Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 1 (1952)

Artikel: Die Organa und mehrstimmigen Conductus in den Handschriften des deutschen Sprachgebietes vom 13. bis 16. Jahrhundert

Autor: Geering, Arnold

Rubrik: Anmerkungen

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858596

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

ANMERKUNGEN

Die folgenden Anmerkungen geben Auskunft über die verschiedenen Fassungen, der auf S. 23 bis 34 verzeichneten Kompositionen und ergänzende Literaturhinweise.

Kyrie-Kompositionen

2. Die Melodie liegt in *Bero* und *Berl A* in der Unterstimme, in *Innsbr* und *Lo D* in der Oberstimme; in *Eng* und *Berl B* wechselt sie für das Christe in die Unterstimme; in *Mü B* wandert der c. f. innerhalb der Kompositionsabschnitte mehrmals von Stimme zu Stimme. Von *Berl A* teilt Wolf nur die 1. und 4. Anrufung mit; *Haar* enthält nur die 1. Anrufung.

Grössere Abweichungen sind in *Eng*, *Berl A* und *Lo D* zu beobachten. *Bero*, in rudimentärdiastematischen Neumen ohne Linien notiert, scheint *Eng* am nächsten zu stehen, eine Bestätigung der Annahme, dass die Musikpflege dieses Chorherrenstiftes durch die Benediktiner von Engelberg inspiriert worden sei. Dem Texte nach stehen sich *Innsbr* und *Berl A* näher.

Vgl. die Gegenüberstellung der Fassungen *Mü R*, *Stral*, *Innsbr* und *Mü T* mit Kompositionen über die gleiche Melodie aus den Hss. Cambridge 457, fol. 58 und 137 und *W1* bei Mar. Schneider, Bd. 2, Beisp. 161–165. Eine weitere zweistimmige Fassung über den gleichen, aber stellenweise abweichenden c. f. findet sich in *Hu* (Anglès III, S. 8). Trotz den zahlreichen Abweichungen, die, soweit sie nicht auf der Verschiedenheit des c. f. beruhen, z. T. Transpositionen in die Oberquint sind, ist ein Zusammenhang mit den vorliegenden Fassungen nicht ganz ausgeschlossen.

3. *Mü Un* versieht den ganzen Text der neun Anrufe mit Noten. Die meisten übrigen Fassungen enthalten nur den 1., 4. und 7. Anruf (somit die solistischen Kyrie-Teile). Ob die Chorteile ein- oder mehrstimmig gesungen wurden, muss unentschieden bleiben. *Haar* hat nur das erste Kyrie. Aus *Berl A* teilt Wolf den 1. und 4. Anruf mit. In *Kar B* erscheint für den 7. Anruf eine sonst unbekannte Melodie mit gleichem Schluss wie der 1. und 4. Teil. Bei dieser Fassung ist im 1. Anruf der Stimmtausch als Kompositionsprinzip erkennbar. In *Innsbr* weicht der Anfang der Kyriemelodie offenbar in Anlehnung an die Melodie der II. Messe von den üblichen ab.

Berl B, *Haar* und *Kar A* notieren die Komposition in Stimmen, die übrigen in Partitur. *Eng*, *Innsbr*, *Lo D*, *Maig*, *Kar A* und *B* enthalten den c. f. in der Oberstimme, die übrigen Fassungen in der Unterstimme.

Fassung *Eng* füllt Quartsprünge gelegentlich aus und zeigt damit eine selbständigere Haltung. In *Freib i. Ue A* sind im 4. Anruf die Stimmen vertauscht. Stärkere Abweichungen zeigt *Ut* zu Beginn des 4. Anrufes. In *Mü Un* und *Mü T* ist die Penultima als Länge bezeichnet, und in *Lo D* kommen Längenbezeichnungen auch sonst im Verlauf der Komposition vor.

4. Die Melodie weicht von der vatikanischen Fassung verschiedentlich ab. Der Anfang des 1. Anrufes lautet in *Bero;* d a b a g, statt a a g (Ed. Vat.). Das Ende des 1. Anrufes f e d e dürfte auf einem Schreiberversehen beruhen und ist wohl nach dem 4. Anruf in f e d c d zu verbessern. Auch sonst scheint die Überlieferung

des Stückes nicht einwandfrei zu sein. Ausser dem Quartschluss des 1. Anrufes ist auch der Sextklang am Ende des 7. Anrufes fraglich.

Handschin (SJMw *5*, S. 16 ff.) weist auf die Erwähnung des *Cunctipotens* als Parallelogarnum im „*Ysengrimus*", der Dichtung eines um 1148 in Gent lebenden Deutschen hin.

5. Verglichen mit der Melodie der Ed. Vat. zeigt der c. f. dieser Fassung neben leichteren Abweichungen, Tonwiederholungen, ausgefüllten Intervallsprüngen, wiederum die Veränderung des Initiums. Es lautet hier: c' a, statt: a a, und auch der Anfang des 7. Anrufes weicht ab und lautet: a a, statt d a. Der Ambitus der Melodie wird bis zum c' ausgeweitet. Für die drei letzten Anrufe wird nur eine Melodieform verwendet.

Der Anlass zu Anglès' Veröffentlichung des Stückes ist ein zweistimmiger Tonsatz in *Hu*, dem er noch drei weitere, unter sich abweichende Kompositionen über die gleiche Melodie aus den Hss. *W*[1], Mailand, Bibl. Ambrosiana M 17 und Compostella Cod. Calixtinus gegenüberstellt. Die Komposition aus Mailand ist im strengen Satz Note gegen Note gehalten, während die übrigen Vertonungen ausgezierte Oberstimmen aufweisen. Besonders reich ist Compostella.

7. Die Melodie in der Unterstimme weicht an zwei Stellen im 1. Anruf von der vatikanischen Fassung (Messe XII *Pater cuncta*) ab. Für den 7. Anruf wird die Melodie des 9. Anrufes der Ed. Vat. benützt.

Die Hs. und mit ihr der Tonsatz stammt wahrscheinlich aus Nordfrankreich oder England und gehört nur bedingt zum mehrstimmigen Repertoire des deutschsprachigen Gebietes.

8. Die Unterstimme enthält die Kyrie-Melodie der 17. Messe der Ed. Vat. mit leichten Abweichungen.

9. Die Melodie findet sich in den Hss. *St. G C* (s. Marxer, S. 127) und *Freib. / Br.*, pag. 380. Der letzte Anruf weicht ab. Eine weitere dreistimmige Komposition dieser Kyriemelodie ist in *Mül*, fol. 37, enthalten (s. Handschin *4*, S. 70), wahrscheinlich ist sie identisch mit der vorliegenden, da unmittelbar auf diese das dreistimmige *Kyrie magnae Deus potentiae* folgt, das ebenfalls in *Mül* steht.

10. Vereinzelter zweistimmiger Kyrieteil, vielleicht ein lokaler 7. oder 9. Anruf. Die Melodie in der Oberstimme könnte eine verzierte Fassung der Melodie *Kyrie, fons bonitatis* sein.

Sanctus-Kompositionen

2. In beiden Quellen folgt auf das Sanctus ein Agnus Dei mit der gleichen Komposition (s. Ag 1). Nach Ludwig *1*, S. 314, findet sich derselbe Tonsatz auch in den Hss. Prag Universitätsbibliothek VI C 20a, fol. 57v und Böhm. Museum XII A 23, fol. 68v.

3. In beiden Stimmen finden sich Anklänge an die II. Messe der Ed. Vat.; s. Handschin in ZfMw 10, 1928, S. 523.

4. Text in AH 47, S. 327; vgl. auch Handschin in ZfMw 10, S. 526.

5. Diese beiden Tropen mit der gleichen Komposition gründen sich auf die Sanctus-Melodie der II. Messe der Ed. Vat. Auf die Sanctus-Tr. folgt in der Hs. der Agnus-Tr. *Agnus Dei, Mortis dira ferens.*

6. Text in AH 47, S. 320. Der Komposition liegt die Sanctus-Melodie der 4. Messe der Ed. Vat. zugrunde, die melodisch erweitert ist. Sie umfasst drei Strophen, die den drei Sanctus-Rufen angefügt werden. Darauf folgt der liturgische Teil *Dominus Deus Sabaoth* in parallelen Quinten. Die drei Tropenstrophen weichen im ersten Teil ab, der zweite Teil kehrt in allen Strophen wieder, in der dritten stärker variiert. Die Zusatzstimme fehlt über dem letzten Wort *Sabaoth*, sie wird wohl die Quintklangfolge bis zum Ende weitergeführt haben.

Agnus Dei-Kompositionen

1. Der Tonsatz ist identisch mit dem obenerwähnten Sanctus (*S 2*).

2. Text in AH 47, S. 375. Die drei Tropenstrophen sind vor dem *miserere nobis*, resp. *Dona nobis pacem* in das Agnus Dei der 9. Messe der Ed. Vat. eingeschoben. Die Fassung *Mü C* benützt für das *Dona nobis* die gleiche Melodie wie für das *Miserere*. Der c. f. liegt in *Mü* durchwegs in der Unterstimme, während er in *Eng* in der ersten und dritten Strophe in der Oberstimme erscheint. Die ohne Linien neumierte Niederschrift in *St. G B* könnte die gleiche Komposition enthalten, obwohl der c. f. – als Zusatzstimme (Unterstimme) – tonreicher ist.

Die Zusatzstimme ist stark ausgeziert. Der Tonsatz zeigt nach Handschin *4*, (S. 72 f.) eine gewisse Verwandtschaft mit dem dreistimmigen Agnus Tr. englischer Herkunft in W^1.

