

Zeitschrift: Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft
Herausgeber: Neue Schweizerische Musikgesellschaft
Band: 3 (1928)

Artikel: Angelomontana polyphonica
Autor: Handschin, Jacques
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835037>

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: 02.04.2026

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

Angelomontana polyphonica¹

Von Jacques Handschin, Basel.

Die Hs. 314 (ehemals I 4/25) des innerschweizerischen Benediktinerklosters Engelberg ist musikgeschichtlich von erheblichem Interesse, besonders durch ihren Inhalt an mehrstimmigen Kompositionen. Letztere haben denn auch die Aufmerksamkeit des großen Erforschers mittelalterlicher mehrstimmiger Musik, Fr. Ludwigs, auf sich gelenkt, der ihnen im Kirchenmus. Jahrb. 1908 eine knappe, aber inhaltsreiche Studie widmete. Auf den Spuren Ludwigs möchte ich dem vom einheimischen Standpunkt aus besonders interessanten Gegenstand weiter nachgehen, indem ich zur Veranschaulichung eine Anzahl der Stücke in moderner Notation wiedergebe. Im Anschluß daran wird es mir vergönnt sein, in einigen bisher unbekanntem Denkmälern mittelalterlicher Mehrstimmigkeit (Beromünster, Colmar, Bamberg) inhaltliche Berührungen mit *Eng* nachzuweisen.

¹ Abkürzungen: AfM = Archiv für Musikwissenschaft. AH = Analecta hymnica medii aevi. Be = Handschrift Berlin, Staatsbibl., Mus. ms. 40580. Beil. = Beilage. EEH = Early English Harmony. Eng = Handschrift Engelberg, Stiftsbibl., 314. Flor 212 = Handschrift Florenz, Bibl. Naz. II I 212. G = M. Gerbert, De cantu et musica sacra. Hs. = Handschrift. LAr. = F. Ludwig, Die Quellen der Motetten ältesten Stils (AfM 5). LEng. = F. Ludwig, Die mehrstimmigen Werke der Hs. Engelberg 314 (Kirchenmus. Jahrbuch 1908). LR = F. Ludwig, Repertorium organorum . . . et motetorum . . . I, 1. Lo D = Hs. London, Brit. Mus. add. 27630. Mon. Mkg. = Monatshefte für Musikgeschichte. Morel = G. Morel, Lateinische Hymnen des Mittelalters. Mot. = Motette. Mü C = Hs. München, Staatsbibl., lat. 5539. Mü D = Hs. München, Staatsbibl., germ. 716. RH = U. Chevalier, Repertorium hymnologicum. Wack. = Ph. Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied I. WW. = J. Wolf, Eine neue Quelle zur mehrstimmigen kirchlichen Praxis des 14. bis 15. Jahrh. (in der „Festschrift, Peter Wagner zum 60. Geburtstag gewidmet“). ZfM = Zeitschrift für Musikwissenschaft.

A. Eng.

Die Hs. ist in ihrem Hauptteil von verschiedenen Händen um 1372 geschrieben. Am bekanntesten ist sie durch das Osterpiel, das sie auf f. 75/78 enthält und das bereits A. Schubiger, *Musikalische Spicilegien* 56 ff. mit der Musik herausgab. Eine Randnotiz am Anfang des Spiels, mit dem eine Lage der Hs. beginnt, lautet: Anno domini 1372 in vigilia Pasce factum est hoc opus per fratrem scil. Waltherum Mirer¹ et Johannem Grebler et Wernherum Stouffacher; qui inveniatur ipsum reddat ipsis sub poena Jehennae ignis (solche Drohungen gegen Bücherwurm sind in mittelalterlichen Hss. nichts Seltenes). Mit „factum“ dürfte wohl, wie es bereits A. Schubiger zu verstehen scheint, nicht die Verfasserschaft, sondern die Aufführung des Dramas durch die drei Fratres gemeint sein. Daß die Aufzeichnung nicht viel später war, scheint mir aber umso naheliegender, da sich auf f. 91 eine Tabelle kalendarischen Charakters findet mit der Beischrift: Anno ab incarnatione domini 1372 factum est hoc opusculum a fratre Walthero Mirer. Einige Nachträge stammen allerdings erst aus dem 15. Jahrh. Die Hs. ist von Papier – ein verhältnismäßig frühes Vorkommen dieses Materials –, welches zwar im allgemeinen gut erhalten ist, aber an den Rändern bereits vielfach Brüche aufweist. Um ein ungefähres Bild von der Neumenform des Hauptteils der Hs. zu erhalten, sehe man in P. Wagners *Neumenkunde* (2. Aufl.) etwa die Facsimiles auf S. 327 und 337 an; als gotisch und doch auch wieder mit den Metzger Neumen verwandt, könnte man sie bezeichnen². Noch vor F. Ludwig und A. Schubiger hatte der Philologe K. Bartsch sich in der „*Germania*“ 18 mit der Hs. befaßt; er behandelte hauptsächlich ihren Inhalt an geistlichen Gesängen in deutscher Sprache.

¹ «Mirer» ist nachträglich eingefügt. Da Walther Mirer 1398—1420 Abt des Klosters war, muß er 1372 noch jung gewesen sein.

² Als Neumenschrift betrachtet, vertritt die Notation der Hs. ein bereits etwas degeneriertes Stadium, da das Zeichen für die Liqueszenz manchmal da steht, wo diese zweifellos ursprünglich gemeint war, aber auch da, wo sie nicht gemeint sein konnte. Ob der Schreiber sich der Bedeutung des Zeichens bewußt war?

Dem Hauptinhalt nach könnte die Hs. als Tropar und Sequentiar bezeichnet werden. Sie enthält in der Hauptsache Gesänge, die nicht zum eisernen Bestand der gregorianischen Liturgie gehören, sondern zur Ausschmückung derselben, besonders an den großen Festtagen, in sie eingefügt wurden – eine speziell klösterliche Praxis. In diesem Sinn kann die Hs. etwa mit Troparen des 11./12. Jahrh. aus St. Martial von Limoges in Beziehung gesetzt werden, in denen gleichfalls im Laufe des 12. Jahrh. die Mehrstimmigkeit einen wachsenden Raum einnimmt. Wie in den Troparen von St. Martial manchmal ein eingestreutes weltliches, sogar erotisches Lied den Blätternden überrascht, so enthält auch dieser späte Nachzügler einige Gesänge, die zur Unterhaltung der Klosterbrüderschaft gedient haben müssen und Sinn für Humor verraten, wie das „Dictamen de presbyteris“ f. 9 v.¹ oder das moralisierende „Dictamen de fraude mundi“ f. 171 v. oder ein anderes „Dictamen“: Quidam pater familias (ebenda)². Nicht ohne Bissigkeit sind zwei für sich stehende Verse

Scandala nova cape, quia sunt duo papae,
Sunt duo reges, qui pervertunt modo leges

f. 6 v.³. Es ist ein Kreis, der kulturgeschichtlich, wie musikgeschichtlich vieles mit dem klösterlichen Leben in Frankreich

¹ Gedruckt AH 33, 190. Die dort beigegebene Melodie ist aber nicht vollständig; man findet sie bei A. Schubiger, Mus. Spicilegien S. 114. Dieselbe dürfte im 1. Modus (*Multi* = $\underline{\text{e}} \quad \text{!} \quad \text{!}$) zu rhythmisieren und auf *Gallus est mirabilis* = *Qui praeest ecclesiae*, der Hs. entsprechend, als *d-d-d-d-f-d-c* zu emendieren sein. Die Hs. *Eng* enthält von dem AH gedruckten Text die Strophen 1–4, 9, 6, 12, 13, 5, 14–17 (sodaß zum Textdruck bei Schubiger noch eine Strophe hinzuzufügen ist). Da die zwei ersten Strophen mit verschiedener Melodie versehen sind, müssen wir wohl annehmen, daß diese beiden Melodien von Strophe zu Strophe wechselten, sodaß auf die letzte Strophe wieder die erste Melodie traf. Wie Schubiger annimmt, wurde das Lied etwa beim Festmahl nach der Amtseinssetzung eines Pfarrers vorgetragen.

² Die beiden letzteren abgedruckt von K. Bartsch, *Germania* 18, 63 f. Die Melodie zu *Quidam pater* bei A. Schubiger. Mus. Spic. 112 f.

³ Das Sprüchlein bezieht sich auf das Schisma, das bekanntlich 1378–1415 dauerte; in der Tat scheint die Schrift auf dieser Seite der Hs. etwas später zu sein. Übrigens finden sich abschätzige Bemerkungen über den römischen

zu Beginn des 12. Jahrhs. gemeinsam hat. Im Rahmen der zweiten Hälfte des 14. Jahrhs., in der ein Machaut sein Leben abschloß und ein Landini seine Tätigkeit entfaltete, erscheint er als weltabgeschieden, „zurückgeblieben“. Nicht so aber, wenn wir uns speziell auf den Standpunkt des deutschen Sprachgebiets stellen; dieses hält sich ja überhaupt im Mittelalter musikalisch im Hintergrunde.

Unter den Hss. des 14. Jhs. aus dem deutschen Sprachgebiet, welche in ihr klösterliches Repertoire auch Mehrstimmiges einfließen lassen, weist *Eng* mit 30 mehrstimmigen Kompositionen die größte Zahl auf. Übertroffen wird *Eng* dann von der entweder aus dem bayrischen Kloster Indersdorf oder aus St. Blasien stammenden Hs. *Lo D*, doch dürfte diese erst dem 15. Jh. angehören¹. Im Verhältnis zum Gesamtinhalt von *Eng* sind die 30 mehrstimmigen Werke nur ein geringer Teil. Nach Gruppen geordnet – und mit Beibehaltung der von LAr. 304 gewählten Numerierung – sind es die folgenden:

I. Tropen des Messordinariums.

Eng 5, f. 93: Kyrie, magna deus potentiae, RH 10933, AH 47, 158, Beil. 1.

Eng 6, f. 94 v.: Kyrie, fons bonitatis, RH 6429, AH 47, 53.

Eng 7, f. 106 v.: Sanctus Phos patris, AH 47, 335, Beil. 2.

Eng 8, f. 107: Sanctus Pater ingenitus.

Eng 10, f. 117: Agnus Mortis dira, RH 29708, AH 47, 375, Beil. 3.

II. Benedicamus domino, a) untropiert.

Eng 11, f. 127, Beil. 4.

Eng 13, f. 135 v., Beil. 5.

Stuhl in klösterlichen Hss. schon weit früher, z. B. in der Hs. Einsiedeln 34 (12. Jahrh.) auf f. 2 v.: Accipe, sume, cape, tria sunt gratissima papae usw.

¹ Über diesen Hss.-Komplex sehe man die auf wenigen Seiten ein enormes Material zusammendrängende Übersicht von F. Ludwig, AfM 5, 301 ff. Von den 79 mehrst. Stücken der St. Blasien Hs. druckte der Fürstabt dieses Klosters M. Gerbert in seinem Monumentalwerk *De cantu et musica sacra* nicht weniger als 15 ab, aber nur in Originalnotation. Gerbert datierte die Hs. als „ungefähr 400 Jahre alt“. Da diese Hs. verschwunden war, nahm man an, sie sei beim Klosterbrand 1768 untergegangen; doch stellte F. Ludwig fest, daß sie mit der von Davey (Mon. Mkg. 1902) und A. Hughes-Hughes (in dessen Katalog der musikalischen Hss. des British Museum) beschriebenen Hs. B. M. add. 27630 identisch ist.

b) tropisch.

Eng 12, f. 127 und 180 v. (Nachträge), beidmal 2-st.: *Procedentem sponsum*, RH 15522, Wack. 234, Beil. 6.

Eng 32, f. 130 (ohne Neumen, unter einfachem Notensystem), 180 (Nachträge, 2-st.), 182 (Nachträge, ohne Neumen, unter einfachem Notensystem, nur die 1. Strophe): *Congaudeat turba fidelium*, RH 3779 f., AH 45 b, 136, Beil. 7.

III. Responsorium-Versus.

[*Eng* 30, f. 176 v. und 181 v. (beidmal als Nachtrag und ohne Neumen, beidmal die 1. Textzeile unter doppeltem und die 2. unter einfachem Notensystem): *In principio* (zum Resp. Verbum).]

Eng 31, f. 179 v. (Nachträge): *Constantes estote* (zum Resp. *Judea et Jerusalem*).

IV. Lektionen.

Eng 1, f. 53 v.: *Jube domine benedicere. Primo tempore alleviata est* (ganz 3-st.), Beil. 8.

Eng 9, f. 113: *Dominus vobiscum. Sequentia sancti evangelii secundum Lucam. In illo tempore ingressus Jesus* (1- und 3-st.).

Eng 25, f. 148 v.: *Dominus vobiscum. Sequentia sancti ev. sec. Lucam. In illo tempore extollens vocem* (1- und 3-st.), Beil. 9.

V. Lektionseinleitungen.

Eng 2, f. 79: *Gaudens in domino*, RH 27266, AH 20, 183, Beil. 10.

Eng 3, f. 79: *Hodie progreditur*, Beil. 11,

Eng 4, f. 80: *Universi populi*; vom Text stimmt nur die 1. Strophe mit RH 20864 = Wack. 233 überein.

VI. Conductus.

Eng 26, f. 150: *Ortus dignis* (für Weihnachten), AH 20, 199.

Eng 27, f. 150 v.: *Unicornis captivatur* (für Ostern), AH 21, 36, Beil. 12.

Eug 28, f. 152: *Haec est turris* (auf Mariä Himmelfahrt), AH 20, 186, Beil. 13.

Eng 29, f. 153: *Ovans chorus* (auf den hl. Leodegar), AH 21, 76, Beil. 14.

VII. Motetten.

Eng 14, f. 135 v.: *Illibata virgo — Egregia sponsa* (auf Maria), Morel 101¹.

Eng 15, f. 136 v.: *Haec est domus domini firmata — Terribilis est* (für Kirchweih).

Eng 16, f. 137 v.: *Inter natos — O Johanne, doce nos* (auf Joh. Baptista).

Eng 17, f. 138: *Voce cordis — Pulchre Sion filia* (auf die hl. Katharina), Oberstimmen-Text RH 22048.

Eng 18, f. 138 v.: *Gamutare — O felix, o pia* (auf Maria), Oberstimmen-Text AH 21, 191, Anfang siehe Beil. 15.

Eng 19, f. 140: *Veni sancte spiritus — Veni pater divine* (auf den hl. Geist); die Oberstimme entlehnt ihren Text der Sequenz AH 54, 234.

¹ Morel läßt meist den Text der Unterstimme wie eine Fortsetzung auf denjenigen der Oberstimme folgen.

- Eng* 20, f. 141: Apparuerunt illis — Omnium est artifex (auf den hl. Geist).
Eng 21, f. 141: Salve, pater nominum — Exaudi nos (auf die Trinität); Oberstimmen-Text AH 21, 13 und 14¹; der ganze Text Morel 48; Beil. 16.
Eng 22, f. 142: Ad regnum epulentum — Noster coetus (auf Joh. Evangelista), Morel 161, Beil. 17.
Eng 23, f. 142 v.: O primarium — Haec est domus domini sacrata (für Kirchweih), Morel 60.
[*Eng* 24, f. 143 v. (ohne Neumen): Salve virgo, martyr Christi — Salve virgo nobilis (auf die hl. Margaretha); Oberstimmen-Text AH 21, 81, der ganze Text Morel 276].

Sämtliche angeführten Kompositionen, mit Ausnahme der Lektionen, sind nur zweistimmig.

I. *Eng* 5 (Beil. 1). Als Grundmelodie dient das Kyrie der Messe N. 5 in den heutigen Büchern, aber in tropierter Form, d. h. mit der die Melismen in syllabische Partien verwandelnden Texterweiterung. Diese Melodie ist als Oberstimme aufgezeichnet, kreuzt sich aber häufig mit der hinzugesetzten Stimme. Bekanntlich liegt in der Mehrstimmigkeit bis zum Ende des 11. Jhs. die gegebene Melodie regelmäßig in der Oberstimme, dann geht sie in die Unterstimme über, um in der weltlichen Kunst des 14. Jhs. wieder meist in der Oberstimme zu liegen. In unserem Fall werden wir wohl weniger an einen Einfluß von der letzteren Seite zu denken haben als an einen Zusammenhang mit der Praxis des 11. Jhs. Auch der Kontrapunkt Note gegen Note (nur mit geringfügigen Auszierungen) weist stilistisch in jene Periode, was aber nicht heißt, daß die Komposition aus jener Zeit stammen müßte. Im Gegenteil, sogar die Grundmelodie selbst dürfte später entstanden sein². Die 9 liturgischen Anrufungen sind melodisch nach dem Schema aaa bbb aaa disponiert. Unsere Hs. notiert nur die 1. und 4. Anrufung, sowie den Anfang der 5. zweistimmig, den Rest dagegen nur mit der einstimmigen Melodie. Die mehrstimmige Notierung des Anfangs der 5. Anrufung scheint aber auf durchgehenden mehrst. Vortrag zu deuten. — Die Hs. *Lo D*, welche mit der unseren inhaltlich viele Berührungen aufweist, enthält eine im wesentlichen identische 2-st. Komposition dieses Kyrie, die *G* 1, 376 edierte; hier sind, dieser Reproduktion nach zu urteilen, nur die 1., 4. und 7. Anrufung notiert (und zwar 2-st.), die übrigen sind zu ergänzen. Zweistimmig ist ferner eine Komposition dieser Melodie in Innsbruck 457, einer Hs. des 14. Jhs. Sodann besitzen wir in einer Anzahl von Hss. zweistimmige Versionen dieses Kyrie in untropierter Form, d. h. solche, in denen jede Anrufung nur den Text *Kyrie eleison* bzw. *Christe eleison* aufweist; so z. B. in der Hs. Karlsruhe, St. Peter perg. 29 a aus dem 14. Jh. und *Mü C* aus dem 14./15. Jh. Diese beiden Hss. notieren nur die 1. und 4. Anrufung, was angesichts der Wiederholungen genügend

¹ Die Quelle des letzteren Abdrucks ist *Mü D*.

