

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

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 1 (1952)

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

Autor: Geering, Arnold

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

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 27.03.2026

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

P 22733

K

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT
PUBLICATIONS
DE LA SOCIÉTÉ SUISSE DE MUSICOLOGIE

SERIE II VOL. I

ARNOLD GEERING

Die Organa und mehrstimmigen Conductus

in den Handschriften des deutschen Sprachgebietes
vom 13. bis 16. Jahrhundert



VERLAG PAUL HAUPT BERN

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

PUBLICATIONS
DE LA SOCIÉTÉ SUISSE DE MUSICOLOGIE

SERIE II VOL. 1

Die Organa und
mehrstimmigen Conductus

in den Handschriften des deutschen Sprachgebietes
vom 13. bis 15. Jahrhundert



PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

VERLAG PAUL HAPPEL BERN

ARNOLD GEERING

Die Organa und mehrstimmigen Conductus

in den Handschriften des deutschen Sprachgebietes
vom 13. bis 16. Jahrhundert



PUBLIKATIONEN

DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

VERLAG PAUL HAUPT BERN

ARNOLD CEBRING

Die Organa und mehrstimmigen Conductus

in den Handschriften des deutschen Sprachgebietes
vom 15. bis 18. Jahrhundert



1952 / G 3 / 166
Nachdruck verboten. Alle Rechte, insbesondere das
der Übersetzung in fremde Sprachen und der Re-
produktion auf photostatischem Wege oder durch
Mikrofilm, vorbehalten.

Copyright 1952 by Paul Haupt, Berne
Druck von Gassmann AG., Solothurn
Printed in Switzerland

INHALT

Vorwort	VII
Literatur	X
Handschriften-Sigel.	XIV
<i>Die Quellen</i>	
Die Überlieferung (Verbreitung, Notation)	1
Verzeichnis der Quellen und deren mehrstimmigen Inhaltes	6
<i>Die Kompositionen</i>	
I. Der Bestand an Kompositionen	22
a) Gesänge des Messordinariums	23
b) Kompositionen zum Benedicamus Domino	25
c) Gesänge des Messe-Propriums	27
d) Gesänge des Offiziums	29
e) Lektions-Kompositionen	31
f) Cantionen	32
g) Lieder in der Volkssprache	33
II. Das Repertoire	35
III. Die stilistischen Merkmale	39
A. Melodik:	
1. Bestimmung der Hauptstimme	39
2. Tonumfang	41
3. Modalität	41
4. Melodische Gestalt	42
B. Tonsatz:	
1. Stellung der Hauptstimme	44
2. Parallelbewegung	45
3. Gegenbewegung	47
4. Strenger Satz, Note gegen Note	47
5. Tonsätze mit ausgezierter Oberstimme	48
6. Halteton-Stil	49
7. Dreistimmige Kompositionen	50
8. Wechsel von Ein- und Mehrstimmigkeit	51
C. Rhythmik	52
D. Form	54
Zusammenfassung	58
Anmerkungen	62
Notenbeilagen	84

VORWORT

Die musikgeschichtliche Forschung war seit ihren Anfängen bestrebt, eine kontinuierliche Entwicklung in Stil, Formung und Technik der musikalischen Zeugnisse der Vergangenheit festzustellen. Sie hielt sich dabei vornehmlich an diejenigen Erscheinungen, die eine solche fortschreitende Wandlung erkennen liessen. Daher blieben Kompositionen, die nicht mit dem Gang der Zeit Schritt hielten, weniger beachtet. Als periphere Erscheinungen liessen sie sich dem entwicklungsgeschichtlichen Verlauf nicht einordnen und wurden nur am Rande der Darstellung zwar erwähnt, aber weder in ihrer Verbreitung, noch in ihrer Bedeutung für die Musikpflege älterer Epochen völlig erkannt. Die konservativen Tendenzen, der Hang und die Liebe zum Alterererbten, Bewährten und die erhaltenden, in Brauch und liturgischer Ordnung begründeten Momente, die in ihnen zum Ausdruck kommen, gilt es richtig einzuschätzen.

Mit einer derartigen, am Rande der Entwicklung liegenden Kunstgattung befasst sich die vorliegende Studie, mit der mehrstimmigen Musik, wie sie in den Klöstern und Stadtkirchen des deutschen Sprachgebietes vom 12. bis 16. Jahrhundert gepflegt wurde, und deren auffallendstes Kennzeichen ihr retrospektiver Charakter ist. Im Gegensatz zur weltlichen, vorwiegend höfischen Musik, die dem stilistischen Einfluss der Kunstentwicklung offen war, hat sich die Kirche den mehrstimmigen Gesang ältester Art bewahrt. Die altertümlichen Züge treten in besonderem Masse in den organumartigen Choralbearbeitungen, in den Tropenkompositionen und Canticen hervor; während die Motetten, wie Friedrich Ludwig und Jacques Handschin dargelegt haben, noch am ehesten eine Fortentwicklung mitgemacht, und darum auch mehr Interesse gefunden haben. Uns bleibt die Aufgabe, die Organa und Conductus in den Vordergrund zu rücken, die weitzerstreuten Zeugnisse zu sammeln und zu sichten, und damit eine erste Voraussetzung für ein zusammenfassendes Studium des ganzen Komplexes zu schaffen.

Die Kenntnis der Quellen ist in erster Linie Friedrich Ludwig zu verdanken, der erstmals im Archiv für Musikwissenschaft, 1923, eine

Übersicht über die einschlägigen Handschriften gab, die er in der Einleitung zu den „Musikalischen Werken Guillaume de Machauts“ erweiterte. Ergänzungen dazu boten J. Handschin, J. Wolf, P. Wagner. Einzelnes steuerten bei F. Volbach, C. Schneider, F. Feldmann, A. Gottron, O. Ursprung sowie in letzter Zeit E. Federl, A. H. Sander und H. Federhofer¹⁾.