Handschin (ZfMw 10, 1928, 532) und Anglès (III, S. 33) haben weitere Kompositionen dieses Tr. aus einer Hs. aus Assisi und aus *Hu* nachgewiesen. Der Tonsatz aus *Hu* enthält eine Zusatzstimme, die mit der Gegenstimme in unserer Komposition in ihrem Verlauf übereinstimmt, aber im Einzelnen abweicht. Die Anlage des Stückes in *Hu* lässt die Vermutung aufkommen, dass es auf eine Stimmtauschkomposition zurückgeht. Die Grundstimme des dreistimmigen Tonsatzes in W^1 (Anglès III, S. 33) stimmt nur am Anfang mit der Melodie der vorliegenden Komposition überein.

3. Die drei Strophen mit gleicher Musik werden nach den beiden Rufen *Agnus Dei* und nach *Qui tollis peccata mundi* eingefügt.

Die Fassung *Os* enthält eine im 16. Jahrhundert beigefügte mensurale vierte Stimme.

Anglès veröffentlicht (III, S. 31) einen zweistimmigen Tropus aus *Hu* und einen dreistimmigen aus Ms. 1 der Bibl. Orfêo Català (fol. 9), die im melodischen Grundmaterial mit *Maigr* übereinstimmen, im Einzelnen aber wesentlich ausgezierter sind.

4. Die Grundmelodie (Agnus Dei der 9. vatikanischen Messe) erscheint in der ersten und dritten Strophe als wandernder c. f. abwechselnd in beiden Stimmen. Die mittlere Strophe hat eine eigene neue Melodie erhalten.

In der Hs. fehlt der Schlusston der Unterstimme in Strophe 1; nach Analogie zur dritten Strophe lautet er: f.

Handschin weist in ZfMw 10, S. 532, zwei weitere Tonsätze mit gleichem Text und gleicher Choralgrundlage in W^1 und im Bamberger Fragment P. VI 19 (erste Hälfte des 14. Jahrhunderts) nach.

5. Dieser Tropus könnte sich in die Agnus-Melodie der 17. vatikanischen Messe einfügen. Die beiden Strophen der Komposition weisen annähernd den gleichen

Schluss auf. Auch die Anfangsteile sind aus ähnlichen Melodiegliedern gebildet, weichen aber im übrigen von einander ab. Vielleicht wäre der Anfangsteil mit einem nicht überlieferten Text zu wiederholen.

Credo-Kompositionen

2. Die der Komposition zugrunde liegende Melodie ist in der Ed. Vat. nicht enthalten. Sie gliedert sich in zwei annähernd gleiche Teile und einen kürzeren Amen-Teil, der der Stelle *Patrem... terrae*, resp. *Genitum ... pater* entspricht. Der Teil *Crucifixus ... Et vitam venturi saeculi* fehlt. Er dürfte dem einstimmigen Chorgesang zugefallen sein.

Nach Ludwig (*1*, 311 A. 3) stimmen mit diesem Tonsatz wahrscheinlich auch die entsprechenden Stücke in den Handschriften Wien 5094 (15. Jahrhundert), fol. 162 und 163, und *Zw* , fol. 78, überein. Ludwig erwähnt auch eine weitere zweistimmige Patrem-Komposition aus den tschechischen Quellen: Prag, Böhm. Mus. XII A 1 F, fol. 220v, Universitätsbibliothek XIII A 5 c, fol. 363, Böhm. Mus. XII A 23, fol. 1, Böhm. Mus. XII F 14, fol. 186 v, Böhm. Mus. XIII A 2, fol. 15v, Wyscherad V Č č. n., fol. 37v, Wien 15501, fol. 53v und Prag Universitätsbibliothek VI B 24, fol. 39v (nur Oberstimme); s. Ludwig *1*, 314 A. 1.

Kompositionen zum Benedicamus Domino

3. Der erste Teil wird in *Lo D* und *Berl A* mit vertauschten Stimmen, in *Eng* genau wiederholt. Der darauf folgende Mittelteil ist in *Lo D* erweitert, dagegen fehlt hier die Wiederholung im Endteil. In *Eng* schliesst die Oberstimme in der Quinte zur Unterstimme auf c', während in *Berl* und *Lo* auf f.

4. Der fehlende Anfang stand auf dem vorangehenden herausgeschnittenen Blatt (zwischen fol. 15 und 16).

6. Dem Tonsatz *Trium vocum in solennitatibus maioribus* liegt die Melodie für die erste Vesper an feierlichen Festen zugrunde, die jedoch durch eine ausgedehnte Erweiterung verlängert ist. Die Stimmen sind nacheinander notiert. Die Oberstimme (an zweiter Stelle) weist keine Textierung auf. Der grosse Stimmumfang (C. f.: d–a'; Oberstimme: a–h'(b'); Unterstimme: c–h'(b')) fällt auf. Die drei Stimmen lassen sich nicht zusammenfügen. Septimensprünge in den Aussenstimmen lassen vermuten, dass die Überlieferung nicht fehlerfrei ist.

7. Die Oberstimme dieser Komposition berührt sich mit der Unterstimme des dreistimmigen Liedes in *Berl B*, fol. 29v (s. *B 39*), jedoch ist hier der Refrain *Gaude ... sine fine* angefügt.

8. Der gleiche c. f. findet sich in *Regi psallens haec contio* (B 25). Eine zweistimmige Komposition mit gleicher Melodie und demselben Text steht in der Hs, Paris BN lat. 1139 und mit dem Text *Regi psallens* in der Hs. Stuttgart HB Asc, 95 (13. Jahrhundert) fol. 31; s. Handschin *6*, S. 111, A 1. Ein weiterer zweistimmiger Tonsatz in *Hu* (Anglès III, S. 39) weicht schon in seiner melismatischeren Melodie ab, die gegenüber *Oxf B* stellenweise Versetzung in die Unterquart und Unterterz zeigt. Die fast gänzlich abweichende Oberstimme von *Hu* ist melodisch wesentlich reicher. Einzelne Anklänge zu Beginn und im Verlauf der Komposition können die Annahme einer Abhängigkeit nicht genügend stützen.

9. Text in AH 39, S. 99. In den beiden Fassungen aus *Lo D* sind die Stimmen im Mittelteil über den Silben ... *no–bis re–me–(dium)* ... vertauscht. *Berl A*

enthält nur den Anfangsteil mit dem Text *Ad laudes Domini...*, der ohne Zwischenteil repetiert wird. Die Abweichungen dieser Fassung tendieren zur Bevorzugung der Parallelführung der Stimmen und zur reicheren Ausgestaltung der Oberstimme. Die erste Fassung aus *Lo D* kehrt am Schlusse des Mittelteiles in der Unterstimme zum Halteton zurück. In *Lo D*, fol. 45, schliessen im ersten Teil beide Stimmen im Einklang.

Das Stück in *Lo D* endet nicht mit den Worten *Benedicamus Domino*. Es handelt sich vielleicht um einen Antiphon-Tr.

10. Das Stück ist mit Neumen ohne Linien in Stimmen notiert. Die Unterstimme der Komposition beginnt mit einem Halteton. Der Text erinnert an die dritte Strophe des Benedicamus-Tr. *Chorus nove Jerusalem* (s. unten, Nr. 12). Musikalisch scheint keine Beziehung zwischen diesen beiden Stücken zu bestehen.

11. Die beiden Fassungen weichen stellenweise stark von einander ab. *Erf B* enthält die ursprünglichere. Kennzeichnend für diese Fassung sind die Haltetöne zu Beginn und zu Ende des Stückes. Die Oberstimme der beiden Fassungen sind ähnlich, diejenige von *Erf* ist jedoch ausgeziert. In *Eng*, fol. 121v, erscheint der Gesang einstimmig in einer Fassung, die sich mit der Oberstimme in *Berl B* von Ton 29 an stark berührt. Die Abweichungen könnten auf Stimmtausch beruhen.

Handschin *8*, 25 ff., hat den Tonsatz auch in der Florenzer Laudenhs. BN II XI 18, fol. 9 und 176, in einer Fassung nachgewiesen, die *Eng* nahe steht. Es handelt sich um den seltenen Fall der Übernahme eines Stückes aus dem deutschen in das romanische Repertoire.

12. Im allgemeinen stehen sich *Mü* und *Innsbr* nahe, doch zeigen sich auch Berührungen zwischen *Innsbr* und *Lo* vor allem darin, dass sie ein *Alleluia* anfügen, welches die melismatische Stelle über *Domino* wiederholt, wo in *Mü* das *Deo dicamus gratias* im Unisono beider Stimmen folgt. Bemerkenswert ist auch die verschiedene Länge des Melismas auf der ersten Silbe des Wortes *devicto* (*Mü* 16, *Innsbr* 14, *Lo* 21 Töne). *Innsbr* nimmt auf der ersten Silbe von *Domino*, diesmal gemeinsam mit *Lo*, eine Kürzung um drei Töne vor. Das Alleluia ist in *Lo* um die Wiederholung der sieben ersten Töne erweitert. Der Schluss weicht in den beiden letztgenannten Fassungen ab. *Lo* weist verschiedentlich Stimmtausch auf. Der Anfang der Komposition stimmt mit *B 17* überein.

13. Dieser in der Hs. im 15. Jahrhundert nachgetragene Benedicamus-Tr. für Weihnachten ist durchkomponiert, aber aus Wiederholungen zusammengesetzt. Vielleicht ist eine Stimmtauschkomposition als Vorlage anzunehmen.

Die Melodie der Unterstimme kommt auch in der St. Martialhs., Paris BN lat. 1139 (Anfang des 12. Jahrhunderts), und in den Piae Cantiones (1582) vor; s. Handschin *4*, S. 75.

17. Vgl. die Komposition *B 12* mit gleichem Beginn.

19. Die Benedicamus-Komposition, mit gleichem Text in *Hu* (Anglès III, S. 41), weist eine Unterstimme auf, die der Oberstimme in *Berl B* ähnlich ist. Es handelt sich aber um eine abweichende Komposition.

21. Das Stück ist einstimmig in linienlosen Neumen aufgezeichnet. Nach Handschin handelt es sich um eine stimmtauschmässige Komposition strenger Konzeption. Der Benedicamus-Tr. in der Hs. Prag UB XIII H 3 c (s. AH I, 195) dürfte identisch sein.

