Bmb. fol. 19^v.

1. Flor delis rose espanie taillie pour esgarder
2. Je ne puis amie les max endurer
3. der Tenor heisst in Mtp. V douce dame que iaim tant
in Bmb. Proh dolor

Die Melodie des Tenors ist in beiden Fällen verschieden. Auch in der 2. Stimme sind in beiden Versionen Modificationen (auch in der 1.?). Sind sie dem Tenor zu Liebe gemacht? Hier [sind] also zu demselben bei den Oberstimmen 2mal verschiedene Tenores hinzu gemacht, ein lat. und ein frz. Welcher ist der originale? Seitenstück zu Bmb. mit 2 Tenores (beide lateinisch).

NB! Douce dame que jaiime tant ist der Anfang eines Balets in der Hdschr. Oxford Douce 308 (D) (Balette № 20) (Siehe mein Verzeichniss und Bibliogr. d. Chansonniers I, S. 48). Leider ist diese Hdschr. ohne Musik. Ich kann also nicht entscheiden, ob die Tenor-Melodie entlehnt ist. Prüfe, ob du sie nicht irgendwo in Refrains oder Chansons findest, vielleicht auch als Motetten in N, R etc. Wo kommt Proh dolor her?

NB! die beiden Texte der Oberstimme habe ich als Chansons (aus Raynaud, Bibliogr. des Chanson.) nicht constatiren können!

NB! Die Ordnung der Oberstimmen in Mtp. und Bmb. ist vertauscht⁶⁴.

Zum Tenor Aptatur

der in Bmb. auch Optatur heisst:

Das Stück Mtp. № 60 (fol. 98^v) = Bmb. fol. 16^r schliesst die Texte der beiden Oberstimmen mit aptatur, mit demselben Wort wie dem Text des Tenors: Aptatur. In Bmb. heisst nun das Schlußwort der Oberstimmen Optatur.

⁶⁴ *Weswegen Jacobsthal auch selbst in seiner Handschrift die Reihenfolge von erster und zweiter Stimme nach Mtp. vertauschte – ein Versehen, das in der obigen Wiedergabe der Stimmen korrigiert ist.*

[Wahl des Tenors ausschlaggebend für die Textkonzeption der Oberstimmen]

Mtp. № 41,1, 2, 3 = Bmb. fol. 11^r

41,2 wie in Bmb. lat. Text

41,1 hat frz. Text, Bmb. Oberstimme lat. Text

In Bmb. ist der lat. Text der Oberstimme wie der beiden Codices gemeinsame Text der Mittelstimme über Crux. Beide Texte gehen aus mit dem Worte *sustinere*. Nun heisst der Tenor in Mtp. *Sustinere*, in Bmb. *Portare*. Die Melodie ist zwar die gleiche (auch wohl beide aus demselben liturgischen Stück entnommen: *Alleluja Pascha nostrum* und nicht aus dem *Alleluja*, die beide die gleiche Melodie haben, prüfe das!), aber man sieht doch die Texte sind darauf zugeschnitten, als Tenortext: *Sustinere* zu haben. Die Conception des Textes ist also schon bei der Wahl des Tenors im Gang. Also Dichtung mit Rücksicht auf Composition, beides fällt (doch wohl in einer Person?) zusammen. Das *Portare* in Bmb. ist also am Ende nicht echt.

Tenor!

Derselbe Tenor unter verschiedenem Textwort!

In Mtp. hat № 104 (fol. 145^v)

1. En n on dieu que que nus die

2. Quant voi la rose espanie = Bmb. fol. 52^r

der Tenor: *Ejus on oriente*, in Bmb. der Tenor: *Nobis*

Beides (abgesehen von geringer Variante) dieselbe Melodie.

Mtp. entlehnt aus dem *Alleluja Vidimus stellam* (Epiphania, Pothier, Grad., S. 57, Grad. Sarisbur., S. 19.

Bmb. entlehnt aus dem *Alleluja Dies sanctificatus* (III. Messe in Nativitate Domini, Pothier, Grad. S. 37 (wo in Sarisbur. pl. G.?). Beide haben dieselbe Melodie (wie auch das All. *Inveni David* (Fest. S. Silvestri Pothier, S. 53).

Ich bemerke, dass die Melodie, welche dem Componisten dieses Motetus vorgelegen hat, an einer Stelle eine kleine Modification gegenüber Pothier und gegenüber Grad. Sarisb., die beide übereinstimmen, hat.

Diese Stelle ist:

[Jacobsthal skizziert das Melisma über der Silbe *e* von *ejus*, resp. *no* von *nobis*, bei dem in der Version in den beiden Gradualen nur eine *figura obliqua* vorkommt (zwischen F und D), während (Jacobsthal schreibt: „statt dessen muss es heissen“) sie in Mtp. 1. von F nach C verläuft (Jacobsthal schreibt „vielleicht F C“), und 2. auch sofort wiederholt wird].

Dies geht hervor aus der Wiederholung des Tenors, die mit der 7. Gruppe (unter Verschiebung) eintritt und aus der 13. Gruppe des Tenors. Und noch ein anderes Beweismittel: Aus demselben *Alleluja Dies sanctificatus* hat Mtp. den Tenor *Lux magna* entnommen für 2 zweistimmige Stücke: № 215 (fol. 250^v) und № 251 (fol. 269^r). Dieses *Lux magna* wiederholt dieselbe

Melodiewendung, die das Nobis vorher hat. Und auch hier zeigt sich dieselbe Wendung, wie Nobis und Ejus in oriente haben, und zwar müsste hiernach nach jener oben verzeichneten Wendung F C in dieser Art folgen: [Jacobsthal skizziert zweimal FCF mit figura obliqua, einmal nur FC, einfach ligiert].

Auch der Tenor Lux magna hat also dieselbe Melodie wie Ejus in oriente, resp. Nobis. Nur dass dieser letzte Tenor (Ejus in oriente und Nobis) noch eine Fortsetzung hat. Was diese Fortsetzung betrifft, die mit der 14. Gruppe DDC beginnt, ist dieses zu bemerken: In dem Alleluja Dies sanctificatus, woraus Nobis entlehnt ist, setzt diese Fortsetzung (Gruppe 14) gleich nach dem bisher verwendeten ein auf dem Wort Venite (das Bmb. dem Wort nobis nicht folgen lässt). In dem Alleluja Vidimus stellam, aus dem Mtp. entlehnt, stehen diese Töne DDC (14. Gruppe) auf der Silbe en von Oriente, während die Silben in Ori noch die Töne DCD haben.

Wie erklärt sich nun, besonders mit Rücksicht auf das eben angeführte, dass die beiden Codices dem in Melodie gleichen Tenor den verschiedenen Text geben?

(Übrigens ist noch eine kleine Abweichung: In der 18. Gruppe und in der Schlussgruppe heisst der letzte Ton D. Dieser fehlt in Pothier und ich glaube auch Sarisb.; in Pothier 53, S. 3 in der 3^{ten} Gruppe und S. 38, S. 1 in der 3^{ten} Gruppe vor den dreifachen F.)

In Mtp. kommt als Tenor häufig auch Ejus vor. Prüfe, ob das bisweilen das gleiche ist wie Ejus in Oriente oder das Stück davon, das nur ejus umfasst. Das würde gerade soviel ausmachen wie das magna in Lux magna.

Das Stück Mtp. № 274 (fol. 305^v) hat Tenor Johanne (entlehnt aus Alleluja Inter natos mulierum (Grad. Sarisbur. plate m). Dasselbe Stück in Bmb. fol. 44^r mit Tenor Amoris (aber denselben Tönen). Und dasselbe in Mtp. № 181, 2stimmig, hier heisst der Tenor (wieder dieselben Töne) Mulierum.

Und im Gegensatz dazu haben die Stücke Mtp. № 83 (frz. Text) = Bmb. fol. 37^r (lat. Text), sowie Mtp. № 130 einen Tenor Mulierum, mit anderer Melodie als jenes obige Mulierum in № 181. Der Tenor von № 83 und № 130 ist genommen aus dem gleichen Alleluja Inter natos mulierum.

Nachahmungen

Coussem., l'Art harmonique, Beispiel I, S. 1, S. 2, T. 4 ff., Mittelstimme = S. 3, Mittelstimme. Die Oberstimme beidemal anders.

[Beispiel] № 2, S. 5, S. 4, T. 1–3 Mittelst. = T. 8–11 Oberstimme, beidemal andere dazugehörige Stimme. Doch siehe das Original. Danach ist es nur Umkehrung.

№ 14, S. 40, S. 1, T. 4–6 Mittelst. = S. 2, T. 3–5 Oberst. – Zusatz? Andere Textworte.

Umkehrungen

Coussem. L'Art harmon.

№ 21 All. psalmum cum legeretur

№ 22 (S. 58) Balaam ...

№ 23 (S. 60) Huic et placuit

№ 25 (S. 65) Salve

Gleiche Worte haben in den beiden Oberstimmen verschiedene Melodien. (In derselben Stimme haben verschiedene Worte gleiche Melodie, z. B. S. 66, S. 2, T. 7 ff., Oberstimme: Salve labe carens = S. 4, T. 3 ff.; Oberstimme Nebulas exarans und auch = S. 65, S. 3, T. 2 ff., Salve virgo virginum; Siehe Koller, Vierteljahrsschrift 1888, S. 78, vorletzt. Absatz.)

Hingegen ist der Anfang der Oberstimme Salve virgo virginum, S. 65, S. 3, T. 2–3 = Anfang der Mittelstimme S. 66, S. 2, T. 3–4 Salve labe carens bis auf die letzte Note; und = S. 1, T. 4–5 Salve lumen luminum immer auf gleichem Tenor-Ton F, nachher bei geändertem Tenor-Ton anders. Besonders deutlich bei dem Sprung S. 2, T. 4, letzter Ton zu T. 5, 1. Ton. Also doch nur wegen gleichen Tenor-Tons gleicher Melodieanfang. Doch vielleicht auch wegen des gleichen Wortes Salve? aber auch noch das folgende Wort hat die gleichen Töne! Und schliesslich müssten doch die ganzen wirklich gleichen Texte dieselbe Melodie haben. Das geht wegen Tenor nicht!

Fuga

Das Wort kommt schon bei Muris, speculum musicae vor: Coussemaker, Scr. II, 339b, Z. 5 bei Gelegenheit des gregorianischen Gesangs und 395a, Z. 12, wo es unter der alten Gattung der mehrstimmigen Musik, Conductus, Motetus etc. erscheint.

Wolfenbüttel 1206 (olim Helmst. 1099)

253 Blätter, Facsimile, Bd. III des Catalogs, 13. Jahrh. S. 54/55, wo die 2stimm. Comp. enden und die einstimmigen beginnen. Cod. Helmsted 628 (14. Jahrh) drei-, zwei-, einstimmig, bei Milchsack dem Lauratianus am verwandtesten, 197 Blätter.

[..., 7 Oktavseiten mit Kommentaren zu einzelnen Stücken dieses Kodex aus dem 14. Jahrh.]

Rhythmus. Ein eigenthümliches Stück: Mtp. № 332

Oberstimme fast lauter Semibreven, Mittelstimme auf Melomen Hochetus.

Joannes Scotus Erigena, Migne 122, Abdruck der Ausgabe von Joseph Floss, De divisione naturae, Musikalisches Sp. 602, C, 8.⁶⁵

Zum Organum

Siehe die Stelle des Amalarius De ecclesiasticis officiis libri IV, liber III, cap. 3 gegen Ende bei Migne, Cd. 105, Spalte 1107, Z. 10 ff.: Laudate eum in chordis et organo etc. Siehe auch die Parallelstelle lib. IV, cap. 3 gegen Ende (Migne 105, Spalte 1147, Z. 7 ff.): Tritermis est natura musicae artis.

In veritate comperi

Dies Stück wird (laut W. Meyer, Antichrist, S. 181, Z. 12 ff.) in einem Maisachener Fragment als Motetus episcopi Wilhelmi Parisiensis aufgeführt. Ist dieses Fragment vielleicht das von mir eingesehene und catalogisirte? Es steht laut Dreves XXI, S. 203 (№ 30) in Egerton 274, Laurentianus Pl. 29, fol. 398a (2stimmig!) und befindet sich in dem Werke des Flacius, varia de corrupto ecclesiae statu poemata als № 7.