F. Ludwig und J. Handschin haben ihre Aufmerksamkeit auch der stilistischen Eigenart dieser musikalischen Denkmäler zugewandt, indem erstgenannter im Anschluss an die Betrachtung der Spätentwicklung der Motette in den süddeutschen Klöstern im 14. Jahrhundert auch die Organumskomposition gestreift und letzterer den mehrstimmigen Tonsätzen der Handschrift Engelberg 314 eine eingehende Darstellung gewidmet hat. Dasselbe unternahm A. Roediger in bezug auf den Codex germ 8° 190 der Preussischen Staatsbibliothek, Berlin, und Marius Schneider hat in seiner Geschichte der Mehrstimmigkeit der Betrachtung von Stücken aus Quellen des deutschen Sprachgebietes ein Kapitel eingeräumt. Auch H. Bessler, H. J. Moser und O. Ursprung haben im Zusammenhang ihrer Darstellungen der Geschichte der Musik des Mittelalters auf die Entwicklung der Mehrstimmigkeit in Deutschland hingewiesen.

Der Versuch, durch die Zusammenfassung des bisher Bekannten und durch seine Ergänzung zu einer umfassenden Kenntnis des ganzen Bestandes an organalen Kompositionen unseres Gebietes zu gelangen, kann nicht als abgeschlossen betrachtet werden. Schon der Umstand, dass nicht alle Quellen zugänglich waren, hat verunmöglicht, dieses Ziel zu erreichen, und die Publikationen der letzten Jahre lassen neue Funde erwarten. Zudem wäre für eine erschöpfende Darstellung eine zusammenfassende Ausgabe der Tonsätze erwünscht. Die vorliegende Studie, eine kürzere Fassung meiner 1947 der Universität Basel vorgelegten Habilitationsschrift, möchte als Vorarbeit und als Aufforderung zur weiteren Erforschung aufgefasst werden.

Gerne erfülle ich die angenehme Pflicht, Herrn Prof. Dr. J. Handschin für die Anregung zu der vorliegenden Arbeit und seine weitgehende Unterstützung durch zahlreiche Hinweise und die Überlassung von Photographien und Exzerpten schwer erreichbarer Quellen meinen warmen Dank auszusprechen. Die Arbeit wäre auch nicht

¹⁾ Siehe das Literaturverzeichnis auf S. X ff.

möglich gewesen – zumal während der Dauer des Krieges – ohne die wertvollen Unterlagen aus der Photographien-Sammlung des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Basel. Den Leitern der Bibliotheken in Berlin, Prag, Wien, München, Graz, Lüne und London danke ich für die Herstellung von Photographien und den Herren Prof. Dr. H. Albrecht und Dr. H. Federhofer für die gütige Vermittlung bei der Beschaffung des Materials. Wenn es dem Schreibenden trotz der Ungunst der Zeit vergönnt war, seinen Studien obzuliegen, so dankt er das der hochherzigen Unterstützung, die ihm von der Stiftung „Pro Helvetia“ zuteil geworden ist. Der Arbeit wird die besondere Ehre zuteil, die Reihe der Schweizer Studien zur Musikwissenschaft zu eröffnen. Der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft und ihrem Präsidenten, Herrn Dr. Ernst Mohr, sowie der Freiwilligen Akademischen Gesellschaft, durch deren Unterstützung die Publikation möglich geworden ist, gebührt dafür mein verbindlichster Dank.

LITERATUR

- Analecta hymnica medii aevi, hg. von G. M. Dreves und Cl. Blume, Leipzig 1886 ff.
- Higinio Anglès El Codex de las Huelgas, 3 Bde, Barcelona 1927.
- W. Bäumker 1 (und S. Meister), Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen von den frühesten Zeiten bis gegen das Ende des 17. Jahrhunderts, Freiburg i. Br. 1883/9, 4 Bände.
 2 Niederländische geistliche Lieder des 15. Jahrhunderts, in: Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 4, 247.
- H. Bessler 1 Die Musik des Mittelalters und der Renaissance. Potsdam, 1931.
 2 Studien zur Musik des Mittelalters I-III, in AfMw VII und VIII.
- Cl. Blume Thomas von Kempen als Dichter, in: Stimmen der Zeit, 98, 1919, 403 ff.
- U. Chevalier Repertorium hymnologicum, 1892-1921.
- G. M. Dreves 1 Beiträge zur Geschichte des ältesten mehrstimmigen Ton-satzes, in: Gregoriusblatt 13, 1888, 48-50.
 2 Beiträge zur Geschichte des deutschen Liedes IV, in: Kirchen-musikalisches Jahrbuch 6, 1891, 35-40.
- B. Ebel Das älteste alemannische Hymnar mit Noten. Kodex 366 (472) Einsiedeln (XII. Jahrhundert). Veröffentlichungen der gregorianischen Akademie 17, Einsiedeln, 1931.
- Chr. M. Engelhardt Herrat von Landsperg, Äbtissin zu Hohenberg oder St. Odi-lien i. Elsass und ihr Werk: Hortus deliciarum, Stuttgart, 1818.
- H. Federhofer 1 Zur Pflege mittelalterlicher Mehrstimmigkeit im Benediktiner-stift St. Lambrecht, in: Anzeiger d. phil.-hist. Kl. d. Österr. Akademie d. Wissenschaften, Jahrg. 1947, Nr. 21, S. 83/84.
 2 Eine neue Quelle zur Organumpraxis des späten Mittelalters, in: Acta XX, 1948, S. 21 ff.
 3 Archaistische Mehrstimmigkeit im Mittelalter, in Schweiz. Musikzeitung, 88. Jahrg., 1948, S. 416 ff.
 4 Ein Beispiel spätmittelalterlicher Organumspraxis in Vorau, Cod. 22, in: Aus Archiv und Chronik, Jg. 3, Graz 1950.
- P. Ekk. Federl OSB, Spätmittelalterliche Choralpflege in Würzburg und in main-fränkischen Klöstern, Diss. Würzburg, 1937.
- H. Felder Die liturgischen Reimofficien auf die Heiligen Franciscus und Antonius, gedichtet und componiert von Fr. Julian von Speier († ca. 1250). Freiburg (Schweiz) 1901.
- F. Feldmann 1 Musik und Musikpflege im mittelalterlichen Schlesien. Diss. Breslau 1938.
 2 Ein Quintenorganum aus einer Breslauer Handschrift des frühen 16. Jahrhunderts, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 27, 1932, 75 ff.