Das gleiche Stück erscheint in *Mü O* ein zweites Mal mit kleinen Abweichungen zum Text *Johannes postquam senuit* (fol. 88), sowie in der Hs. Cambridge St. John's College 102, fol. 141, mit dem Text *Nunc sancte nobis spiritus*, in einer St. Martial-Hs. vom Ende des 11. Jahrhunderts mit den Worten *Deus in adjudorium* als Paraphrase dieses Gesanges. Dieselbe Melodie findet sich auch, mit einigen Abweichungen, als Hymnus für die I. Vesper eines dänischen Reimoffiziums mit dem Anfang *Gaudet mater ecclesia* in der Hs. Kiel SH 8 A 8⁰ (13. Jahrhundert), als Prim-Hymnus *Jam lucis orto sidere* in einer Hs. aus Nevers und in Hs. Erlangen 237 (187), fol. 95v (12./13. Jahrhundert).

22. In den Varianten zeichnen sich zwei Fassungen ab. Die eine, einfachere ist nahezu durchgehend im Tonsatz Note gegen Note gesetzt (*Erf B*, *Eng*, fol. 127, *Ba C Mü S*, *RP* und *Berl B*). In der andern Fassung sind Sprünge ausgefüllt; gegen Ende ist die Unterstimme vereinfacht (*Mü Un*, *Innsbr*, *Eng*, fol. 180v). In der ersten Gruppe zeigen *Eng*, *Ba* und *Mü* stärkere Übereinstimmung. *Innsbr* berührt sich stellenweise mit *Mü S* und steht somit zwischen beiden Gruppen. Die linienlos neumierte Komposition *Mü O* gehört offenbar zur ersten Gruppe. Die in gleicher Weise notierte dreistimmige Fassung in *Mü P* lässt sich vielleicht rekonstruieren aus *Mü Un*, wenn man annimmt, dass die Aussenstimmen des dreistimmigen Tonsatzes identisch sind mit letztgenannter zweistimmiger Komposition.

Mü Un, *Ba* und *Eng*, fol. 180v, enthalten drei Strophen zweistimmig ausgeschrieben. *Eng*, fol. 127, notiert nur die erste Strophe, *Innsbr* die erste Strophe zweistimmig und vier weitere unter der einstimmig notierten Melodie. *Mü S* und *Berl B* unterlegen die fünf Strophen unter eine einzige Aufzeichnung der Strophenkomposition.

Die Reihenfolge der Strophen ist in den Hss. verschieden. So vertauscht *Innsbr* die Strophen 2 und 3, *Mü S* und *Berl B* die Strophen 3 und 4 miteinander.

Die Komposition erscheint auch in den Hss. Stuttgart HB Asc. I 2, fol. 91v, (nur die Grundmelodie) und Erlangen 237, fol. 95v; s. Handschin, in Acta VII 69.

23. In *Berl* und *Kö* lautet der Beginn des Textes: *Ad festum laeticiae*, in den andern Hss.: *Ad cantum*.... Der Tonsatz ist in *Oxf*, *Don* und *Gf* von c aus notiert, in *Ba*, *Berl* und *Kö* von f aus. *Oxf*, *Don*, *Gf* und *Kö* enthalten eine Fassung, in der die parallelen Quinten neben der Gegenbewegung stärker hervortreten als in der Fassung in *Ba B* und noch mehr als in *Berl*. Die Komposition hat die Form: A A A* B. *Oxf* vertauscht die Stimmen bei der dritten Wiederholung von A.

Handschin *4*, 93 f., hat darauf hingewiesen, dass dieser Tropus im englischen, deutschen, skandinavischen und böhmischen Kreis vorkommt, nicht aber im französischen. Handschin erwähnt auch Kompositionen des Tr. in den Hss. Cambridge Un. L. F, f, I 17 B (Anf. des 13. Jahrhunderts), einer Oxforder Hs. aus Hohenfurth (nach 1336) und in den Piae cantiones (1582) übereine einfachere Fassung der Melodie.

Lo D enthält einen weiteren Benedicamus-Tr. *Ad cantus laeticiae* (s. oben *B15*).

24. Die Melodie der 1. Vesper liegt in der Unterstimme, wandert aber für den Schluss über den Worten *benedicamus Domino* in die Oberstimme. *Gr A* enthält einen in den ersten beiden Strophen annähernd übereinstimmenden Tr. *Nova*

laude tellus plaude in nichtdiastematischen, linienlosen Neumen, der aber schon in der zugrundeliegenden Melodie abweicht. Hier findet sich über der letzten Silbe von *Domino* ein Melisma.

25. Tonsatz über die gleiche Melodie wie *B 8*. In der Hs. Stuttgart HB Asc. 95 (13. Jahrhundert), fol. 31, ist eine Komposition in Neumen ohne Linien aufgezeichnet, die in der Unterstimme weitgehend, in der Oberstimme stellenweise übereinstimmt; s. Handschin *6*, S. 111 A[1].

Gr A enthält ebenfalls ein ähnliches, aber offenbar nicht identisches Stück.

26. Das Fragment lässt erkennen, dass es sich um zwei gleichgebaute Teile (Strophen?) handelt, die dem Schema AB AB A'B' CC' folgen, wobei in A', B' und C' die Unterstimme mit A, B und C übereinstimmt, während die Oberstimme abweicht.

27. Die Melodie der Oberstimme weicht nur wenig ab von der Unterstimme einer zwei- resp. dreistimmigen Komposition des Notre Dame-Kreises in *Mü C* und Florenz Laur. plut. 29, Cod. 1, die aber nach der Überlieferung in *Mü C* nicht als Benedicamus-Tr. gedient hat; s. Handschin *4*, S. 92.

28. Text in Mone I, S. 80, AH 1, S. 160.

31. Die Oberstimme des Stückes in *Berl B* berührt sich nur stellenweise mit derjenigen der Komposition in *Kar E*. Hier hat die erste Strophe das Wort *Alleluia* zum ausschliesslichen Text.

Der Tonsatz in *Mü U* hat wenig Ähnlichkeit mit den Kompositionen in *Kar E* und *Berl B*.

Der zweistimmige Benedicamus-Tr. in der böhmischen Hs. 42 der Abtei Hohenfurth im älteren Stil (s. AH 1, Beil. 22) hat keinen Zusammenhang mit den erwähnten Stücken.

33. Text in AH 1, S. 163.

34. Text in Mone I, S. 64. Die Dichtung umfasst acht Strophen, die nach der gleichen Komposition gesungen werden. In *Berl* wird zum Schluss die erste Strophe repetiert. *Trier* tendiert zur Bevorzugung der Quint vor der Terz und Sext. *Mü* weicht vor allem in den letzten Verszeilen stärker ab, wobei vielleicht Stimmtausch vorliegt. Das Stück findet sich ausserdem in der Hs. Leiden Sted. Museum, Vigilienboek van Het Lopsen-Kloster und im Luitboek von Thysius, fol. 320 (17. Jahrhundert); s. Roediger a. a. O. S. 94; Dreves, in Km. Jb. VI, S. 36 ff.

35. Text in AH 20, S. 116.

37. Text in AH 9, S. 123.

38. Vgl. die Stücke mit gleichem Textanfang und anderer Musik, *B 33*, *41*[a–d].

39. Text in Bäumker *1*, II, S. 176, und AH 1, S. 120. Das Stück stimmt nicht überein mit der Komposition in *Oxf B* (s. *B 7*). Vgl. auch den ebenfalls dreistimmigen Tonsatz im Glogauer Liederbuch, RD VIII, S. 9.

40. Während *Berl B* einen Tonsatz mit fast ausschliesslicher Gegenbewegung enthält, der für sämtliche zehn Strophen der Dichtung dient, zeigt die Komposition in *Erf B* auch parallele Stimmführung. Hier ist nur die letzte Strophe *Benedicamus in laude Jesu* erhalten.

41a–d. Die vier verschiedenen Kompositionen beginnen mit dem gleichen Text, der in der ersten lautet:

Puer natus in Bethlehem in hoc anno
unde gaudet Jerusalem.
Concinite cum jubilo
Jesu Mariae filio.

Die zweite, dritte und vierte Fassung vertonen nur die unterstrichenen Zeilen.

Das erste der vier Stücke hat Dreves offenbar eine Terz zu hoch mit ♭ notiert. Keines der vier Lieder stimmt mit den beiden oben aus *Berl B* (s. *B 33* und *38)* überein, trotz des gleichen Textanfanges. In *Mü U* ist die deutsche Übersetzung beigegeben.

Die Melodie der zweiten Komposition aus *Mü U* erscheint in einem zweistimmigen Tonsatz in den Piae Cantiones (1572) in der Unterstimme. Dieser Tonsatz bevorzugt parallele Terzen und Sexten.

Introitus-Tropen

1. Text in AH 49, S. 46.

In *Innsbr* fehlt in der ersten Strophe die vierte Verszeile. Die in der Oberstimme nachgetragenen Worte *fecundatur sublimatur* beweisen, dass es sich um ein Schreiberversehen handelt, auch sind die zweite bis vierte Strophe vollständig aufgezeichnet. In dieser Fassung sind bei der Stelle *sic Maria* die Stimmen vertauscht und das Schlussmelisma der Oberstimme ist um vier Töne verkürzt.

Der Conductus *Flos de spina* in *Hu* (Anglès III, S. 313) weist eine andere Grundstimme auf.

2. Die Hs. bezeichnet diesen Tropus als *Alius tropus primi vel VI toni.*

3. Die Strophenkomposition ist nach dem Stimmtauschprinzip gebaut und folgt dem Schema:

Oberstimme: a b c d
Unterstimme: c d a b

In *Lo*, Fassung A, ist der Schluss von Teil d durch ein längeres Melisma ausgezeichnet. Die Fassung *Lo* B gruppiert die Kompositionsteile folgendermassen:

Oberstimme: a d a d
Unterstimme: c b c b

Auch hier ist der Teil d wie in der Fassung *Lo* A ausgeziert. Die Stimmen vereinigen sich in *Innsbr* nahezu streng Note gegen Note in Gegenbewegung und parallelen Quinten.