Das Gedicht rührt nach Dreves wahrscheinlich von Phil. de Greve her († 1237). In Cod. 628 Helmstedt (den Milchsack abgedruckt) also nach Dreves Quellenangabe nicht, doch prüfe! In Laurentianus steht vor In veritate comperi das Stück O maria maris stella (in Mtp. als Bestandtheil einer anderen Motette, fol. 89). Sollte sich das In salvatoris nomine, das in Mtp. zu In veritate gehört nicht in einer anderen Abtheilung vielleicht finden? Siehe Dreves, das Verzeichniss.

In Egerton 274 steht laut Dreves XX, 18 vor In veritate comperi der Text Salvatoris nomine. Dies ist In salvatoris nomine (laut Abdruck des Textes Dreves XXI, S. 189 (№ 5) (wohl, wie er sagt, von Ph. de Greve). Auch in Bmb. steht zu In veritate als Oberstimme: In salvatoris nomine.

Über Philipps de Greve Lieder siehe

1. meine Blätter: Nachlässige Notenschreiber und zur Mensur der Chansons, S. 7 ff.
2. Dreves, Analecta hymnia, XX, Vorrede, S. 16, ad 2, Cod. Egerton 274, ebenda S. 39, letzt. Abs. ff.
3. Ch. Hauréau in Notices et Extraits I, 396 und um diese Seite herum, citirt in Dreves, Analecta hymnia, XXI, S. 145 in Bemerkungen zu № 206 (144) Mundus a munditia. Hier steht, dass in

⁶⁵ *Jacobsthal gibt auf diesem Blatt zwei text- und editionskritisch angemerzte lateinische Zitate aus dem 2. (Abschnitt 31) und 3. Buch (Abschnitt 6) von Johannes' Schrift de divisione naturae.*

der Hdschr. Cod. Parisiensis 8433, XIII. Jahrh., fol. 13b steht: Unde Philippus, cancellarius Parisiensis, in prosa, quam fecit: Mundus a munditia dictus per contraria etc.

Nachlässige Notenschreiber und zur Mensur der Chansons

Sehr häufig sind in Hdschr. die Noten in Bezug auf die Mensur-Verhältnisse so nachlässig geschrieben, dass man keine Mensur in ihnen vermuthet. Das trifft sowohl bei mehrstimmigen mensurirten Compositionen zu (die sonst anderweitig correct als solche überliefert sind) (Suche solche!) [als auch ...⁶⁶]

Zu bemerken auch: Im Cod. British Museum addit. 30.091 ist fol. 4^v das Stück Mtp. 37,2 (In omni fratre) dieser Art geschrieben (und zwar mitten unter ganz correct mensurirt aufgezeichneten Stücken) und dann nachträglich durch Rasur die Stücke an den Noten beseitigt, die breves sein sollen. So sind nun auch in den Liederhandschriften unter den einstimmigen Chansons solche Lieder aufgenommen, die anderweitig als Bestandtheile mehrstimmig mensurirter Compositionen vorkommen. So z. B. Li dous termines magree (Suche andere). Andere: Auch in Egerton 274, fol. 54^r ist dasselbe Stück mit Rasuren versehen. Wie ist es nun nach vollbrachter Rasur? Stimmt es nun? Viel semibreves statt breves, gerade wie in Sumer is icumen in. Untersuche das ganze in Egerton 274 aufgezeichnete!

Die Hdschrift enthält viele Lieder des Philipp de Greve. Und auch In omni fratre wird ihm von Dreves 21, S. 200 zugeschrieben (mit mehreren aus dem Anhang, in dem er es bringt). Und doch wird es als Beispiel für den 2. modus von der alten positio vulgaris erwähnt. (Oder ist das von dem Schreiber der Hdschr. oder Hieronym. de Moravia als Beispiel angeführt?)

Über die Egerton 274-Hdschr. siehe Paul Meyer, Documents manuscrits de laticienne littérature de la France, conservés dans les bibliothèques de la Grande Bretagne. Rapport a M. le ministre de l'instruction publique, Paris. Imprimerie nationale 1871, S. 7 ff.

Siehe auch die Beschreibung der Hdschr. Laurentianus Plut XXIX,1 von Delisle im Annuaire Bulletin de la Société de l'histoire de France, Année 1885, S. 1 ff.. Diese Hdschr. enthält auch wohl solche wie In omni fratre. Und vielleicht findet sich in den beiden genannten Schriften etwas über solche Gedichte, die dem Phil. de Greve zugeschrieben sind.

Ja: Laut Wilh. Meyer, Antichrist (181) steht vor einer Reihe von Gesängen der Name Phillipps de Greve. Laut Paul Meyer in den Archives de Mission II, 3, 257 (dasselbe wie der vorhergenannte Aufsatz?). In Romania VII (1878), 99 hat Paul Meyer über einige ähnliche Gedichte in der Hdschr. British Museum addition. 30.091 (in der ja auch In omni fratre steht) berichtet. Siehe auch dies. Und in einem Münchener Fragment (ist es das, welches ich kenne, auf der hiesigen Bibl.? Wohl nicht, denn auf meinen Zetteln ist es nicht verzeichnet).

Es wird das bei Flacius als 7 angeführte Stück In veritate comperi als motetus Episcopi Wilhelmi angeführt. In veritate comperi steht auch in Egerton 274. Siehe doch auch die Sammlung des Flacius. Über den Codex Laurentianus siehe Beltmann in Pertz's Archiv, p. 719.

⁶⁶ *Jacobsthal lässt diesen Halbsatz unvollendet.*

In meiner Copie der Hdschr. Egerton 274 und addit. 30.091 findet sich über den Stücken die Überschrift Ph. de Greve nicht. (Siehe meine Beschreibung der Hdschriften.) Cf. Dreves, *Analecta hymnia* XX, S. 16, ad 2. Cod. Egerton 274, und ebenda S. 39, letzt. Abs. ff. Von solchen Liedern ist doch nun nicht anzunehmen, dass sie ursprünglich als einstimmig unmensurirt gedacht sind und dass dann ein anderer sie mensurirt in mehrstimmige Compositionen hereingebracht hat. Das wäre möglich, wenn sie zu Tenores gemacht würden und dann über sie andere Melodien erfunden wurden. Aber sie selbst sind ja zu bereits vorhandenen Tenores zugefügt. Und diese Tenores sind ja nach bestimmtem Recept in Gruppen getheilt. Also müssen sie von Hause aus erdacht sein zu Tenores als mensurirt mehrstimmig. Es wäre besonders wünschenswert, Beispiele zu finden, dass zwei oder gar drei solcher einstimmigen unmensurirten Gesänge sich finden, die ausserdem als eine 3- resp. 4stimmige (mit Tenor) mensurirte Composition bildend überliefert wären. Ferner ist doch auch in Anschlag zu bringen, dass die mensurirte Version einer solchen Chanson (wie *Li douz termines magree*) dem Metrum des Gedichtes folgt, dass also in Bezug auf die Wahl der Gruppierung und Mensurirung des Tenors der Rhythmus des Gedichtes den Ausschlag giebt. Und ist nun dieser Rhythmus in der mehrstimmigen Version vorhanden, so ist doch auch anzunehmen, dass eben dieser Rhythmus bei der einstimmig überlieferten Version als Chanson gemeint ist. Es ist eben wegen der schlecht geschriebenen Noten von uns nicht herauszulesen. Und was hier von solchen Stücken wie *Li dous termines magree* gilt, gilt dann vielleicht in grösserem Maasstab, auch von solchen, denen nicht parallele Versionen mensurirter Art an der Seite stehen, ja überhaupt von den Chansons.

Li dous termines magree müsste nach meiner obigen Annahme mit Tenor und zu Tenor entstanden sein. Aber das ist doch gewiss nicht von allen Chansons zu sagen. So z. B. sind die von Ad. d.l. Hale mensurirt und ohne Tenor.

Die Lieder sind vielleicht von Schreibern aufgeschrieben, die von der Mensur und der Mensuralnotenschrift nichts verstanden. Vielleicht sind sie auch von vornherein so aufgezeichnet (cf. Anonym. IV, *Coussemaker* I), der sagt, dass die Aufzeichnungen mehrstimmiger Gesänge ursprünglich die Mensur nicht ausdrückte. Wie viele mehrstimmige Gesänge finden sich in den Hdschr. ohne Rücksicht auf Mensur! Stücke, die zusammengehören zu einer Composition, sind auseinandergerissen (Prüfe das an Anmerkungen bei Raynaud und meinen Zettel-Nachweisen) oder so nacheinander geschrieben, dass man sie gar nicht zugleich vor Augen hat und so zusammenbringen kann. (Siehe auch das Mscr. *La Clayette*, das gar keine Noten enthält.) Das trifft aber auch solche, die, wie *British Museum Addition 30.091* streng mensurirt geschrieben sind und nicht bloss solche, wie N. und R., die nachlässig unmensurirt erscheinen.

Diese Frage ist noch ganz offen. Man darf also nicht sagen: die Chansons sind unmensurirt gedacht und die Notenschrift will keine Mensur ausdrücken. Man sollte nur sagen: Wir sind nicht in der Lage, aus ihr die Mensur herauszulesen. Die Schrift ist thatsächlich so, dass man keine Mensur in ihr vermuthet. Aber sie braucht nur aus Nachlässigkeit oder aus Unkenntniss so zu sein und muss nicht in dem Sinn es sein, dass sie keine Mensur ausdrücken will, dass sie den

Liedern die Mensur abspricht. Es wäre wünschenswerth zu den paar einstimmigen Liedern, die in N und R mensurirt aufgezeichnet sind, auch eine unmensurirte Aufzeichnung zu finden. Und was von notorisch mensurirten mehrstimmigen Stücken gilt, nämlich ihre Aufzeichnung, die keine Mensur ahnen lässt und was man daraus für mehrstimmige Compositionen schliessen muss: dass sie trotz unmensurirter Aufzeichnung mensurirt gemeint sind, (sie haben ja hiebei sehr häufig auch die Tenores bei sich, und mehrere zusammengehörige Stimmen stehen beieinander wie in N und R und dann hat nur die eine einen Tenor, die andere nicht), das wird man doch auch nun auf die Chansons ausdehnen müssen, insofern, als man wenigstens sagt: Trotz ihres nicht mensurirten Aussehens können sie gleichwohl mensurirt gemeint sein. Und dann: Es ist doch nicht denkbar, dass die Chansons unrhythmisch gesungen worden sind (Prüfe dies an Beispielen! Cf. Minnesinger melodien, besonders bei melismatischen Partien). Und namentlich die Refrains bei den Anhängselliedern, besonders bei den populären Refrains! Also, auch wenn ich von der Entstehung der Mensuralnotenschrift spreche, muss ich das Gesagte berücksichtigen. Ich darf nicht einfach sagen: die gleiche Schrift drückt Mensur aus, wie in den mehrstimmigen Compositionen und will keine Mensur ausdrücken. Dieses letztere gilt freilich von dem liturgischen Gesang. Aber in dieser stricten Form gilt es nicht von den lyrischen Gesängen der Vulgärsprache (frz. Chansons etc.). Hier muss ich mich anders, entsprechend dem oben gesagten, ausdrücken, etwa: Hier offenbart uns die Notenschrift die Mensuration nicht. Aus welchen Gründen nicht, das ergibt sich aus dem Gesagten, das natürlich erst genau untersucht und festgestellt werden muss.