² Vgl. P. Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien 3, 442.

ist; die Komposition ist wiederum im wesentlichen dieselbe wie in *Eng*¹. Nach der in der Hauptsache aus dem 14. Jh. stammenden Hs. *Be*, in der gleichfalls nur die 1. und 4. Anrufung notiert, aber die Melodie als Unterstimme geschrieben ist, wurde das Stück (nicht ganz genau) WW. 231 veröffentlicht. Ein spezielles Interesse schließlich bietet die Version eines Antiphonars in der Stadtbibliothek Mülhausen im Elsaß (ohne Signatur, aus der 1. Hälfte des 16. Jhs.) (f. 36). Hier ist unter die Melodiestimme unserer Komposition, die als Tenor bezeichnet ist, und die als Discantus bezeichnete 2. Stimme noch eine dritte, ein Contra-[Tenor] gesetzt. Kontrapunktisch ist die Komposition darum nicht weniger primitiv. Harmonisch ist eigenartig, daß archaische Quartenklänge (von der Unterstimme aus) und Dreiklänge nebeneinanderstehen. Welcher Abstand zwischen den Werken eines Josquin, die damals schon geschrieben waren, und dieser altfränkischen Kunstübung²!

Eng 6. Nicht weniger verbreitet sind mehrstimmige Fassungen des *Kyrie fons bonitatis*, dessen Melodie die der Messe N. 2 im heutigen Buch ist; diese Melodie ist derjenigen des *Kyrie magnae* ähnlich, hat aber *e* statt *g* als Finalis und ist viel älter. Unsere Hs. bietet dafür eine Komposition desselben Stils wie die vorhergehende. Zweistimmig ausgeschrieben sind die 1., 4. und 7. Anrufung, von den übrigen steht nur der Text, und zwar unter doppelten Notensystemen. Während in der 1. und 7. Anrufung die Melodie als Oberstimme notiert ist, steht sie in der 4. als Unterstimme (Kreuzungen kommen hier wie da häufig vor). Die heute adoptierte Version der Melodie folgt dem Schema *aaa bbb ccc* (*c*₁ = *c* mit einer kleinen Einfügung); hier dagegen hat

¹ Herr Prof. F. Ludwig hatte die große Liebeshwürdigkeit, mir aus seiner einzig dastehenden Sammlung die im folgenden zu erwähnenden Parallelversionen aus Karlsruhe, *Mü C*, *Mü D* und *Flor 212* zur Verfügung zu stellen; auch einiges über *G* hinausgehende zur Hs. *Lo D* verdanke ich ihm.

² Die Hs. Mülhausen, die schon LAr. 302 genannt ist, enthält ferner f. 37 in ähnlichem Satz ein anderes *Kyrie*, dessen Grundmelodie nicht in den heutigen Büchern steht, aber (mit Varianten) dieselbe ist wie die von O. Marxer, Zur spätmittelalt. Choralgesch. St. Gallens 127 f. nach der ungefähr gleichzeitigen Hs. St. Gallen 546 abgedruckte; in der Mülhauser Hs. selbst steht die Melodie einstimmig f. 309 v.; sie ist ferner in P. Wagners *Kyriale* S. 13 abgedruckt. Da hier die 7. Anrufung von der 1. und die 9. von der 7. verschieden ist, notiert die Hs. die 1., 4., 7. und 9. Hier erscheint das harmonische Kunterbunt womöglich noch größer, da die Teile bzw. mit dem Quartsextakkord *c-f-a-c* (die eine Stimme wird nämlich bei den Schlüssen manchmal 'geteilt'), mit der leeren Quart *c-f* und der Sext *c-a* schließen. Der verstorbene Prof. Thürlings (Bern) stellte fest, daß diese Hs. auf Bestellung eines Jacob oder Hans Freyburger für St. Georgen in Villingen oder Salem oder Überlingen oder das während der Reformation nach Reichenau oder Überlingen geflüchtete Konstanzer Domkapitel angefertigt wurde. Die Foliierung der Hs. geht von 202—309 (alt), dann (neu) 110, 11 (sic!), 12 usw. bis 61. — Mir augen-

schon die 7. Anrufung die erweiterte Form c_1 , was der Tatsache entspricht, daß im Tropustext der 7., 8. und 9. Teil dieselbe Silbenzahl haben. In München, St.-B., lat. 11764, einer Hs. des 14. Jh., steht dieselbe Komposition; diese Version ist von M. Sigl, Zur Gesch. des Ordinarium Missae in der deutschen Choralüberlieferung 2, 13 in Originalnotation abgedruckt. Hier weist die Anordnung der Stimmen eine noch größere Anomalie auf: in die Unterstimme sind stets die tieferen, in die Oberstimme die höheren Töne verlegt, sodaß Kreuzungen vermieden sind und die gegebene Melodie sich fortwährend von einer Stimme in die andere hinüberschlingelt; nur eine Stimmkreuzung ist beibehalten, diejenige, bei der die Melodie den Aufstieg *d-a-a-g* und der Kontrapunkt umgekehrt den Schritt *a-d-d-g* ausführt, da hier im anderen Fall eine melodisch leere Tonwiederholung die Folge gewesen wäre. In dieser Hs. sind, dem Abdruck nach zu urteilen, die 1., 3., 4., 7. und 9. Anrufung mit der 2-st. Komposition notiert, dabei die 3. mit der 1. und die 9. mit der 7. übereinstimmend (die beiden letzteren mit dem erwähnten Einschub). WW. 228 ff. bringt die 1. und 4. Anrufung nochmals nach der Münchener Hs., unter Beifügung der Versionen *Be* und Innsbruck 457¹. In Innsbruck ist die Melodie als Oberstimme geschrieben; die Gegenstimme weicht von *Eng* und München vielfach ab. Auch *Be* schreibt die Kyriemelodie als Oberstimme (während sie in der 4. Anrufung bei WW. als Unterstimme geschrieben ist); die Komposition stimmt im wesentlichen mit *Eng* überein. Eine 2-st. Fassung dieses Kyrie steht auch im 11. Faszikel von Wolfenbüttel 677 (mit der Marien-Textversion *Kyrie virginitalis*; die 2-st. Komposition hat mit derjenigen in *Eng* nichts zu tun) und in *Lo D*²

blicklich nicht zugänglich ist ein Aufsatz des ehemaligen Herausgebers der AH G. M. Dreves im Gregoriusblatt 13 und 15, in dem er drei weitere 2-st. Versionen des *Kyrie magnae* mitteilt: 1. aus der von 1360 datierten Hs. München, Un.-Bibl. 157; 2. aus der Hs. München, Staatsbibl., lat. 23286 vom 15. Jahrh. — in diesen beiden Fällen ist die Textfassung tropiert und die Melodie als Unterstimme geschrieben —; 3. aus einer Hs. des Stifts St. Peter in Salzburg (a VII 20, vom Anfang des 14. Jahrh.), wo der Text untropiert und die Melodie als Oberstimme geschrieben ist.

¹ Leider druckt J. Wolf, der das Verdienst hat, zuerst die interessante Hs. *Be* herangezogen zu haben, beide Stimmen unübersichtlich auf einem System. Zur Textkollationierung WW. 230 f. müßte in erster Linie der Abdruck AH herangezogen werden.

² Diese Version ist mir nicht näher bekannt. Identisch mit *Eng* und München ist dagegen das *Kyrie fons bonitalis*, welches in einem Antiphonar des Stifts Beromünster aus der 1. Hälfte des 13. Jahrh. als Nachtrag notiert ist. Hier steht die 1., 4. und 9. Anrufung; der Choral ist durchweg als Unterstimme geschrieben. Während das Antiphonar selbst »st. gallische« (dabei bereits gotisch verdickte) Neumen aufweist, ist dieser Nachtrag — gleichfalls undiastematisch oder nur rudimentär diastematisch — in senkrechten Strich-

Eng 7 (Beil. 2). Die Komposition ist sonst nicht bekannt, ebenso der Text, der in kunstvoller Weise die gleichklingenden Wörter *phos, flos, nos* und *leva*¹, *laeva, aeva* an die gleiche Stelle setzt. Das tropierte, d. h. interpolierte Sanctus ist dasjenige der Messe N. 2 nach der heutigen Zählung; je ein Teil des Tropus folgt auf eines der drei Sanctus. Der Tropus ist strophisch gedichtet und komponiert; die 3 Teile, die je ein Element von „Stimmtausch“ in sich enthalten, entsprechen einander. Nur im 3. Teil ist von einer gewissen Stelle an das, was in den anderen Teilen als Unterstimme notiert war, Oberstimme und umgekehrt; man sieht aber den Sinn des Stimmtausches an dieser Stelle nicht ein und möchte eher an eine Verwechslung des Schreibers denken. Jenes Element von Stimmtausch (vgl. *-tis luce genitus* und *sopitos excita*) macht es wahrscheinlich, daß in dieser Komposition die zwei Stimmen nicht hintereinander, sondern zusammen komponiert wurden; bemerkenswert ist auch, daß die Anklänge des Tropus an die Choralmelodie nicht nur die eine Stimme zu betreffen scheinen (vgl. ZfM 10,524). Der im engeren Sinn liturgische Teil steht im Original genau so da, wie angegeben, und ist von *dominus* an zu ergänzen. Während normalerweise die liturgischen Partien einstimmig blieben, nach einer anscheinend periphereren Übung dagegen gleichfalls mehrstimmig gesetzt wurden, ist hier nur das 3. Sanctus mehrstimmig.

Eng 8. Auch diese Komposition ist bisher anderwärts nicht bekannt. Sie enthält 4 einander entsprechende Absätze (deren vierter vor dem Benedictus einzuschalten ist). Die Sanctusmelodie ist die der heutigen Messe N. 9. Wenn auch nicht Stimmtausch, so scheinen doch Anklänge an die Choralmelodie in beiden Stimmen vorzuliegen, und dies macht die Annahme einer gemeinsamen Komposition der Stimmen zwar nicht zwingend, aber wahrscheinlich (vgl. ZfM 10,526).

Eng 10 (Beil. 3). Diese Komposition führt uns in einen größeren Zusammenhang: die Melodie des Tropus ist in der Hs. Wolfenbüttel 677, die ihrem Hauptinhalt nach als Notre Dame-Hs. bezeichnet werden kann, einmal 3-stimmig und einmal 2-stimmig komponiert (letzteres im 11. Faszikel). Meiner vorläufigen Annahme nach handelt es sich um Erzeugnisse zweier verschiedener englischer Kreise etwa aus der 2. Hälfte des 13. Jhs.; dabei zeigt die 3-st.

neumen geschrieben. Ein anderer Nachtrag bringt den Kyrietropus *Cunctipotens* in einer 2-st. Komposition, die weder mit derjenigen des «Mailänder Traktats» (E. de Coussemaker, Hist. de l'harmonie 226) noch mit der ausgezierteren in Santiago de Compostella, Cod. Cal. f. 190 identisch ist; diese Komposition ist in Neumen, die eher denjenigen von *Eng* ähnlich sehen, auf Liniensystemen geschrieben. Ein weiterer Nachtrag, wohl wie die vorigen der 1. Hälfte des 14. Jahrh. angehörig, bringt eine 2-st. Fassung der Sanctusmelodie N. 9 in sauberen Quadratnoten auf Linien. Weiteres über diese Hs., die auch durch ihren Bestand an «Conductus» interessant ist, muß einer anderen Gelegenheit vorbehalten werden.

¹ In der Hs. steht *seva*, d. h. *saeva*, was einen weniger guten Sinn ergibt.

Komposition auch insofern den größeren Kunstaufwand, als sie jedem der 3 Teile ein größeres Melisma anhängt, während der Tropus ja von Hause aus eine syllabische Gattung ist. Die Version *Eng* ist in der kontrapunktischen Auszierung der gegebenen Melodie noch etwas bescheidener als die 2-st. Komposition im 11. Faszikel von Wolfenbüttel, obgleich sie andererseits in dieser Hinsicht unter allen Kompositionen in *Eng* am weitesten gehen dürfte; eine gewisse Verwandtschaft mit jener 2-st. Komposition ist bei allen Abweichungen zu fühlen. Die Tropusmelodie ist in *Eng* im 1. und 3. Teil als Oberstimme, im 2. als Unterstimme notiert. *Mü C* dagegen, welches im Vergleich zu *Eng* nur geringe Varianten bietet, notiert die Melodie konsequent als Unterstimme. Das tropierte Agnus ist dasjenige der heutigen Messe N. 9; wie bei diesen dreiteiligen Agnus-Tropen üblich, wird je ein Teil in der liturgischen Vorlage hinter „mundi“ eingeschaltet. Über das Verhältnis von Tropus- und Choralmelodie vgl. ZfM 10,532.

II a. *Eng* 11 (Beil. 4). Dem *Benedicamus domino*, mit dem die kirchlichen Tageszeiten schließen, wurde zu Ostern ein mehrfaches Alleluia angehängt. Welche der Stimmen in unserem Stück die gegebene Melodie enthält, vermag ich nicht zu sagen; für diesen Bestandteil der Liturgie scheinen neue Melodien vielfach noch in später Zeit entstanden zu sein.

Eng 13 (Beil. 5). In der Oberstimme liegt die Melodie, welche noch heute für die Matutin bei feierlichen Festen vorgeschrieben ist; aber ihr ist von der Mitte an noch eine melismatische Erweiterung angehängt; und sie endet nicht mit der Finalis, sondern auf der Quint. Interessant ist ein Vergleich mit der Version desselben Stückes in *Lo D*: auch hier liegt die Melodie anfangs in der Oberstimme, aber für die Wiederholung (das 2. Viertel des Stückes) findet Stimmtausch statt, dann (von der Mitte an) herrscht wieder dasselbe Stimmenverhältnis wie in *Eng*, aber die Wiederholung jenes Einschubs findet nicht statt, und beide Stimmen enden auf dem unteren *f*. Das Formschema ist also in *Eng* aa, bb, Coda, in *Lo D* aa₁ (Stimmtausch), b, Coda (diese auch abgesehen vom Schlußton der Oberstimme abweichend). In der Mitte zwischen beiden steht die Version *Be*, die WW. 231 veröffentlichte; hier haben wir bis zur Mitte Stimmtausch, wie in *Lo D*, der Einschub wird wiederholt, wie in *Eng*, und der Schluß der Oberstimme liegt auf *f* (während die Coda im übrigen die Form von *Eng* hat); also aa₁, bb, Coda. — Ein *Benedicamus* aus *Lo D* ist berühmt geworden, dasjenige, welches *G* 1, 515 reproduzierte und dann Burney in seiner Musikgeschichte 2, 213 ff. mit der auf einem Mißverständnis beruhenden Datierung „1374“ wiedergab.

II b. *Eng* 12 (Beil. 6). Wenn ein Bestandteil der Liturgie gern tropiert wurde, war es das *Benedicamus*. Und zwar haben wir es hier meist mit einer ganz freien Art von Tropen zu tun, mit solchen, die nicht neue Worte unter ein Melisma der choralischen Vorlage setzen und auch nicht zwischen Teile der Vorlage neue Partien einfügen, sondern nur das Obligo beibehalten, die beiden liturgischen Worte *Benedicamus domino* am Schluß des neugedichteten Textes anzuführen (manchmal sogar nicht ganz genau); ein zweiter Teil der

Dichtung kann dann analog in die anschließenden liturgischen Worte *Deo gratias* auslaufen. Solcher *Benedicamus* in einstimmiger Form enthält gerade *Eng* eine große Zahl (speziell f. 121 ff.; vgl. Beil. 18); sie sind bestimmten Festen zugeordnet, auf die die Texte Bezug nehmen¹. Zweistimmig gesetzt sind in *Eng* nur 2 *Benedicamus*-Tropen. Davon ist der eine, das für Weihnachten bestimmte *Procedentem sponsum* auch sonst vielfach erhalten, u. a. in dem Bamberger Fragment, über das weiter zu reden sein wird. *Eng* überliefert es sogar zweimal, das zweitemal unter den im 15. Jh. geschriebenen Nachträgen. Es ist überall mit kleinen Abweichungen dieselbe Komposition, nur daß im Nachtrag von *Eng* und in Bamberg die Musik für alle 5 Langzeilen des Textes — welche übrigens ziemlich weitgehende Varianten aufweisen — ausgeschrieben ist, während dies im Hauptteil von *Eng* nur für die 1. Textzeile geschah. Im Vergleich zu Bamberg und *Eng* f. 127 ist *Eng* f. 180 v. etwas ausgezierter, zugleich aber innerhalb der verschiedenen Strophen schwankend und unkorrekt. In der Transkription sei versuchsweise eine Mensuration durchgeführt, die, wenn sie auch in der Originalnotation keine Stütze findet, wenigstens sangbar sein dürfte. — Noch eine interessante Version ist zu erwähnen, diejenige, welche in der Hs. München St.-B., lat. 6419 aus dem 14. Jh., f. 109 v. als Nachtrag steht und von O. Ursprung in seinem Beitrag in der „Wissenschaftlichen Festgabe zum 1200-jährigen Jubiläum des hl. Korbinian“ in Facsimile reproduziert wurde. Das Stück ist hier in linienlosen nicht diastematischen Neumen des sog. St. Galler Typus aufgezeichnet. Immerhin sehen wir soviel, daß es dreistimmig ist, und daß die beiden Außenstimmen unserer Komposition entsprechen².