In *Innsbr* weicht die erste Strophe von den obigen Schemen in folgender Weise ab:

Oberstimme: a d a b
Unterstimme: c b c d

Es könnte ein Schreiberversehen vorliegen.

4. Introitus-Doxologie oder Teil des Versikelverses zu Beginn des Offiziums. Die Melodie in der Unterstimme hat keine Ähnlichkeit mit den von Wagner *4*, 140 f., mitgeteilten deutschen Introitus-Doxologien. Der Rezitationston liegt unter der Finalis. Die Melodie ist ausgezierter als die sonst gebräuchlichen.

Alleluia-Verse

1. S. Handschin 7, S. 99.

2. Die Melodie des Alleluia vom Pfingstfest erscheint in der Unterstimme im transponierten VI. statt im II. Ton. Die Komposition fällt durch ihren ausgesprochenen Haltetonstil so sehr aus dem Rahmen der übrigen hier zu erwähnenden Stücke heraus, dass sie aus stilistischen Gründen dem nordfranzösisch-englischen mehrstimmigen Repertoire zuzuweisen ist. Tatsächlich stammt die Hs. *Kar A* von der Kanalküste (s. Müller a. a. O., S. 1). Die Emendationsversuche O. Fleischers (Vierteljahrsschrift f. Mw. III, 463 ff.) sind zurückzuweisen.

5. Die Melodie (Unterstimme) weist die germanische Choralform auf und ist durch die Stelle *Surge ... gloria Domini* erweitert. Der einstimmige Choralteil *super terram*, dessen erste fünf Töne in der Oberstimme notiert sind, weicht von der vatikanischen Melodie ab.

Sequenzen

1. Der Sequenz liegt die Melodie von *Verbum bonum et suave* (auch *Ave sydus, lux dierum)* zugrunde. Die Notierung der Oberstimme ist unterblieben (s. Ludwig *4;* AH XXXVII 166).

2. Diese Sequenz war (nach Bannister, s. AH 54, 482) in Frankreich und Skandinavien verbreitet und im Dominikanerorden beliebt. Aber auch bei den Zisterziensern stand sie in hoher Achtung, wie die vorliegende Komposition aus Hauterive vermuten lässt. Sie wurde nach der Melodie *Veni sancte spiritus* oder nach besonderen Melodien gesungen, wie im vorliegenden Fall.

Die vorwiegend syllabische Anlage des Stückes entspricht dem Grundcharakter der Sequenz. Immerhin treten den Zweitongruppen der Unterstimme nicht selten dreitönige in der Oberstimme gegenüber. Die zahlreichen Sekundklänge, sowie das Vorkommen von Terzen- neben Quartenparallelen fallen auf. Quinten sind vermieden. Erwähnt sei auch die durch Transposition erreichte hohe Lage, g bis a'; vielleicht ist Rücktransposition anzunehmen. Die hohe Notierung hätte dann die Darstellung des Ganztonschrittes b–c' neben dem Halbtonschritt h–c' ermöglicht.

3. Über die weite Verbreitung dieser Sequenz in Deutschland seit dem 12. Jahrhundert s. AH 54, 357. C. Blume nimmt als Entstehungszeit das 11. Jahrhundert, als Entstehungsort St. Florian an.

In *Innsbr* folgen sich die Strophen in der Reihe: 1, 3, 2, 4, 5, 6, 7, 9, 11, 10, 8, 13, 15.

Die Sequenz nimmt eine Ausnahmestellung ein, da sie vollständig durchkomponiert ist, somit nicht die übliche Gliederung in Strophenpaare mit gleicher Melodie aufweist.

Die Komposition zeigt neben Gegenbewegung auch zahlreiche Quintfortschreitungen. Unter den Initiumsklängen tritt neben der vorwiegenden Quint und der weniger häufigen Oktave und Prim auch die Quart auf. Als Finalklang erscheinen neben Quinten auch Quarten. Die bei der Stelle *Vox turturis* in der zwölften Strophe auftretenden parallelen Septimen könnten auf einem Schreiberfehler beruhen und wären dann durch Terztransposition in Quinten zu emendieren. Die erste Strophe ist nach dem Stimmtauschprinzip gebaut; bei *odor et florens* (11. Strophe) und *fer auxilium* (13. Strophe) tritt eine kurze kanonische Imitation im Einklang auf. Von *sub levando* an beginnt eine kurze, nachahmende Stelle in der Quinte (s. Mar. Schneider II, 100).

4. Text in AH 54, S. 389. C. Blume nimmt als Zeit der Entstehung dieser Sequenz das 13. Jahrhundert an, als Entstehungsort Frankreich, obwohl der Gesang hauptsächlich in Deutschland weit verbreitet war.

Das Stück umfasst 20 Strophen, die als Strophenpaare komponiert sind. Als Initiumsklang überwiegt der Einklang (sechsmal) die Quint (fünfmal), als Finalklang die Quint (siebenmal) den Einklang (dreimal).

5. Text in AH 34, S. 11.

Offertoriums-Tropen

1. Text in AH 29, S. 283. Einleitung zu einem Offertorium der Weihnachtszeit. Die drei Strophen zeigen in der Oberstimme verschiedentlich Varianten. Die erste Strophe beginnt mit dem Einklang, die beiden folgenden mit der Oktave. Sonst weicht die Oberstimme in der zweiten Strophe nur mit einem Einschub im Schlussmelisma von der ersten Strophe ab, wogegen die dritte öfter variiert. Als Finalklang erscheint in der ersten und zweiten Strophe der Quintklang $\frac{a}{d}$. In der letzten Strophe, die mit der Terz $\frac{a}{f}$ endet, dürfte ein Schreiberversehen vorliegen, das durch die Versetzung der drei letzten Töne der Unterstimme um eine Terz in f e d in Analogie zur vorhergehenden Strophen zu emendieren wäre.

2. Text in AH 49, S. 321. Dieser Tropus ist Ende des 12. Jahrhunderts entstanden und weitverbreitet. Die sequenzartigen Strophenpaare werden von der Unterstimme auf das in vier Teile gespaltene Melisma des Offertoriums *Recordare, Virgo mater*, welches sich über der drittletzten Silbe a *(no-bis)* ausbreitet, gesungen. Das zweite Strophenpaar steht in thematischer Beziehung zum dritten Paar, indem das Initium der Oberstimme eine Terz tiefer wiederkehrt. Die siebente Strophe schliesst auf den Silben *a no-bis* im Unisono beider Stimmen.

In *Hu* (Anglès III, S. 18 f.) findet sich das ganze Offertorium zweistimmig. Trotz der Abweichung der Melodie an einzelnen Stellen ergeben sich für den Abschnitt *Ab hac familia* zahlreiche Berührungen, sodass ein Zusammenhang mit unserer Komposition nicht von der Hand zu weisen ist. Anglès teilt zwei weitere Fassungen des gleichen Abschnittes aus W^1 (fol. 209v) und Barcelona Orfeò Català Ms. 1, fol. 3 mit, die mit *Hu* öfter übereinstimmen als mit *Lo D*, welches die schlichteste und wohl auch altertümlichste Fassung ist.

3. Dieser zweite Schluss-Tr. zum Offertorium *Recordare* ist auch in seiner Gestaltung ähnlich wie *Of 2*.

Antiphon-Kompositionen

1. F. Ludwig *5*, S. 164 und 166, hat vermutet, dass in den beiden übereinander, in nicht diastematischen Neumen notierten Melodien das älteste Zeugnis für Mehrstimmigkeit in deutschen Handschriften vorliege. Dagegen hat Handschin *10*, S. 182, Anmerkung, darauf hingewiesen, dass es sich dann um eine Komposition handeln würde, die mit allem, was bisher über die Satztechnik und Rhythmik dieser frühen Zeit um 1000 bekannt ist, im Wiederspruch stehen würde. Danach wäre der strenge Satz Note gegen Note zu erwarten und die Rhythmik der beiden Stimmen müsste miteinander übereinstimmen. Beides ist nicht der Fall. Handschin kommt daher zur Annahme, dass es sich um übereinander notierte, verschiedene einstimmige Melodien zum gleichen Text handelt.

2. Weihnachtsantiphon mit starker Gegensätzlichkeit der in Breven fortschreitenden c. f.-Stimme und der melodisch und rhythmisch reicheren Oberstimme. Die Unterteilung der grösseren Notenwerte scheint binär zu sein.

3. In der Hs. ist das Stück als *Versus super antiphonam 1. vel 2. toni* bezeichnet.

4. Die Hs. bezeichnet das Stück als *Super antiphonam versus 5. vel 6. toni.* Zugrunde liegt die Melodie der fünften Antiphon für die Laudes und Vesper am Feste der sieben Schmerzen (Antiphonale, S. 569), ist aber melismatisch ausgestaltet und durch den Anhang *leva eius sub capito meo . . . amplexabitur me* erweitert.

5. *Lo D* bemerkt: *Versus super antiphonam 1. vel 2. toni.*

6. *Lo D* bemerkt: *Versus super antiphonam V. vel VI. toni.*

7. *Lo D* bemerkt: *Versus super antiphonam I. vel II. toni.*

Dieser Tr. ist unvollständig. Es fehlt ein Blatt zwischen fol. 15 und 16 der Hs. Auf fol. 16r. folgt der Schluss eines *Benedicamus Domino.* Vom Tr. ist die erste und der Beginn der zweiten Strophe erhalten. In der ersten Strophe entsprechen sich die Zeilenenden der ersten und vierten Verszeile. Ausserdem wird der Anfang der zweiten Verszeile zu Beginn der vierten angetönt. Das Reimschema des Textes stimmt nicht mit den musikalischen Wiederholungen überein, wie die Gegenüberstellung zeigt:

Reim: a b a b c
Musik: A B B B C

8. *Lo D* bemerkt: *Versus cum biscantu.* Dieser Tropus könnte sich an eine Marienantiphon anschliessen. Er ist zweiteilig durchkomponiert.