- H. Funck Die mehrstimmigen Kompositionen in Cod. Zwickau 119, in: Zf Mw 13, 1931, S. 558 ff.
- F. Gennrich Formenlehre des mittelalterlichen Liedes, Halle 1932.
- M. Gerbert De cantu et musica sacra, 1774.
- A. Gottron Tausend Jahre Musik in Mainz. Berlin 1941.
- A. Hammerich Studien über isländische Musik, SIMG I, S. 341 ff.
- J. Handschin
- 1 Choralbearbeitungen und Kompositionen mit rhythmischem Text. Diss. Phil. Basel, 1921, Maschinenschrift.
 - 2 Zu den „Quellen der Motetten ältesten Stils“, in: AfMw., 1924, 245 ff.
 - 3 Zur Geschichte der Lehre vom Organum, in: ZfMw., 8, 1925/26, 321–341.
 - 4 Anglomontana polyphonica, in: SJMw., 3, 1928, 64 ff.
 - 5 Mittelalterliche Kulturprobleme der Schweiz, in: Neue Zürcher Zeitung 1931, Nrn. 219, 221, 223.
 - 6 Die Schweiz, welche sang. In: Festschrift Karl Nef zum 60. Geburtstag, Basel 1933, S. 102–133.
 - 7 Erfordensia I, in: Acta VI, 1934, 97–110.
 - 8 Peripheres, in: Mitteilungen der Schweiz. Musikforschenden Gesellschaft, 1935, 25 ff.
 - 9 Das älteste Dokument für die Pflege der Mehrstimmigkeit in Dänemark, in: Acta VII, 1935, 67–69.
 - 10 L'organum à l'église, in: Revue Grégorienne 1936–37, 179 ff.
 - 11 Geschichte der Musik in der Schweiz bis zur Wende des Mittelalters, in: Schweizer Musikbuch, Zürich, 1939, I, 11–53.
- A. Hughes-Hughes Catalogue of manuscript music in the British Museum, 1. Sacred vocal music. London 1906.
- Heinr. Husmann Die drei- und vierstimmigen Notre-Dame-Organa, Kritische Gesamtausgabe, in: Publikationen älterer Musik, 11. Jahrgang, 1940.
- Lexikon für Theologie und Kirche. 2. Auflage. In Verbindung mit Fachgelehrten und mit Dr. Konrad Hofmann als Schriftleiter herausgegeben von Dr. Michael Buchberger. Freiburg i. Br. 1930–38.
- F. Ludwig
- 1 Die Quellen der Motetten des ältesten Stils, in: AfMw. 5, 1923, 185 ff.
 - 2 Die mehrstimmigen Werke der Handschrift Engelberg 314, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 21, 1908, 48 ff.
 - 3 Repertorium Organorum recentioris et Motetorum vetustissimi Stili. Band I, Catalogue raisonné der Quellen. Halle a. S. 1910.
 - 4 Mehrstimmige Musik des St. Fides-Codex in Schlettstadt, in: Kretzschmarfestschrift 1918.
 - 5 Die geistliche nichtliturgische, weltliche einstimmige und die mehrstimmige Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts, in: Handbuch der Musikgeschichte, herausgegeben von Guido Adler. 2. Auflage, 1930, 157 ff.
 - 6 Guillaume de Machaut, Musikalische Werke II. Einleitung zu I. Balladen, Rondeaux und Virelais. II. Motetten. III. Messen und Lais. Leipzig 1928.
- C. Marbach Carmina Scripturarum scilicet Antiphonas et Responsoria, Argentorati 1907.

- O. Marxer Zur spätmittelalterlichen Choralgeschichte St. Gallens. Veröffentlichungen der gregorianischen Akademie. Freiburg i. d. Schweiz, 3, St. Gallen 1908.
- F. J. Mone Die lateinischen Hymnen des Mittelalters. Freiburg 1853/55 3 Bde.
- G. Morel Lateinische Hymnen des Mittelalters. Einsiedeln 1868.
- H. J. Moser Die mehrstimmige Vertonung des Evangeliums. Leipzig 1931.
- H. Müller Eine Abhandlung über Mensuralmusik in der Karlsruher Hs. St. Peter perg 29a, 1886, Teil I.
- T. Norlind 1 Schwedische Schullieder im Mittelalter und in der Reformationszeit, in: SIMG. 2, 1900/1, 552-607.
2 Latinska Skolsånger i Sverige och Finland, Acta Universitatis Lundensis 1909.
- A. Roediger Die musikalische Bedeutung des cod. germ. 8^o 190 (Preussische Staatsbibliothek, Berlin). Diss. Berlin 1922, Maschinenschrift.
- Marius Schneider Geschichte der Mehrstimmigkeit. Berlin 1934/35. 2 Bände.
- H. A. Sander Organa und Konduktus in spätmittelalterlichen Schlesischen Handschriften, in: Mitteilungen der Schlesischen Gesellschaft für Volkskunde, 35, 1935, S. 218-230.
- M. Sigl Zur Geschichte des Ordinarium Missae in der deutschen Choralüberlieferung. Veröffentlichungen der gregorianischen Akademie 5, Regensburg 1911.
- Thomas Hemerken a Kempis, Opera omnia, edidit M. J. Pohl. Friburgi Brisigaurum 1918.
- O. Ursprung 1 Freisings mittelalterliche Musikgeschichte, in: Wissenschaftliche Festgabe zum 1200jährigen Jubiläum des hl. Korbinian. 1924.
2 Die katholische Kirchenmusik, in: Handbuch der Musikwissenschaft, herausgegeben von E. Bücken, Band 12, Potsdam 1931.
- F. Volbach Handbuch der Musikwissenschaften. Band 1, Münster i. W. 1926.
- P. Wagner 1 Über die Anfänge des mehrstimmigen Gesanges, in: Zf. Mw. 9, 1926/27, 2-7.
2 Das S. Thomas-Graduale. Publikationen älterer Musik, Jahrgänge 5 und 7.
3 Geschichte der Messe, Leipzig 1914.
4 Einführung in die gregorianischen Melodien, Leipzig 1911/21. 3 Bände.
- Ph. Wackernagel Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des VII. Jahrhunderts. Leipzig 1886.
- K. Weinmann Hymnarium Parisiense. Veröffentlichungen der gregorianischen Akademie 2. Regensburg 1905.
- J. Wolf 1 Eine Quelle zur mehrstimmigen kirchlichen Praxis des 14. bis 15. Jahrhunderts, in: Festschrift Peter Wagner zum 60. Geburtstag gewidmet von Kollegen, Schülern und Freunden. Herausgegeben von K. Weinmann. Leipzig 1926, S. 222 ff.
2 Eine deutsche Quelle geistlicher Musik aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, in: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1936, 30 ff.