¹ Wie schade, daß Dreves, dem doch die Tatsache dieser Paraphrasierung nicht entging (cf. AH 1, 38), in Band 20, 21 und 45 b der AH keinen Versuch machte, diese Gedichte (wie auch jene anderen, die sich durch den Textschluß als Lektionseinleitungen zu erkennen geben) für sich zusammenzustellen! Oder sollen die *Benedicamus*-Tropen in dem noch ausstehenden Band, der die Tropen des Breviers enthält, nochmals angeführt werden? Welche Rolle diese liturgische Verankerung in der Geschichte einer ganzen Kunstgattung spielt, sehen wir daraus, daß einige Notre Dame-«*Conductus*» in solche *Ben. dom.* auslaufen, deren Grundmelodie anderweitig als liturgisches *Ben. dom.* nachweisbar ist.

² In dieser Hs. sind von den 5 Verszeilen die 3. bis 5. mit Neumen versehen. Zur Neumenkunde bietet diese Aufzeichnung insofern Interesse, als wir hier öfters eine Clivis mit Episem einer Clivis ohne solches (oder der runden Form des Podatus) in der anderen Stimme gegenübergestellt sehen, was anscheinend nicht für die Bewertung des Episems als Längenzeichen spricht. Auch in den zwei übereinanderstehenden Neumenreihen zur Antiphone *Monasterium istud* in der der Wende des 10. bis 11. Jahrh. angehörenden Hs. Einsiedeln 121 (s. Paléographie musicale 4, 416) — falls diese gemäß F. Ludwigs Vermutung Zweistimmigkeit bedeuten — finden sich ähnliche Verhältnisse.

Eng 32 (Beil. 7), gleichfalls ein weihnachtlicher *Benedicamus-Tropus*. Dieses Stück gehört in einen Zusammenhang, der einerseits hinauf ins Ende des 11. und andererseits hinab ins Ende des 16. Jahrh. führt. In *Eng* steht es nur unter den Nachträgen des 15. Jahrh., der Text (unter einfachen Notensystemen) allerdings auch im Hauptteil. Die Form ist durchkomponiert, aber nicht ohne daß die Grundmelodie, die sich in der Unterstimme zu befinden scheint, und ihr entsprechend die Gegenstimme sich aus mannigfachen Wiederholungen zusammensetzte. Insbesondere sehen wir die Melodie des Refrains *In Bethleem* auch auf *turba fidelium, natus est, hodie, sine termino*, sowie mit einer kleinen Erweiterung, die statt von der Quint von der Oktav ausholt, auf *virgo mater, pastores ad invicem, de virgine* und *benedicamus domino* auftreten¹. Außerhalb davon bleibt nicht viel: die Phrasen auf *congaudeat* (= *loquebantur*), *peperit filium, quem laudamus*; auf *transeamus* und *qui regnat* sehen wir den Anfang der Refrainmelodie in der Oberstimme und das, was ihm gegenüberstand, in der Unterstimme; doch ist es angesichts der nicht allzuvielen Möglichkeiten offen lassenden kontrapunktischen Verhältnisse schwer zu sagen, ob beabsichtigter Stimmtausch vorliegt. Zu unserer Mensurierung vgl. das oben Gesagte. Zum Vergleich führe ich die einstimmige Fassung der aus dem Anfang des 12. Jahrh. stammenden St. Martial-Hs. Paris, B. N., lat. 1139 an, indem ich in der weder Liniensystem noch Schlüssel verwendenden, aber diastematischen Notation den Schlüssel im Sinne der *d*-Tonart ergänze. Hier ist die Form strophisch². Die melodischen Abweichungen sind groß, aber nicht so groß, daß sie sich nicht in der jahrhundertelangen Überlieferung an einer und derselben Melodie eingestellt haben sollten³. Noch in den (mir nicht zugänglichen) *Piae Cantiones*, die von 1582 an mehrfach zum Gebrauch in Finnland und Schweden (wohl hauptsächlich als Schullieder-Sammlung) gedruckt wurden, findet sich das Stück (cf. T. Norlind, Sammelbände d. Int. Musikges. 2, 567, 573 und 604), und zwar in einstimmiger Form⁴. Daß die Melodie mit der unseren zusammenhängen dürfte, ist angesichts eines später zu besprechenden Falles wahrscheinlich.

¹ Gerade weil die 3. und 4. Strophe ohnedies die Refrainmelodie am Ende hat, zögerte ich, den Refrain hier zu ergänzen.

² In moderner Notation war diese Version bereits durch den Abbé Raillard in dessen — mir augenblicklich nicht zugänglicher — *Explication des neumes* als N. 28 des dazugehörigen *Recueil . . .* veröffentlicht worden.

³ Auch textlich sind bedeutende Varianten vorhanden: 1139 hat 11 Strophen, von denen die 8. das Wort *benedicat* und die letzte *gratias* (die Marken des *Benedicamus-Tropus*) enthält; der Refrain lautet nur in den 6 ersten Strophen *In Bethleem* und wechselt dann. Aber auch die Fassung in *Eng* f. 130, welche, wie f. 180, 4 Strophen hat (wobei aber hinter jeder der Refrain notiert ist), hat eine andere 3. und 4. Strophe (die letztere immerhin auch in *benedicamus d.* auslaufend).

⁴ Von hier drucken die AH ihren Text, der wiederum viele Abweichungen zeigt.

III. *Eng* 30 und 31. Die Gepflogenheit, von den Responsorien nur die Versus mehrstimmig zu bearbeiten, scheint im Mittelalter besonders in abgelegeneren Kreisen sehr verbreitet gewesen zu sein. Von den beiden weihnachtlichen Responsoriums-V., von welchen in den Nachträgen aus dem 15. Jahrh. der eine in vermutlich 2-stimmiger Form eingetragen werden sollte und der andere so eingetragen ist, ist der letztere, *Constantes estote* auch sonst mehrfach zweistimmig erhalten; so in *Lo D* und in Innsbruck 457, in welchem letzterem Fall aber auch das Responsorium 2-st. ist (den V. nach dieser Hs. edierte J. Wolf, Handbuch der Notationskunde 1, 214). Ein Vergleich dieser drei Fassungen, von denen ich diejenige aus *Lo D* allerdings nur dem Anfang nach kenne, ergibt, wenigstens wenn man die nicht gerade zahlreichen Möglichkeiten innerhalb dieser Art Kontrapunktik in Betracht zieht, daß es nach gleichem Beginn verschiedene Sätze sind. Überall ist die Grundmelodie als Unterstimme geschrieben. Auch das *Gloria patri*, das als zweiter Versus jedem Responsorium angehört und die Melodie des ersten V. (oft mit einer kleinen Kürzung) benützt, ist in unserer Hs. mit derselben Komposition mehrstimmig beschrieben. Zu ergänzen sind in einstimmiger Form: das Resp., sowie nach jedem V. der als Refrain wirkende Schlußteil des Resp., die Repetenda. Im übrigen vergleiche man die reiche, wohl noch aus dem 12. Jahrh. stammende Notre Dame-Komposition über das Resp. mit dem V., die ich ZfM. 10, 15 ff. veröffentlichte.

IV. *Eng* 1 (s. LEng. 49 und Beil. 8). Dies ist die erste der 3 prophetischen Lektionen der Weihnachtsmatutin (der Text ist Jesajas 9 entnommen). Bei den Matutinlektionen erbittet der Lektor (oder die Lektoren) mit dem einleitenden *Jube domne benedicere* vom Priester den Segen; dieser ist also zwischen *benedicere* und *Primo tempore* zu ergänzen. Die Form ist psalmodierend; es wird stets auf demselben Ton rezitiert und regelmäßig zwischen zwei Schlußfloskeln abgewechselt, von denen die letztere sich von der ersten auch durch die nicht parallele Kontrapunktierung unterscheidet¹. Welche der Stimmen als Hauptstimme anzusehen ist, bleibe dahingestellt; am choralmäßigsten klingt die mittlere. Die Hs. versieht die Stimmen vor jedem Absatz mit den Bezeichnungen *octava, quinta, quarta* (statt *octava, quinta, prima*)².

¹ Bei der schlechten Ueberlieferung scheint mir eine Emendation der Unterstimme mit Ersatz des Quartenklangs am Schluß durch einen Quintenklang statthaft.

² WW. 226 druckte den Anfang derselben Lektion nach *Be* ab; es ist eine andere, zweistimmige Komposition; auch die Melodie (die wohl in der Oberstimme liegt) ist eine andere; die paarweise Gliederung nach Halbschluß (auf *f*) und Ganzschluß (auf *d*) liegt hier nur in der Lektion selbst vor, nicht in der einleitenden Formel, die nur den Ganzschluß hat. Ungefähr dieselbe Melodie, wie in *Be*, ist in einer anderen 2-st. Fassung in *Mü C* als Unterstimme geschrieben. Hier ist die Einleitungsformel indessen tropisch erweitert (*Jube domne silentium, Et aures audientium Ut possint intelligere Et ego bene*

Eng 9 und 25 (aus ersterem ein Stück bei LEng. 53, letzteres Beil. 9). Diese beiden Lektionen sind dem Evangelium entnommen und zum Vortrag in der Messe bestimmt. Hier lautet die Einleitung *Dominus vobiscum* (worauf die Antwort *Et cum spiritu tuo* zu ergänzen ist) *Sequentia sancti evangelii secundum Lucam* (Antwort: *Gloria tibi, domine*) *In illo tempore*. Die musikalische Form ist eigenartig: die Zeilenschlüsse sind 3-st., während der Rest 1-st. bleibt. Betrachten wir zuerst das kürzere, für ein Marienfest bestimmte Stück *Eng* 25 (aus Lukas 11). Alle Zeilen oder, wenn man will, Strophen mit Ausnahme der einleitenden sind als $abca_1$ gegliedert, wobei a_1 das mehrstimmig gesetzte a ist¹. Genau ebenso ist die weit längere Kirchweihlektion *Eng* 9

dicere). Eine andere 2-st. Fassung, deren Anfang WW. 226 aus Innsbruck 457 mitteilt, hat in der Oberstimme eine Melodie, welche mit dieser verwandt ist, aber die Schlüsse (hier auf g und e) reicher ausschmückt; hier ist die Einleitungsformel wieder anders tropiert. Übrigens teilte Dreves im erwähnten Aufsatz im Gregoriusblatt 13 aus München, lat. 5011, von der Wende des 14. bis 15. Jahrh. (wohl die von LAr. 302 genannte Hs. 5511) und aus einem Fragment des Stifts Marienberg im Tirol vom 15. Jahrh. (vgl. LAr. 302) je ein tropiertes *Jube domine* mit, das textlich mit dem nach *Mü C* zitierten übereinstimmt (nur mit *tu* statt *ego*, woraus wir sehen, daß hier das pointierte *bene dicere* als *benedicere* mißverstanden wurde). Ersteres ist 3-st. (mit Bezeichnung der Stimmen als *Superior, Media, Inferior*), letzteres 2-st. In welcher Stimme nun auch die Hauptmelodie liegen mag, jedenfalls ist sie in beiden Fällen von den obigen verschieden. Dafür ist die Marienberger Fassung verwandt mit derjenigen zweier anderer Lektionen, die *G* 1, 392 ff. nach *Lo D* mitteilte. — Ist in *Eng* und *Mü C* nur die erste der 3 Lektionen in mehrstimmiger Form aufgezeichnet, so stehen in *Be* und Innsbruck 457 auch die beiden übrigen (aus Jesajas 40 und 52). Die zweite ist von WW. 227 nach beiden Hss. abgedruckt; die Melodien sind sowohl untereinander als im Vergleich zur 1. Lektion in denselben Hss. verschieden (wenn mich die an Hand von *Be* gemachten Aufzeichnungen nicht täuschen, wären in der 1. Lektion S. 226 f. die Schlüsse härter gemeint:

$$\begin{array}{cc} f & e \wedge d \\ c & d \end{array}$$

usw.; auch die orgelpunktmäßige Stelle in der 2. Lektion notierte ich mit kleinen Abweichungen). Die 1. und 2. Lektion sind nach LAr. 303 in einer von den übrigen abweichenden mehrstimmigen Fassung in einer Hs. in Göttingen erhalten, die 2. in sonst nicht vorkommender 3-st. Fassung in Trier 322 vom Ende des 15. Jahrh. Letztere Fassung edierte P. Bohn, Mon. Mkg. 29, 39, wie es scheint, mit mißverständener Textlegung.

¹ Ob wohl die 3 Sänger, die bei den Zeilenschlüssen zusammenwirkten, die einstimmigen Partien unisono vortrugen oder mit a , b und c nach ihrer Stimmlage abwechselten?

(aus Lukas 19) gebaut. Auch die Grundmelodie ist dieselbe¹, und ebenso müssen wir die Kontrapunktierung als im Grunde gleich ansehen, wenn wir bedenken, daß dieselbe auch innerhalb jedes der Stücke Varianten aufweist. Alle diese Oberstimmen-Partien umspielen den Zusammenklang *c-f* und bewegen sich in parallelen Quartan. Wieweit gewisse dabei entstehende Härten authentisch oder als Schreibfehler anzusehen sind, wage ich nicht zu entscheiden; ich folge der Hs.; zur Milderung möge am Anfang von *suxisti* das darübergesetzte Erniedrigungszeichen dienen. Allerdings ergibt auch dieses einen Tritonus, und andererseits wüßte ich keinen sicheren Grund anzugeben, weshalb ein Zusammenprall von *b* und *h* ausgeschlossen gewesen sein sollte².

V. *Eng* 2/4 (Beil. 10/11). Der Vortrag der Lektionen bei den großen Festen wurde nicht nur durch die Mehrstimmigkeit und durch die Wahl reicherer Melodien verschönert. Man ließ ihnen gern freigedichtete Lieder vorausgehen, die durch ihren Schluß auf die Lesung hinwiesen und z. B. bei der Matutinlektion in die an den Lektor gerichtete Aufforderung zur Einholung des Segens ausliefen (*Dic: jube domne* usw.)³. Solche Lektionseinleitungen sind Conductus im eigentlichen Sinne dieses Terminus⁴, doch werden sie häufig als Tropen bezeichnet — so auch in *Eng* — und sind es auch, sofern man eine Einleitung gleichfalls als Einfügung ansieht. Solcher Lektionsein-

¹ Wenn im Teil b die Melodie vom Ton *c* an eine Stufe höher geschrieben ist, so möchte ich dies entsprechend *Eng* 25 emendieren, obgleich die Abweichung sich in *Eng* 9 bei allen Wiederholungen findet; der Kopist scheint nun einmal bei ausgeschriebenen Wiederholungen öfters sich selbst abzuschreiben.

² Eine andere Evangelienlektion ähnlicher Art veröffentlichte J. Wolf in seiner Sammlung «Sing- und Spielmusik aus älterer Zeit» nach einer um 1417 geschriebenen Hs. in Breslau. Der formale Aufbau und auch die Grundmelodie sind ziemlich dieselben wie oben. Ein Unterschied ist, daß in der Einleitung auch die beiden Antworten *Et cum sp. tuo* und *Gloria tibi d.* notiert sind und daß die Worte *secundum Lucam* 3-st. gesetzt sind. Hauptsächlich aber ist die Harmonisierung weicher, die Oberstimmen bilden nicht ausschließlich Quartan, auch schwingt der Melodieteil a in den 3-st. Partien in weit größeren Bögen aus, besonders beim letzten Mal, wie denn auch in den 1-st. Partien das Starre der Psalmodie durch Belebung der Melodik gemildert ist. — Ueber weitere Beispiele dieser Kompositionsweise sehe man LAr. 304¹, 314¹, 314⁴; im 15. Jahrh. begegnen uns in England zahlreiche freigedichtete geistliche Lieder mit mehrstimmigen Schlüssen (s. Stainers *Early Bodleian Music*).

³ Eine weitere Art der Lektionsausschmückung ist die Tropierung im engeren Sinn, die Interpolierung. Sie war besonders beliebt bei der Epistel, kommt aber anscheinend nicht im Zusammenhang mit der Mehrstimmigkeit vor. *Eng* enthält mehrere Exemplare auch dieser Gattung.

⁴ Vgl. Bericht über den 1. musikwiss. Kongreß d. Deutschen Musikges. in Leipzig, 209 ff.

leitungen besitzt *Eng* drei, und zwar gehören sie offenbar eben zu jenen 3 prophetischen Lesungen der Weihnachtsmatutin, deren eine in *Eng* dreistimmig notiert ist. Alle drei Stücke sind strophisch und haben einen hübsch volkstümlichen Charakter, auch in rhythmischer Hinsicht, da mir eine Rhythmisierung im 1. Modus ebenso naheliegend wie unbedenklich erscheint (hier träte uns also zum erstenmal ein mit Wahrscheinlichkeit — aber nicht aus der unmensuralen Notation, sondern aus der Textform — zu erschließender mensuraler Rhythmus entgegen). Das 3. Stück veröffentlichte LEng. 50 (mit Unterlegung nur der 2. und 4. Textstrophe)¹. Das erste (*Gaudens*) findet sich zweistimmig auch in *MüC*, wo es gerade der 1. Weihnachtslektion vorangestellt ist. Die Unterstimme ist dort ungefähr dieselbe, aber die Oberstimme ganz abweichend; eigentümlich sind die vielen Sextenklänge und andererseits der Quartklang am Anfang und Ende². Hervorzuheben ist in allen 3 Stücken aus *Eng* die Anwendung des Stimmtausches. Im *Universi* ist die 2. Strophenhälfte eine genaue Wiederholung der ersten mit vertauschten Stimmen; im *Hodie* stehen der 2. und 4. Vers in diesem Verhältnis zueinander, und im *Gaudens* sind es, weniger symmetrisch und auch weniger vollständig, der 1. und 4. Vers. Unter diesen Umständen kann man jedenfalls nicht die eine der beiden Stimmen im vollen Umfange als Grundstimme, als präexistent ansehen.