9. Tropus zur Antiphon *Salve Regina.*

10. *Lo D* bemerkt: *Versus super Salve regina.*

11. *Lo D* bemerkt: *Versus super Salve regina.* Text bei Morel II, S. 214. Hugh (a. a. O. 256) führt die Komposition irrtümlich mit der ersten Verszeile der zweiten Strophe an, welche in der Hs. vorangesetzt ist. Er hat offenbar die Bemerkung zur ersten Strophe: *Versus primus super Salve Regina* übersehen.

12. *Lo D* bemerkt: *Alius versus super Salve Regina.*

13. *Lo D* bemerkt: *Versus super antiphonam.* Auch dieses Stück tropiert die Antiphon *Salve regina.* Eine weitere Komposition mit dem gleichen Textanfang wird unten (*C 30*) angeführt.

14. *Lo D* bemerkt: *Versus super Antiphonam.* Auch bei diesem zweistrophigen Lied dürfte es sich um einen Tropus zur Antiphon *Salve regina* handeln.

15. Text bei Mone II, S. 202.

16. In *Lo D* wird dazu bemerkt: *Versus super Ave regina per biscantu.* Von den drei Strophen steht die erste für sich, während die zweite und dritte durch den gleichen Schlussteil verklammert sind. Auch innerhalb der Strophen werden Motive wiederholt. So beginnt das Stück:

A B C B C C

Ave, speculum candoris, ave, ferculum dulcorum

um dann in freier Motivfolge fortzufahren. In der dritten Strophe haben die Reimworte *radiosa* und *gloriosa* der ersten und dritten Verszeile auch musikalisch Bezug aufeinander.

Mar. Schneider II, Beispiel 144, veröffentlicht die zweite Strophe.

17. Bezeichnung in *Lo D: Versus super Ave regina.* Die dritte Strophe enthält Anklänge an die erste.

18. Text bei Mone I, S. 394. Bezeichnung in *Lo D: Alter versus VI vel V toni.* Nach dieser Bemerkung muss es sich wie bei den vorangehenden Stücken um einen Tropus zur Antiphon *Ave regina* handeln. W^2, fol. 99a, enthält eine zweistimmige Cantio französischer Herkunft über den gleichen Text; s. AH 20, S. 27.

19. Bezeichnung in *Lo D: Item Versus sexti vel quinti toni.* Das Stück tropiert somit ebenfalls die Antiphon *Ave regina.*

20. Die Melodie klingt am Anfang an die Antiphon *Regina coeli* an. Das Stück ist in weisser Mensuralnotation aufgezeichnet.

Responsoriums-Verse

1. Die beiden Fassungen weichen in der Grundmelodie stark von einander ab. Die mehrstimmigen Teile, der Psalmvers und die Doxologie, schliessen in *Erf* auf der Quinte $\frac{a,}{d}$ wogegen in *Lo* nur der Psalmvers so endet, die Doxologie jedoch mit der Octave $\frac{d.}{d}$ In *Lo* sind die Anfänge der Alleluia einstimmig notiert. S. Handschin 7, S. 98.

10. Die drei Kompositionen vertonen die gleiche Melodie, weisen aber Abweichungen auf. Ihre eigenen Wege geht vor allem die Oberstimme von *Lo*, jedoch nicht ohne sich mit *Innsbr* näher zu berühren als mit *Eng*, welch letzteres die ausführlichste Durchführung bietet. *Innsbr* enthält auch den Solo-Anfang des Responsoriums *Judea et Jerusalem* zweistimmig. Ludwig *2*, S. 60, weist auf dreistimmige Vertonungen im Winchester Tropar, in der Florentiner Hs. und in W^1 und W^2 hin, die allerdings mit den einfachen vorliegenden Kompositionen wenig gemein haben.

11. Die liturgische Stellung dieses Versus ist umstritten. P. Wagner (AfMw VI, S. 401 ff.) sah ihn als *Versus alleluiaticus* zur Liturgie des Karsamstag an, während F. Ludwig (AfMw VI, S. 245 ff.) und J. Handschin (AfMw VI, S. 247) ihn als Antiphonversus, resp. als Responsoriumsversus für die Osterprozession bezeichnet haben. Die Komposition fällt wegen ihrem ausgesprochenen Haltetonstils auf. Sie stammt, wie F. Ludwig und J. Handschin festgestellt haben, aus dem Pariser Notre Dame-Kreis und ist auch in den Hss. Florenz Laur, plut. 29, Codex 1 (mit Varianten) und W^2 (in modaler Quadratnotation) überliefert.

F. Ludwig nennt (a. a. O.) weitere zwei -und dreistimmige Kompositionen des gleichen Textes. Von der oben genannten Komposition ist nur der Versus zweistimmig enthalten.

12. Von diesem Responsorium (?) ist nur der Versus zweistimmig gesetzt.

13. Es könnte sich um eine Versification des ersten Responsoriums für das Weihnachtsfest *Hodie e nobis coelorum Rex* handeln.

Das Responsorium ist in *Trier* vollständig, mit der einstimmigen Chorresponsion enthalten. Die beiden Fassungen stimmen nur in der Oberstimme überein. Die Melodie, welche Bäumker *1*, I, S. 334, aus späteren Liederbüchern mitteilt, weicht ab.

Hymnen

3. Text in AH 50, S. 25; Ebel a. a. O. Nr. 24. Die Melodie in der Oberstimme weicht ab von der Fassung, die Ebel aus dem Codex Einsiedeln 366 (472) mitteilt. Verschiedentlich sind grössere Intervalle durch Durchgangstöne ausgefüllt, und die vierte und fünfte Zeile enden in *Berl* auf f, wo *Eins.* e hat.

4. Text in AH II, S. 77. Der Hymnus der ersten Vesper des Commune Confessoris Pontificis zeigt in der Melodie teilweise, im Text starke Abweichungen von den heute gebräuchlichen; vgl. Antiphonale S. (37).

5. Text in AH 20, S. 11.

6. Text in AH 8, S. 75. Von der Hymnenmelodie ist das Initium übernommen und frei weitergeführt.

7./8. In den Werken des Bernhard von Clairvaux, dessen Verfasserschaft bestritten wird, steht die Dichtung unter dem Titel: *Jubilus in commemorationem dominicae passionis*, sonst erscheint sie mit der Überschrift *Jubilus de nomine Jesu*. Der Komposition in *Berl B* liegt eine melismatische Melodie zugrunde. *Trier* verwendet eine wesentlich einfachere. Diese stimmt teilweise überein mit einer Niederschrift auf der vorhergehenden Seite der Hs. Der vierstimmige Cento in den Piae cantiones, 1582, No. 61, weist keine Berührungen auf.

Lektions-Kompositionen

1. Die Hs. theol. 220 g der Göttinger Universitätsbibliothek enthält eine weitere, evtl. fünfte Komposition; s. Ludwig 1, S. 302 A; sie konnte nicht eingesehen werden.

1. a) London BM add. 28598 (englischen Ursprungs) enthält fol. 14v einen Tonsatz, der sich von den übrigen Fassungen durch die einfachere Führung der Stimmen und durch das Fehlen der Flexaklauseln unterscheidet. Die Segensbitte *Jube domne...* ist nicht in die Komposition einbezogen. Die beiden Fassungen *Erf B* und *Berl A* kadenzieren häufiger.

Die Fassung *Mü C* liegt uns nicht vor. Sie enthält nach Handschin *4*, 76 A, ungefähr dieselbe Melodie wie *Berl A* in der Unterstimme. Die Einleitungsformel ist tropisch erweitert zu:

Jube domne silentium
Et aures audientium
Ut possint intellegere
Et ego benedicere.

Dieser Text wurde auch als Einleitung zur dritten Matutinlektion (s. unten Nr. *4*) an Weihnachten gebraucht.

Die gleiche Formel leitet auch die Fassung *Frg W* ein.

b) Der Anfang der Oberstimmenmelodie ist derjenigen der ersten Komposition verwandt, benützt aber als Ausgangston g und als Rezitationston h. Die Flexa schliesst auf g und das Punctum auf e.

c) Während in der Fassung *Eng* die Verszeilen mit den Rezitationstönen $\overset{f}{\underset{f}{c}}$ beginnt und nur die Flexa- und Punctumstellen durch Melismen ausgestaltet sind, wird die Verszeile in der Fassung *Mü S* mit einem neuntönigen Melisma auf der Anfangsilbe eingeleitet. Initiums-, Rezitations- und Finaltöne sind in *Mü* $\overset{e}{\underset{e}{h}}$, resp. $\overset{h}{\underset{e}{e}}$ für das Punctum. In beiden Fassungen ist die letzte Silbe beim

Punctum melodisch reich bedacht, in *Eng* durch ein achttöniges, in *Mü* durch ein zwölftöniges Melisma. In *Eng* ist die Oberstimme gelegentlich mehrtöniger als die Unterstimme, während *Mü* streng Note gegen Note gesetzt ist. *Eng* gibt der Parallelführung, *Mü* der Gegenbewegung den Vorzug. Die Hs. *Mü* verlangt, dass das *Jube* zuerst einstimmig gesungen werde, dann erst mehrstimmig.

d) Diese vierte Komposition hat für drei verschiedene Texte gedient. An erster Stelle steht der Schlussvers der ersten Matutinlektion *Haec dicit .... eritis*. Die beiden weiteren Texte: *Consurge ... Syon* und die Segensformel *Jube hanc sacram ...* gehören zur zweiten Matutinlektion, resp. zur vierten Lektion der zweiten Nocturn an Weihnachten.

Die Komposition ist durch reiche Eingangsmelismen ausgezeichnet, während die Flexastellen einfacher gehalten sind als in der Fassung 1c. Für die modale melismatische Einleitungsstelle denkt Wolf an instrumentale Interpretation, was wohl nicht zutrifft.