ABKÜRZUNGEN

Acta	= Acta Musicologica
AfMw	= Archiv für Musikwissenschaft
AH	= Analecta hymnica medii aevi
C. f.	= Cantus firmus
Ed. Vat.	= Editio Vaticana
Hb	= Handbuch
Km Jb	= Kirchenmusikalisches Jahrbuch
MfMg	= Monatshefte für Musikgeschichte
RD	= Reichsdenkmale
SB	= Staatsbibliothek
SIMG	= Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft
SJMw	= Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft
Tr	= Tropus
ZfMw	= Zeitschrift für Musikwissenschaft

HANDSCHRIFTEN-SIGEL

<i>Apt</i>	= Hs. der Kapitelbibliothek Apt (S. Besseler 2 I 202)	
<i>Ba B</i>	= Bamberg Theol. 74.	15 ¹⁾
<i>Ba C</i>	= Bamberg Lit 41	30
<i>Bas</i>	= Basel A N II 46	68
<i>Berl A</i>	= Berlin mus. mscr. 4 ^o 40580	36
<i>Berl B</i>	= Berlin Cod. germ. 8 ^o 190	48
<i>Berl C</i>	= Berlin lat. 4 ^o 46	62
<i>Bern B</i>	= Bern C 50	32
<i>Bero</i>	= Beromünster	11
<i>Bres A</i>	= Breslau I 4 ^o 466	51
<i>Bres B</i>	= Breslau Stadtbibl. Perg. Hss. 505 und 506	52
<i>Bres C</i>	= Breslau Stadtbibl. Perg. Hs. 3067	53
<i>Bres D</i>	= Breslau Stadtbibl. I F 391	71
<i>Col</i>	= Colmar 352	12
<i>Don</i>	= Donaueschingen 882	7
<i>Eins</i>	= Einsiedeln 121	1
<i>Eng</i>	= Engelberg 314.	25
<i>Erf A</i>	= Erfurt 4 ^o 332	33
<i>Erf B</i>	= Erfurt 8 ^o 44	13
<i>Erf C</i>	= Erfurt Fol. 169	24
<i>Frg W</i>	= Fragment J. Wolf	56
<i>Freib/Br</i>	= Freiburg i. Br. Hs VIII	67
<i>Freib/UeA</i>	= Freiburg i. Ue. Franz. Bibl. Cod. f. 3	21
<i>Freib/UeB</i>	= Freiburg i. Ue. Univ. Bibl. Breviar. Lausanense	22
<i>Gf A</i>	= Genf lat. 30a	6
<i>Gf B</i>	= Genf Cl. 38b	23
<i>Gr A</i>	= Graz 756	10
<i>Gr B</i>	= Graz III 29 und III 30	17
<i>Gr C</i>	= Graz IV 9 (und 10)	50
<i>Haar</i>	= Haarlem 21.	72
<i>Hortus</i>	= Hortus deliciarum	2
<i>Hu</i>	= Cod. las Huelgas (s. Anglès a. a. O.)	
<i>Innsbr</i>	= Innsbruck 457	26
<i>Iv</i>	= Hs. der Bibl. Capitolare Ivrea (s. Besseler 2 I 202)	
<i>Kar A</i>	= Karlsruhe St. Peter 29a	16
<i>Kar B</i>	= Karlsruhe Wonnental 1	35
<i>Kar C</i>	= Karlsruhe St. Peter perg. 16	38
<i>Kar D</i>	= Karlsruhe Unbekannter Herkunft 1	49
<i>Kar E</i>	= Karlsruhe St. Blasien 77	46
<i>Köln</i>	= Köln 979	63
<i>Lo D</i>	= London Brit. Mus. add. 27630	43

¹⁾ Die Nummern verweisen auf das Verzeichnis der Quellen, S. 6 ff.

<i>Lüne</i>	= Lüneburg Kloster Lüne	47
<i>Luz</i>	= Luzern, Kantonsbibl. P. Mscr 25, fol.	19
<i>Maig</i>	= Maigrauge 4	18
<i>Mainz</i>	= Mainz Stadtbibl. Antiph. des Weissfrauenklosters	39
<i>Melk</i>	= Melk 710	45
<i>Mar</i>	= Marienberg Ink. XVIII	60
<i>Mo</i>	= Montpellier, Ecole de Médecine H 196 (s. Ludwig I 193)	
<i>Mü C</i>	= München SB Clm 5539	34
<i>Mü D</i>	= München SB germ 716	55
<i>Mü O</i>	= München SB Clm 560	3
<i>Mü P</i>	= München SB Clm 6419	9
<i>Mü Q</i>	= München SB Clm 29 164	29
<i>Mü R</i>	= München SB Clm 11 764	28
<i>Mü S</i>	= München SB Clm 5511	37
<i>Mü T</i>	= München SB Clm 23 286	42
<i>Mü U</i>	= München SB Clm 5023	59
<i>Mü Un</i>	= München Univ. Bibl. 156	27
<i>Mül</i>	= Mülhausen i. E. Antiphonar ohne Signatur	70
<i>Os</i>	= Osnabrück, Domspeicher, Hs. 15./16. Jh.	64
<i>Oxf B</i>	= Oxford. Bodl. Libr. lat. lit. d. 5	5
<i>R P</i>	= Rom, Vaticana Cod. Pal. lat. 488	40
<i>Roer</i>	= Roermond, Redemptoristen Bibl.	69
<i>Sal</i>	= Salzburg St. Peter a VII 20	14
<i>St. G B</i>	= St. Gallen Stiftsbibl. 382	8
<i>St. G C</i>	= St. Gallen Stiftsbibl. 546	66
<i>Schl</i>	= Schlettstadt 187	4
<i>Stral</i>	= Stralsund	31
<i>Trier A</i>	= Trier, Stadtbibl. 1120	57
<i>Trier B</i>	= Trier, Stadtbibl. 516	58
<i>Trier C</i>	= Trier, Stadtbibl. 322	61
<i>Ut</i>	= Utrecht 406	41
<i>Vor</i>	= Vorau, Stiftsbibl. Choralhandschrift 22	65
<i>W¹</i>	= Wolfenbüttel, Cod. Helmstadt 628 (s. Ludwig I 187)	
<i>W²</i>	= Wolfenbüttel, Cod. Helmstadt 1099 (s. Ludwig I 187)	
<i>Wn</i>	= Wien 1894	54
<i>Wilh</i>	= Wilhering	20
<i>Würz</i>	= Würzburg, Univ. Bibl. Hs. Mp th fm 19	44
<i>Zw</i>	= Zwickau 96	73



Verbreitung (zu S. 4 f.)