VI. *Eng* 26/29 (Beil. 12/14). Die Kompositionen *Eng* 26/29 trugen ursprünglich als Überschrift nur die Bezeichnung des Festes, zu dem sie gehören, doch dann wurde bei den ersten beiden, gleichfalls in rot, beigelegt „*Conductus*“; die richtige Form „*Conductus*“ finden wir f. 175 v. bei zwei Liedern: *O Maria, rubens rosa* (RH 13218) und *Nato caelorum domino* (RH 29800, AH 20, 207), von denen das erste mit 1-st. Melodie versehen, das andere ohne Neumen geblieben ist³. Man wird in Engelberg den ursprünglichen Sinn von „*Conductus*“ als liturgischer Ein- und Ueberleitungsgesang nicht mehr

¹ Interessant ist, daß nach LAr. 311³ die Hs. Trier 322 vom Ende des 15. Jahrh. dieses Stück mit nur geringfügigen Änderungen um den Orgelpunkt *a* herum erklingen läßt (nach einer weiteren frdl. Mitteilung von Prof. Ludwig ist dieser Orgelpunkt in Einzelnoten aufgelöst und spricht die Textsilben gleichzeitig mit den beiden übrigen Stimmen aus). Die kontrapunktischen Verhältnisse bieten sich in der Tat hierzu dar, da die beiden andern Stimmen im Oktavabstand beginnen (Tonart *d*) und durch Gegenbewegung das Oktavverhältnis umkehren (ähnlich liegen die kontrapunktischen Verhältnisse in der oben erwähnten 3-st. Lektion aus Trier 322).

² Textlich hat *MüC* zwischen unserer zweiten und dritten noch eine Strophe. Ebenso ist auch die mir musikalisch unbekannt Version einer Hs. in Graz von 1345 vierstrophig. Die Textversion Graz, die AH 20, 183 gedruckt ist, unterscheidet sich von *MüC* nur durch kleine Abweichungen, die das Stück statt für Weihnachten für ein Marienfest geeignet erscheinen lassen.

³ Das auf *Eng* 29 folgende *Christum fontem* (RH 3189) mit 1-st. Melodie ist nicht ein fragmentarisch erhaltener *Conductus*, sondern ein *Benedicamus*.

gekannt haben, sondern übernahm den Terminus etwa in dem Sinne, den er im 13. Jahrh. erhalten hatte: ein mehr oder weniger prunkhaft komponiertes Stück mit freigedichtetem Text, das teilweise aber noch die Verknüpfung mit der Feier der Kirchenfeste aufrecht erhält. In unserem Fall ist diese Verknüpfung stets in der Überschrift festgehalten. Fragen wir nun, wo und wann diese Stücke gesungen wurden, so ist die Antwort nicht ganz leicht. Es wäre nicht ausgeschlossen, daß in der Festliturgie selbst da und dort ein Plätzchen war, wo solche Dinge eingefügt werden konnten. Aber man könnte auch an den Moment denken, in welchem mit dem *Benedicamus* der offizielle Teil der Horen abgeschlossen ist; vielleicht ließ man diese Gesänge auch beim Festmahl der *Fratres* oder im Klosterhof erschallen. Was die Form betrifft, so sind sämtliche *Conductus* in *Eng* strophisch. In den 4 zweistimmigen zerfällt ferner die Strophe in 2 gleiche Hälften; dazu tritt der Refrain. In den beiden einstimmigen gliedert sich die Strophe nach Stollen und Abgesang; Refrain hat nur der ohne Notation erhaltene. So bestätigt sich der Eindruck, den man auch sonst erhält, daß die Hs. ziemlich systemlos nach Vorlagen verschiedenen Repertoires zusammengestellt ist. In der Beilage stehen die 2-st. Stücke *Eng* 27/29 (mit *Eng* 28 ist *Eng* 26 musikalisch identisch). Modale Rhythmisierung scheint mir innerhalb dieses Repertoires auf Grund des Kriteriums, auf das ich bei der Göttinger Philologenversammlung 1927 hinwies (Vorhandensein einer Tendenz zur Bevorzugung sei es der geraden oder der ungeraden Silben inbezug auf die Auszierung), naheliegend; allerdings mag es kühn erscheinen, sie da durchzuführen, wo die Ligaturschreibung in den Melismen kaum etwas von der bei modaler Rhythmik eigentlich zu erwartenden Regelmäßigkeit aufweist; nehmen wir an, daß hier ein weites Feld der Betätigung für den Gesangsmeister übrigblieb! Im einzelnen ist folgendes zu bemerken: In *Eng* 27 sind nachträglich Korrekturen vorgenommen, die auf größere Syllabierung der Unterstimme abzielen¹. Auch am Anfang des Refrains sieht man Rasuren, und zwar scheint die Melodie ursprünglich diejenige Fassung gehabt zu haben, die hinter der dritten Strophe angedeutet und unkorrigiert geblieben ist. Der Refrain ist 1-st; ob ihm noch eine 2. Stimme beigefügt werden sollte, bleibe dahingestellt; der Text steht unter doppeltem Notensystem. In *Eng* 28, das größere melismatische Auszierungen enthält, ist der (2-st.) Refrain zum größten Teil aus dem Material der Strophe gebildet; sein Schluß wiederholt sogar genau die Strophenhälfte. Melismatisch am ausgeziertesten ist *Eng* 29; dabei fallen die Melismen hier, wie in *Eng* 28, nur auf betonte Silben (bezw.

¹ So ist hier die Durchgangsnote *a* im 1. Takt meist wegradiert, ferner hatte je die 2. Note des 3. und 4. Takts neben sich eine absteigende Durchgangsnote, die nur in wenigen Fällen stehen geblieben ist. Statt des *d* im 5. Takt stand ursprünglich *d-e-d*, und im 5. Viertel des 6. Takts, sowie im 2. Viertel des 7. Takts bewegte sich die Unterstimme ursprünglich parallel mit der Oberstimme, während umgekehrt das *f* im 3. Viertel des 7. Takts nachträglich angefügt ist.

auf solche, die durch die Dehnung ganz natürlich zu solchen werden, wie das *O* am Anfang des Refrains), was auf eine gewisse Ausgeprägtheit des rhythmischen Gefühls schließen läßt. Auch hier wiederholt der (1-st.) Refrain nach einem freieren Anfangsteil die Unterstimme der Strophenhälfte. Wäre es sicher, daß der Refrain 1-st. bleiben sollte, so hätten wir den Beweis, daß in unseren Conductus die Unterstimme als Hauptmelodiestimme anzusehen ist. Die melodisch-kontrapunktischen Verhältnisse geben diesbezüglich keinen ganz klaren Aufschluß. Eigenartig sind die mehrfach auftretenden Unisonostellen, die wohl nicht bloßer Verlegenheit ihre Existenz verdanken, sondern sich im 2-st. Singen wirkungsvoll müssen ausgenommen haben.

VII. Steht von den bisher betrachteten Kompositionen das Meiste auf einer Stufe, die der Kontrapunkt schon im II. Jh. erreicht hatte (Note gegen Note bei ausgesprochener Gegenbewegung) und einiges wenige (besonders *Eng 10*) auf einer Stufe, die uns mindestens seit dem Ende des II. Jahrh. begegnet (ausgezierter Kontrapunkt), so führen uns die nun zu betrachtenden Motetten¹ mit Überspringung der Kolossal-kunst der Notre Dame-Choralbearbeitung in ein Stadium, wie es in Frankreich um die Mitte des 13. Jhs. belegt ist, oder genauer: sie greifen dieses Stadium auf und führen es zu einer Sonderausprägung, die nicht die maßgebende Entwicklungslinie verkörpert. Wie bereits F. Ludwig hervorhob, besteht diese Sonderart in folgendem. Während zu dem aus Wiederholungen eines größeren Absatzes zusammengesetzten Motettentenor im Normalfall in der Oberstimme immer neue Melodien erklingen, bringt die Oberstimme hier mehr oder weniger immer dasselbe Material, wie wenn die kontrapunktische Erfindungskraft nicht genügt hätte. Ferner ist im Gegensatz zur französischen Mot. des 13. Jhs., in der der Tenor in der Regel textlos und wahrscheinlich instrumental ist, hier der Tenor mit eigenem Text versehen, welcher mit der Melodie wiederholt wird. Ist die erstere Eigentümlichkeit konstruktiver Art, so betrifft die letztere das Gewand der Komposition und mag damit zusammenhängen, daß am betr. Ort die Instrumentalmusik verpönt war. Die Verfasser wußten aber diesem eigentlich nicht motettenmäßigen Zug eine sinnreiche

¹ Die in den Rubriken unserer Hs. angewandte Wortform *mutetus*, welche auch in *Lo D* vorkommt, ist selbstverständlich eine Entstellung des vom französischen Wort *mot* abgeleiteten Terminus *motetus*.

Wendung zu geben, denn der sich wiederholende Tenortext ist meist eine Aufforderung, also zur Wiederholung geeignet. Daneben würde ich vielleicht etwas stärker die nicht liturgische Herkunft, das wahrscheinliche Freierfundensein der Tenormelodien betonen, das gleichfalls eine Abstufung gegen die klassisch-zentrale Motettenform ergibt¹. Nicht viel Erfindungskraft tritt in den Oberstimmen auch in bezug auf den Text hervor; nicht nur, daß in manchen Fällen ältere Texte einstimmiger Gesänge verwendet bzw. angepaßt werden; gewisse melismatische Stellen, wie sie eigentlich nicht Motettenart sind, aber mitunter in späteren Motetten aus dem westlichen Kulturkreis den Eindruck künstlerischer Absicht erwecken können, stehen hier öfters da wie Stellen, die von der dichterischen Erfindungskraft nicht ganz getilgt worden wären. Zu den einzelnen Mot.-n wäre folgendes zu bemerken.

Eng 14. Auch in *Mü D* erhalten, wo aber der Text größere Abweichungen zeigt. 3 Tenor-Durchführungen, die in der Oberstimme melodisch ziemlich gleich sind.

Eng 15. 5 Durchführungen, in der Oberstimme melodisch ziemlich gleich.

Eng 16. 5 Durchführungen, desgleichen. Der Tenor ist sogut wie identisch mit demjenigen von *Eng 19* (während in der Oberstimme nur die letzten 6 Takte der Durchführung sich mehrfach berühren). Nehmen wir dazu die von *LAr. 204* angeführte musikalische Uebereinstimmung des Tenors von *Eng 22* mit demjenigen zweier Mot.-n aus *Lo D*, so darf wohl auch in diesem Mot.-n-Stil der Tenor als Grundstimme angesehen werden, obgleich er im Gegensatz zur klassischen und zentralen Motettenart meist freikomponiert ist².

¹ Allerdings bemerkte schon F. Ludwig in seiner Analyse der 50 Beispiele Cousse-makers (Sammelb. d. Intern. Musikges. 5), daß in den späteren, in das Ende des 13. Jahrh. gehörenden Teilen der Hs. Montpellier (Fasz. 7 und 8) öfters Tenores vorkommen, die teils weltlich, teils nicht nachweisbar und wohl freikomponiert sind, und auch die französische Mot. des 14. Jahrh. geht in letzterer Richtung ziemlich weit, aber Regel scheint dies hier nicht geworden zu sein, da Egidius de Murino seinen Traktat mit den Worten beginnt: *Primo accipe tenorem alicuius antiphonae vel responsorii vel alterius cantus de antiphonario* (E. de Cousse-maker, *Scriptores* 3, 124).

² Die eine der betr. 2 Mot.-n aus *Lo D*, die *G 2*, 134 abdruckt, steht in bezug auf den Oberstimmen-Bau etwa in der Mitte zwischen Durchkomponiertheit und Wiederholung. Sie enthält einen kontrapunktisch bemerkenswerten Fall, indem 4 Takte der Oberstimme in der 2. Durchführung zu einer anderen Stelle des Tenors erklingen als in der 3. Durchführung.

Eng 17. 3 Durchführungen, in der Oberstimme ziemlich abweichend, aber doch denselben Grundzug aufweisend.

Eng 18 (s. den Anfang Beil. 15). Auch in *Mü D.* 3 Durchführungen, in der Oberstimme melodisch ziemlich identisch. Das erste Textwort ist wohl ein nach den Tonnamen *Gamma* und *Ut* gebildetes Zeitwort. Der Anfang des Stücks möge zeigen, in welcher Weise hier das rhythmische Grundschema des 3. Modus aufgespalten wird, auch syllabisch.

Eng 19. Auch in Colmar (über diese Hs. s. unten), *Be, Lo D* und *Flor 212*. Als Text der Oberstimme dienen die Strophen (genauer: Halbstrophen) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 9, 10 der bekannten Sequenz, wobei die ersten 3 Strophen den ersten 2 Durchführungen und weiter je eine Strophe einer Durchführung entspricht; doch sind die 3. Durchführung (Str. 4), die 5. (Str. 6) und 6. (Str. 7) durchstrichen, sodaß nur 4 Durchführungen bleiben (Str. 1—3, 5, 10). Auch in Colmar sind es 4 Durchführungen, von denen aber die letzte melismatisch ist (St. 1—3, 4). *Be* hat 6 Durchführungen (Str. 1—3, 4, 5, 9, 10). In der Fassung *Lo D*, die ich nur dem Anfang nach kenne, scheinen jedenfalls den ersten 2 Durchführungen die ersten 3 Strophen zu entsprechen. *Flor 212* (cf. LAr. 300) überliefert nur die Oberstimme; es wären die 6 Durchführungen mit Str. 1—5 und 9—10, wie in *Be*, aber einerseits folgt noch ein melismatisches Schluß-Amen, das sich mit dem Tenor nicht verbindet, und ferner sind die Durchführungen mitunter etwas zusammengezogen, sodaß hier die Motetten-Oberstimme bereits auf Grund ihrer Losgelöstheit verändert ist. In Ermangelung der Version *Lo D* sei eine weitere Untersuchung unterlassen, doch fällt jedenfalls auf, daß überall das Prinzip der melodischen Wiederholung in ausgesprochenerer Form nur für die 1. und 2. Durchführung gilt; andererseits laufen die melodisch stärker abweichenden Durchführungen doch gern in den gleichen Schlußteil aus (dies besonders in *Eng* und *Be*), wobei in diesem Schlußteil *Eng 19* sich mit *Eng 16* (vergl. oben) auch in der Oberstimme berührt.

Eng 20. 3 Durchführungen, melodisch ziemlich gleich. Diese Mot. ist besonders melismatisch.

Eng 21 (Beil. 16). Auch in *Lo D, Mü D* und *Be.* 4 Durchführungen, die aber — von einzelnen Anklängen abgesehen — als durchkomponiert zu betrachten sind. Die Version *Be* (die Oberstimme daraus veröffentlichte WW. 236) ist mit *Eng* sogut wie identisch, ebenso *Mü D*; allerdings läßt *Mü D* den Tenor weg, doch würde diese Version immer noch zum Tenor passen, nur daß am Schluß ein über die 4. Durchführung hinausgehender Zusatz am Rande notiert ist.

Eng 22 (Beil. 17; der Tenor bereits LAr. 204). 4 Durchführungen, die melodisch ziemlich übereinstimmen. Wie man sieht, bedeutet die Uebereinstimmung der melodischen Linie in diesen Mot.-n keineswegs volle Uebereinstimmung der rhythmischen Periodeneinteilung und des Textbaues. Wie Ludwig bemerkte, ist der Tenor der Mot. *Haec est domus — Benedicat* in *Lo D* (G 2, 134), sowie die erste Durchführung in der Oberstimme sogut wie

identisch mit *Eng 22*, doch überwiegt dort in den weiteren Durchführungen das Durchkomponieren; auch eine andere Mot. aus *Lo D, Rex omnium — Fidus servus* würde mindestens im Tenor und in der 1. Durchführung mit *Eng 22* übereinstimmen.

Eng 23. Auch in *Lo D*, aber nach Ludwig mit Abweichungen. Hier wird die Oberstimme geradezu zum Strophenlied, da die 4 Durchführungen nicht nur melodisch, sondern auch in der rhythmischen Gliederung und im Textbau übereinstimmen; der Tenor hat aber selbstverständlich seine eigene Gliederung.

Sämtliche Engelberger Mot.-n folgen dem 3. Modus (vgl. unten S. 85 und 87).

VIII. Die einstimmige Musik aus *Eng* zu betrachten würde zuweit führen, doch sei wenigstens, um den fröhlichen Klang der *Benedicamus*-Paraphrasen zu veranschaulichen, eine solche mitgeteilt: Beil. 18 (nach f. 92 v., RH 19849; vgl. ferner Beil. 24). Über einstimmige Tropen aus *Eng* s. ZfM 10,524–526, 532, 536 (davon der eine vielleicht als mehrstimmig aufzufassen), über sonstige I-st. Melodien oben S. 66.

Fügen wir zu diesem Repertoire noch den Schatz der im strengeren Sinne liturgischen Gesänge, so sehen wir, daß es ein sehr reichhaltiges musikalisches Programm war, das in der Klosterkirche an den großen Festtagen dargeboten wurde. Seine verhältnismäßige Bescheidenheit in technischer Beziehung schließt die Gediegenheit und Frische nicht aus.