2. *a)* Der Tonsatz beginnt im Einklang auf a, verwendet als Rezitationston der Unterstimme a, für die Oberstimme wechselnd e' und a'. Zu Beginn der Einleitung und der Verse erscheint in der Unterstimme ein kurzer Halteton zu einem sechstönigen Melisma der Oberstimme. Die Stimmen sind im weiteren Verlauf in Gegenbewegung und gelegentlich in parallelen Quinten geführt. Die Versschlüsse sind melismatisch ausgestaltet. An den Versschlüssen kreuzen die Stimmen.

b) Die Fassung *Wn* ist einfacher gehalten. In beiden Fassungen weisen die ersten Verszeilen nur wenig Auszierungen auf, während der letzte Vers *Vox dicentis...* mit einem ausgesprochenen Halteton beginnt und nach dem Schema A A B gebaut ist. Am Versanfang und Ende erscheint der Einklang, von dem die Stimmen in Gegenbewegung ausgehen und zu ihm zurückkehren.

c) Versbeginn und -schluss tragen in beiden Stimmen weitausgesponnene Melodieranken. Die Stimmen beginnen im Einklang auf c' und kreuzen im Verlauf der Komposition wiederholt. Rezitationstöne sind $\frac{g'}{c'}$. (In der ersten Verszeile liegt wohl ein Schreiberfehler vor.) Flexa und Punctum schliessen auf den gleichen Tönen. Die hohe Lage des Satzes (Unterstimmumfang: g–a', Oberstimmumfang: f–c'') fällt auf.

d) Zu Beginn der Einleitung und der Verse, sowie an den Flexa- und Punctumstellen erscheinen üppige Melismen. Die Aussenstimmen ranken sich um die ruhigere Mittelstimme; als Initiums-, Rezitations- und Finaltöne dienen $\frac{d'}{d}$ a.

Die Aussenstimmen, zeitweise auch die mittlere, sind ternär rhythmisiert. Der Aufbau der Komposition ist folgender:

Einleitung: A B C A' B' C A'' B'' C' A'' B'' C''
2 Verse: A B C A B C

In der Oberstimme erscheinen Landinoklauseln. Die Einleitung ist tropiert und hat den Wortlaut:

Jube domine chorum presentem
Benedicere Deum omnipotentem.
Gaudete: de celo pro homine descendit Messias
Qui praedixit erit nunciebatur Isayas.
Ergo tu progrede lectio prophetiae.

Die Unterstimme dieses Kompositionsteiles stimmt mit dem Anfang der tropierten Lesung in *Frg W* (s. Wolf *2*, 36 ff.) überein. Bei Wolf folgt (S. 39) bei der ersten mit (*Organum*) bezeichneten Stelle die Oberstimme, die in die Lektionseinleitung *Universi populi* ausklingt. Dann folgt in der Wiedergabe von Wolf die dreistimmige Stelle *Jube ... omnipotentem* in Partitur. Der Text der tropierten Einleitung lautet:

Jube dompne habere presentiam
unum dominum deum omnipotentem
(Gaudete: de celo pro homine) descendit Messias
Quem predixit carmine propheta ysaias.
Ergo tamen procede lectio prophetie
Dic: Jube benedicere in laudem Marie.

Zwischen die beiden Stimmen, die nacheinander notiert sind, deren zweite fragmentarisch erhalten ist, schiebt sich in der Wiedergabe durch J. Wolf (S. 38) eine weitere Matutinlektion. Sie ist dreistimmig und ihr sind drei Texte beigegeben, von denen der erste, *Hec dicit ... eritis* der Schluss der ersten Matutinlektion ist, der zweite, *Consurge ... Syon*, der dritten Matutinlektion angehört. Der dritte Text ist eine Lektionseinleitung.

e) Diese Aufzeichnung der Lektion umfasst die Verse 6–8. Die melodische Gestaltung ist so reich, dass die Rezitationstöne $\frac{e}{a}$ kaum mehr hervortreten.

4. *Berl A* konnte nicht eingesehen werden. Die übrigen Fassungen weichen wenig von einander ab. Die ersten 3–4 Wörter, sowie die letzten zwei Wörter an den Flexastellen und die letzte Silbe beim Punctum sind melodisch reich bedacht, sodass nur noch kurze Stellen auf Rezitationstönen vorgetragen werden. Damit verbinden sich Stimmkreuzungen und Tausch der Rezitationstöne $\frac{a}{d}$. Die Verszeilen beginnen mit der Oktave $\frac{d'}{d}$, kadenzieren bei der Flexa im Einklang auf d und schliessen in der Quinte $\frac{a}{d}$.

Neben kleineren Abweichungen, die einzelne Töne betreffen, unterscheiden sich hauptsächlich die Einleitungen der Fassungen. *Mü* verwendet für den liturgischen Text eine gekürzte Variante der Zeilenmelodie. Die beiden andern Fassungen bieten zwei verschiedene tropierte Segenaufforderungen. Der Text von *Mar* stimmt mit dem Einleitungs-Tr. zur ersten Matutinlektion aus *Mü S* (s. oben S. 74) überein. In *Innsbr* lautet der Text:

Jube domine nos tuis benedictionibus
ad impleri et sacris lectionibus profitere

5. Wie alle Lektionskompositionen der Hs. *Innsbr* zeigt auch dieses Stück ausgesprochene Melismatik, die sich nicht nur auf die Anfangs-, die Flexa- und die Punctumstellen beschränken, sondern auch weitere Stellen des Textes auszieren. Der Anfang und Schluss des Textes ist tropiert. Die Komposition hat folgenden Aufbau:

Einleitung:	A B A C D A C E	
Verse:	1. A B A C' F	
	2. G C D A C	
Schlussteil:	A D H K	H und K sind ähnlich.

Durchgehend herrscht der Tonsatz Note gegen Note, nur an einigen Schlüssen ist die Oberstimme tonreicher. Als Rezitationston dient in der Unterstimme abwechselnd h und e', während die Oberstimme auf e deklamiert, sodass Quinten oder Oktaven entstehen. Vor *Tu autem domine* steht in der Hs. die Anmerkung: *Sacerdos dicit 2 vs legat versos do.*

6. Das Stück weist ausgedehnte Anfangsmelismen auf, und auch im Schlussteil ist die letzte Silbe von *Mari-ae* durch Melodieranken ausgezeichnet. Zwischen den übrigen im Satz Note gegen Note syllabischen Partien sind an drei Stellen Teile ungleicher Art eingeschoben. Bei *in deitate ... ortum* sind zwei Stimmen mit verschiedenem Text über einander gesetzt. Bei *In terra nasci ... reformabitur* und *Haec dies ... salvi eritis* gehen die Stimmen im Unisono auf die Melodie der Unterstimme der ersten zweistimmigen Stelle. Die erste dieser Stellen ist wahrscheinlich nicht motettisch mit zwei verschiedenen Texten gesungen worden. Es dürfte sich eher um die Wiederholung, evtl. mit Stimmtausch handeln. Auch die beiden andern Partien sind wohl nicht einstimmig gemeint, sondern es wurde die gleiche zweistimmige Komposition verwendet wie bei *In deitate.* Es liegt eine abgekürzte Notierung vor.

Der Anfang der Segensbitte erscheint im *Frg W* (s. Wolf *2*, 38 f.) in einer dreistimmigen Komposition.

8. Die Komposition weist ähnliche Gestaltung auf, wie die andern mehrstimmigen Lektionen der gleichen Hs.: ausgedehnte Melismatik auf der Endsilbe des ersten und letzten Wortes. Im grossen und ganzen ist Note gegen Note gesetzt, nur am Ende der Verszeilen ist die Oberstimme tonreicher. An diesen Stellen stehen Zweitongruppen der Unterstimme fünftönige der Oberstimme gegenüber. Gegenbewegung der Stimmen überwiegt deren Parallelführung.

9. a) Die Vertonung Lo D, fol. 28v, folgt dem Schema:

Einleitung: A B C
4 Verse: A B C' D B C.

9. b) Die zweite Komposition, Lo D, fol. 30, hat folgenden Aufbau:

Einleitung: A B C
4 Verse: 1. A' B' C' D E B C'
2. A B C'
3. A B D E B C
4. A B C E D B C

Die Oberstimme ist vor allem über den letzten Silben bei Flexa und Punctum melismatisch gestaltet zu Haltetönen der Unterstimme.

10. Melismen finden sich zu Beginn bei den Flexa- und Punctum-Stellen. Die beiden Stimmen beginnen in der Oktave, nach der Flexa mit der Quint. Die Flexa schliesst mit dem Einklang, das Punctum mit der Quint. Note ist gegen Note gesetzt in Gegenbewegung und Parallelführung mit Stimmkreuzungen.

Eine andere Komposition aus Cod. Paris BN, lat. 1139, fol. 44v (s. Ludwig *2*, 50), enthält eine syllabische Unterstimme unter einer überaus melismatischen Oberstimme, die nach Handschin *4*, S. 77, der ersten Matutinlektionskomposition aus *Mar* ähnlich ist.

11. a) Der Tropus ist vielerorts vor der Epistel an Weihnachten von zwei Priestern verlesen worden, indem sie gemeinsam rezitierten bis *Lectio Isaiae* und von da an abwechselnd, der eine den Text, der andere die Glossen.

Die Komposition in *Bres B* nimmt eine mittlere Stelle ein zwischen den durchkomponierten Lektionen und den Kompositionen mit mehrstimmigen Zeilenschlüssen, indem hier ganze Vers-Teile mehrstimmig sind, nämlich die Stellen: *Lectio Ysaie prophete*, *Populus ... in tenebris*, *Fulserunt ... umbre mortis* und *O mira ... nativitas*.