DIE QUELLEN

DIE ÜBERLIEFERUNG

Verbreitung

Das Material für unsere Untersuchung stammt aus 73 Handschriften. Unter ihnen ragen drei Quellen ihres ausgedehnten mehrstimmigen Inhaltes wegen hervor: die Hss. *Eng*¹⁾ aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts und *Lo D*, sowie *Berl B* aus dem 15. Jahrhundert. Gruppiert man die übrigen Handschriften um diese Hauptquellen, so ergeben sich drei Gruppen: 1. Handschriften aus der Zeit bis zur ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts; 2. Handschriften der zweiten Hälfte des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts; 3. Handschriften aus der zweiten Hälfte des 15. und aus dem 16. Jahrhundert.

Die frühesten Zeugnisse mehrstimmigen Gesanges treten in unserm Gebiet am Oberrhein auf. St. Odilien und St. Fiden zu Schlettstadt, das Zisterzienserkloster Hauterive an der Saane und Dominikanerinnenklöster der gleichen Gegend und des Schwarzwaldes sind die ersten nachweislichen Pflegestätten. Zu Beginn des 14. Jahrhunderts finden wir mehrstimmige Gesänge aus St. Gallen, Freising, Seckau, Beromünster, Pairies, Aachen, Salzburg und Bamberg.

Aus der Periode der Engelberger Handschrift wird der mehrstimmige Gesang für Hauterive, Aachen und Bamberg bestätigt. Als neue Orte erscheinen nun St. Urban, Freiburg und Lausanne in der Schweiz, Wonnental im Breisgau, sodann Mainz, Erfurt und Utrecht, Moosburg, Polling, Schäftlarn, Diessen, Wilhering und Wien, St. Lambrecht (Steiermark), Schnals (Südtirol).

Die dritte Periode bringt eine neue Verdichtung der Zeugnisse in den genannten Gebieten – vor allem tritt St. Blasien mit zwei Handschriften (*Lo D* und *Kar E*) hinzu. Als neue Orte sind weiterhin zu

¹⁾ S. das Verzeichnis der Handschriften-Sigel auf S. XIV f.

nennen: Trier, Osnabrück, Hannover, Lüne, Neustadt a. S., Zwickau, Breslau, Basel, Benediktbeuren, Marienberg (Südtirol), Voralpe (Steiermark).

An der Pflege und Notierung mehrstimmiger Gesänge haben die Benediktiner¹⁾ und vor allem die Zisterzienser²⁾ den Hauptanteil. Gut ein Drittel der Handschriften zeugt vom Eifer, welchen diese Orden dem mehrstimmigen Gesang angedeihen liessen, und darunter befinden sich die wichtigsten Quellen *Eng* und *Lo D*. Wesentlichen Anteil nahmen auch die Augustiner³⁾, welche in neun Codices ihr Interesse bekunden, auch die Handschrift der Sepulchriner zu Aachen (*Erf B*) wäre dazu zu zählen.

Die Dominikaner⁴⁾ und Praemonstratenser⁵⁾ sind mit sechs, die Karthäuser⁶⁾ mit zwei – darunter die wichtige Hs. *Innsbr* –, die Franziskaner⁷⁾ mit drei Quellen beteiligt. Auch die Deutschordensherren von Bamberg haben sich einen mehrstimmigen Gesang notiert (*Ba C*).

Die Pflege mehrstimmigen Gesanges taucht gleichzeitig mit den Bemühungen um die Verbreitung einer vertieften Frömmigkeit der Zisterzienser zu Ende des 13. Jahrhunderts bis hin zur *Devotio moderna* des 15. Jahrhunderts auf und dürfte damit in innerem Zusammenhang gestanden haben. Auch auf die starke Beteiligung der Frauen muss hingewiesen werden. Gleich die frühesten Tonsätze stammen aus Frauenklöstern des Elsass, der Schweiz und des Schwarzwaldes und im 14. und 15. Jahrhundert ist mehrstimmiger Gesang bei den Bamberger und Erfurter Dominikanerinnen und bei den Zisterzienserinnen in Maigrange an der Saane und in Roermond anzunehmen, ebenso wie bei den Weissen Frauen in Mainz.

Der Umstand, dass es sich oft um vereinzelte Nachträge in älteren Handschriften handelt, legt die Annahme nahe, dass wir die zufälligen Spuren der Praxis vor uns haben, und dass manches nur durch münd-

¹⁾ Hss. *Schl*, *St. G B*, *Mü P*, *Bero*, *Kar A*, *Gr B*, *Eng*, *Lo D*, *Melk*, *Kar E*, *Mü U*, *Mar*, *St. G C*.

²⁾ *Oxf B*, *Col*, *Maig*, *Luz*, *Wilh*, *Kar B*, *Kar D*, *Gr C*, *Roer*.

³⁾ *Hortus*, *Gr A*, *Mü Un*, *Mü R*, *Mü C*, *Mü S*, *Berl B*, *Trier C*, *Vor*.

⁴⁾ *Gf A*, *Don*, *Ba B*, *Kar C*, *Lüne*.

⁵⁾ *Mü Q*.

⁶⁾ *Innsbr*, *Bas*.

⁷⁾ *Freib/Ue A*, *Berl A*, *Bres A*.

liches Exerzitium einstudiert wurde und darum der Überlieferung entgangen ist. Mehrstimmiger Gesang dürfte somit weiter verbreitet gewesen und öfter ausgeübt worden sein, als sich aus den Niederschriften nachweisen lässt.