B. Colmar.

Die Stadtbibliothek Colmar besitzt als Codex 352 einen Psalter, der nach dem handschriftlichen Katalog aus dem elsässischen Zisterzienserkloster Pairis und aus dem 13. Jahrh. stammt, aber der Schrift nach noch ins 12. Jh. gehören könnte. Der vordere und hintere Einbanddeckel war, als ich die Hs. zum erstenmal sah, je mit einem Fragment mensuraler Musik beklebt, die beide offenbar einer Hs. und etwa der 1. Hälfte des 14. Jhs. angehören. Dank dem Entgegenkommen der Bibliotheksleitung wurden diese Blätter, die sich übrigens in einem recht schadhaften Zustand befinden, vom Deckel abgelöst, doch blieben sie vorläufig dem Band eingehftet. Das vordere Blatt ist verkehrt eingebunden, also ist von seiner äußeren Seite der rechte Rand, von seiner inneren der linke Rand unsichtbar. Die äußere Seite beginnt mitten in einer Stimme (*comburitur passus caelos ingreditur . . . haec diecula*), die wohl als Mot.-n-Oberstimme zu dem darunter notierten *Sancte Laurenti . . . dilexisti* gehört. Dieser Tenor scheint mit dem 6. Notensystem abgeschlossen zu sein. Die innere Seite enthält die Mot. *Veni sancte spiritus* in einer Fassung, von der bereits anlässlich von *Eng 19* die Rede war; am Ende des 6. Notensystems bricht der Tenor nach seiner 3. Periode ab. Auf dem hinteren

Blatt steht auf der dem Codex zugekehrten Seite (auf der also der linke Rand unsichtbar ist) die Mot. *O inestimabile*, die auch in *Lo D* und *Mü D* erhalten ist. Auch hier endet der Tenor mit dem 6. System. Auf der äußeren Seite steht eine conductusmäßige Komposition, deren 2 Stimmen partiturmäßig übereinander über dem Text *O Maria via vitae . . . perenniter perenniter* geschrieben sind; es sieht so aus, wie wenn auf den erhaltenen 6 Systemen die ganze Komposition oder wenigstens ein abgeschlossener Teil derselben stände.

Im Gegensatz zu den „deutschen Neumen“ von *Eng*, die nur gelegentlich die Longa durch ein Doppelzeichen andeuten, ist dieses Fragment in einer den Formen nach äußerst eleganten, wenn auch dem Wesen nach nicht ganz zentralen Mensuralnotation geschrieben. Die Laurentius-Mot. zeigt binäre Longa- und Brevis-Teilung; ob der 3. Modus im *Veni* ternär oder binär gemeint ist, wage ich angesichts des Zustandes der Hs. nicht zu entscheiden¹; das *O inestimabile* folgt dem 1. Modus, während der Marien-Conductus in der Unterteilung der Brevis schon Ars nova-Einfluß zeigt (Beil. 19). Wir befinden uns also in einem Kreis, der im Vergleich zu *Be*, *Eng* und wohl auch *Lo D* in höherem Maße in Beziehung zu den damals die Fortgeschritteneren beschäftigenden Problemen stand. Im harmonisch-kontrapunktischen Sinne ist freilich auch Colmar recht bescheiden.

Die Laurentius-Mot. (Beil. 20) hat einen Tenor, der zwar textiert ist, aber anscheinend nicht mit einem metrischen Text; der Melodik nach ist es wohl nicht ein Choral, wenigstens nicht ein Choral in der Originalform. Ob der Tenor zu wiederholen war und die Oberstimme in diesem Fall melodische Wiederholungen aufwies, ist kaum zu entscheiden; da aber eine Stelle mitten in der Oberstimme zum Anfang des Tenors zu passen scheint, könnten es wenigstens mehrere Tenordurchführungen gewesen sein. Im Gegensatz dazu (und zu *Eng* etc.) ist der Tenor der Heiligengeist-Mot. (*Eng* 19) textlos geschrieben. Dasselbe gilt vom Tenor des *O inestimabile*, der nur die als Marke, nicht als Textierung aufzufassende Bezeichnung *O inestimabile* trägt. Dieser Tenor ist nun auch in *Lo D* untextiert, während er in *Mü D* ganz fehlt. Notatorisch besteht eine seltsame Diskrepanz zwischen Colmar und *Lo D*: wo *Lo D* eine Tonwiederholung im Rhythmus des 1. Modus aufweist (☉ | ☉), hat Colmar eine punktierte (!) Longa². Von allen bisher behandelten Fällen unter-

¹ Auch für *Eng* wäre die Interpretation des 3. Modus, die ich vorläufig ternär wählte, durch eingehendere Untersuchungen, besonders im Zusammenhang mit *Lo D* festzulegen. Die „verwahrloste Mensuralnotation“, die die letztere Hs. in den Mot.-n anwendet (LAr. 204), legt, den Reproduktionen bei *G* nach zu urteilen, eher binäre Auffassung nahe, während *Be*, dessen Mot.-n-Notation dasselbe Epitheton verdienen würde, den 3. Modus ternär meint; *Flor* 212, das das *Veni* diminuiert schreibt (d. h. statt der Longae Breves setzt), dürfte, soweit der unkonsequenten Notation zu entnehmen ist, den 3. Modus wiederum eher binär meinen.

² So ergibt sich für den Tenor als rhythmische Formel ☉ | ☉ | ☉ | ☉ | ☉ | ☉ statt ☉ | ☉ | ☉ | ☉ | ☉ | ☉. Dabei ist die Fassung Colmar die originalgemäße.

scheidet dieser sich dadurch, daß der Tenor eine liturgische Melodie ist (vgl. LAr. 307): die Partie *Flos filius e-* aus dem Responsorium *Stirps Jesse* oder, was dasselbe ist, das *Benedicamus domi-* aus dem *B. d.* der feierlichen ersten Vesper. Eine Ergänzung mit Hilfe von *Mü D*¹ ergibt, daß bei den 2 Durchführungen die Oberstimme ihren Grundzug mehr oder weniger gewahrt haben muß.

So böte Colmar die bisher älteste Überlieferung von Mot.-n dieses Stils². Doch tritt dieser Stil hier noch nicht so ausgeprägt und geschlossen auf wie in *Eng*, wo nur eine Mot. entschieden durchkomponiert ist. Von den beiden nachprüfbar Motetten in Colmar gehört die eine, *Eng 19*, nicht zu den „strophischsten“, und im *O inestimabile* sind die Übereinstimmungen erst recht partiell, während den Tenores der neugedichtete und sich wiederholende Text fehlt. *Eng* behauptet aber, was Ausprägung dieses Stils betrifft, den Vorrang auch vor den übrigen Hss. *Be*, wie *Eng* zum größten Teil noch im 14. Jh. geschrieben, enthält außer den bereits betrachteten Mot.-n *Eng 21* (durchkomponiert) und *Eng 19* noch *Laetare plebs fidelis et — Laetare plebs fidelis Sion*, ein bisher anderweitig nicht bekanntes Werk, dessen Tenor „engelbergisch“ behandelt ist, während die Oberstimme vorwiegend durchkomponiert ist — und eine Motetten-Oberstimme *Salve Maria regia* ohne Tenor, die in *Lo D* mit untextiertem Tenor und in *Mü D* ohne Tenor steht³; wenn der Anschein nicht täuscht, sind es 4 durchkomponierte Durchführungen⁴. *Mü C* (14./15. Jh.) berührt sich mit unserem Repertoire zwar in den übrigen mehrst. Werken, enthält aber unter seinen Motetten ganz überwiegend Werke des älteren französischen Bestandes. Innsbruck 457 enthält nur eine Mot., die stilistisch nicht hierher gehört. In *Mü D* (15. Jh.) wies F. Ludwig vorläufig 4 Mot.-n aus *Lo D*, 2 aus *Eng* und eine in *Eng* wie in *Lo D* vorkommende nach; indessen ist hier der Tenor mehrfach schon weggefallen. Die noch zu untersuchende Hs. *Lo D* enthält noch eine Anzahl französischer Mot.-n des 13. Jhs. (besonders aus dem späteren 13. Jh.); ferner ist zu beachten, daß hier *Eng 22* (und anscheinend *Eng 23*) eine weniger „strophische“ Fassung

¹ Diese Fassung würde im Hinblick auf einen kleinen Einschub nicht mehr zur Funktion als Oberstimme geeignet sein.

² Auch *Flor 212*, eine Hs. des 14. Jhs., in der eine Motetten-Oberstimme bereits eine davon unabhängige Weitergestaltung erfahren hat, weist in eine verhältnismäßig frühe Zeit.

³ In diesem Fall scheint *Mü D* eine zur Vervollständigung der Durchführungen nötige Floskel wegzulassen. Vgl. ferner LAr. 311.

⁴ Daß auch *Be* im Süden des deutschen Sprachgebiets geschrieben sein dürfte, scheinen mir die Notizen „die unter not“ und „die ober not“ f. 22 v.—23 zu bestätigen, welche darauf hinweisen wollen, daß eine Partie in der als untere geschriebenen Stimme als obere zu lesen ist und umgekehrt. Die auf den Innenseiten des Einbanddeckels notierten Lieder in österreichischer Mundart bedingen also vielleicht keinen Ortswechsel.

haben¹. Inbezug auf das Rhythmische läßt sich vorläufig konstatieren, daß in *Be*, wie in *Eng*, sämtliche Motetten im 3. Modus stehen, während Colmar neben dem im 3. Modus stehenden *Veni* das im 1. Modus stehende *O inestabile* und die nicht mehr modale Laurentius-Mot. enthält. Fassen wir als Merkmale unseres Stils: die nicht chorale Entnahme und die rhythmische Textierung des Tenors, jene Entsprechungen und die Vorliebe für den 3. Modus, so prägt sich dies am deutlichsten eben in *Eng* aus, womit zugleich gesagt ist, daß *Eng* die peripherste Stellung einnimmt (während *Mü D* wiederum durch das mehrfache Fehlen des Tenors am periphersten erscheint).

So liegen inbezug auf die Provenienz des „Engelberger Motettenstils“ vorläufig deutliche Anzeichen nicht vor. Es wäre möglich, daß er aus dem deutsch-französischen Grenzland Elsaß stammt (speziell könnte die Hs. Colmar elsässischer Herkunft sein), doch läßt sich dies vorläufig nicht behaupten. Ohne weiteren Untersuchungen vorgreifen zu wollen, sei noch auf einige Affinitäten hingewiesen.

Außerhalb des „Engelberger“ Kreises begegnen wir der Tendenz zur Tenortextierung im deutschen Sprachgebiet in einer Hs. in Trier vom 15. Jahrh., wo der Tenor einer Montpellier-Mot. durch Tonzerlegung aufgelöst und mit neuem Text versehen ist (LAr. 311), und in den wohl aus dem Anfang des 14. Jahrh. stammenden Fragmenten Darmstadt 3317-3471-3472 (LAr. 203). Im letzteren Fall ist eine Mot., die immerhin deutscher Herkunft sein könnte, mit vollem Tenortext versehen, während zugleich die Tenormelodie anscheinend nicht choralischer Herkunft ist (vgl. LAr. 204). Dieselbe Mot. ohne Textierung des Tenors steht in der von P. Aubry herausgegebenen, wohl französischen Hs. Bamberg Ed. IV 6 (welche etwas älter als Darmstadt sein mag, aber doch in diesem Punkt das weniger ursprüngliche Stadium vertreten könnte) als N. 37². In jener deutschen Hs. finden wir ferner eine ältere Mot. (N. 1 in

¹ Es wäre also wohl möglich, daß *Lo D*, obgleich als Hs. dem 15. Jh. zugewiesen, in seinen Fassungen älter ist als *Eng*. Dazu würde auch stimmen, daß in den nicht motettischen Kompositionen *Lo D* inbezug auf Zusammenklänge im allgemeinen den älteren, „klassischeren“ Eindruck macht, während in *Eng* manchmal — aber alles andere als systematisch! — das neue Harmoniegefühl anzuklingen scheint.

² Daß die Uebernahme einer deutschen, sagen wir: rheinländischen Mot. in eine französische Hs. etwas zwar Exzeptionelles, aber immerhin nicht Ausgeschlossenes ist, hierfür besitzen wir noch ein Indiz in N. 98 derselben Hs. Bamberg: auf Grund der Fassung der choralen Tenormelodie hatte bereits G. Beyssac (*Rassegna Gregoriana* 7) auf einen deutschen Autor geschlossen. Die betr. Mot. ist zugleich auch in altertümlicher Weise tropisch und *Benedicamus*-Paraphrase: die Mittelstimme singt als Text die Worte des Responsoriums, dem der Tenor *Et veritate* entnommen ist, und schließt daran eine in *benedicat domino* auslaufende Aufforderung. Und ein noch merkwürdigeres Zusammentreffen: unter allen Motetten-Tenores der Hs. Bamberg ist dies (von

der erwähnten Hs. Bamberg) partiturmäßig aufgezeichnet — das Normale bei der Mot. ist ja die Notierung der Stimmen hintereinander —, wobei der Tenor (meiner Annahme nach eine variierende Paraphrase der Partie *domino* im Ben. dom. der feierlichen ersten Vesper) durch Aufspaltung seiner Töne zum Mitvortrag des Oberstimmen-Textes eingerichtet ist. Eben dieses Schicksal widerfuhr diesem Tenor aber schon in der englischen, vor 1250 geschriebenen Hs. British Mus. Harl. 978 (s. das Facsimile EEH 1, pl. 20 f.)¹. Ein analoger Fall liegt in einer Hs. unbekannter Herkunft in Bologna vor (cf. LAr. 220); ja etwas Ähnliches begegnet uns schon im „prähistorischen“ Stadium der Mot. in der englischen Hs. Cambridge Un. B., F f I 17 B². Wiederum in einer englischen Hs., wohl aus der 1. Hälfte des 14. Jahrh. finden wir den Tenor einer älteren französischen Mot. mit eigenem, neuem Text ausgestattet (LAr. 277). Im französischen Kreis kommt ähnliches anscheinend nur in parodistischer Absicht vor, wenn z. B. ein eigentlich mit *Veritatem* bezeichneter Tenor in einer anderen Version als *Par verite j'ai esprove* etc. textiert ist (cf. LR 202 zu N. 20 und 21); und auch von Hause aus durchtextiert sind im französischen Kreis speziell die (in den späteren Teilen der Hs. Montpellier zahlreichen) Motetten mit französischen weltlichen Tenores.

Auch in bezug auf die mehr oder weniger auf melodischer Wiederholung beruhende Art der Durchführungen in der Oberstimme (wobei sich im Grenzfall ein Strophenlied mit textlich konstanter Unterstimme ergibt) läßt sich ein Umstand anführen. Schon in den berühmten 3 Stimmtausch-Mot.-n der Hs. Montpellier (E. de Coussemaker, L'art harmonique aux 12-me et 13-me s., N. 21—23) ist das Prinzip einer den Tenorwiederholungen analogen Gliederung des Oberbaues durchgeführt, mit dem Unterschied jedoch, daß die Wiederholung den Komplex zweier Oberstimmen mit gleichzeitiger Vertauschung

dem wohl bedeutungslosen Fall in N. 92 abgesehen) der einzige, in dem die Tenorbezeichnung zwar wohl nicht als Textierung aufzufassen ist, aber durch ihr Auseinandergeschriebensein den Gedanken nahelegt, sie sei nach einer wirklich textierten Vorlage kopiert worden (allerdings ist das vokal gemeinte Unterlegen der Textsilben im Tenor auch im französischen Kreis die ursprüngliche Praxis, aber in der Hs. Bamberg ist sie schon aufgegeben). Die Version derselben Mot. im 7. Faszikel der Hs. Montpellier (E. de Coussemaker, L'art harm., N. 13) ist insofern vom Ursprünglichen weiter entfernt, als der Tenor die bloß die Zugehörigkeit zur Mittelstimme bezeichnende Marke *Verbum* hat, und als das Wort *benedicat* durch *laudes demus* ersetzt ist.

¹ Daß hier hinter der Partituraufzeichnung der Tenor noch einmal in der üblichen Weise ligiert und textlos notiert ist, kann als instrumentale Verdoppelung desselben aufgefaßt werden.

² EEH 1, pl. 30 und 27. Daß die Auflösung der Töne der B.-Melodie nicht vollständig ist und die zu wiederholenden Töne streckenweise fehlen, ist wohl Schreiberflüchtigkeit.

derselben umfaßt, daß ferner, vom Stimmtausch abgesehen, die Wiederholung eine ganz genaue ist, sowie daß der Bau nicht dem einfachen Schema:

Oberbau: b b b . . .