Die beiden Stimmen sind in diesen Partien Note gegen Note gesetzt. Über den beiden letzten Worten ergehen sich Melismen in parallelen Quintgängen. Das Schema der Komposition ist von der ersten mehrstimmigen Stelle an:

A B C D
A E C
F
*G C
H
A I C K
A L

(Die unterstrichenen Teile sind mehrstimmig. In A* sind die Stimmen vertauscht.) Hingewiesen sei auf die Wiederkehr des einstimmigen Teiles C. Die Verteilung der Lesung auf die beiden Sänger ist in der Hs. durch Notierung mit roter und schwarzer Schrift ausgedrückt.

11. b) In diesen beiden Stücken sind nur die drei letzten Verse von *In semper o pie katherve* an komponiert, und zwar zwei Verse mit gleicher Musik, während der Schlussvers *Rex regum* seine eigene Komposition hat. Trotz zahlreicher Abweichungen, nämlich Erweiterungen in *Mü*, liegt doch die gleiche Komposition zugrunde. Abweichungen zeigen sich übrigens schon im vorangehenden einstimmigen Teil. *Mü* setzt zudem die zweistimmige Fassung gleichsam als *ad libitum* nach der melodisch schlichteren und kürzeren einstimmigen Fassung. In *Innsbr* endet das Stück mit dem Quintklang $\frac{c'}{f}$, während *Mü* die Stimmen weiterführt zum Einklang auf f. Die beiden vorletzten Verse beginnen mit einer Haltetonstelle. Der Halteton a in der ersten mehrstimmigen Strophe von *Mü* wird durch die folgende Strophe und durch *Innsbr* als Fehler erwiesen. In *Mü* findet im letzten Teil ein kurzer Stimmtausch statt.

Göttingen 307, fol. 133v, enthält nach Ludwig *1*, 303, eine weitere Niederschrift der Komposition, die nicht eingesehen werden konnte. Sie steht *Innsbr* näher als *Mü*.

12. Die Evangelienlesung wird auf drei Sänger verteilt, die als *Tenor*, *Contra* und *Altus* bezeichnet sind, in der Weise, dass der Versanfang vom Tenor, das Mittelstück vom Contra, das Ende vom Altus gesungen wird, und die drei Stimmen sich zum dreistimmigen Vortrag des letzten Wortes vereinigen. Die mehrstimmige Tonfolge, die refrainartig jeden Vers beschliesst, ist in Gegenbewegung und parallelen Sextakkorden gesetzt. Ihr liegt die Melodie des Anfangs *(Dominus vobiscum)* zugrunde. Die Einleitung und die Verse haben somit die gleiche Form: A B C A' (A' ist mehrstimmig).

Die gleiche Hs. enthält (fol. 35/37) eine einstimmige Fassung des gleichen Evangeliums als Dreikönigsspiel mit Regiebemerkungen und mit anderer Melodie als in der dreistimmigen Komposition.

13. Die Komposition benützt die gleiche Melodie wie das vorgenannte Matthäusevangelium aus *Gf B*, wenn schon sie in *Gf* tonreicher ist. Auch die Anlage der einstimmigen und mehrstimmigen Teile ist ähnlich. Allerdings bleibt in *Eng* der

Schluss der Einleitung einstimmig, nur die Enden der beiden Verse sind dreistimmig. Hier ist es nicht nur das letzte Wort, sondern der ganze letzte Satzteil, der mehrstimmig gesungen wird.

14. Es liegt wiederum die Melodie wie in *12* und *13*, allerdings noch schlichter, zugrunde. Auch hier bleibt der Schlussteil einstimmig, dagegen sind in einem besonderen Schluss der Einleitung sowohl der Anfang wie der Schluss dreistimmig.

Trotz der gleichen Zahl der Töne in beiden Stimmen ist, nicht mit Ludwig der Tonsatz Note gegen Note anzunehmen, sondern eine gewisse Unabhängigkeit der Stimmen, worüber die Hs. keinen Zweifel aufkommen lässt. Es verhält sich ähnlich wie bei den Zeilenenden von Nr. 13.

Ludwig *1*, 304 A[1], erwähnt eine weitere, mit tonreicheren Schlüssen ausgestattete Komposition des Kirchweih-Evangeliums in *Mü R*, die nicht erreichbar war.

15. Die Melodie hat trotz verschiedenen Abweichungen noch eine gewisse Ähnlichkeit mit den Melodien von Nr. *12–14*, so besonders im Initium. Auch die Anlage der dreistimmigen Versschlüsse über der erweiterten Initiumsmelodie ist die gleiche. Daneben werden jedoch auch andere Melodieteile mehrstimmig gesetzt. Der Schlussteil ist melodisch reich gestaltet. Die Stimmen, die in der Hs. nacheinander aufgezeichnet sind, fügen sich im grossen und ganzen Note gegen Note in Gegenbewegung und Parallelführung zusammen. Das Stück trägt den Titel *Hoc est pulcrum evangelium*.

Ausnahmweise ist die Responsion *Et cum spiritu tuo* und das *Gloria tibi domine* in die Komposition einbezogen. Der reichere Aufbau lässt folgendes Schema erkennen:

Segen:		A								
Responsion:		A								
Einleitung:		B	A'							
Gloria:		A								
Verse:	1.	A	B'	B''	C	Verse:	4.	A	A	B' C
	2.	A	A	B'	A''		5.	A	B'	A''
	3.	A	B'	C			6.	A	B'	D

(Die mehrstimmigen Teile sind unterstrichen.)

Feldmann *1*, S. 111 f., nennt vier Kompositionen des *Liber generationis* in der Hs. Breslau Stadtbibliothek I F 386, im Neumarker Cantionale, in der Krakauer Hs. Rkp 1706 und im Cod. Vat. pal. 457, fol. 12 (aus Heidelberg, 14. Jahrhundert). In der Neumarker Fassung werden die einstimmigen Teile wie in *Le12* verteilt gesungen. Den Schluss bildet eine längere dreistimmige, melismatische Partie über dem Wort *Christus* (s. A. Schmitz, Ein schlesisches Cantionale aus dem 15. Jahrhundert, in AfMw I, S. 385 ff.). Weitere Lektionskompositionen mit mehrstimmigen Zeilenschlüssen erwähnt Ludwig *1*, S. 314 A[1], aus der Lyoner Hs. Rom Vat. Pal. 457, fol. 30 f. und Prag Böhm. Museum Mus XII A 23, fol. 68, ebenfalls Vertonungen des *Liber generationis*.

16. In *Mü* weicht die Oberstimme gänzlich ab. *Berl* verwendet Durchgangsterzen häufiger. Die Fassung *Frg W* weist in beiden Stimmen Varianten auf. Der Text von *Gr A* bezieht sich auf ein Marienfest.

18. Für die vierte und fünfte Verszeile dient die Komposition der ersten beiden mit vertauschten Stimmen. In *Frg W* schliesst sich der Tropus an die zweite Matutinlektion an. Der Text der ersten Strophe wie Wackernagel I, S. 233; die übrigen Strophen stimmen nicht überein.

Cantionen

1. Das Stück ist in der Hs. als *Cantus de nativitate domini* bezeichnet. Vielleicht ist es der älteste mehrstimmige Gesang aus deutschen Handschriften (vgl. oben S. 1).

3. Text in AH 20, S. 199, und bei Morel 5, Nr. 11. Die Oberstimme ist nur für die erste Strophe notiert. Die letzten sechs Töne fehlen. Das Stück ist identisch mit dem Conductus *Haec est turris* in der gleichen Hs. und kann daraus ergänzt werden; s. Handschin *4*, S. 79. Aus der Notierung ◆ ◆◆ *Or - tus* kann vielleicht geschlossen werden, dass das Stück abweichend von *Haec est turris* nicht im ersten sondern im zweiten Modus zu singen ist.

4. Text in AH 20, S. 186. Vgl. die Anmerkung zu *C 3*. Was in rhythmischer Beziehung zum Conductus *Ortus dignis* bemerkt wurde, lässt sich evtl. auch auf dieses Stück anwenden. Es wäre dann in freier Weise im zweiten Modus zu lesen.

5. Text in AH 21, S. 36. Dieser Conductus für Ostern erscheint mit einstimmigem Refrain, doch macht der Umstand, dass für die zweite Stimme Platz frei gelassen wurde, wahrscheinlich, dass auch der Refrain zweistimmig war.

6. Text in AH 21, S. 76. Vom Refrain ist nur die Unterstimme notiert, evtl. war er einstimmig.

7. Das Stück ist Ende des 14. oder Anfang des 15. Jahrhunderts in die ältere Hs. eingetragen worden. Zwischen den beiden zweistimmigen Abschnitten ist ein einstimmiger Chorteil eingeschaltet, der mit den beiden Silben *Quia for* . . und den neun ersten Tönen der Responsion angedeutet ist, und der am Schlusse repetiert wird. Es könnte sich um einen Conductus mit einstimmigem Refrain, ähnlich den drei Stücken aus *Eng (C 3, 5* und *6)* handeln.

8. Die beiden Stimmen sind rhythmisch unabhängig in heterophoner Führung. Grössere Notenwerte sind binär geteilt. Vielleicht liegt ein Antiphon-Versus für das Jesu Namensfest oder ein tropiertes Benedictus vor.

9. Dieses, in weisser Mensuralnotation aufgezeichnete Stück gehört zu den fortschrittlichsten, die hier zu nennen sind. Die gleichzeitige Aussprache der Silben in beiden Stimmen, die für den Conductusstil bezeichnend ist, wird aufgegeben. Auch eine kurze, imitierende Stelle mit Verkürzung der Notenwerte, sowie die Wortwiederholung sind neuere Züge.

10. Ein aus Böhmen stammendes Schullied. Die Dichtung wurde von M. J. Pohl Thomas von Kempen zugeschrieben; vgl. dazu C. Blume a. a. O.

11. Der Textanfang stimmt überein mit dem Gesang in AH II, S. 126.

12. Der Tonsatz ist in schwarzer Mensuralnotation aufgezeichnet und im Stile der Ars nova gehalten. Er gehört, streng genommen, wie *C 9* nicht zur retrospektiven Gruppe.