Notation

Die zu untersuchenden Stücke treten in allen Formen der Notenschriften von linienlosen Neumen bis zur weissen Mensuralnotation auf. Linienlose Neumen erscheinen in den Handschriften *Eins*, *Mü O*, *Bero*, *St. G B*, *Gr A* und *Mü P* und zwar sowohl partiturmässig (die Stimmen untereinander) als auch die Stimmen nacheinander notiert.

In Quadratnotation sind die Benediktinerhandschriften *Schl*, *Bero*, *Lo D*, *Kar A*, *Gr B*, *Kar E*, *St. G C* sowie die Zisterzienser Codices *Oxf B*, *Col*, *Maig*, *Luz*, *Kar B* geschrieben, ebenso die Augustiner Handschriften *Mü C*, *Erf B*, die Dominikaner Handschriften *Gf A* und *Don*, und die Handschriften der Franziskaner *Freib/Ue A*, *Berl A*. Auch *Gf B*, *Würz*, *Erf B*, *Freib/Ue B* sind in Quadratschrift notiert.

Die gotische Choralnotation wurde von den Benediktinern (*Eng*, *Lo D*, *Kar E* und *Melk*), von den Zisterziensern (*Kar D*, *Gr C* und *Roer*) teilweise neben der Quadratnotation verwendet. Die Augustiner und Praemonstratenser bevorzugten sie (*Hortus*, *Mü Un*, *Mü Q*, *R* und *S*, *Vor*). Dies taten auch die Dominikaner (*Ba B*, *Kar C*, *Lüne*) und die Karthäuser von Schnals (*Innsbr*) und Basel (*Bas*), sowie die Chorherren von Salzburg (*Sal*), Breslau (*Bres D*) und Utrecht (*Ut*), ebenso die deutschen Ritter (*Ba C*).

Eine eigenartige Mischung gotischer Choralnotation mit Elementen der Mensuralnotation verwendeten die Schreiber der Hss. *Mü D*, *Berl B*, *Frg W* (neben gotischer Choralschrift und Mensuralnotation) und *Trier B*, indem sie das Punktum und stellenweise auch die Virga zur Bezeichnung des kürzeren Notenwertes mit einer Cauda versehen.  Als Längenbezeichnung dient die Verdoppelung oder Ver-

dreifachung des Punktums , . Es handelt sich dabei nicht lediglich um eine Zerfallsform der schwarzen Mensuralnotation. Die Mensurbezeichnung wird zwar nicht konsequent durchgeführt, sondern ist auf Andeutungen beschränkt. So sind wohl die vielen Abweichungen bei Melodiewiederholungen zu erklären. Zuweilen wird nur in einer von mehreren Stimmen die Kürze bezeichnet. J. Wolf (Hdb I,

S. 169) hat gezeigt, dass dahinter nicht Schreiberwillkür steckt, sondern ein System, das sich auch in weiteren Hss. angewandt findet, und das durch Martin Agricola, 1528, in der „Kurtz deutschen Musica“ ihre theoretische Festlegung fand.

Als Quellen mit schwarzer Mensuralnotation sind zu nennen: Handschrift *Bern B*, *Erf A*, *Trier C* und *Frg W*.

Seltener sind die Hss., die teilweise neben Hufnagelnotation bereits die weisse Mensuralnotation verwenden, wie das eben genannte *Frg W* und *Berl B* in den Nachträgen. Die beigegebene Karte und die Tabelle orientieren über die Verbreitung der Handschriften, ihre mutmassliche Herkunft und die Notation.

Zeit	Handschrift (Sigel)	Mutmassliche Herkunft	Notation ¹⁾
1000	1. <i>Eins</i>	Benediktiner Einsiedeln	NoL P
1180	2. <i>Hortus</i>	Augustinerinnen S. Odilien, Elsass	d.N
12. Jh.	3. <i>Mü O</i>		NoL
12./13. Jh.	4. <i>Schl</i>	Ben. St. Fiden, Schlettstadt	QN P
E. 13. Jh.	5. <i>Oxf B</i>	Zisterzienser Hauterive	QN
	6. <i>Gf A</i>	Dominikanerinnen, Schweiz	QN
	7. <i>Don</i>	Dom. Brunnenhof/Möhringen	QN
A. 14. Jh.	8. <i>St. G B</i>	Ben. St. Gallen (?)	NoL
	9. <i>Mü P</i>	Ben. Freising	NoL
	10. <i>Gr A</i>	Aug. Seckau, 1345	NoL QN
	11. <i>Bero</i>	Ben. (Beromünster ?)	QN
	12. <i>Col</i>	Zist. Pairies	QN
	13. <i>Erf B</i>	Sepulchriner, Aachen	QN
	14. <i>Sal</i>	Stift St. Peter, Salzburg	
	15. <i>Ba B</i>	Dominikanerinnen Bamberg	GN
	16. <i>Kar A</i>	Ben. französ. oder englisch	QN
	17. <i>Gr. B</i>	Ben. St. Lambrecht	QN P
	18. <i>Maig</i>	Zist. Hauterive	QN P
	19. <i>Luz</i>	Zist. St. Urban	QN P
	20. <i>Wilh</i>	Zist. Wilhering	
	21. <i>Freib/Üe A</i>	Franz. Freiburg	QN
	22. <i>Freib/Üe B</i>	Diözese Lausanne	QN
14. Jh.	23. <i>Gf B</i>	S. Pierre, Genf	QN
	24. <i>Erf C</i>		QN
	25. <i>Eng</i>	Ben. Engelberg	GN
	26. <i>Innsbr</i>	Karth. Schnals	GN
	27. <i>Mü Un</i>	Aug. Moosburg 1360	GN

¹⁾ NoL = linienlose Neumen, dN = deutsche Neumen, QN = Quadratnotation, GN = gotische Choralhandschrift (Hufnagel), aM = angedeutete Mensur, sMN = schwarze Mensuralnotation, wMN = weisse Mensuralnotation, P = partiturmässige Anordnung der Stimmen.