Zu Philipp de Greve

Ave gloriosa virginum regina vitis generosa etc.

ist abgedruckt, 1stimmig, rhythmisirt in *Annales archéologiques*, T. 10, Beilage zu S. 154 und 186. Als mehrstimmige Composition in den von mir copirten Hdschriften kommt das Stück nicht vor. Dieses Stück steht Egerton 274, fol. 3^r ff.. Es ist sehr lang, das erste, das Philipp de Greve zugeschrieben ist (von mir nicht copirt)

Es findet sich auch in Harl. 978, fol. 7^r (von mir nicht copirt), 1stimmig, ein Stück desselben Anfangs. Den Schluss habe ich auf dem von mir copirten fol. 8^v angegeben – *to mortis hora*. Ob es das gleiche Stück ist wie das aus Egerton 274 wird sich ergeben aus dem Abdruck in Dreves, *Analecta hymnia* X, S. 89 f.. Es steht auch noch in anderen Hdschr. die Dreves, Bd. 20, S. 170 ad № 220 angiebt. (Hier sind nur 10 Verse abgedruckt), unter anderen auch in der *Laurentianus Plutaeo* 29, I B. Hier steht es fol. 447a im Abschnitt XII unter den Chansons mit einstimmiger Melodie, wie Dreves in der Vorrede zu Bd. 20 sagt. Siehe nun, woher die *Annales archéologiques* das Stück haben.

Conductus

Unter diesem Namen erscheinen mehrere Gesänge in dem bekannten Esels- oder Narrenfest, besonders das *Orientis partibus*. Es sind 2 Manuscripte, die das Fest enthalten, biete in verschiedener Weise

1. Mscr. von Sens

2. Mscr. von Beauvais

1) Das Mscr. von Sens (Senonense) ist in Sens, Cod. Senon. 46 A. Dieses *Orientis partibus* ist in diesem Mscr. von Sens ohne Noten, wie Coussemaker, *l'Art harmonique*, S. 14, Anm. 3 sagt. Clément hat Harmonie hinzugefügt in seinem Buch *Chants de la Sainte Capalle du XIII. siècle*, 1850. Dreves XX veröffentlicht im Anhang II, S. 257 als № XXVI eine Strophe des *Orientis partibus* mit einer einstimmigen Melodie aus diesem Cod. Senonens. 46. Davon ein Apographum, 1667 in Paris (bibl. nationale?) 10520 und ein anderes ohne Noten. Und ein anderes mit Notgen 17./18. Jahrh. in Paris (bibl. nation.?), Cod. 1351. Siehe Dreves *analecta hymnia* XX, S. 217 ff. und Clément, *Histoire générale de la musique religieuse*, S. 118 ff.

Texte und Musik dieses Festes sind von Pierre de Corbeil (nach Clément, siehe darüber Dreves in *Stimmen aus Maria-Laach*, 1894, X, 575 ff. In diesem Fest auch das *Deus in adiutorium* (Dreves, S. 218, Clément, S. 126).

2) Das Mscr. aus Beauvais. Der Codex gehört jetzt (oder zur Zeit von Coussemakers *l'Art harmonique*) einem Herrn Pacchiarotti in Padua (siehe Coussemaker daselbst, S. 13, letzter Abs. ff.) Der *Conductus orientis partibus* ist veröffentlicht von Nisard in *Revue de musique religieuse*, 1885, p. 769. Aber die Copie ist falsch und die Übertragung ungenau, wie Coussemaker sagt. Dieser hat sie ebenfalls übertragen in den *Annales archéologiques* XVI, p. 300 (laut Anmerkung auf S. 14 der *Art harmonique* und laut S. 67 Abs. 2 ff, wo er auch etwas von den Anmerkungen wiedergibt, die er in den *Annales* gemacht hat). Laut Dreves 230, oben ist in den *Annales archéologiques* XVI, S. 258 und 300 dieses *Orientis partibus* facsimilirt. Auch duChange hat einen Text aus Beauvais unter dem Wort *festum asinorum* (laut Dreves). Auch in diesem Mscr. von Beauvais sind mehrere Stücke als *Conductus* bezeichnet (siehe Dreves S. 229 ff.) unter andern auch der *Conductus Ex Adae vitio* (S. 231), den er S. 60 aus den Codd. Paris (bibl. nation.?) 3549, 12. Jahrh. und 3719, 12. Jahrh. abdruckt.

(Siehe doch, ob sich in *Drames liturgiques* Coussemakers nichts übr dieses Eselsfest findet.)

Auch Clément spricht S. 158 unten (schon früher?) über das Mscr. von Beauvais.

Aus Coussemaker, *l'Art harmonique*, S. 13: Über das *Orientis partibus* siehe auch Denjou, *Revue du musique religieuse* IV, p. 71, *Drames liturgiques du moyen âge*, p. 322.

Aus gleicher Zeit, wo das *Orientis partibus*, sind zwei Stücke aus Mscr. fonds Notre-dame 273. Eines davon publicirt von Fétis in *Revue de musique religieuse* III, 329 (Danjou).

Autoren über das 12. und 13. Jahrhundert

Johannes Sarisburienis in seinem Polycraticus sive de nugis curialium et vestigiis philosophorum in II,6 (de musica et instrumentis et fructu eorum) spricht sich über musikalische Dinge des 12. Jahrh. aus. Dazu siehe Schaarschmidt, Jph. Sarisburiensis und Nagel, engl. Musik und Davey, history of english music.

Giraldus Cambrensis, opera, ed. James F. Dimock, London 1868 (auch andere Ausgaben). In Vol. VI: Descriptio Kambriae, Cap. XII, S. 186 und XIII, S. 189. in Vol. V Hibernica Topographia, S. 153, verte. Ist das die Ausgabe, die in dem Sammeldruck Rerum britan. medii aevi scriptores, Bd. 36 steht?

Zu Montpellier.

Bulletin de la Société des anciens textes français XXIV 1898, 95 ff. enthält aus einem Cartulaire von Besançon (№ 716) das Verzeichnis von 50 Motets.

(Friedr. Ludwig in Sammelbände d. Internationalen Musik-Gesellschaft, Bd. V, Heft 2, Januar-März 1904, S. 187, Anm.)

Zur Musik des 12. u.13. Jahrh.

Ist es nicht möglich, dass sich aus dem Modus LBB LBB [3.] oder dessen Umkehrung BBL BBL [4.] der zweitheilige Rhythmus entwickelt hat?

Nämlich indem in dem Gebilde LBB die longa das 1. Zeittheil, in den beiden breves das 2^{te} Zeittheil des geraden Rhythmus empfunden wird, die eben beide gleiche Zeitdauer haben. Ich habe ja auch bei meinen Übertragungen das schon lange ausgesprochen und die Bemerkung gemacht, dass auf L Consonanz, auf der ersten der beiden breves aber Dissonanz steht, trotzdem diese beiden breves ja eine Perfectio ausmachen und jede Perfectio mit Consonanz beginnen soll nach den Theoretikern.

(Andrerseits habe ich in Cod. Bamb. ein Stück gefunden, das 2zeitig ist in diesen kleineren Notenwerthen B SB SB SB / B SB SB SB. Aber das gehört vielleicht späterer Zeit an, in der der 2theilige Rhythmus schon durchgebildeter war und kleinere Takte als LBB ergriffen hatte.)

Gehört dahin nicht auch die Lehre vom pes des Anonymus 4 in Coussem., Scr. I? Und spricht nicht auch Odington nach meiner Auslegung von Leuten, die zweitheilig messen, siehe meine Zettel zu Coussem. I bei Odington.)

Riemanns Auslegung des Modus LBB als |punktierte Ganze, Halbe, Ganze| also als 3/1-Takt ist jedenfalls falsch, da ja der Tenor zu Melodien in diesem Modus LBB sehr oft auf der ersten B einen neuen Ton hat. Und sollte sich der 2theilige Rhythmus aus LBB entwickelt haben, dann erst recht.

Werkstatt-Notizen zu einzelnen Stücken und Aspekten des Codex Montpellier

[aus: D 40 (Bl. 1–53⁶⁷)]

Bl. 2/3:

Mtp № 30 (fol. 45^v) 4stimmig, 3 frz. Texte

= Bmb, fol. 2^v, 2 lat. Texte (=Cousse-maker, Histoire, № 40) [4 Seiten]

Die Überlieferung ist in Mtp. für 30,1 nicht gut. Ein Stück [...] ist ausgefallen.

Zunächst glaube ich, dass dies das Stück T. 51–56 ist; das wäre ein Vers, der auf den vorhergehenden Vers: *biaus sui de sens* (T: 49–50), der jetzt reimlos dasteht, reimen sollte (Raynaud, *Motets I* liest hier *sens dereus* (statt *de sens*, das auch das Mscr. Lb hat). Auch sonst sind Unklarheiten in der Notation.

Auch Bmb hat Correcturen und infolge der Correctur T. 47 einen ganzen Takt zu viel. Zu erwähnen ist für Bmb auch, dass auf dem 1. System der beiden Oberstimmen (fol. 2^v, S. 9, col. a. u. b.) ursprünglich die Noten vertauscht waren, die dann durch Rasur getilgt wurden. Das bezieht sich auf die beiden ersten Verse (Abschnitte) jeder der beiden Stimmen. Auch noch zu Anfang des fol. 3^r, a sind ein paar Noten getilgt (vielleicht, wie mir scheint, die beiden ersten Noten des schon auf fol. 2^v stehenden Melodieabschnitts).

Die beiden 1^{sten} Abschnitte haben gleiche Verse und das könnte die Vertauschung der Noten eventuell begünstigen. Ich bemerke jedoch, dass nun im weiteren Verlauf sich der Versbau der beiden Teile durchaus verschieden gestaltet, dass also eine gänzliche Vertauschung der beiden Melodien zwischen den beiden Texten unmöglich wäre. (Ich sage das noch besonders in Bezug auf eine später zu erwähnende Citirung des Stückes durch Autoren). [– (1/2) –]

NB! Bemerke, dass der Refrain in der Oberstimme liegt und dass in dieser Oberstimme gesagt ist: *Cest quadruple*. Das Ganze ist also als 4-stimmiges Werk componirt. In diesem Stück kommt nun der Refrain vor: a. *quant si bele dame maime*, b. *ie ne demant plus*. Es steht am [Beginn] der Oberstimme: *Cest quadruple sans reison*, die in Bmb fehlt.

Dieser Refrain findet sich noch zweimal:

1) in Mtp. 22,1 = Mtp. 145,1 = Bmb. fol. 23^r, a am Schluss. Im letzten heisst es: a. *Car quant bele dame maime* b. *je ne demant plus*.

(NB! 22,3 *He berchier* steht auch in lat. 15139 (O), fol. 291^r)

In Mtp. 22,1 u. 145,1 heisst es:

a. *Puis que bele dame maime*, b. *ie ne demant plus*.

2) In Mtp. 231,1 (2stimmig), fol. 259^r steht a. und b. getrennt zu Anfang und Schluss des Stückes. Hier heisst es:

⁶⁷ Diese die verstreuten Notizen in eine Reihenfolge bringende Zählung nach Blättern (teilweise beidseitig, teilweise nur einseitig beschriebenen Doppelseiten) stammt nicht von Jacobsthal, sondern von der lagernden Bibliothek.

Puis que bele etc.

Sonst habe ich diesen Refrain (mit keinem der verschiedenen Anfänge) nirgends gefunden.

Andere Refrains dieses Stückes habe ich nicht gefunden!

In den ad 1) u. 2) genannten Stücken ist er durchaus im modus LB|LB| etc., bis auf den letzten Ausgang, der die bekannte Dehnung hat (in Mtp. ist diese Dehnung in № 231,1 in Noten ausgeschrieben, ebenso in 22,1 = 145,1. Aber in Bmb, fol. 23^r nicht).

Nun ist auch in unserem Stück der Refrain in diesem modus. Und das bemerkenswerthe ist, dass im sonstigen Verlauf diese Melodie 30,1 den Rhythmus |BL| combinirt hat mit |LBB|. Auch lauter breves kommen vor.

Und ebenso ist es durchweg in den anderen beiden Oberstimmen, die auch Bmb hat, bis vielleicht auf eine Partie am Schluss der Stimme über dem Tenor (T. 56 bis 58), wo die Notation nicht deutlich lässt, ob nicht vielleicht |LB| gemeint ist, was ich aber nicht glaube.

[– (2/3) –] (Der Tenor ist in lauter longae, resp. in duplices longae. Er ist 2mal wiederholt, die Wiederholung beginnt T. 33. Ich weiss noch nicht, wo er her ist.) Und so kommt es nun, dass am Schluss, mit dem Eintritt des Refrains, sich dessen modus LB zusammenfindet mit dem modus BL der beiden andern Stimmen, der für die 2^{te} Stimme ganz und für die 3^{te} im T 59 sicher ist.