Tenor: a a a . . .

folgt, sondern:

b b c c

a a a a

(N. 23) bezw.:

ccd eef ggh ggh

aab aab aab aab

(N. 22) bezw.:

b b b₁ b₁ b₂ b₂ b₃

a a a₁ a₁ a₂ a₂ a₃

(N. 21). Woher diese 3 Mot.-n stammen, läßt sich vorläufig nicht sagen (auf Grund gewisser Erwägungen scheint es mir möglich, daß sie aus einem englischen Kreis in die Sammlung Montpellier übergangen). Weniger systematisch kommen stimmtauschmäßige Wiederholungen im Oberbau zu Tenorwiederholungen dann in einer von A. Hughes (Proceedings of the Musical Association 51) veröffentlichten Mot. aus den Worcester-Fragmenten (wohl 1. Hälfte des 14. Jahrh.) vor¹. Isomelik der Motetten-Oberstimme liegt ja eigentlich schon in der französischen Refrain- und Rondeau-Mot. des 13. Jahrh. vor (über diese vgl. F. Gennrich, ZfM 9, S. 10 ff. und 82), doch scheint diese sich eher in die „Diskantlied“-Entwicklung zu verlieren. — Jene drei Motetten bei Coussemaker, oder wenigstens die beiden letzten davon (N. 22—23) sind aber hier noch in anderer Hinsicht von Interesse. P. Aubry hat in seinen *Recherches sur les ténors latins* den *Balaam* bezeichneten, viermal wiederholten Tenor von N. 22 als 7. Strophe der Sequenz *Epiphaniam domino* (AH 53, 47) nachgewiesen, ebenso G. Beyssac (*Rassegna Gregoriana* 7) den unbezeichneten, gleichfalls viermal wiederholten Tenor von N. 23 als 9. Strophe derselben Sequenz. Da angesichts des tropischen Verhältnisses des Oberstimmtextes zu diesen Sequenzstrophen anzunehmen ist, daß in der ursprünglichen Fassung der Tenor mit Text gesungen wurde, läge hier bereits die Wiederholung eines durchgeführten Textes im Tenor vor. Tenorwiederholung mit Textwiederholung finden wir sonst im französischen Kreis wiederum vorzugsweise da, wo es sich um humoristische Wirkungen handelt, z. B. im Tenor der von Coussemaker als N. 38 veröffentlichten Mot. aus dem 8. Fasz. von Montpellier (Marktruf) oder in der Schluß-Mot. aus dem Roman de Fauvel, zu der man LAr. 280 vergleiche (Trinkspruch).

Um schließlich die klostergeschichtliche Seite der Frage zu berücksichtigen, sei an jenen oben S. 80 f. besprochenen Conductus auf den hl. Leodegar erinnert.

¹ Zugleich scheint in diesem Worcester-Kreis verhältnismäßig häufig der Fall vorzuliegen, daß der Tenor nicht (bezw. nicht in strenger Weise?) eine Choralmelodie durchführt.

Daß von im ganzen 4 Conductus einer für Weihnachten, einer für Ostern, einer für Mariä Himmelfahrt und der ausgezeichneteste für diesen Heiligen bestimmt ist, gibt zu denken (auf f. 43—44 v. enthält *Eng* noch eine Anzahl liturgischer Gesänge auf Leodegar); denn zu diesem französischen Heiligen hatte Engelberg kein spezielles Verhältnis, wohl aber das elsässische Kloster Murbach, welches seit dem 8. oder 9. Jahrh. den Anspruch erhob, Kopf und Hand desselben zu besitzen (vgl. A. Baillet, *Les vies des saints*, S. 30 in der 2. Abteilung des 3. Bandes), sowie auch Luzern, dessen (später in ein Chorherrenstift umgewandeltes) Benediktinerkloster eine Dependenz von Murbach war und Leodegar zum Schutzheiligen hatte. Der betr. Conductus, der in Engelberg nicht einmal die Unterlegung eines neuen Textes erfuhr, dürfte also aus Murbach oder Luzern stammen. Leider sind die liturgischen Hss. des letzteren Klosters seinerzeit einem Brande zum Opfer gefallen; das Wenige, was ich von Murbacher Hss. des 14. Jahrh. in Colmar sah, deutet nicht gerade auf ein reges musikalisches Leben. So können wir uns in bezug auf die Provenienz des Conductus vorläufig nicht entscheiden. Den klösterlichen Beziehungen nach ist jedenfalls Luzern naheliegender als Murbach, weil Engelberg mit ersterem in viel regerem Verkehr stand¹. Oder sollte das Stück von Murbach nach Luzern und von da nach Engelberg gelangt sein? — Könnten wir hierin klarer sehen, so besäßen wir immerhin ein kleines Indiz für die Herkunft und Entstehung des „Engelberger Motettenstils“, von dem wir auf Grund der ganzen Art der mehrstimmigen Ueberlieferung in *Eng* annehmen müssen, daß er nicht in Engelberg entstand. — Noch ein Umstand ist hier zu berücksichtigen, die engen Beziehungen Engelbergs mit St. Blasien: Engelberg wurde in der 1. Hälfte des 12. Jahrh. unter Berufung von St. Blasier Mönchen gegründet, sein Cantatorium aus dem 12. Jahrh. (Hs. 102) berücksichtigt den hl. Blasius und stimmt, wie schon A. Schubiger, *Die Pflege des Kirchengesangs etc.* S. 13 bemerkte, mit von Gerbert veröffentlichten St. Blasier Fassungen überein; der berühmte Abt Frowin († 1178) war Mönch in St. Blasien gewesen, und wie den von P. A. Vogel veröffentlichten Urkunden zu entnehmen ist, schlossen die beiden Klöster 1348 eine Konfraternität und traten 1371, 1379 und 1384 in Tauschgeschäfte miteinander („*Der Geschichtsfreund*“ 53, 159 und 238; 55, 166 und 174); 1360 soll Engelberg wieder von St. Blasien einen Abt erbeten haben. Nun soll allerdings die Hs. *Lo D*, obgleich sie sich schon früh in St. Blasien befand, nach A. Hughes-Hughes

¹ Es sind allerdings auch rege Beziehungen zwischen Engelberg und den elsässischen „Gottesfreunden“ im 14. und 15. Jahrh. nachgewiesen — s. R. Durrer, *Bruder Klaus*, S. 1053-1067 —, doch scheint es sich hier nicht um Murbach, sondern hauptsächlich um Straßburg zu handeln. Im Zusammenhang damit sei erwähnt, daß der oben S. 79 erwähnte 1-st. Conductus *O Maria, rubens rosa*, soweit bisher bekannt, nur noch in einer Hs. des 14./15. Jahrh. in Straßburg vorkommt (den Text, der in der Straßburger Hs. 17 Strophen, in *Eng* nur 4 zählt, druckte F. J. Mone, *Lat. Hymnen des Mittelalters* 2, 429).

nicht von dort, sondern aus dem bayrischen Augustinerstift Indersdorf stammen (LAr. 306). Doch wäre es interessant zu wissen, worauf diese Annahme beruht, und ob nicht doch St. Blasien als Entstehungsort in Frage kommt. Sollte letztere Annahme an Boden gewinnen, so wären zwei Klöster als Stätten der Pflege dieses Stils gesichert, St. Blasien und Engelberg, während Luzern eine gewisse Wahrscheinlichkeit für sich beanspruchen darf. Möglich wäre es, daß dieser Stil zu so dominierender Geltung und Ausprägung in Luzern gelangte. Dagegen würde das Fragment Colmar (Deckblätter einer Hs. aus Pairis) auf das Elsaß als Stätte des Keimens dieser Abart deuten. — Ob gewisse englische Affinitäten hierbei auf dem Wege über Frankreich (d. h. durch die französisch-provinzielle Schicht hindurch) oder über Deutschland, oder direkt (im Elsaß oder in Luzern) wirksam wurden, wäre besonders zu prüfen. An sonstigen Einzelheiten in *Eng*, die nach England weisen, nenne ich: 1. eine gewisse, bereits erwähnte Berührung des 2-st. *Agnus Mortis dira* (*Eng* 10) mit der Komposition im 11. Faszikel von Wolfenbüttel 677; 2. das älteste Vorkommen des unten S. 93 f. besprochenen *Ad cantus laetitiae* in einer englischen Hs.; 3. noch eine Analogie mit eben dieser englischen Hs. in Cambridge: wenn wir dort (s. oben S. 88) eine Mot. besitzen, in der die Gegenstimme zum choralen *Benedicamus domino* aus Brocken bereits bekannter Gesänge centomäßig zusammengesetzt ist (LR 329), so bietet *Eng* auf f. 90 ein in ähnlicher Weise zusammengesetztes, mit *Salve regina* beginnendes *Benedicamus*, das allerdings wohl einstimmig sein sollte und unter einem (bis auf ein paar nachgetragene Neumen) unausgefüllt gebliebenen Notensystem steht.

C. Bamberg.

Kürzlich fand ich in der Staatl. Bibliothek Bamberg auf die Einbanddeckel der Hs. P VI 19 (jetzt Theol. 74)¹ innen aufgeklebt Teile einer Musik-Hs., die auf meine Bitte abgelöst und photographiert wurden. Die Fragmente gehören offenbar einer und derselben Hs. an. Sie ließen sich gruppieren als: ein Doppelblatt (das aber nicht das innerste einer Lage ist) — ein fragmentarisches Doppelblatt (erhalten sind der obere und untere Rand des ganzen Doppelblattes und noch ein Querstreifen aus dem ersten Blatt) und in dieses Doppelblatt hineingehörig ein weiteres ganz erhaltenes, welches sehr wohl das innerste Doppelblatt einer Lage sein könnte — schließlich noch 2 Querstreifen und 2 Längsstreifen. Das Fragment, das im heutigen Zustand nicht überall leserlich ist, verwendet „deutsche Neumen“, wie *Eng*, aber von etwas eleganterer Form, und dürfte etwa aus dem Anfang des 14. Jhs. stammen. Sein Inhalt, sofern mehrstimmig, bringt zwar keine Mot.-n, berührt sich aber sonst mit *Eng*. Auch als Ganzes dürfte die Sammlung ähnlichen Zwecken gedient haben wie *Eng*.

¹ Dies ist eine aus dem Dominikanerkloster Bamberg stammende theologische Hs. des 15. Jhs.

F. 1 enthält einstimmige Gesänge, wie sie bei den klösterlichen Vigilien gebraucht wurden; im RH fand ich sie nicht verzeichnet, ebensowenig wie den Media vita-Tropus *Pater sancte pater*, der am Ende von f. 1 v. steht.

F. 2 r. beginnt mitten in einem 2-st. Benedicamus-Tropus (s. Beil. 21, wo ich eine Rhythmisierung im 2. Modus versuche); wie man sieht, macht die auszierende Oberstimme die Wiederholungen der Unter- (und wohl Grund-)Stimme mit. Es folgt ein untropiertes 2-st. Benedicamus (Beil. 22). Hierauf, ebenfalls 2-st. und auf f. 2 v. hinüberreichend, *Ave virgo virginum* (RH 2274, AH 20,210¹, Beil. 23). Auch dieses Stück weist sich durch den Textschluß als Benedicamus aus, ist aber nicht immer als solches überliefert: die Notre Dame-Hs. Florenz Laur. plut. 29 cod. 1 enthält als ausgesprochene Musik-Hs. nur die 1. Strophe und läßt die Frage also offen; eine Hs. des 13. Jhs. in Stuttgart bietet die 3 Strophen, die AH gedruckt sind, aber mit Abweichung am Schluß, sodaß sich eben ein Benedicamus ergibt; Bamberg zieht die 2. und 3. Strophe zu einer zusammen und gestaltet den Schluß wieder, aber in anderer Weise als Benedicamus; und *Mü C* hat die 3 Strophen ohne Benedicamus-Anknüpfung. Die 2 Strophen unserer Hs. sind ausgeschrieben und bringen mehrfach statt der Wiederholungen Abweichungen, in der Beil. aber sind sie nivelliert, da die Abweichungen wohl hauptsächlich als Fehler anzusehen sind (infolge der ziemlich zerrütteten Überlieferung ließ sich indessen auch durch die Nivellierung kein ganz befriedigendes Resultat erzielen). Während *Mü C* nach LAr. 305 einfach die 2 Unterstimmen der 3-st. Fassung Florenz beibehält (in welcher die Unterstimme Grundstimme ist), ist in Bamberg von dort nur die Grundstimme ungefähr beibehalten, aber zur Oberstimme gemacht. *Mü C* steht ja auch im Motettenrepertoire den französischen Traditionen verhältnismäßig nahe². Eigentümlich ist in unserer Fassung der Unisonoschluß auf der Quint.

Auf f. 2 v. schließt sich das 1-st. Benedicamus *Johannes postquam* an (RH 9758, AH 1, 159, Beil. 24); textlich fast identisch auch in *Eng* f. 128, aber ohne Notation³. Man wird hier bei der Rhythmisierung wohl von einem

¹ Hier dürfte in der Anmerkung S. 211 gemäß Mones Abdruck hinter *fidelis* „B“ zu ergänzen sein.

² Es ist bemerkenswert, daß gerade drei in jener Notre Dame-Hs. nahe beieinander stehende 3-st. Conductus ein ähnliches Schicksal traf: das *Ave* steht dort f. 240; auf f. 240 v. steht das *Mundus a munditia*, das in einer französischen Hs. vom Anfang des 14. Jhs. umgearbeitet ist, indem die Grundstimme zur Oberstimme gemacht und darunter ein — diesmal textloser — Tenor gesetzt wurde; und f. 242 v. steht das *O vera*, von dem uns in *Lo D* wiederum die 2 Unterstimmen begegnen. Übrigens sind dies alles innerhalb der Notre Dame-Sammlungen Conductus der einfacheren, nicht stark melismatischen Art, die „bei den geringeren Musikern sehr gebräuchlich waren“ (Anonymus 4 bei Coussemaker I, 360).

³ In *Eng* fehlt die Silbe *Et* am Anfang des letzten Verses, sodaß die Komposition ganz regelmäßig strophisch verlaufen kann.

normalen Silbenwert auszugehen haben, der bei größerer Häufung der Auszierungsnoten leicht gedehnt wird. Darauf folgt das 2-st. *Benedicamus Procedentem*, das bereits behandelt wurde (Beil. 6).

Auf f. 3 r. enthält der oberste Streifen eine Stelle aus dem 2-st. *Ad cantus laetitia* (RH 96 und 127, AH 20, 80, Beil. 25), einer Komposition mit weitausgreifender Geschichte. Zuerst begegnet sie uns in Cambridge Un. L., F f I 17 B, einer bereits erwähnten englischen Hs. vom Anfang des 13. Jhs., die aber inhaltlich mindestens teilweise ins 12. Jh. zurückgeht (facsimiliert EEH 1, pl. 28). Hier haben der 1. und 2. Vers dieselbe Grundmelodie und, von Auszierungen abgesehen, dieselbe Gegenstimme, während im 3. Vers das Verhältnis vertauscht ist¹. Aus der Anwendung des Stimmtausches könnte man schließen, beide Stimmen seien miteinander komponiert, doch wäre es immerhin nicht ausgeschlossen, daß ursprünglich eine einstimmige Melodie existierte, die sich auf die ersten 3 Verse wiederholte, und daß bei der mehrstimmigen Fassung für den dritten Vers jene Art der Variation eintrat. Vom sonstigen Vorkommen des Stücks, über das man LR 329 und EEH 2, 59 f. (A. Hughes) vergleiche, sei erwähnt, daß eine Hs. in Oxford nach Hughes das Stück in „einfachem Kontrapunkt“ (d. h. ohne Stimmentauschung?) und mit Unisonoführung auf die letzten 4 Silben überliefert². *Eng* bietet f. 129 nur den Text ohne Neumen unter einfachem Liniensystem. Zweistimmig ist das Stück noch in *Lo D*, in Berlin germ. 8^o 190 (Ende des 15. Jhs.), in Köln 979 (niederländische Hs. vom Ende des 15. oder Anfang des 16. Jhs.)³ und in der finnländischen Sammlung *Piae Cantiones* (vgl. oben S. 75), nach der es von T. Norlind, *Sammelb. d. Int. Musikges.* 2, 594 und G. R. Woodward, *Piae Cantiones* S. 18 (vgl. 228) abgedruckt wurde. Bei Woodward sind im Gegensatz zu Norlind beide Stimmen textiert und nicht partiturmäßig, sondern (wie schon in Köln) hintereinander notiert, was beides dem Original von 1582 entsprechen dürfte. Die Auszierung ist stark

¹ Ob die 2 ersten Noten der Unterstimme im 3. Vers im genauen Stimmtausch als *d-e*, oder gemäß Bamberg als *c-h*, oder gemäß den *Piae Cantiones* als *g-h* zu emendieren sind, bleibe dahingestellt. — Obgleich der 2. Modus rhythmisch möglich wäre, schienen mir — auch abgesehen von einem Vergleich mit der Version der *Piae Cantiones* — die gleichen Silbenschläge musikalisch vorzuziehen. Die Version Bamberg ließ ich ihrer Unvollständigkeit wegen ohne Rhythmisierung.

² Diese Hs. datiert Hughes „nach 1368“, die AH 47, 24 „13. (14.) Jh.“. Nach den letzteren stammt sie aus Hohenfurt in Böhmen.

³ Dies ist nach frdl. Mitteilung von Herrn Prof. Ludwig das 1533 im Besitz der Schwestern in Schonenberg gewesene Processionale, das AH 20, 80 und LR 329 angeführt ist und seither aus privatem Besitz in denjenigen der Kölner Bibliothek überging (EEH 2, 59 ist die Hs. irrtümlich als Druck bezeichnet). Die beiden Stimmen sind hier nicht partiturmäßig, sondern nach Motettenart hintereinander notiert.

reduziert. Wir dürfen wohl annehmen, daß die *Piae Cantiones* aus einer Vorlage schöpften, die so lautete, wie ich es daneben angebe — vielleicht war die Vorlage gerade auch nicht partiturmäßig —, und daß die Abweichung von der alten Gepflogenheit der gleichzeitigen Silbenaussprache sich aus der Ersetzung der Quinten-Harmonie durch die modernere Sexten-Harmonie ergab. Interessant ist, daß diese so beliebte und langlebige Komposition, die übrigens in Cambridge eine der bescheidensten ist, sich in ihrer Verbreitung auf England, Deutschland, die Niederlande, Böhmen, die Schweiz und Skandinavien beschränkt zu haben und nicht nach Frankreich gedrunge zu sein scheint. Die 4. Textstrophe kennzeichnet das Stück als *Benedicamus*, die gegen die Juden gerichtete dritte ist in einigen Fällen weggelassen. In Cambridge dagegen fehlt gerade die 4. Strophe. Hier befindet sich das Stück gemäß Ludwigs wahrscheinlicher Vermutung am Ende der letzten Versoseite der Hs. (bezw. des erhaltenen Teils der Hs.); da die 4. Strophe unter den vorhergehenden noch Platz gefunden haben würde (in Cambridge wird nämlich im Gegensatz zu Bamberg und *Eng* die Musik nur einmal ausgeschrieben), stehen wir vor der Frage, ob das Stück hier wirklich noch nicht als *Benedicamus* diente oder ob in der Hs. etwas fehlt.