Zeit	Handschrift (Sigel)	Mutmassliche Herkunft	Notation
	28. <i>Mü R</i>	Aug. Polling	GN
	29. <i>Mü Q</i>	Praemonstr. Schäftlarn	GN
	30. <i>Ba C</i>	Deutscher Orden, Bamberg	GN
	31. <i>Stral</i>	Nikolaikirche	
	32. <i>Bern B</i>		sMN
	33. <i>Erf A</i>	St. Katharinenkapelle, Aachen 1394	sMN
14./15. Jh.	34. <i>Mü C</i>	Aug. Diessen	QN
	35. <i>Kar B</i>	Zist. Wonnental	QN
	36. <i>Berl A</i>	Franz. Wien	QN
	37. <i>Mü S</i>	Aug. Diessen	GN
	38. <i>Kar C</i>	Dominikanerinnen, Erfurt	GN
	39. <i>Mainz</i>	Weissfrauen, Mainz	GN P
	40. <i>R P</i>	Mainz	GN
	41. <i>Ut</i>	St. Maria, Utrecht	GN
	42. <i>Mü T</i>		GN
15. Jh.	43. <i>Lo D</i>	Ben. St. Blasien	QN GN P
	44. <i>Würz</i>	Karmeliter, Neustadt/S	QN
	45. <i>Melk</i>	Ben. Melk	GN
	46. <i>Kar E</i>	Ben. St. Blasien	GN P
	47. <i>Lüne</i>	Dominikanerinnen, Lüne	GN P
	48. <i>Berl B</i>	Aug. (oder Franz. ?) Utrecht (?)	GN aM
	49. <i>Kar D</i>	Zist.	QN GN P
	50. <i>Gr C</i>	Zist. Neuberg	GN P
	51. <i>Bres A</i>	Franz. Czaslau, 1417	GN
	52. <i>Bres B</i>	St. Elisabethenkirche, Breslau	GN P
	53. <i>Bres C</i>	St. Elisabethenkirche, Breslau	GN
	54. <i>Wn</i>	Salzburg	GN
	55. <i>Mü D</i>	Tegernsee, Böhmen oder Regensburg	GN aM
	56. <i>Frg W</i>	Elsass	GN aM s und wMN
	57. <i>Trier A</i>		GN
	58. <i>Trier B</i>	1482	GN aM
	59. <i>Mü U</i>	Benediktbeuren, 1479	wMN
	60. <i>Mar</i>	Ben. Marienberg (Tirol)	
	61. <i>Trier C</i>	Aug. Eberhardsklausen, Trier	sMN P
	62. <i>Berl C</i>	Hannover	wMN
	63. <i>Köln</i>	Schonenberch, Holland	
	64. <i>Os</i>	Dom Osnabrück	GN wMN
16. Jh.	65. <i>Vor</i>	Aug. Vorau um 1500	GN
	66. <i>St. G C</i>	Ben. St. Gallen	QN
	67. <i>Freib/Br</i>		QN P
	68. <i>Bas</i>	Karth. Basel	GN
	69. <i>Roer</i>	Zist.	GN
	70. <i>Mül</i>	Villingen, Salem, Überlingen oder Konstanz	GN
	71. <i>Bres D</i>	St. Vinzenz, Breslau	GN
	72. <i>Haar</i>	Nord Holland	GN
	73. <i>Zw</i>	Zwickau 1492/1546	wMN

VERZEICHNIS DER QUELLEN UND DEREN MEHRSTIMMIGEN INHALTES

vom 11. bis 16. Jahrhundert

1. Einsiedeln 121 Graduale um 1000 geschrieben; St. Galler Neumen ohne Li-
Eins nien. Paleographie musicale IV, 416; s. Ludwig 5 S. 164 und
 166, Handschin in SJbMw V, 14 und 10 S. 182.
 Monasterium istud

2. Hortus Deliciarum (1175–80) der Herrad von Landsperg, Aebtissin des Augu-
Hortus stinerinnen-Klosters St. Odilien zu Hohenburg im Elsass;
 deutsche Neumen. Der am 24. August 1870 verbrannte Perga-
 mentcodex der Strassburger Universitätsbibliothek umfasste
 324 Blätter, 53 : 37 cm; s. Engelhardt a. a. O. mit Facsimile.
 Sol oritur occasus nescius

3. München SB Clm 560. Astronomische Handschrift des 11. Jahrhunderts mit
Mü O musikalischen Einträgen auf fol. 87v/88 in linienlosen Neumen
 aus dem 12. Jahrhundert; s. Handschin 9 S. 69.
 1. In laudibus infantium fol. 88
 2. Johannes postquam senuit
 3. Procedentem sponsum de thalamo

4. Schlettstadt Nr. 187. *Liber miraculorum S. Fiden* um 1100, mit musika-
Schl lischen Nachträgen des 12. und 13. Jahrhunderts in Quadrat-
 notation; s. Ludwig 5 S. 182; benützt nach der Abschrift von
 Herrn Prof. Dr. J. Handschin.
 Ave regina coelorum fol. 120

5. Oxford Bodleiana lat. lit. d 5. Graduale des Zisterzienserklosters
Oxf B Hauterive, Ende 13. Jahrhundert, Quadratnotation mit an-
 gedeuteter Mensurierung. Photos von Herrn Prof. Handschin.
 1. Nicolai sollempnia fol. 104v
 2. Catholicorum concio „ 106v
 3. Kyrie eleyson „ 115
 4. Ad cantum laeticiae „ 123v
 5. Ave virgo virginum „ 127v

6. Genf Bibliothèque universitaire, Cod. lat. 30a. Processionale vom
Gf A Ende des 13. Jahrhunderts, vermutlich aus einem deutsch-
 schweizerischen Dominikanerinnenkloster der Diözese Kon-
 stanz stammend; Quadratnotation; s. Handschin 5.
 1. Ad cantum laeticiae fol. 130v
 2. Ad laudes Mariae „ 138
 3. Nova laude terra plaude „ 159v