Am Schluss geht der Refrain in Folge der antepenultima in modus |BL| über (T. 62 u. 63). Also auch hier wieder hält der Refrain seinen Rhythmus aufrecht, trotzdem er mit anderen Rhythmen zusammenwirkt und trotzdem die Stimme, der er einverleibt ist, sonst anderen Rhythmus hat.

Das ist eben die besondere Wirkung, die mit ihm hervorgebracht werden soll und die eben durch seine allgemeine Bekanntheit erhöht wird. (NB! Coussemakers Übertragung ist ganz unzulänglich!)

Auch hier scheint mir wieder Zweitaktigkeit zu herrschen (die vielleicht mit dem Eintritt des Refrains aufhört?). Am Schluss, bei der Dehnung der antepenultima, an der auch die anderen Stimmen teilnehmen, dann ein 3taktiger Takt (T. 61–63). (Diese Punkte sind noch zu untersuchen!)

Auch die Priorität des frz. oder lat. Texts ist noch zu untersuchen.

Ich bemerke aber folgendes:

Die frz. Stimme 30,2 *Voz ni dormires* findet sich mit Noten erwähnt in Doc. VI bei Coussemaker, *Histoire*, S. 275 (Mscr. 15129, von Coussemaker ins 13. Jahrh. gesetzt. Prüfe nach Catalog, aus welcher Zeit).

Das *Ave plena gratia* bei Franco, Coussemaker I, 123a (sowie dessen andere Versionen dort und im Oxforder Franco und Gerbert III, 13a, ohne Text) hat nichts mit [– 3/4 –] unserer Melodie zu thun.

Wohl aber Franco, Coussemaker I, 120, b, 1. Beispiel (in D steht eine ganz andere Melodie) zu den Worten *Ave virgo regia* (Gerbert III, 4,b, letztes Beispiel hat nur 4 Noten ohne Text, die, wenn man C-Schlüssel auf 3. Linie liest, mit Coussemaker 120, b, 1. Beispiel übereinstimmen).

Auch Franco Oxford 53^r (Schluss der Seite) hat diese Melodie, dazu aber auch noch die Worte *dei plena gratia* mit Noten.

In Bellermann grosser Collection⁶⁸, S. 3 hat die Handschrift, die er M nennt (das ist doch wohl dieselbe, die in seinem XI. Capitel Francos – Festschrift fürs Graue Kloster – so bezeichnet ist), die Mailänder D. n. 5, dieselbe, die auch Gerbert (trotz seiner Notenbeispiele) benutzt hat, gleichfalls dieselbe Melodie wie Coussemaker, 2mal hintereinander aber ohne Text; nur ist hier die 5^{te} Note (c) brevis statt longa.

Diese Melodie zu dem Ave virgo regia ist nun nicht die, die Bmb (= Mtp 30,2) für diesen Text hat (Bmb. 2^v, a, Oberstimme), sondern die für die 2. Stimme: Ave plena gratiae prolis tam egregiae (für das doppelt unterstrichene). (Was der Oxforder Franco über Coussemaker hinaus hat – dei plena gratia – stimmt nicht mit den Noten des prolis tam egregiae [überein] u. Bmb. könnte höchstens eine starke Verkürzung davon sein, es hat semibreves!, auch nicht mit dem dei plena gratia der Oberstimme Bambergs).

Diese Vertauschung ist merkwürdig! Sollte sie zusammenhängen mit der S. 1 dieser Blätter erwähnten Vertauschung in Bamberg? Aber wie?

Sonst habe ich weder ein Citat des lat. noch des frz. Textes gefunden.

In Drewes Analecta hymnica 20, 21 stehen die lat. Texte nicht. Suche aber noch im Register von Bd. 20 die Aufzählung der Handschriften, auch in anderen Bänden dieses Werkes (namentlich in einem, ich glaube 10!) Siehe auch bei Chevalier, Répertoire⁶⁹. (NB! In der Register-Vorrede, Bd. 20 habe ich nichts gefunden.)

Bl. 4/5:

Noch zu untersuchen

Mtp. № 30 (fol. 45^v), 4stimmig
= Bmb., fol 2^v (3stimmig)

Mtp.: 1. Cest quadruple sans reison
2. Voz ni dormires = Bmb., 1: Ave virgo regia
3. Biaus cuers renvoisies et douz = Bmb., 2: Ave plena gratiae
4. Tenor Fiat = Bmb., Ten. Fiat

Das Prioritätverhältniss ist noch zu untersuchen.

⁶⁸ *Jacobsthal meint hier Bellermanns lt./dtsh. Fassung der Ars franconis (Kapitel 1–10 und 12–14) mitsamt den transkribierten Notenbeispielen, die sich in seinem Nachlass findet und die sich beim Hrsg. in entzifferter und redigierter Fassung befindet.*

⁶⁹ *Gemeint ist: Ulysse Chevalier, Répertoire des sources historiques du moyen-âge I, Paris 1905. Dieser Hinweis deutet drauf hin, dass diese Notizen Jacobsthals erst sehr spät, vielleicht sogar erst nach seiner Frühemeritierung, als er sich offensichtlich ein letztes Mal dem Codex Montpellier zuwandte, entstanden sind.*

Ave virgo regia erwähnt bei Franco, Coussem. I, 120 b. Aber die Melodie ist die zu Bmb., 2 Ave plena gratiae. Der Codex Oxford 53a hat als Beispiel Ave vorge regia dei plena gratiae = Bmb., 1 (Welche Melodie dazu?)

Voz ni dormires ist mit den Noten wie in Mtp. № 2 erwähnt in Couss., Histoire de l'Harmonie in Doc. VI (Bibl. nation. Paris mscr. lat. 15129 (früher 812), S. 275, davor steht Sola Christi parens. Gehört das als andere Stimme dazu? Oder hat beides nichts miteinander zu thun?

Es ist also Mtp., 1 nicht in Bmb.

Dieses Lied Cest quadruple sans reison sagt ja nun gerade aus, dass der Verfasser das 4stimmige Stück als Quadruplum gemacht habe. [– (1/2) –] Doch also den Text der 3 Oberstimmen. Auch die Melodien? Doch wohl. Denn sonst hätte er es nicht ein Quadruplum genannt. Oder hat er nur die Oberstimme gedichtet und componirt? Und den beiden vorhandenen mir lat. Text versehenen Unterstimmen von ihm gedichtete frz. Texte unterlegt? Die Oberstimme schliesst nun mit Refrain Quant si bele dame mame ie ne demant plus (fol. 46^v). Und dieser stimmt genau überein mit dem Schluss von Mtp. № 22,1 (fol. 27^v) Puis que bele dame mame ie ne demant plus.

Mtp., № 22 ist 4stimmig. Es kommt 3stimmig auch noch mal vor als № 145 und findet sich ebenso auch in Bmb., fol. 23^r.

Es ist:

Mtp.	22,1 Par un matinet	= 145,1	= Bmb. 1
	,2 He sire que voz vantes	fehlt	fehlt
	,3 He berchier si grant enuie	,2	2
	,4 Tenor Euis	,3	3

Vielleicht ist auch der Schluss von 22,2 (das in 145 u. Bmb fehlt) nonques nul ne les senti les maus demors si com ie sent ein Refrain.

Bl. 6:

In der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, 4. Jahrg. (1888), 1tes Vierteljahr ist von Seite 1–82 eine Arbeit von Oswald Koller über den Cod. H 196 Montpellier; aber er benutzt nur Coussemakers l'art harmonique aux XII. et XIII. siècles, nichts handschriftliches. Er hat auch Theoretiker dieser Zeit herangezogen. Meine Beschreibung des Codex in Gröbers Zeitschrift für roman. Philologie kennt er nicht. – den 8./2. 1888.

Bl. 7:

Eine Untersuchung über die Notenbeispiele im 11. Capitel der Ars cantus mensurabilis hat Koller (Oswald) in Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1890 (VI), S. 242 ff. – Derselbe hat eine Abhandlung über den Codex Montpellier ebenda IV (1888), S. 1 ff.

Bl. 8:

Übertragen aus Mtp. sind №: 65, 66, 67, 68, 69, 70, 72.

Bl. 9:

Übertragen aus Mtp sind №: 275, 287, 300, 304, 306, 308, 315.

Bl. 10:

Pausa longa perf. (1 perfectio) im modus |Halbe,Ganze|punktierte Ganze durch
ausgedrückt-

Mtp № 315, 1 u. 2 (fol. 364^v, a u. b)

Bl. 11:

Namen, welche in lat. Stücken vorkommen:

Mtp № 306,1 (fol. 352^r), T. 26–28 (fol. 353^r, a, 6) Augustinus

306,2 (fol. 352^r), T. 9 (fol. 353^v, b, 1) Martinus

308,2 (fol. 355^r), T. 57–59 (fol. 355^v, b, 1) Tjeophilus

315,1 (fol. 363^r), T. 16–17 (fol. 364^r, a, 5) Gabriel

Bl. 12:

Volle Dreiklänge:

Mtp № 69 (lat.) (fol. 105^v, 106^r) recht viele

70 (lat.) (fol. 107^v, 108^r) recht viele

308 (lat.) (fol. 355^r) recht viele

315 (lat.) (fol. 364^r) 2 Fälle, guter Tacttheil, weite Lage: T. 20, T. 32 (auch schlechter
Tacttheil kommt vor).

Bl. 13:

Schlechte Betonung in lat. Stücken:

Mtp № 68, 1 u. 2 (fol. 105^v u. 106^r)

69, 1 u. 2 (fol. 105^v u. 106^r)

70, 1 u. 2 (fol. 107^v u. 108^r)

72, 1 u. 2 (fol. 109^v u. 110^r)

304, 1 u. 2 (fol. 350^v)

306, 1 (fol. 352^v)

2 (dito) nur zum Schluß

318, 2 (fol. 355^r, a)

Bl. 14:

Melodien mit lateinischen Texten, welche den Eindruck machen, ursprünglich zu frz. Texten gemacht zu sein. (Siehe auch hiezu: Schlechte Wortbetonung in lat. Stücken):

Mtp. № 306, 1 (fol. 352^v) O presul eximie.

Bl. 15:

Melismatische Stücke:

Mtp. № 275 (fol. 307^v), lat.

Mtp. № 300 (fol. 346^r), lat.

Bl. 16:

Veränderungen im Lauf der Tenores

in melodischer Beziehung durch Auslassung von Noten

Mtp. № 70 (fol. 107^v) In Odorem.

Bl. 17:

Tenor hat im Verlauf Veränderungen rhythmischer Art mit Beibehaltung der Melodie:

Mtp. № 67 (fol. 105^r, 8) Eius, T. 46–50 (Schluss), (fol. 105^v, 8)

Mtp. № 72 (fol. 109^v, 8) Flos filius, 1) T. 69–92, (fol. 110^r, 8)

2) T. 93–Schluss, (fol. 110^v, 8)

Mtp. № 304 (fol. 350^v, 8) ohne Text, (fol. 351^r, 8)

Mtp. № 306 (fol. 352^v, 8) am Schluss, (fol. 353^r, 8), T. 31–37.

Bl. 18:

Tenor ohne Text

Mtp. № 304 (fol. 350^v, 8)

Bl. 19:

Repetition des Tenor, welches durch iterum etc. ausgedrückt ist und ausserdem durch Strichlein.

Mtp. № 304 (fol. 350^v) ohne Text, iterum 2 Strichlein, 1 Repetition

Mtp. № 308 (fol. 355^r), Neuma und 3 Strichlein, 2 Repetitionen.

Bl. 20:

Repetition des Tenor, welches durch iterum etc. ausgedrückt ist

Bl. 21:

Repetition des Tenor, welche nicht ausgeschrieben, aber durch Worte wie iterum nicht ausgedrückt ist.

Mtp. № 287 (fol. 325^r) Alma

Bl. 22:

Repetition des Tenor, welche nur durch Strichlein ausgedrückt ist:

Mtp. № 300,3 (fol. 346^f) Omnes, 6 Strichlein, 1 Repetition

Mtp. № 315,3 (fol. 364^f) Portas, 3 Strichlein, 2 Repetitionen

Die Strichlein stehen inmitten des Tenors und vom Anfang bis zu ihnen findet die Wiederholung statt.