Der 2. und 3. Querstreifen auf f. 3 r. enthält Stücke aus einem mit größerer Schrift nachgetragenen weltlichen Lied, die uns zeigen, daß auch in diesem Kloster, oder in der Schule dieses Klosters Humor und Lebensfreude ihr Plätzchen fanden. Der Anfang — wohl die 1. Strophe — war mit Melodie aufgezeichnet, worauf ein zu derselben Weise zu singender Textrest folgte. Das Ende der 1. Strophe lautet:

a? f g f[^]e f
 . . . dat vini va- por
 d e c d f
 Optimus liquor ¹

Der Textrest zeigt kunstvollen Bau und lautet, soweit ich ihn entziffern kann: . . . rat vallide — Quae propinavit Jutta — Satis callide — Tunc praebet hiis et hilla — Dapum genera — Juvenibus ancilla — Manu tenera — Et allicit gustum — Sedentes contra focum — Hunc exercent jocum — Bibendo mustum.

Auf f. 3 v. enthalten die 3 Streifen Stücke eines Alleluia auf die hl. Elisabeth und einer Sequenz *Gaude Sion quod egressus* auf dieselbe (RH 6958). Fortsetzung und Schluß dieser Sequenz auf f. 4 r. Auf f. 4 v. eine weitere Elisabethsequenz *Florem mundus* (vollständig, RH 6385).

Auf f. 5 r. stehen 2 Sanctus und 2 Agnus, das letzte davon auf f. 5 v. hinüberreichend². F. 5 v. folgt *Ab hac familia* (ein Offertoriumstropus, RH 51,

¹ Auch die dem Wort *dat* vorausgehende Notenzeile ist erhalten, aber leider der darunterstehende Text zerschnitten.

² Das erste Sanctus entspricht der heutigen Melodie ad libitum N. 2 mit Varianten, das erste Agnus der Melodie N. 17 mit geringfügigen und das zweite Agnus der Melodie N. 2 mit größeren Varianten.

AH 49, 321, in *Lo D* 2-st. und danach bei *G* 1, 437), dann der Sanctus-Tropus *Genitor summi filii* (RH 7209, auch in *Eng* f. 115 v. erhalten)¹ und der Agnus-Tropus *Qui de carne* (RH 40263, AH 47, 393, 2-st. in *Lo D*), der sich auf f. 6 r. fortsetzt².

Der untere Streifen von f. 6 r. und der obere von f. 6 v. enthält (mit Varianten) den Ite-Tropus *Ite benedicti . . . missa est*, der auch in *Eng* f. 120 v. steht (AH 47, 412). Die weiteren Streifen enthalten u. a. Fragmente des Agnus-Tropus *Rex aeternae gloriae* (RH 17388, AH 47, 392) und des Salve regina-Tropus *Virgo mater ecclesiae* (RH 21818, AH 23, 57).

D. Bern.

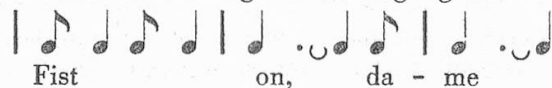
Hier mag der Anlaß sein, um in ergänzender Weise auf meine Studie über „Die ältesten Denkmäler mensural notierter Musik in der Schweiz“ (AfM. 5 = 1923) zurückzukommen. Damit wird sich zugleich der Anlaß bieten, dem Leser ein Beispiel der weltlichen Kunstübung Frankreichs im 14. Jh. vorzulegen. Da ich damals wegen der Zeitumstände keine Korrekturen erhielt und daher die beabsichtigte Schlußrevision der Notenbeilage unterblieb, bitte ich zunächst, in N. 1, im 7. und 6. Takt vor dem Teilungsstrich den Contratenor nicht



sondern



zu rhythmisieren und am Anfang die Textlegung in



abzuändern. Vielleicht wäre auch die Textlegung am Schluß von N. 2 abzuändern in



Dann ein Druckfehler: S. 4 soll es statt „in Chorbuchform nicht“ heißen „in Chorbuchform, nicht partiturmäßig.“ — Das von mir S. 4 erwähnte Rondeau *Quant si* mit der merkwürdigen Kanonvorschrift im Tenor, ein Stück, von dem in Bern nur die Oberstimme, der größte Teil des Tenors und der Anfang des Textrestes erhalten ist, steht auch im 3. Teil der aus Italien stammenden Hs. Paris B. N. n. acqu. fr. 6771 auf f. 113 v. - 114 (cf. J. Wolf, Geschichte der Mensuralnotation 266 und H. Besseler, AfM. 7, 206). Ich transkribiere die Komposition nunmehr unter Zugrundelegung von Paris und mit Berück-

¹ Das Sanctus, zu dem der Tropus gehört, scheint eine Variante der Mel. N. 4 zu sein.

² Das Agnus, zu dem der Tropus gehört, scheint eine Nebenform der Mel. N. 9 zu sein. Ich veröffentlichte den Tropus ZfM. 10,533.

sichtigung von Bern (Beil. 26; bis * reicht der Tenor in Bern). Leider gibt auch Paris keinen Aufschluß darüber, was der Kanon in Bern bedeutet haben könnte. Interessant, aber gleichfalls nicht endgültig klärend ist ein Vergleich der Textlegung in der Oberstimme. Paris schreibt das Anfangsmelisma wie ein Vorspiel, d. h. es setzt die Anfangsilbe erst nach dem Melisma (allerdings dabei mit der Initiale noch ziemlich in das Melisma hineinragend). Auch das Schlußmelisma hinter *plaisir* läßt sich, da auf die Ultima nach einer Pause folgend, sehr wohl instrumental vorstellen. Doch wie mit dem Schlußmelisma auf der Paenultima von *vodroye*? Nur dieses als vokal zu behandeln wäre unharmonisch, zum Nachspiel läßt es sich aber nur machen, wenn wir im 14. Takt vom Ende die Pause durch Tonwiederholung ersetzen und die Ultima hierher verlegen. Bern schreibt die Anfangsilbe zweimal, am Anfang und am Ende des Melismas; dies ist wohl vokal aufzufassen — überhaupt waren mir die bei der S. 7³ erwähnten Aufführung gesungenen Kompositionen in bezug auf Sanggerechtigkeit der Melismen eine Offenbarung —, immerhin ist diese Schreibung auffallend, da gewöhnlich die Silbe nur an den Anfang des Melismas gesetzt wurde. Paris scheint jedenfalls ein Stadium fortschreitender Instrumentalisierung des Melismas zu vertreten. Im übrigen bin ich der Meinung, daß im Mittelalter die Einteilung *cum littera* und *sine littera* (letzteres sowohl das Melismatische als das Instrumentale umfassend) den Vorrang vor der Einteilung in instrumental und vokal hat, und auch sie ist mehr für die Notation (Ligaturenschreibung usw.) als für die Musik selbst von fundamentaler Bedeutung. — Das „Virtutibus“, zu dem Bern einen fragmentarischen Contratenor enthält, wurde inzwischen von H. Bessler identifiziert als eine Ph. de Vitry zugeschriebene Mot. mit den Oberstimmen *Impudenter* — *Virtutibus*, wobei aber der Berner Contratenor sich als Ersatzstimme für den in den anderen Hss. überlieferten erweist (AfM. 7, 206). — Schließlich die Datierungsfrage. Der Text von *Fist on* ist ganze Strecken hindurch ins Lateinische übersetzt, aber auf Maria angewandt in der Oberstimme einer Mot., die in einer englischen Hs. erhalten und in Stainers *Early Bodleian Music* auf pl. 14 f. facsimiliert ist; diese Hs. wird auf ca. 1375 angesetzt. Da immerhin eine gewisse Wahrscheinlichkeit vorhanden ist, daß Text und Musik von *Fist on* zusammen über den Kanal wanderten, da ferner die erwähnte Beziehung zu dem 1361 verstorbenen Ph. de Vitry dazukommt, dürfte das Repertoire von Bern in der Tat, wie H. Bessler, AfM. 7, 206 annimmt, näher zur Jahrhundertmitte hinaufzurücken sein. Wir befänden uns damit noch in der Lebenszeit des 1377 verstorbenen Machaut, welcher übrigens schon am Anfang der 40-er Jahre auf der Höhe seines Könnens stand (die von mir S. 2¹ erwähnte Unstimmigkeit der Philologen in bezug auf die Entstehungszeit des *Remede de fortune* scheint jetzt zugunsten des früheren Datums entschieden zu sein, vgl. F. Gennrich, ZfM. 9, 514)¹.

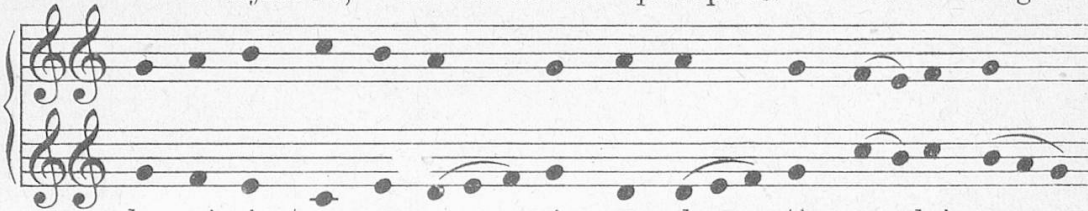
¹ Es ist dem Schreiber dieser Zeilen eine angenehme Pflicht, dem freundlichen Gönner zu danken, dessen Gabe die Herstellung der Notenbeilage ermöglichte.

Notenbeilage zu J. Handschin,
Angelomontana polyphonica.


Nº 1

Eng 5. 

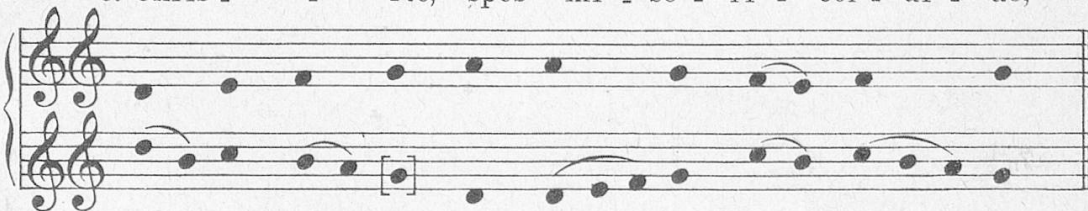
1. Ky-ri - e, magnae de - us po - ten - ti - ae, li - be - ra - tor
 2. Ky-ri - e mi - ri - fi - ce, qui na - tum*) de vir - gi - ne
 3. Ky-ri - e mag - ni - fi - ce, qui car - nem*) pro o - vi - bus
 7. Ky-ri - e, ho - mo na - tus E - ma - nu - el hoc ex - a - rat,
 8. Ky-ri - e sanc - tis - si - me, quem vi - sa*) stel - la ma - gi
 9. Ky-ri - e, in Jor - da - ne qui bap - ti*) za - to re - ge



ho - mi - nis, trans - ges - so - ris man - da - ti, e - lei - son.
 mi - sis - ti re - di - me - re, nos - pi - e e - lei - son.
 per - di - tis as - sump - sis - ti hu - ma - nam, e - lei - son.
 quod A - dam pri - mus ho - mo cor - ru - it; e - lei - son.
 a - do - rant mu - ne - ri - bus ob - la - tis, e - lei - son.
 ap - pa - rens in spe - ci - e co - lum - bae, e - lei - son.

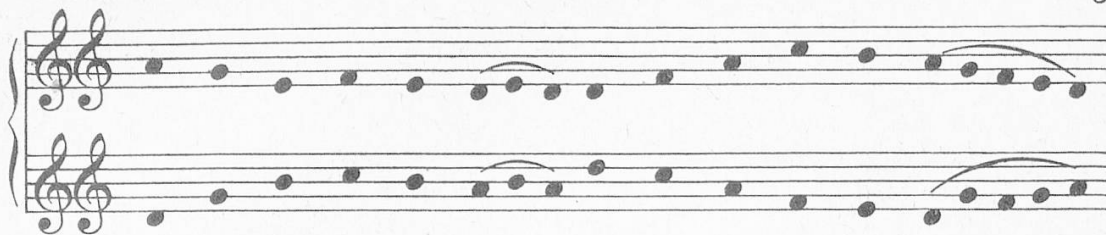


4. Chris - - - te, sum - mi pa - tris ge - ni - te,
 5. Chris - - - te, fi - li ma - tris u - ni - ce,
 6. Chris - - - te, spes mi - se - ri - cor - di - ae,

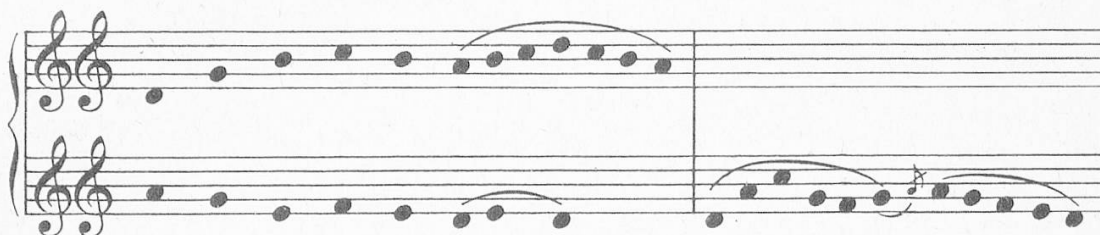


nos - tra sa - lus et vi - ta, e - lei - son.
 ve - ri - tas, pax et vi - a, e - lei - son.
 lux ap - pa - rens in lu - ce, e - lei - son.

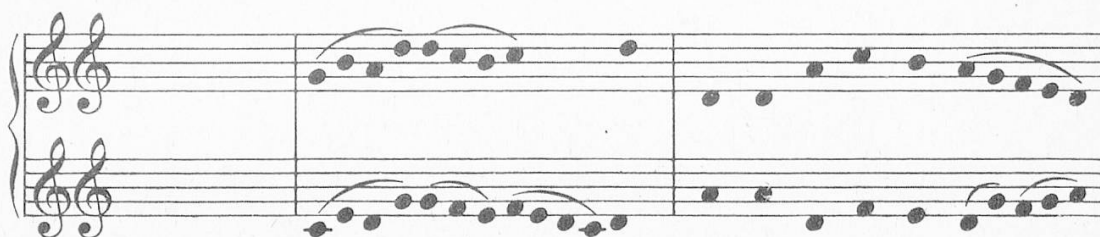
*) Da hier eine Silbe weniger ist, ist der folgende Zusammenklang wegzulassen.



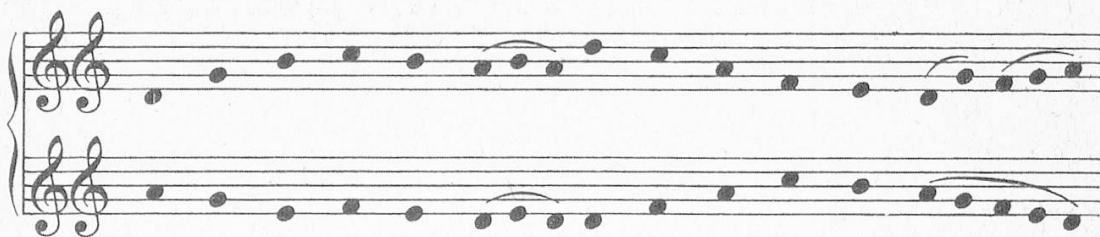
lu - cis in - ge - ni - tas, le - va, re - sus - ci - ta
sis me - mor vi - ne - ae, lae - va quam ac - ti - o



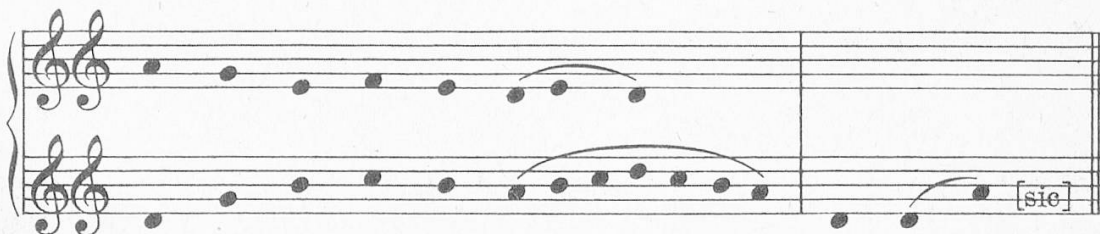
so - pi - tos, ex - ci - ta. Sanc - tus.
vas - tat vel ra - ti - o.)



2. Flos o etc. Sanc - - - tus. 3. Nos la - be cri - mi - nis



vi mun - da fla - mi - nis, ae - va - que gau - di - a



do - na post tris - ti - a. Do - mi - nus.

Nº 3

Eng 10.

Ag-nus de - i, qui... Mortis di - ra fe - -

rens, ut nos tra pi-an - da pi-a - res. Ad vi - - tam

sur - - - gens, ut nos sic jus - ti - fi - ca - res.