13. Ein Conductus für das Pfingstfest mit ausgezierter Oberstimme. Die Stimmen sind als Motetus (Oberstimme) und Tenor (Unterstimme) bezeichnet.

14. Ein Conductus ähnlicher Art wie *C 13*. Text in Mone, II, S. 439.

15. Die häufigen Sekundklänge lassen wie bei *C 13* und *14* fehlerhafte Überlieferung vermuten.

16. Weltliches, lateinisches Lied, das auch in den Carmina Burana (München, Cod. lat. 4660, Nr. 63) enthalten ist.

17. Der Schluss des Stückes mit dem Worte *Domino* lässt die Vermutung zu, dass es sich wie bei dem in der Hs. folgenden Gesang, um ein Benedicamus-Lied handelt. Es könnte auch an einen Credo-Tr. gedacht werden.

18. Vielleicht ein Schullied wie *C 10*, dessen Oberstimme mit dem Ambitus g–g' für Knaben, die Unterstimme mit dem Ambitus c–g für Männer bestimmt war. Seltsam ist die heterophone Oktavenstelle auf dem Wort *indicia*, resp. *suspiria*.

19. Text bei Mone I, S. 62, und in Thomas a Kempis, Opera omnia IV, S. 249; vgl. dazu C. Blume a. a. O. Die Melodie zeigt eine gewisse Ähnlichkeit mit *Dies est laetitia in aula (C 32)*, jedoch ist der Anfang um einen Ton höher notiert. Die zweite Komposition, der gleichen Melodie, *MüU*, zeigt melodische Varianten, die sich z. T. mit *C 32* stärker berühren. Das Stück steht in der gleichen Lage wie in *Berl B* und geht in einem melismatisch ausgezierten Schlussteil zu Ende. Die häufigen Sextakkorde erinnern an den Fauxbourdon, wenn schon Parallelen gemieden werden. Vgl. auch den Tonsatz im Glogauer Liederbuch, RD VIII. S. 62—63.

20. Text bei Mone I, S. 65. In *Trier* ist vor *modo miro* die textliche und musikalische Erweiterung *veigula flos* eingefügt. Hier liegt die Melodie in der Unterstimme. In der Oberstimme von *Trier* erscheint über der ersten Silbe von *mo–do* eine Dreitongruppe, im Gegensatz zu *Berl*. Dagegen steht in *Berl* über der ersten Silbe von *flo–re* in beiden Stimmen eine Dreitongruppe, wo in *Trier* nur die Zusatzstimme diese Auszierung hat.

21. Text bei Mone I, S. 65, II, S. 80, und AH I, S. 198. *Trier* weicht an den Einschnitten nach der ersten und fünften Verszeile ab. In *Trier* ist, wie sich aus der Angabe des Initiums ergibt, in der zweiten Strophe Stimmtausch anzunehmen. Die Andeutung der Mensur, welche in *Berl* bestimmter ist als in *Trier*, wo sie erst später beigefügt sein dürfte, lässt die Interpretation im ersten Modus als gesichert erscheinen.

Berl wiederholt am Schlusse die Anfangsstrophe *Verbum caro factum est*. Das Stück könnte mit dem Responsorium breve für Weihnachten ad Tertiam (Antiph. S. 236) in Beziehung gebracht werden. Eine andere Komposition mit dem Text *In hoc anni circulo* findet sich im Kantional von Jistebnicz; s. AH I, S. 198, Anhang Nr. 23.

22. Text in AH I, S. 118, und in Thomas a Kempis, Opera omnia IV, S. 327. Weiteres Vorkommen: Hs. des Beginenhof te Amsterdam (1609); s. Chevalier 9823.

23. Text in Th. a Kempis, Opera omnia IV, S. 354, vgl. dazu C. Blume a. a. O.

25. Text in Th. a Kempis, Opera omnia IV, S. 347; dazu C. Blume a. a. O.

26. Text in AH 20, S. 129, und in Th. a Kempis, Opera omnia IV, S. 358, dazu C. Blume a. a. O.

27. Die Melodie dieses Weihnachtsliedes erscheint abgewandelt in dem verbreiteten Weihnachtslied *Resonet in laudibus*, resp. *Joseph, lieber Joseph mein;* vgl. auch Chevalier 11024.

28. Text in AH I, S. 10, und in Th. a Kempis, Opera omnia IV, S. 324.

29. Text in Th. a Kempis, Opera omnia IV, S. 360.

30. Text in AH 20, S. 177 und in Thomas a Kempis, Opera omnia IV, S. 360; vgl. dazu C. Blume a. a. O. Das Stück ist nach dem Schema: AB AB CDE CFC angelegt. Die Unterstimme weicht jedoch im letzten mit C bezeichneten Teil von den andern Stellen ab. Die rhythmischen Bezeichnungen sind vielleicht nicht konsequent, und darauf die Abweichungen zurückzuführen. Auch die parallelen Quarten bei der Stelle

			*	*		
f	e	c	c	d	e	d
c'	c'	a	f	g	g	a
ar-	*do-*	*rem*	*in*	*tur-*	*ri-*	*bus*

könnten auf einem Schreiberversehen beruhen.

31. Das kurze Stück gehört zu den fortschrittlichen bezüglich der Unabhängigkeit der Stimmen. Immerhin werden die Silben gleichzeitig deklamiert. Es ist gerade Teilung der Notenwerte vorauszusetzen. Für den Text sei auf die zweite Zeile des Introitus-Tr. *Hodie cantandus est* des Tuotilo (s. P. Wagner III, S. 511) hingewiesen, mit dem einige Ähnlichkeit besteht.

32. Text bei Wackernagel I, S. 206 und in Th. a Kempis, Opera omnia IV, S. 370; vgl. dazu C. Blume a. a. O.; s. auch Bäumker *1*, I, S. 286–93. Die Melodie dieses Stückes für Ostern zeigt Ähnlichkeit mit derjenigen des Weihnachtsliedes *Dies est laeticiae in ortu regali*, *C 19*. Die Komposition ist offenbar nicht einwandfrei überliefert. Sie ist in der Hs. später nachgetragen worden.

33. Über das in der Wiedergabe bei Wolf anschliessende *Gaudent in Domino* s. oben S. 79.

34. Text bei Mone II, S. 106. Die Handschrift schreibt das Stück dem Franziskaner Johannes Rollant zu. Die Unterstimme der entwickelteres kontrapunktisches Gepräge aufweisenden Komposition ist nicht vollständig erhalten. Das Stück gehört nicht zur Gruppe retrospektiven Stiles.

35. Text in AH 45, S. 43. Dieser dreistimmige Pfingstgesang ist auch in der Hs. Prag, Böhm. Museum XIII A 2, fol. 167v enthalten. Die Wiederholung der Strophen ist in Prag mit R bezeichnet.

36. Text von Johannes Hus; s. Bohn in: MfMg XXIX, S. 40 ff.

37. Böhmisches Literatenlied auf Mariae Himmelfahrt.

Lieder in der Volkssprache, deutsch-lateinische Mischlieder

2. In *Berl* ist die Melodie an zweiter Stelle notiert, in *Trier* bildet sie die Oberstimme. Die zahlreichen Abweichungen lassen in *Berl* die Tendenz zur Bevorzugung von Terz- und Sextklängen erkennen, während in *Trier* und *Wn* die Quart vorherrscht. *Trier* und *Wn* sind weitgehend identisch, doch finden sich Abweichungen gegen das Ende in der Oberstimme. Das Unisono der Stimmen in *Wn* beruht offensichtlich auf einem Schreiberversehen. Die Verbesserung hätte jedoch der Fassung *Trier* zu folgen und nicht *Berl*, wonach Bäumker die Emendation vornimmt.

3. Der Text dieses deutsch-lateinischen Mischliedes geht zurück auf das lateinische Lied mit gleichem Textanfang, das Thomas von Kempen (Opera omnia IV, 377 f.) zugeschrieben wird (vgl. dazu C. Blume, 408).

Trier scheint die jüngere Fassung zu bieten mit ausführlicheren Kadenzmelismen und stärkerer Betonung der Terz und Sexte im Durchgang. Diese Fassung ist eine Quart tiefer notiert als *Berl.*

Der c. f. liegt für die beiden ersten Verszeilen in der Oberstimme und wandert dann in die Unterstimme. Die Zusatzstimme beginnt im Unisono, um in Gegenbewegung und in parallelen Quinten, stellenweise auch in Dezimen, weiterzufahren. In *Berl* ist in der vierten und sechsten Zeile und über den Worten *merito* und *gaudio* der Rhythmus des ersten Modus angedeutet. Roediger (S. 33) nimmt Taktwechsel an. Es liesse sich jedoch auch an die Durchführung des ersten Modus im ganzen Stück denken.

4. Die Melodie liegt wahrscheinlich in der erstnotierten Stimme.

6./7. Zwischenakt-Gesänge zum Theophilusspiel. Die Oberstimme ist schwarz, die Unterstimme rot notiert. Als Grundmelodie ist die Oberstimme zu bezeichnen. Die Hs. enthält drei weitere Strophen mit der gleichen Musik wie *DL 7.*

8. Dreves teilt nur den Tenor aus *Mü U* mit. Der Text ist die Übersetzung des Liedes *Spiritus sancti gracia.*

14. Stück im neueren polyphonen Stil mit imitierender Anlage. In parallelen Klangverbindungen treten nur Sexten und Terzen auf. Der Text ist die Übersetzung des lateinischen, zweistrophigen Liedes *Noctis umbra depellitur* für Weihnachten.

15. Auf einen längeren lateinischen Einleitungsteil, der in beiden Stimmen mit dem Melisma über der ersten Silbe von *Pa-raclitus* beginnt, folgt das Lied: *Nun bitten wir den heiligen Geist*, abwechselnd von der Ober- und Unterstimme einstimmig gesungen, während die andere Stimme pausiert. Nur die letzte Verszeile und der Refrain, *Kyrie eleyson*, sind zweistimmig in parallelen Quinten und Sexten oder in Gegenbewegung.