Bl. 23:

Wiederholungen von Melodieabschnitten

Mtp. № 67 (fol. 104^v), lat.

Bl. 24:

Seitenschlüsse, bei denen eine oder mehrere Stimmen gegen eine oder mehrere Stimmen um eine grössere Strecke voraus oder im Rückstand sind.

Mtp. № 70 (fol. 107^v u. 108^r) am Schluß dieser Seiten stimmen Ob. u. Mt., der dazu gehörige Tenor gehört aber schon fol. 108^v an.

Bl. 25:

Melodieabschnitte, welche gegen Vers u. Sinn streiten

Mtp. № 68,2 (fol. 106^f), lat.

Mtp. № 72,2 (fol. 110^f, 3) et spes | nostra

Mtp. № 72,2 (fol. 110^f, 5 in hac | lacrimarum valle

|

} nur gegen Sinn; in Prosa

Bl. 26– 43:

[Auflösung einzelner mensurierter Tonfolgen, Ligaturen, Figuren und Konjunkturen in moderne Notenschrift mit den Attributen „möglicherweise“, „wahrscheinlich“.]

Bl. 44:

Zu Cod. H 196 Montpellier:

Der Tenor: Portare ist ja wohl identisch mit dem Tenor Sustinere. Sind portare u. Sustinere 2 verschiedene Lesarten der Bibel (Vulgata u. Itala?) und kann man daraus auf Zeit und Ort der Compositionen schliessen, in denen der Tenor das eine mal als Portare, das andere mal als Sustinere bezeichnet ist?, ja nachdem der Itala oder Vulgata=Text benutzt wurde?

NB! Das Stück № 28 bei Coussemaker l'Art harmonique aux XII. et XIII. siècles, in welchem der Tenor Portare vorkommt, steht auch in Cod. Bembergensis, fol. 52 (r od. v?). Wie heisst da der Tenor? Portare oder Sustinere? [(- 1/2) -] Verwerthe also auch diese Version im Bamberger Codex für die Beantwortung der oben angeregten Frage?

Kommen ähnliche Dinge wie zwischen Portare und Sustinere auch sonst noch vor? Alle diese sind bejahenden Falls mit zu verwerthen.

Bl. 45:

Zu H 196 Montpellier:

Zu den Texten der mehrstimmigen Compositionen, in denen Nicolaus u. Katharina verherrlicht werden, bemerke ich:

Guéranger, Instit[utions] liturg[iques], I (deutsch), S. 308, Abs. berichtet, dass für diese beiden Heiligen im 12. Jahrh. Gesänge angefertigt wurden. Meint er, dass die Feste dieser Heiligen im 12. Jahrh. geschaffen wurden? Prüfe das!

Sind diese Texte im Montpellier vielleicht damals gerade entstanden? Das wäre Zeitbestimmung (terminus post quem).

Bl. 46:

Montpellier

Zu dem Motettus № 53 (fol. 89^v u. 90^r):

In Mscr. British Museum Harleien 978 steht in Partitur ein dreistimmiger Satz. Der Text steht unter Unterstimme: Ave gloriosa (53,2), darunter ein frz. Text Duce créature virgine. Beide Texte gehören zur selben Stimme, nämlich zur Mittelstimme (wie in Mtp 53,2). Die Unterstimme ist Tenor (ohne Text) (= Mtp 53,3). Die Oberstimme ist nicht = Mtp 53,1. (Ist sie es vielleicht, von der Davey, History of English Music, London 1895, J. Curwen & Sons, S. 27, Z. 9 f. sagt: A separate fourth voice has been added in this Reading MS?⁷⁰ Oder meint er mit diesem Mscript das S. 26, 12 v. u. f. erwähnte Cartenlary of Reading Abbey (now in the Cotton Mscr. as Vesparian e 5) (ist dies in British Museum oder in Oxford?)? Dieses Buch von Davey

⁷⁰ das er so nennt, weil es S. 26, Z. 4 in der Reading Abbey geschrieben ist. Er nennt 30, Abs. 2 Anfang, nochmals das Reading Ms, das mit einer Melodie in 3theiligem Rhythmus: Samson, dux fortissime beginnt. Und vorher, S. 27, Abs. 1, heisst es, dass das Mscr. Harley 978 (das eben vielleicht dieses Reading Ms. ist) mit einigen Antiphonen beginnt, worunter dieses Samson, dux fortissime die erste wäre.

verweist an dieser Stelle auch noch auf andere mehrstimmige Stücke. Das Stück steht in Mtp, auch in Cod. Bamberg, fol. 1^r (Cousse-maker l'Art harm., № XVII).

Bl. 47:

[Auflistung von Tenores mit Fiat.]

Bl. 48:

Cod. Bamb. Ed. IV. 6:

erhalten 11/6. 1884

zurück 22/9. 1884

Cambrai

[erhalten] 11/7. 1884

zurück 19/7. 1884

Bl. 49:

Alte Stimmen

1) Entre Copin, 31b f. (Cousse-maker XXXIX, S. LXXIX f.):

Alte Stimme, Abweichungen, Cousse-maker z. Theil uncorrect.

2) Au ouer la ne men, 32a f., kleine Abweichung

3) Ban, 24a

Amouroument: einige Abweichungen

He amours: ebenso

Tenor omnes auch, in Notation

4) 23^r f.

Bele aelis |

Harv harv } einige Abweichungen

Tenor stimmt |

einfache Melodien mit mehr oder minder großen Abweichungen, zum Theil nur in der Art der Notirung.

Bl. 51:

H 186 Montpellier

Der Tenor zu № 340 (fol. 394^v) Virga Jesse ist aus dem Allel. Virga Jesse (Missa votiva da S. Maria) (Pothier, Grad.⁷¹ S. 108)

Bl. 52:

Montpellier

Der Tenor zu № 46 Beata viscera ist die Melodie der Communio aus der Missa votiva da S. Maria (Pothier, Graduale S. 117, und zwar ein gutes Stück davon (ist etwas ausgelassen?)

Tenor Manere № 33 (fol. 52^r) aus Grad. Excit servus, V: Sed sic eum volo manere. (Fest. S. Ioannis Apostol. et Evangel.), Grad Pothier, S. 42.

Bl. 53:

Das Stück Mtp 25 (4stimmig) ist in Bamberg fol. 6^v, dreistimmig (25,2 fehlt). Der Tenor hat in Mtp. vollen Text Par verite.

In Bmb. Veritatem, ein Tenor-Wort, das sonst auch vorkommt in Mtp. (auch in Bmb?) Der geistl. Tenor-Melodie ist also hier weltl. frz. Text untergelegt. (Wo kommt der Ten. Veritatem her?)

Das Stück 29 (4stimmig) hat den Tenor Et videbit (der nur dieses einmal in Mtp. vorkommt; kommt er noch woanders vor?)

In Cod. Bmb., fol. 14^r dasselbe Stück ohne Oberstimme hat den Tenor Alleluja; in Mscr. lat. bibl. nationale in Paris 15139, fol. 288^r (fehlt Oberstimme; partiturartig, ohne Text) hat der Tenor: Et vide et inclina aurem tuam.

Sollte es ein Alleluja cum V. geben, das Et videbit oder Et vide et inclina enthält?

⁷¹ *Liber Gradualis, ed. Joseph Pothier, 1883.*

Nachwort des Herausgebers⁷²

Der hier gegebene online-Edition von redigierten Notizen Gustav Jacobsthals⁷³ zur frühen Mehrstimmigkeit, besonders zur frühen Motette, exemplarisch untersucht am Beispiel des Codex Montpellier H 196, versteht sich als Quellenedition und soll v. a. dem Bereitstellen verhandelbaren Materials dienen, das für die Forschung diskutierfähig ist. Im Unterschied zu einer bereits im Jahr 2010 erfolgten Auswahl-Edition, der *editio princeps*, werden hier die Arbeitsnotizen Jacobsthals über seine Untersuchungen etwas vollständiger und in der originalen Reihenfolge, wie sie in seinem Nachlass in der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin abgelegt sind, wiedergegeben. Bei dem Abdruck der „Beschreibung des Codex Montpellier“, Straßburg 1879, handelt es sich um eine Erstveröffentlichung. Im Rahmen der Notizzettel-Konvolute wurde auf den Abdruck verzichtet nur bei völlig unausgearbeiteten Hinweisen, die Jacobsthal mehr zu Selbstverständigung notierte. Im Unterschied zur ersten Auswahl-Edition sind hier keine Faksimiles von Übertragungen einzelner Stücke des Codex Montpellier und deren direkte Kommentierung durch Jacobsthal abgedruckt. Schlussfolgerungen aus den hier wiedergegebenen Materialien zu ziehen, muss einer Bearbeitung durch mediävistische Musikologen vorbehalten bleiben.

Die Forschungsgeschichte zum Codex Montpellier lässt sich knapp folgendermaßen referieren: In der Handschrift Montpellier H 196 sind 345 Stücke versammelt; neben vereinzelt Organen, Conductus und Hocqueti finden sich in ihr 315 singuläre und vollständige, französisch-weltlich, lateinisch-geistlich oder lat./frz.-gemischt textierte zwei- bis vierstimmige Motetten in nichtmensuraler, vorfranconischer und franconischer Notation. Ihr literarischer und musikalischer Inhalt ist mehrmals katalogisiert worden⁷⁴, teilweise diplomatisch abgedruckt oder

⁷² Bis auf einige Kürzungen und aktuelle Erweiterungen weitgehend identisch mit der Einführung des Herausgebers in Gustav Jacobsthal, *Denkwürdigkeiten in der frühen Stimmenkombination. Rhythmische und andere Probleme der frühen Motette, dargestellt an Jacobsthals kommentierten Übertragungen von Stücken aus dem Codex Montpellier H 196 und verwandten Materialien*, in: G. Jacobsthal, *Übergänge und Umwege in der Musikgeschichte. Aus Straßburger Vorlesungen und Studien*. Herausgegeben von Peter Sühling, Hildesheim 2010, S. 11-234.

⁷³ Zu Jacobsthals Leben und Wirken siehe die Biographie: Peter Sühling, *Gustav Jacobsthal. Ein Musikologe im deutschen Kaiserreich. Musik inmitten von Natur, Geschichte und Sprache. Eine ideen- und kulturgeschichtliche Biographie mit Dokumenten und Briefen*, Hildesheim 2012 oder in komprimierter Form: P. Sühling, *Gustav Jacobsthal. Glück und Misere eines Musikforschers*. Jüdische Miniaturen 149, Berlin 2014.

⁷⁴ Siehe Gustav Jacobsthal, *Die Texte der Liederhandschrift von Montpellier H. 196. Diplomatischer Abdruck*, in: *Zeitschrift für romanische Philologie* III (1879), S. 526–556. und IV (1880), S. 35–64. u. 278–317; Gaston Raynaud, *Recueil de motets français des XII^e et XIII^e siècles publiés d'après les manuscrits, avec introduction, notes, variantes et glossaires*, 2 Bde., Paris 1881/83 (Reprint: Hildesheim 1972); Friedrich Ludwig, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*, Bd. I, *Catalogue raisonné der Quellen*, Abtlg. 2: *Handschriften in Mensural-Notation*, S. 345–456, 1911 zum Druck vorbereitet, hg. von Fr. Gennrich, (=Summa musicae Medii Aevi 7), Langen 1961, und Ergänzungen dazu aus Ludwigs Nachlass, S. 457–566, hg. von Luther A. Dittmer, in: *Musicological*

integral faksimiliert worden⁷⁵, teilweise oder komplett in moderne Notenschrift übertragen worden⁷⁶.