Cae - los as - cen - dens, ut nos in pa - ce lo - ca - res.

Nº 4

Eng 11.

Be - ne - di - ca - mus do - mi - no, al -

le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

Nº 5

Eng 13.

Be-ne-di-camus do-

- mi - no.

Nº 6

Eng 12
a) f. 127
(und
Bamberg)

1. Pro - ce - den - tem spon - sum de tha -

la - _ mo

*) Wohl entsprechend Lo D und Be in fdec zu emendieren.

***) Bamberg füllt den Terzensprung aus (agf, fed, agf).

b) f. 180

1. Pro - ce - den - tem spon - sum de

tha - la -

- mo.

2. Prophetavit scriba cum calamo,
3. Quem progressum divina gratia.
4. Stricta ligat in cunis fascia. *)
5. Ergo benedicamus domino.

Nº 7

Eng 32.

1. Con - gau - de - at tur - ba fi - de - li - um,

Vir - go ma - ter pe - pe - rit fi - li - um In Beth -

le - em. 2. Lo - que - ban - tur pas - to - res ad in - vi - cem:

*) Zeile 3 und 4 stehen manchmal in umgekehrter Reihenfolge.

Tran-se_a - mus ad no-vum ho-mi-nem In Beth-le - em.

3. Na - tus est de vir - gi - ne,

Quem lau-da-mus ho-di - e, 4. Qui reg - nat

si - ne ter - mi - no; be - ne - di - ca - mus

do-mi - no.

***) Etwas zu emendieren wie folgt?

in - vi - cem

Paris 1139

Con-gau - de - at tur - ba fi - de - li - um, Na - tus

est rex, sal - va - tor om - ni - um In Beth - le - em.

Nº 8

Engl 1.

octava

quinta

quarta

Ju - be, do - mi - ne, be - ne - di - ce - re.

Primo tempore alleviata est terra Za - bu - lon
 Et in novissimo aggravata est vi - a ma - ris
 Populus gentium, qui ambulabat in te - ne - bris,
 Habitatibus in regione um - brae mor - tis,
 Multiplicas - ti gen - tem,
 Haec dicit domi - nus de - us:

et terra Nephta - lim,
 trans Jordanem Galileae genti - um.
 vidit lucem mag- nam;
 lux orta est e - is;
 magnificasti laetiti - am
 convertimini ad me et salvi eri - tis.

N^o 9

Eng 25.

Do - mi - nus vo - bis - cum. Se - quen - ti - a sanc - ti

e - van - ge - li - i se - cun - dum Lu - cam. In il - lo tem - po - re

ex - tol - lens vo - cem quae - dam mu - li - er de tur - ba di -

xit ad Je - sum: Be - a - tus ven - ter, qui te por - ta - vit,

et u - be - ra, quae su - xis - ti. At il - le di - xit: Quin im - mo;

10

be-a - ti, qui au-di-unt ver-bum de-i et cus-to-di - unt il - lud.

Nº 10

Eng 2.

1. Gau-dens in do-mi - no In hoc sol - lem - ni -
 2. Hym-nis et or - ga - nis Ad lau-dem prae - su -
 3. Er - go pro - gre - de - re Tu, lec - tor, in - ci -

o Lae-ten-tur om-ni - um Cor-da fi - de - li - um.
 lis, Cu - ius mi - ra - cu - la Ca - nit ec - cle - si - a.
 pe, In pri - mo car - mi - ne Dic: ju - be, do - mi - ne.

Nº 11

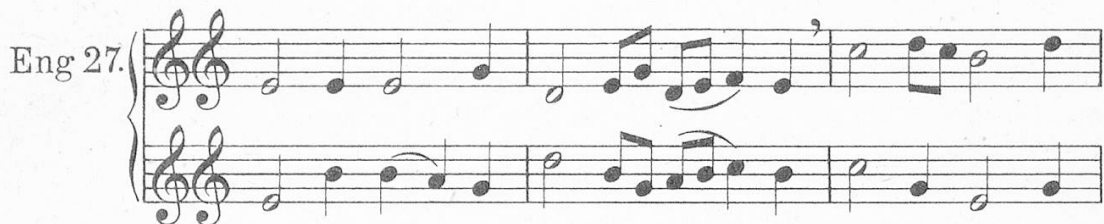
Eng 3.

1. Ho - di - e pro - gre - di - tur Ra - di - us ex
 2. Ma - tre na - tus pro - di - it U - te - ro re -
 3. Er - go cae - li ag - mi - na Cum ple - be jo -



so - le, Quae vir-go non lae-di-tur Pro-rsus ul - la - mo - le.
 clu - so, Styx-questu-pens ri-gu-it Dae-mo-ne con-fu-so.
 cun-da Pro-phe-ta-rum car-mi-na Can-tent lae-ta-bun-da.

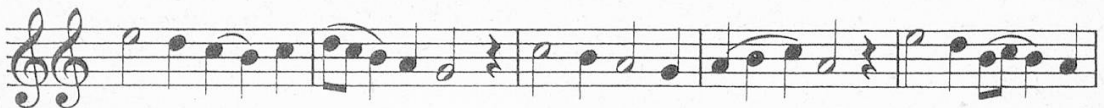
Nº 12



1. a) U - ni - cor - nis cap - ti - va - tur, Au - lae re - gum
 b) Pa - lo ser - pens est le - va - tus, Me - di - ca - tur



prae - sen - ta - tur Ve - na - to - rum la - que - o.
 sau - ci - a - tus Ve - ne - no vi - pe - re - o.



(R.) Al - le - lu - ia ca - ni - te Ag - no - mo - ri - en - ti, Al - le - lu - ia



pan - gi - te, Al - le - lu - ia pro - mite Le - o - ni - vin - cen - ti.



Al - le - lu - ia ca - ni - te Ag - no [mo -]

Die folgenden Textstrophen sehe man in A H.

Nº 13

Eng 28.

1. a) Haec est tur-ris, quam valla - vit In-cor-rup-ta de-
 b) Haec castel-lum, quod in-tra - vit So-la ver-bi ve-

-i-tas, (R.) Quae est is - ta, quae as-cen-dit
 -ri-tas.

*)

Si-cut fu-mi vir-gu-la? Vir-ga Ies-se; quid praeten-dit?

Haec ad-es-se flo-ri ten-dit Cor-po-re per sae-

*) Eventuell zu emendieren in vir-gu-
 -cu-la.

Die folgenden Textstrophen sehe man in A H.

Nº 14

Eng 29.

1. a) O-van-schorus-scho-la-ri-um Al-mum-Le-o-de-ga-ri-um-Psal-
 b) Cla-ra or-tus pro-sa-pi-a, Nu-tri-tus au-la re-gi-a Sac-

len-do car-men va-ri-um
 ra per-dis-cens stu-di-a

Pu-ra co-lit men-te.
 Di-do-ne do-cen-te.

(R.) o tri-na de au-

re-o-la Gaudens, Le-o-de-ga-ri, Tri-na for-tis a-re-o-la Lae-

ta-ris-que sto-le-o-la, Pro tu-is pre-ces cu-mu-la,

Ut queant be-a-ri.

Die folgenden Strophen sehe man in A H.

Nº 15

Aus Eng 18.

Ga-mau-ta - re me per solfa - re, vir-go, dig-na -
 O felix et pi - a vir-go Ma-ri - a, te mens er-ra - ti -
 re et decan-ta - re in tu-o no-mi-ne.
 ca vo-cat per omni - a; ro-ga do-mi-num patrem omnium tuum fi-li - um.

Nº 16

Eng 21.

Salve, pa - ter no-mi - num om-ni - um, salus fi-de-li - um,
 Ex-audi nos, mundi dos, cae-li ros, florum flos. O Ma-ri -
 tu summa spes ho-mi-num, mi-se - ris dans so - la-men pi - um.
 a, sis pi - a in-vi - a. U - ni - ge - nus*) huma-num sol-ve -
 Je-su, de - cor vir-gi-num, ser-vo-rum tu-o - rum praemi - um,
 re per-di - tum, quod Adam, primus ho - mo, damna - vit in po -

*) Veni genus?

**) So in Be; Eng hat in diesem Takt f a g.

*)

mun - da sor - des cri - mi - num, tri - bu - ens re - is re - me - di - um. Sal - ve, fi -
mo. Ex - au - di nos, mun - di dos, cae - li ros, flo - rum flos. O Ma - ri -

li vir - gi - nis, Ma - ri - ae tu pri - mo - ge - ni - tus. A - ve, vic - tor dae - mo -
a, sis pi - a in - vi - a. U - ni - ge - nus hu - ma - num solve - re per - di -

nis, de - i pa - tris u - ni - ge - ni - tus, a cunctis nos ru - i - nis e - ri -
tum, quod Adam, pri - mus ho - mo, dam - na - vit in po - mo. Ex - audi

pe rex re - gum pe - ni - tus, cum - que no - bis est fi - nis, tra - he
nos, mun - di dos, cae - li ros, flo - rum flos. O Ma - ri - a, sis pi -

nos ad te di - vi - ni - tus. Sal - ve, do - num cae - li - cum, spi - ri -
a in - vi - a. U - ni - ge - nus hu - ma - num solve - re per - di -

*) In Eng: e f e c h a (eine Terz höher)

tus de-i qui di-ce - ris, iu - vamen mi - ri - fi - cum, dulco -
tum, quod Adam, pri - mus ho - mo, damna - vit in po - mo.

ris fons, ei - bus pau - pe - ris, re - me - di - um u - ni - cum, donans
Ex - au - di nos, mundi dos, cae - li ros, florum flos. O Mari -

au - xi - li - um mi - se - ris. A - ve, car - men my - sti - cum, quod nun -
a, sis pi - a in - vi - a. U - ni - ge - nus hu - ma - num sol - ve -

quam humi - les de - se - ris; fac, tri - ni - tas, nos fru - i su - pe - ris.
re perdi - tum, quod Adam, pri - mus ho - mo, damna - vit in po - mo.

Nº 17

Eng 22.

Ad regnum e - pu - len - tum, in quo nil in - tu - lit
Nos - ter coe - tus ca - nat lae - tus tot be - a -

*) In Be: d f e statt d e f

**) In Be: d e f statt a a g f

*)



fe - tulen - tum, turma cre - du - lo - rum pro - pe - ret homi - num,
tis col - lo - ca - tis in so - li - o cum de - i fi - li -



in sanctis e - ius collaudan - do do - mi - num, iu - bi - lan - do,
o o o o. Nos - ter coe - tus ca - nat lae -



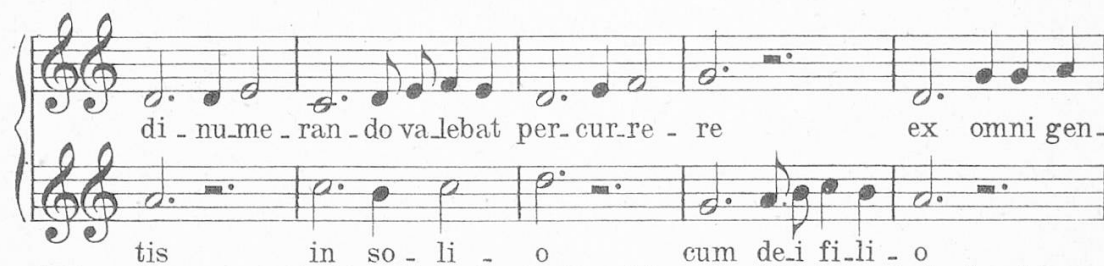
vo - ces cor - dis et o - ris sonan - do; nam qui im - pug - nandi nume -
tus tot be - a - tis col - lo - ca - tis in so - li -



ro sint ip - si, tes - tatur Jo - hannes in A - po - ca - lip - si:
o cum de - i fi - li - o o o o. Nos - ter coe -



Vi - di tur - bam magnam, quam nulla mens
tus ca - nat lae - tus tot be - a - tis col - lo - ca -



di - nume - ran - do va - lebat per - cur - re - re ex omni gen -
tis in so - li - o cum de - i fi - li - o

*) Etwa hier ee statt dd und in den beiden folgenden Takten wie in den folgenden Durchführungen?

te et linguarum ge-ne - re. Er-go ves-tra, sanc-ti, im -
 o o o. Nos-ter coe - tus ca-nat lae - tus
 plo-ramus suf - fra-gi - a, ut nos ae - ter - na du-ca-tis
 tot be-a - tis col - lo-ca - tis in so - li -
 ad gaudi - a, u - bi viva-mus per saecu - la.
 o cum de-i fi-li - o o o o.

Nº 18

Eng f. 92 v.

1. Sup-pli-ca-mus pi - o cor - de do - mi-no,
 2. Ex-pur-ga - tos pe - ni-tus a vi - ti-o
 3. Er - go nos - tra prae-sens psal - lat con - ci-o
 Nos ut hu - ius tem - pli de - di - ca - ti - o
 Pi - e iun - gat cae - les-ti con - sor - ti - o.
 Lau - des si - ne fi - ne sum - mo do - mi-no.

Nº 19

Aus Colmar

O Ma - ri-a, via Be - ne - dictio

*) Statt e etwa d?

Nº 20

Aus Colmar

in qua di-ra pas-si etc.

Sanc - - te Lau - - - ren-ti

mar - - - tyr Chris - - - ti in - ter-ce-de

Nº 21

Bamberg
f. 2

nata - li-ci - o Caelum ditat gaudi - o. Finit lex,

Venit rex. Er-go nostra con-ci - o Omni ple-na

gaudi - o Bene-dicat domi-no. Finit lex, Venit rex.

Nº 22

Bamberg
f. 2

Bene-di-ca - mus do - - - - mi - - no.

Nº 23

Bamberg
f. 2

A - ve, vir - go vir - gi - num, Ver - bi de - i cel - la,
In sa - lu - tem om - ni - um Stillans lac et mel - la.

Florenz
f. 240

A - ve, virgo vir - gi - num, Ver - bi carnis stel - la,
In sa - lutem ho - mi - num Stillans lac et mel - la.

Pe - pe - ris - ti do - mi - num, Mo - y - si fis - cel - la,
Pe - pe - ris - ti do - mi - num, Mo - y - si fis - cel - la,

O, Ra-di - o Sol ex - it et lu-mi - num

O, Ra-di - o Sol ex - it et lu-mi - num

Fon - tem pa - rit stel - la.

Fon - tem pa - rit stel - la.

Str. 2 in Bamberg:


Virgo, tu Mosaicae
 Rubus visionis,
 De te fluxit latice
 Fons redemptionis
 Caeli rorans pluviam,
 Vellus Gedeonis.
 O,
 Racio,
 Benedicat domino
 Chorus concionis.

Nº 24

Bamberg
f. 2 v.



1. Jo-han - nes	post -	- quam	se - nu -	- it,
2. Di - cens: A -	mi -	- ce,	pro - pe -	- ra,
3. Re - lie - tis	mun -	- di	da - pi -	- bus
4. Et nos de	ta -	- li	con -	vi - vi - o



1. Christus e -	- i	ap -	- pa -	- ru -	- it
2. As - cen - de	jam	ad	ae -	- the -	- ra
3. E - pu - la -	- re	cum	fra -	- tri -	- bus;
4. Be - ne - di -	- ca -	mus	do -	- mi -	- no.

Nº 25

Cambridge



1. Ad can - tus	lae -	ti -	ti -	ae	Nos in -	vi - tat
-----------------	-------	------	------	----	----------	----------



ho - di - e Spes et a - mor pa - tri - ae Cae - les - - - tis. *)

Bamberg
f. 3



Nos in - vi - tat ho - di - - e Spes et a - mor

*) Die folgenden Strophen in A H.

pa - tri - - ae Cae -

Piae
Cantiones
(1582)

1. Ad can.tus lae.ti - ti - - ae Nos in - vi -

1. Ad can.tus lae.ti - ti - - ae Nos in -

tat ho - di - - e Spes et a - mor pa - tri -

vi - tat ho - di - - e Spes et a - mor pa - tri - -

ae Cae - les - - tis.

ae Cae - les - - tis. Ad can.tus lae - ti - ti - - ae

Nº 26

Paris*)

(f) e f g a

(Quant)

Contratenor

Tenor

Detailed description: This system contains three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It begins with a fermata on a whole note, followed by a melodic line with notes and rests. Above the first few notes are the letters 'e f g a' in parentheses. The middle staff is for Contratenor and the bottom for Tenor, both in the same key and time. The Contratenor part has a similar melodic line with notes and rests. The Tenor part consists of a few whole notes.

1. Quant si loing
(Quant si loing)

Detailed description: This system contains three staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The lyrics are '1. Quant si loing' and '(Quant si loing)'. The music continues with notes and rests.

suy de ma joy - eu - se jo -

Detailed description: This system contains three staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The lyrics are 'suy de ma joy - eu - se jo -'. The music continues with notes and rests.

*) Die Varianten nach Bern sind in Klammern angegeben.

(g)

ye Dont tout mon
(tout)

bien vient et mon doux plai - sir,

(d d c)

(d z)

(d d)

2. Je ne sa - ro - ye en ce mon - de choi - sir Riens
(Je ne sa - ro -

qui me pleust, n'a - voir ne le vo - dro -

ye.

3. Car souvenir si durement maistroye 6. Ce qui j'aym tant et qui je plus desir
 Mon doulent cuer trestout a son loysir. Que tous les biens qu'aylleurs avoir poroye.
4. Quant si.... plaisir, 7. Quant si.... plaisir,
5. Mais doulx espoir aucune fois m'envoye 8. Je ne.... vodroye.,
 De ses doulchours en pensant brief veïr,