Seit Edmond de Coussemaker die zentrale Bedeutung des Codex Montpellier für die mehrstimmige Kunst des 13. Jahrhunderts erkannt hatte und deshalb 50 Stücke aus ihm in faksimilierter Original-Notation und Transkription abdruckte, wurde zunächst von romanistischer Seite zur Deutung des Codex beigetragen. Raynaud markierte in seinem Recueil die von ihm erkannten Refrains durch Kursivdruck, und Karl Bartsch verwies hinsichtlich der poetisch-musikalischen Struktur auf Jacobsthal noch unveröffentlichte Forschungen⁷⁷. Von Eduard Schwan wurde eine Ansicht der musikalisch-poetischen Formen auf der 38. Versammlung deutscher Philologen vorgestellt⁷⁸. Henri Lavoix hatte zuvor, im Anhang zu Raynauds Recueil, den enzyklopädischen, mehrere Stufen der Entwicklung, verschiedene Idiome und Stile der Musik des 13. Jahrhunderts repräsentierenden Charakter der Handschrift Montpellier hervorgehoben⁷⁹. Oswald Koller versuchte dann von musikwissenschaftlicher Seite eine genauere Auswertung des Codex anhand der Publikation Coussemakers⁸⁰. Die ihm dabei unterlaufenden Fehler werden von Jacobsthal in seinen Notizen aufgezeigt.

Friedrich Ludwig unternahm 1904 den Versuch, die Faszikel des Codex Montpellier chronologisch zu ordnen und nach Umfang und Charakter der Stimmen in den Motetten zu

Studies, vol. XXVI, New York 1978; Friedrich Gennrich, *Bibliographie der ältesten französischen und lateinischen Motetten* (Summa musicae medii aevi, Bd. II), Darmstadt 1957; Ernst Apfel, *Anlage und Struktur der Motetten im Codex Montpellier* (Annales Universitatis Saraviensis, Reihe: Philosophische Fakultät, Bd. X), Heidelberg 1970.

⁷⁵ Siehe Edmond de Coussemaker, *L'art harmonique aux XII^e et XIII^e siècles*, Paris 1865; Yvonne Rokseth, *Polyphonies du XIII^e siècle. Le manuscrit H. 196 de la Faculté de médecine de Montpellier*, 4 Bde, Paris, Tome I: *Réproduction photographique du manuscrit*, 1935 (Tome II/III: *Transcription intégrale du manuscrit*, 1936; Tome IV: *Etudes et commentaires*, 1939/1948).

⁷⁶ Siehe Coussemaker 1865; Rokseth 1936; Georg Kuhlmann, *Die zweistimmigen französischen Motetten des Kodex Montpellier, Faculté de Médecine H 196 in ihrer Bedeutung für die Musikgeschichte des 13. Jahrhunderts*, 2 Bde., Diss. Frankfurt/Main 1937, Würzburg 1938; Hans Tischler, (Hg.) *The Montpellier Codex*, in: *Recent Researches in the Music of the Middle Ages and Early Renaissance* (RRMMAER), vol. 2–8, Madison/Wisconsin 1978.

⁷⁷ Karl Bartsch, *Rezension* von G. Raynaud, *Recueil de Motets Français des XII^e et XIII^e siècles*, Paris 1882–84, in: *Zeitschrift für romanische Philologie* 8 (1884), S. 456–464. „Die rhythmische Seite ist sehr schwierig und von der musikalischen nicht zu trennen, namentlich wird die Gliederung der Verse oft zweifelhaft erscheinen: die Frage, wo Endreim, wo innerer Reim anzunehmen, ist nur selten mit Sicherheit zu beantworten. Hoffentlich wird die eingehende, seit Jahren vorbereitete Arbeit von Jacobsthal über alle diese Punkte Licht verbreiten“ (S. 456 f.). Das Licht, das Jacobsthal Studien über diese Punkte verbreiten könnten, muss und konnte aus seinen Studiennotizen rekonstruiert werden. Die andere textkonstitutive Arbeit von Raynaud, auf die sich Jacobsthal laufend bezieht, heißt: *Bibliographie des chansonniers français des XIII^e et XIV^e siècles*, 2 volumes, Paris 1884 (Reprint: Osnabrück 1971).

⁷⁸ Eduard Schwan, *Die Geschichte des mehrstimmigen Gesanges und seiner Formen in der französischen Poesie des 12. und 13. Jahrhunderts*, in: *Verhandlungen der 38. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Gießen 1885*, Leipzig 1886, S. 121–128.

⁷⁹ Henri Lavoix, *La musique au siècle de St. Louis*, in: Gaston Raynauds *Recueil de motets français des XII^e et XIII^e siècles*, Band 2, Paris 1883, S. 185–479 (sic!).

⁸⁰ Oswald Koller, *Der Liederkodex von Montpellier. Eine kritische Studie*, in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, hg. v. Guido Adler, 4 (1888), S. 1–82.

beschreiben⁸¹. Dieser Beitrag scheint teilweise noch auf Studien Jacobsthals zu fußen, folgte aber auch schon der von Wilhelm Meyer formulierten Arbeitshypothese, die Motette sei aus lateinisch textierten Notre-Dame-Klauseln entstanden⁸². 1906 bekräftigte Ludwig diese Sicht, indem er ausdrücklich die französischen Motteten als Nachahmungen der lateinischen bezeichnete⁸³. Ludwigs Beiträge in den SIMG stellten Vorstudien zu seiner intensiven Beschäftigung mit der Hs. Mo dar, auf die er später in der 2. Abtlg. des ersten Bandes seines Repertoriums⁸⁴, sowie in seiner Abhandlung über die Quellen der Motetten ältesten Stils⁸⁵ und in seinem Beitrag zum Adlerschen Handbuch der Musikgeschichte⁸⁶ zurückkam. Schon bei Ludwig ging das Bewusstsein für den hypothetischen Charakter von Meyers These verloren. Schon im Exkurs II der 1. Abtlg. des Repertoriums von 1910 hatte Ludwig behauptet, auch für das frühe Motettenrepertoire in fast all seinen Gattungen, Abschnitten und Stimmen sei das modale Schema wirksam gewesen⁸⁷. Diese Auffassung bekräftigte er in der 2. Abtlg., in der er von „modal gebauten Tenores“ spricht sowie postuliert, dass auch für die nur in Mensuralnotation überlieferten Stücke „die Quadratnotation ausreich[t], da auch in ihnen durchgehend noch modaler Rhythmus herrscht, der die Voraussetzung zu einer im wesentlichen eindeutigen Aufzeichnung von Werken in Quadrat-Notation bildet“⁸⁸.

Die 2. Abtlg. des ersten Bandes seines Repertoriums, die von den mensural notierten Handschriften handelt und in ihren wesentlichen Teilen einen Catalogue raisonné des „alten Korpus“ (Faszikel 1–6) und des Hauptteils des Faszikels 7 von Mo H 196 darstellt, war im Jahr 1911 zwar teilweise bis zu den Druckfahnen fertiggestellt, wurde von Ludwig aber aus Rücksicht auf Jacobsthals noch unpublizierte Studien zum Codex Montpellier nicht veröffentlicht. Warum die 2. Abtlg., soweit sie in Druckbögen vorlag, dann 1961 von seinem Schüler Gennrich und aus weiterführenden Hss. in Ludwigs Nachlass (die sich u.a. mit der Fortsetzung des Fasz. 7 und dem Fasz. 8 von Montpellier und mit dem Bamberger Codex

⁸¹ Friedrich Ludwig, *Die 50 Beispiele Coussemaker's aus der Handschrift Montpellier. Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter II*, in: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft (SIMG) 5 (1903/04), S. 177–224.

⁸² Wilhelm Meyer, *Der Ursprung des Motett's*, in: Nachrichten der Kgl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-historische Klasse, 1898, H. 2, S. 113–145.

⁸³ Friedrich Ludwig, *Über die Entstehung und die erste Entwicklung der lateinischen und französischen Motette in musikalischer Beziehung. Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter IV*, in: SIMG 7 (1905/1906), S. 514–528.

⁸⁴ Ludwig 1911/1961, 1978.

⁸⁵ Friedrich Ludwig, *Die Quellen der Motetten ältesten Stils*, in: AMw 5 (1923), S. 185–222 und 273–315.

⁸⁶ Friedrich Ludwig, *Die geistliche nichtliturgische und weltliche einstimmige und die mehrstimmige Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts*, in: Handbuch der Musikgeschichte Bd. I, hg. Guido Adler, Berlin 1924/²1930, S. 127–250.

⁸⁷ Ludwig, *Repertorium*, Bd. I: *Catalogue raisonné der Quellen*, Abtlg. 1: *Handschriften in Quadrat-Notation*, 344 S., Halle 1910, Exkurs II: Die der Darstellung des Rhythmus dienende Differenzierung in der Schreibung der Notengruppen in der Quadrat-Notation; die Herrschaft der modalen Rhythmen in den rhythmisch strengeren melismatischen Partien der Organa, in den ältesten Motetten in ganzem Umfang und in einigen Gattungen der Istimmgigen Lieder, S. 42–57.

⁸⁸ Ludwig, *Repertorium* I,2, 1911/1961, S. 347.

Ed IV 6 befassen) dann 1978 von Luther A. Dittmer publiziert wurde, ohne mit Jacobsthals Studien verglichen worden zu sein, ist nur schwer verständlich. Gennrich berief sich auf Ludwig, aus dessen „Enttäuschung“ nach einer Einsicht in Jacobsthals Nachlass im Jahre 1913 er einfach den Schluss zog, Jacobsthal sei „über Ansätze zu ernsthafter Arbeit nicht hinausgekommen“⁸⁹. Angesichts des Nachlassmaterials von Jacobsthal trifft das nicht zu. Wenn es nur „Ansätze“ wären, dann aber qualifizierte Anfänge und solche, die nie zu jenen Generalisierungen hinführen oder dort enden können, wo Ludwig hin wollte oder endete. Vorausgesetzt, es sei nicht Gennrichs eigenmächtige Interpretation: Warum könnte Ludwig das entstellende Wort von den Ansätzen, über die Jacobsthal nicht hinaus gekommen sei, gesagt haben? Für am wahrscheinlichsten halte ich, dass die Familie, bei der der Nachlass 1913 noch lag, ihm nicht alles gezeigt hat – aus Vorsichtsmaßregeln, die Jacobsthal ihr eingeschärft haben könnte, denn er hatte öfter darüber geklagt, dass seine Schüler sich öffentlich mit seinen Federn schmückten. Außerdem sind die Schlussfolgerungen beider Gelehrter zu entgegengesetzt, als dass Ludwigs Gewohnheit, sich auf Jacobsthal zu berufen, nicht als eine fragwürdige Geste erschiene. Denn man halte sich vor Augen, wie nah am originalen Material Jacobsthal die mannigfache Rhythmisierung in den Oberstimmen betont; Paradebeispiel dafür ist das Beispiel der 2. Stimme in Mtp. № 84, das im 7. Abschnitt dieses Kapitels aus dem Teil II des Notizenkonvoluts „12. und 13. Jahrhunderts“ aus dem Nachlassteil C I⁴ wiedergegeben ist. Oder man betrachte das Beispiel der Übereinanderlagerung verschiedener rhythmischer Modi zusammen mit nichtmodal organisierten Rhythmen in seinen Notizen über Mtp. № 30 am Anfang des 9. Abschnitts dieses Kapitels. Mehrfach verweist Jacobsthal auf eine „Zurichtung“ des Tenors nach dem Rhythmus des zitierten Refrains, siehe seine Anmerkung zum Tenor „Seculum“.

Heinrich Husmann, ein Göttinger Schüler Ludwigs, der nach dessen Tod 1930 nach Berlin ging, promovierte über die dreistimmigen Organa der Notre-Dame-Handschriften (Gutachten von Arnold Schering und Johannes Wolf 1932). Der Autor habe, nach Aussage des gedruckten Teils seiner Dissertation⁹⁰, dadurch, dass er hier erstmals die „mensurale Überlieferung der Handschrift Montpellier“ berücksichtigte, insbesondere die textierten Noten „einwandfrei erörtern“ können. Die spätere Straßburger Professorin Yvonne Rokseth hatte in den Jahren 1935–36 einen photomechanischen Faksimile-Druck und eine zweibändige Transkription des Codex Montpellier sowie bis zum Jahr 1939 (ausgeliefert 1948) einen umfassenden Kommentar dazu angefertigt⁹¹. Dabei konnte sie sich auf eine ihr von Heinrich Bessler zur Verfügung

⁸⁹ Gennrich 1961, unpag. Vorwort zu Ludwig 1911, Repertorium I,2.

⁹⁰ Heinrich Husmann, *Die 3stimmigen Organa der Notre-Dame-Schule mit besonderer Berücksichtigung der Handschriften Wolfenbüttel und Montpellier*, Diss. Berlin 1932, Teilabdruck Leipzig 1935, Vorwort.

⁹¹ Rokseth 1935-39. Yvonne Rokseth (1890–1948) arbeitete ab 1932 in Paris als Musikbibliothekarin, gründete an der Bibliothèque nationale de France das Département de la musique und bekleidete (allerdings nicht in der unmittelbaren Nachfolge von Jacobsthal und Ludwig) in den späten dreißiger Jahren neben Théodore Gérold, der von Ludwig im Jahr 1910 promoviert worden war, den zweiten, außerordentlichen Musik-Lehrstuhl in Straßburg und ging mit der Universität ab 1940 nach Clermont-Ferrand in den Untergrund. Sie kehrte 1945 nach Straßburg zurück und setzte dort ihre Lehrtätigkeit und ihre Arbeit mit dem Chor und Orchester der Universität fort, komponierte auch selbst großformatige oratorische Werke. Ihre Transkription des Codex Montpellier stammt aus ihrer Pariser Zeit, in der sie

gestellte Kopie der unveröffentlichten Druckfahnen der 2. Abtlg. von Ludwigs Repertorium stützen und sich mit deren Inhalt auseinandersetzen. Georg Kuhlmann, dem von seinem Lehrer Gennrich die auch von ihm verwahrte 2. Abtlg. Ludwigs nicht zur Verfügung gestellt wurde, vertritt 1937 in seiner Frankfurter Dissertation (mit einer kommentierten Übertragung der zweistimmigen Motetten des 6. Fasz. der Hs. Mo) eine strikt modale Lesart und bietet (noch vor der Veröffentlichung ihres Kommentarbands) eine erste kritische Reaktion auf Rokseths Übertragungen von Seiten der Schule Ludwigs⁹². Husmanns kritische Ausgabe der drei- und vierstimmigen Notre-Dame-Organa⁹³ wurde 1947 von Yvonne Rokseth rezensiert⁹⁴.

Ernst Apfel legte eine Studie über Anlage und Struktur der Motetten im Codex Montpellier vor⁹⁵, und Klaus Hofmann beschrieb die Rolle der Refrains bei der Komposition französischer Motetten dahingehend, dass sie im Zusammenspiel mit Harmonik und Melodiebildung auch die rhythmische Tenordisposition von sich abhängig machen können⁹⁶. Hans Tischler hielt eine erneute moderne Transkription des Codex für notwendig; damit begründete er im Jahr 1974 seine transkribierte Neuedition von 1978⁹⁷. 1987 diskutierte Wolf Frobenius das genetische Verhältnis zwischen den Notre-Dame-Klauseln und ihren Motetten und stellte die von Meyer angeregte und von Ludwig durchgesetzte Vorstellung vom Ursprung der Motette in Frage⁹⁸.

auch zu Vertretern der Ludwig-Schule, speziell zu Bessler, fachliche Kontakte unterhielt, die sich in ihrer Transkription und Interpretation des Codex Montpellier niederschlugen. Die Publikation ihres Montpellier-Kommentars wurde durch den Ausbruch des Krieges verzögert. In ihm äußert Rokseth erste Zweifel an Ludwigs These von der generellen Priorität der lateinischen Choralklauseln (Rokseth 1939/48, S. 70) und verweist, wie vorher schon Jacobsthal in seinen Notizen, auf die melodische (Jacobsthal zusätzlich auf die rhythmische) Abhängigkeit der Motette von dem in ihr zitierten Refrain. (Siehe dazu auch das Referat von Frobenius in: Frobenius 1987, Ss. 9 und 12.) Von Jacobsthals Arbeiten kann Rokseth nur vom Hörensagen gewusst haben. Sie starb plötzlich im Jahr 1948. Ihr Nachlass liegt, inzwischen inventarisiert, in der Pariser BnF. Siehe zu der apokryphen Beziehung Rokseths zu den hier veröffentlichten Thesen Jacobsthals, die ihr nicht bekannt sein konnten, inzwischen P. Sühning, *Die Macht der Refrains im Codex Montpellier. Verborgene französisch-deutsche Interpretationslinien zwischen Jacobsthal und Rokseth. Mit einem Brief von Heinrich Bessler aus dem Jahr 1934*, in: *Die Musikforschung* 72 (2019), S. 37-51.

⁹² Georg Kuhlmann, *Die zweistimmigen französischen Motetten des Kodex Montpellier, Faculté de Médecine H 196 in ihrer Bedeutung für die Musikgeschichte des 13. Jahrhunderts*, 2 Bde., Diss. Frankfurt/Main 1937, Würzburg 1938.

⁹³ Heinrich Husmann, *Die drei- und vierstimmigen Notre-Dame-Organa. Kritische Gesamtausgabe*, Leipzig 1940.

⁹⁴ Rokseth, *La Polyphonie parisienne du treizième siècle. Étude critique à propos d'une publication récente* (H. Husmann, *Die 3- und 4stimmigen Notre-Dame-Organa*, Leipzig 1940), in: *Les Cahiers techniques de l'art I*, 2 (1947), S. 33-47.

⁹⁵ Apfel, 1970.

⁹⁶ Klaus Hofmann, *Untersuchungen zur Kompositionstechnik der Motette des 13. Jahrhunderts, durchgeführt an den Motetten mit dem Tenor IN SECULUM*, Neuhausen 1972.

⁹⁷ Siehe Hans Tischler, *Why a New Edition of the Montpellier Cod.?*, in: *Acta musicologica* 46 (1974), S. 58-75 und Tischler 1978.

⁹⁸ Wolf Frobenius, *Zum genetischen Verhältnis zwischen den Notre-Dame-Klauseln und ihren Motetten*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 44 (1987), S. 1-39; ders., *Die Motette*, in: *Neues Handbuch der Musikgeschichte*, Bd. 2 (hg. von Hartmut Möller und Rudolf Stephan): *Mittelalter*, Kapitel II: *Die Musik des 12. und 13. Jahrhunderts*, Laaber 1991, S. 272-294.

Innerhalb der weiteren Forschung versuchte Mary Wolinski, die Kompilation des Codex Montpellier als eine aus Paris stammende Sammlung genauer zu datieren und zu lokalisieren⁹⁹. Vom heutigen Stand der Forschung aus betrachtet¹⁰⁰, sind die Studien Jacobsthals zum Codex Montpellier, der frühe, nach diversen Regeln und Ausnahmen der *ars antiqua* notierte Dokumente enthält, insofern relevant, als aktuelle Positionen zur Interpretation der Genese der Mensuralnotation und der durch sie eingetretenen Neuerungen bei Jacobsthal vorgeprägt erscheinen. Der bereits von Jacobsthal konstatierte enge Zusammenhang zwischen Francos Traktat und dem montPELLIERSCHEN Codex wird von Lütteken bestätigt: „So korrespondieren die gegen 1300 entstandenen späteren Faszikel von Mo H 196, die auf die franconische Notation verweisen, mit der frühen und weit ausgreifenden Rezeption des Traktates selbst“¹⁰¹. Dies trifft zu, obwohl Jacobsthal sich im Rahmen seiner Übertragungen manchmal auch für eine unfranconische Variante als der richtigeren entscheidet, weil sie eine größere Stimmigkeit aufweise. Ebenso für die von Jacobsthal konstatierten Entwicklungsstadien der Mensuralnotation gibt der Codex Montpellier aus heutiger Sicht entscheidende Beispiele¹⁰². Überhaupt erfahren die von Kügle geäußerten Zweifel an der von Meyer entwickelten und von Ludwig übernommenen Hypothese durch die Veröffentlichung von Jacobsthals Notizen neue Nahrung. Kügle nennt, auch ohne Jacobsthals Untersuchungen zu kennen, hinreichende Gründe für eine „kritische Überprüfung“ der Ludwigschen Entstehungstheorie¹⁰³. So verweist er insbesondere auf eine Beobachtung von Frobenius, dass zahlreiche der von Ludwig herangezogenen Diskantklauseln aus volkssprachlichen Refrains entlehntes melodisches Material enthalten¹⁰⁴.

Zwar hat Ludwig selber in Jacobsthals Todesjahr darauf hingewiesen, dass dessen „Publikationen kein Bild von dem Umfang und der Bedeutung seiner Forschungen [geben]“¹⁰⁵, konnte oder wollte aber zur Erfüllung des unmittelbar auf diese Feststellung folgenden Wunsches: „möchte nun die Hoffnung erfüllt werden, dass sein Nachlass weitere Früchte seiner ausgedehnten Lebensarbeit spende“, selbst nicht beitragen. Die Basis von Jacobsthals unbekannt gebliebenen Untersuchungen war seine integrale Abschrift der Handschrift Mo im Jahr 1879. Es dürfte sich wenige Jahre nach dem deutsch-französischen Krieg um ein heikles Politikum gehandelt haben, als Ende der siebziger Jahre die preußische Regierung sieben Monate lang mit

⁹⁹ Mary E. Wolinski, *The Compilation of the Montpellier Codex*, in: *Early Music History (EMH)* 11 (1992), S. 263–301.

¹⁰⁰ Wolf Frobenius, *Die Entwicklung von Rhythmus und Notation der Mensuralmusik von 1200 bis 1600 nach den theoretischen Quellen*, Typoskript 1986, und ders., Artikel *Ars antiqua*, in: MGG2S, Bd. 1, Kassel und Stuttgart 1994, Sp. 865–877; Hofmann 1972; Laurenz Lütteken, Artikel *Mensuralnotation*, in: MGG prisma Notation, hg. v. Andreas Jaschinski, Kassel/Stuttgart 2001, S. 105–128; Andreas Traub, Artikel *Modalnotation*, in: ebd., S. 97–105; Karl Kügle, „*Terminus und Entstehung*“ und „*Bis ca. 1320*“ aus dem Kapitel *Motette*, in: MGG prisma Messe und Motette, hg. v. Laurenz Lütteken, Kassel/Stuttgart 2002, S. 114–123.

¹⁰¹ Lütteken 2001, S. 113.

¹⁰² Kügle 2002, S. 120.

¹⁰³ Kügle 2002, S. 115.

¹⁰⁴ Frobenius 1987.

¹⁰⁵ Ludwig, *Gustav Jacobsthal*, in: SIMG 14 (1912), S. 68.

der französischen verhandelte, um von ihr die Erlaubnis zu erwirken, dass Jacobsthal den Codex Montpellier abschreiben dürfe. Jacobsthal erzählt dies in einer Fußnote seines Vorberichts zu dem von ihm veranstalteten diplomatischen Abdruck der Texte der Liederhandschrift von Montpellier: „Am 27. Februar 1878 wandte ich mich an das Reichskanzleramt mit der Bitte, mir durch seine Vermittlung die leihweise Überlassung der Handschrift auf vier Monate zu erwirken. Am 22. April 1879 kam ich in ihren Besitz, nachdem dieselbe 7 Monate in Paris gelegen hatte, binnen welcher Zeit die Unterhandlungen in Betreff der Ausleihung zwischen den deutschen und französischen Behörden geführt wurden. Am 23. August lieferte ich die Handschrift, nachdem ich sie abgeschrieben und collationirt hatte, zurück.“ Er beschließt seinen den diplomatischen Abdruck der Liedtexte erläuternden Artikel mit der Bemerkung: „Zum Schluß sei es mir verstattet, an dieser Stelle meinen ergebensten Dank auszusprechen den französischen Behörden, der medizinischen Facultät zu Montpellier und ihrer Bibliothek für die Liberalität, durch welche dieselben es mir ermöglichten, den inhaltreichen Codex zu benutzen, ohne mich dabei meinen Berufspflichten zu entziehen; dem Reichskanzleramt und den deutschen Behörden, welche die Angelegenheit vermittelt haben, für ihre gütigen und erfolgreichen Bemühungen.“¹⁰⁶

Zunächst entsprach Jacobsthal der Aufforderung von intensiv an den literaturhistorischen Herkunftsfragen arbeitenden romanistischen Freunden, vorläufig wenigstens die Lied-Texte der Handschrift von Montpellier zu edieren. Jacobsthal bekundete anlässlich seines „Apographums“ der Texte, ihm gehe es bei der weiteren Arbeit an seiner Abschrift um die Beantwortung metrisch-rhythmischer Fragen, die auch das Wechselverhältnis von Dichtung und Musik betreffen. Wie aus nachgelassenen Materialien hervorgeht, beteiligte er sich zunächst an dem Versuch Gaston Raynauds, einen Katalog der literarischen Quellen der im Codex Montpellier enthaltenen französischen Motetten zu erstellen, ließ Raynaud dann aber eine ohne seine Mitarbeit erstellte und von Karl Bartsch als unzulänglich kritisierte Publikation vornehmen. Jacobsthals Forschungen bemühten sich ausdrücklich auch um eine Überwindung der in Coussemakers Publikation enthaltenen Darstellungs- und Transkriptionsmängel und um eine Kritik der Art und Weise, wie Koller den Codex Montpellier und die Notenbeispiele aus *Francos ars cantus mensurabilis* ausgewertet hatte. Jacobsthals eigene, in seinem Nachlass dokumentierte Bearbeitung des Codex dauerte über die achtziger und neunziger Jahre hinaus an, ohne dass er eine abschließende Darstellung seiner Interpretation vorgenommen hätte. Die letzte Notiz zu Montpellier in seinem Nachlass findet sich aus dem Jahr 1905. Das Hauptkonvolut der von Jacobsthal so benannten „Refrain-Blätter“ stammt aus dem Dezember des Jahres 1897. Ein Grund, der ihn an einer kontinuierlichen Fertigstellung einer Synthese hinderte, war sicher seine Material- und Detailversessenheit, die kaum eine synthetische Geste zuließen, keine Modelle voraussetzten oder anstrebten, dafür aber viel Empirie erlaubten. Die von Jacobsthal nicht vollzogene Zusammenfassung kann hier nicht geleistet werden, sie würde sich aber unverkennbar - darauf deuten die richtungsgebenden Andeutungen Jacobsthals hin - von den Schlussfolgerungen seiner Schüler und deren Verzweigungen, teilweise auch von denen Yvonne Rokseths, deutlich unterscheiden.

¹⁰⁶ Jacobsthal 1879, S. 527 und 538.

Jacobsthal hielt unter den musiktheoretischen Traktaten zur Mensuralnotation den Traktat Francos von Köln für ausgereift und weittragend und sah im Codex Montpellier eine Summe der Kompositions- und Notationstechniken früher Mensuralmusik. Jacobsthal vertrat eine sich gegenseitig beleuchtende und erläuternde Betrachtung praktischer und theoretischer Quellen der mittelalterlichen Musikgeschichte, wie er sie auch im Fall seiner skizzenhaften Doppelanalyse von Francos *ars cantus mensurabilis* und des Codex Montpellier anstrebte. Allerdings entschied er sich in seinen Übertragungen des Öfteren aus Treue zum Text und dessen kulturellem Hintergrund für „unfranconische“ Varianten. Hier bestätigt sich in gewissem Umfang eine ansonsten fragwürdige Auffassung Jacobsthals, dass letztlich nur durch Übertragungen eine Lösung der rhythmischen Verhältnisse erbracht werden könne.

Bei Jacobsthal bildete stets ein Vergleich mit anderen Handschriften der sogenannten *ars antiqua*, v. a. mit dem Codex Bamberg Ed IV 6 (wie später bei Pierre Aubry¹⁰⁷), eine unauflösliche Einheit. Diese Aufgabe betrachtete er bis zum krankheitsbedingten Ende seiner wissenschaftlichen Arbeit im Jahre 1905 als sein zentrales Forschungsziel, gelangte aber nicht auch nur dazu, wenigstens vorläufige Ergebnisse der Beschäftigung mit seinen Abschriften der Originale zu publizieren. Dass Jacobsthal oft Entscheidungen ausweicht, sowohl im kleinen Rahmen einzelner Übertragungsversuche, wie auch in Richtung folgenreicher Generalisierungen, ist nicht seiner Vorliebe für Ambiguitäten oder gar Paradoxien zuzuschreiben, sondern seiner Überzeugung, dass inmitten fließender Notationsverhältnisse und ihrer historischen Dynamik willkürliche Festlegungen aus späterer Sicht mit entsprechenden Harmonisierungsbedürfnissen nicht angemessen sind.

Da Jacobsthals Studien zum Codex Montpellier in Form seiner kommentierten Transkriptionen und seiner detaillierten Stellungnahmen zu einzelnen Faszikeln und Stücken des Codex (trotz pauschaler Hinweise auf Jacobsthals Montpellier-Abschrift¹⁰⁸) bisher in der Forschung zu diesem Gegenstand unberücksichtigt geblieben sind, mag es produktiv sein, sie in den Forschungsstand zu integrieren. Im Anschluss an Jacobsthal wären dabei zwei Hypothesen näher zu überprüfen: a) Die Refrains altfranzösischer und -provenzalischer Lieder und ihr Rhythmus spielten im Konstitutionsprozess der Motette eine größere Rolle als von und seit Ludwig angenommen, ja vielleicht sogar die primäre, und b) die rhythmische Lesung der frühmensuralen Notation in den frühen Motetten ist weniger eindeutig als im Verlauf des 20. Jahrhunderts behauptet.

Vielleicht könnten darüber hinaus Jacobsthals Darlegungen die Überwindung eines verengten oder vielmehr zu ausgedehnten Begriffs von „Modalnotation“, v. a. der mit ihm verbundenen Vorstellung einer periodisch oder gar epochal-hegemonial wirksamen Verschriftlichungsform von Musik bewirken, die nun schon schulbuchmäßig geworden ist. Zu den allmählich eindringenden Mensurierungsformen gehörten auch, aber nur für bestimmte Gattungen in bestimmten Regionen, vornehmlich an der Pariser Kathedrale Notre Dame, die praktisch

¹⁰⁷ Pierre Aubry, *Cents Motets du XIIIe siècle*, publiés d’après le manuscrit Ed.IV.6 de Bamberg, 3 Bde., Paris 1908.

¹⁰⁸ Siehe Ludwig 1912 sowie Heinrich Bessler, *Friedrich Ludwig*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 13 (1930), S. 83-92; ders., Artikel *Jacobsthal, Gustav*, in *MGG1*, Bd. 6, Kassel 1957, Sp. 1615–19.

erprobten Modelle rhythmischer Modi. Wie Andreas Traub es bereits in seiner Darlegung der Modalnotation betont hat: „Modalnotation im strengen Sinn ist die für die Aufzeichnung des Discantus im Notre-Dame-Repertoire erforderliche und allein dort vollgültige Notenschrift.“¹⁰⁹ Wenn das Notre-Dame-Repertoire aber nur ein zeitlich und örtlich begrenztes war, warum muss man es zu einer „Epoche“, zu einem „Ereignis“ hochstilisieren, wo doch davor, daneben und danach und auch außerhalb der Ile de France so viel neuartige Dinge passierten?¹¹⁰ Warum sollte man aus dem Notbehelf, dass in der frühesten Diskantierung von Tenores regelmäßige rhythmische Abfolgen vereinbart wurden, durch die vielleicht sogar der ursprünglich nicht schematisch rhythmisierte Duktus der mit silbenzählenden Versen gemachten Lieder verunstaltet und in ein Prokrustesbett gezwängt wurde, eine eigene epochale Notationsform ableiten? Es gibt einen Alternativvorschlag Jacobsthals, nämlich den, vom 12. und 13. Jahrhundert als der Epoche des dreiteiligen Rhythmus in Quadratnoten zu sprechen.

An Jacobsthals harmonischen und rhythmischen Analysen der Stücke des Codex Montpellier wie allgemein der frühesten Motetten fällt auf, dass er in ihnen mittelalterliche, schriftlich überlieferte Artefakte völlig unangekränkt von der unangemessenen Verwendung eines „emphatischen Werkbegriffs“ als in ihrer Kombinatorik und Komposition kunstvoll gefertigte Werke behandelt, die sogar einzelne, benennbare Dichter-Komponisten zu ihren Produzenten zählen. Sogar „Selbstreflexivität“, d. h. die Tatsache, dass diese dichtenden Musiker oder komponierenden Dichter über ihr Tun nachgedacht haben und bewusste künstlerische Entscheidungen getroffen haben, darf ihnen nach Jacobsthal unterstellt werden. Diese Ansicht korrespondiert mit Feststellungen, die Frank Hentschel im Jahre 2007 in seinem Wiener Vortrag über Repetition und Variation als Konstruktionsprinzipien in manchen Motetten des Codex Montpellier (H 106) getroffen hat. Es heißt dort: „Die Erforschung mittelalterlicher Musik war lange Zeit von ideologischen Vorbehalten geprägt. Aufgrund des historiografischen Fortschrittskonzepts, das die Musikgeschichtsschreibung seit ihrer Entstehung bestimmt hat, wurden frühen Formen der Mehrstimmigkeit autarke Konstruktionsprinzipien oft abgesprochen. Bis in die jüngste Literatur hinein lassen sich die Folgen einer solcherart verzerrten Perspektive nachweisen. [...] An einzelnen Motetten läßt sich mit größter Wahrscheinlichkeit zeigen, dass die Komponisten bewußt und absichtsvoll harmonische Prinzipien angewandt haben, die den Motetten ihren musikalischen Sinn verleihen.“¹¹¹

Der über ein halbes Jahrhundert in Stocken geratene Forschungsgang, die mit dem Thema Codex Montpellier verbundene Abstinenz wurde kürzlich international beendet und zu einer Diskussion

¹⁰⁹ Traub 2001, S. 98.

¹¹⁰ Hier sei nur auf Jacques Handschins Beitrag auf dem internationalen musikwissenschaftlichen Kongress in Basel 1924 verwiesen, in dem er die Frage nach dem Ursprung der Motette mit Hinweisen auf das Repertoire der Organumtropen in St. Martial beantwortete, siehe J. Handschin, *Über den Ursprung der Motette*, in: Bericht über den musikwissenschaftlichen Kongreß in Basel 1924, Leipzig 1925, S. 189–200. Handschin war es auch, der mehrmals die Nichtberücksichtigung der Erkenntnisse Jacobsthals bedauerte und 1937 Einsicht in dessen Nachlass nahm.

¹¹¹ Frank Hentschel, *Repetition und Variation: Konstruktionsprinzipien in Motetten des Codex Montpellier (H 106)*, Abstract zur Medieval & Renaissance Music Conference, Wien, 7.-11. August 2007.

von Kernfragen unter neuen Aspekten fortgeschritten¹¹², in deren Verlauf zumindest die Thesen von Rokseth wieder diskutiert wurden, während eine Auseinandersetzung mit den provisorischen und fragmentarischen Schlussfolgerungen Jacobsthals noch aussteht. Die wenigen in diesen Beiträgen aufgeworfenen Fragen zu Jacobsthal, z.B. die Frage nach seiner Begründung für die von ihm gezählten Schreiberhände am Codex Mo., können durch die hier vorliegende Publikation seiner „Beschreibung des Codex Montpellier“ mit Sicherheit beantwortet werden. Welche darüber hinaus wird von der internationalen Community musikalischer Mediävisten zu entscheiden sein. Um diese Beschäftigung auf ein sichereres Fundament zu stellen, dient diese Veröffentlichung aller bisher transkribierten diesbezüglichen Teile seines Nachlasses - außer den Übertragungen selbst und deren Kommentierung, die weiterhin nur in der gedruckten Erstedition des Olms-Verlags zu finden sind.

Peter Sühling
Bornheim und Berlin, 15.1.2019

¹¹² Zumindest zum achten Faszikel ist kürzlich ein englischsprachiger Sammelband erschienen: *The Montpellier Codex. The Final Fascicle. Contents, Contexts, Chronologies*. Edited by Catherine A. Bradley, Karen Desmond, Woodbrige 2018. Ausgelöst und weitergetragen wurde die aktuelle Diskussion durch zwei akademische Studien aus England: Mark Everist, *French Motets in the Thirteenth Century: Music, Poetry and Genre*, Cambridge 2004 und Matthew P. Thomson, *Interaction between polyphonic motets and monophonic songs in the thirteenth century*, Oxford 2016.