7. Donaueschingen, Fürstenbergische Bibliothek Cod. 882. Processionale aus dem Dominikanerinnenkloster Brunnenhof bei Möhringen (Schwarzwald) des 13. Jahrhunderts; Film im Musikwissenschaftlichen Seminar, Basel.
1. Ad laudem Mariae fol. 222v
 2. Ad cantum laetitiaie „ 225v
 3. Nova laude terra plaude „ 231v
8. St. Gallen
St. G B
Stiftsbibliothek Cod. 382. Pergamenthandschrift, 8^o, des 11. Jahrhunderts, mit Nachträgen aus dem 14. Jahrhundert, Neumen ohne Linien; s. Handschin *II*, S. 42.
- Agnus Dei. Mortis dira S. 81
9. München
Mü P
Staatsbibliothek, Cod. lat. 6419. Graduale des 14. Jahrhunderts aus Freising; Neumen ohne Linien; s. Ursprung *I*, S. 273, Handschin *4*, S. 74, Ludwig *6*, *II*, S. 35*.
- Procedentem sponsum (dreistimmig) fol. 109v
10. Graz
Gr A
Universitätsbibliothek Hs. II 756. Graduale aus dem Augustinerstift Seckau (Steiermark), 1345 beendet; Neumen ohne Linien, z. T. in Partitur, z. T. die Stimmen nacheinander notiert; s. Drinckwelder in: *Musica divina* 3, 1915, S. 269 ff. und Ludwig *I*, S. 309 f.
1. Procedentem sponsum fol. 218v
 2. Regi psallens „ 219
 3. Hec est dies domini „ 219
 4. Nova laude tellus plaude „ 219r/v
 5. De Stephani roseo „ 185
11. Beromünster
Bero
Cantatorium des 13. Jahrhunderts mit mehrstimmigen Nachträgen vom Anfang des 14. Jahrhunderts in deutschen Neumen ohne und mit Linien und in Quadratnotation; s. Handschin *II*, S. 41; nach Abschrift von Herrn Prof. Handschin.
1. Sanctus fol. 32v
 2. Kyrie fons bonitatis „ 58v
 3. Cunctipotens Genitor Deus „ 59v
12. Colmar No. 352.
Col
Psalterium aus dem Zisterzienserklöster Pairies, 12./13. Jahrhundert. Deckblätter mit Quadratnotation aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts; s. Handschin *3*, S. 84 ff. (Abschrift von Herrn Prof. J. Handschin.)
1. Sancte Laurenti
 2. Veni sancte Spiritus
 3. O inestimabile
 4. O Maria, via vitae
13. Erfurt
Erf B
Handschrift 8^o 44. Vermischter Inhalt: Musiktheoretisches, Tropen, Ordinariumsgesänge, Sequenzen, Antiphonen, Responsorien, Genealogie und ganze Offizien. Handschrift aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, vielleicht aus dem Leonhardskloster der Sepulchriner zu Aachen stammend. Quadratnotation; s. Handschin *7*, S. 97. (Abschrift von Herrn Prof. J. Handschin.)

- | | | |
|------------------------|--|----------------------|
| | 1. Hec est mater domini | fol. 14v |
| | 2. Vidit Jacob sompnia | „ 38 |
| | 3. Kyrie (Messe V) | „ 38 |
| | 4. Benedicamus in laudem Jesu | „ 38 |
| | 5. Primo tempore alleviata est | „ 38v |
| | 6. Procedentem sponsum | „ 48 |
| | 7. Alleluia. Ave rosa venustatis | „ 49 |
| 14. Salzburg
Sal | Handschrift des Stiftes St. Peter a VII 20 vom Anfang des 14. Jahrhunderts; s. Dreves 1. | |
| | Kyrie (Messe V) | |
| 15. Bamberg
Ba B | Fragment, abgelöst von der Handschrift Theol. 74 (alte Signatur: P IV 19) aus dem Dominikanerkloster Bamberg. Deutsche Neumen, Anfang des 14. Jahrhunderts; s. Handschin 3, S. 91 ff. | |
| | 1. Benedicamus-Tropus (fragm.) | fol. 2 |
| | 2. Benedicamus Domino | |
| | 3. Ave virgo virginum | |
| | 4. Procedentem sponsum | „ 2v |
| | 5. Ad cantum leticie (fragm.) | |
| 16. Karlsruhe
Kar A | Landesbibliothek Cod. St. Peter, perg. 29a. Benediktiner-Processionale des 14. Jahrhunderts mit Quadratnotation; s. Volbach, a. a. O. S. 34 ff. Die Handschrift stammt wahrscheinlich aus Nordfrankreich oder England; s. H. Müller, a. a. O. S. 1. | |
| | 1. Alleluia. Veni sancte Spiritus | fol. 8r/v |
| | 2. Kyrie (Messe XII) | „ 37/38 |
| 17. Graz
Gr B | Universitätsbibliothek Ms. III 29 und 30. Zweibändiges Antiphonarium des 14. Jahrhunderts, aus dem Benediktinerstift St. Lambrecht in Steiermark. Quadratnotation; s. H. Federhofer 1. Ich verdanke die gütige Vermittlung von Photographien Herrn Dozent Dr. H. Federhofer. | |
| | 1. Gaude in Domino, | Cod. III 29 fol. 187 |
| | 2. Jube . . . Primo tempore alleviata est . . . | „ 187 ff. |
| | 3. Jube . . . Primo tempore alleviata est . . . | „ 189v ff. |
| | 4. Jube . . . Consolamini | „ 192 ff. |
| | 5. Jube . . . Consurge | „ 194v ff. |
| | 6. Jube . . . Salvator noster | „ 197 ff. |
| | 7. Sponsa Christi a Christo vocatur | „ 202 |
| | 8. Per quem facta sunt | „ 202v/203r |
| | 9. O pastor Memor esto | „ 291 |
| | 10. Inter choras confessorum | „ 293 |
| | 11. Ut christo celebri iubilemus | „ 293r/v |
| | 12. Alme per te ducem clarissimum | „ 297 |
| | 13. O sancta et benedicta | „ 301r/v |
| | 14. Quoniam peccatorum mole | „ 303v |
| | 15. Odor tuus super cuncta | „ 305r/v |
| | 16. Te lucis ante terminum | „ 379 |
| | 17. Terribilis, Vidit Jacob sompnia, Cod. III, 30, f | „ 108r/v |
| | 18. Conserva Domine | „ 112r/v |
| | 19. Alme per te ducem clarissimum | „ 172 |

20. Que est ista fol. 228v
 21. Ista est speciosa „ 229r/v
 22. Que est ista „ 229v/230
18. Maigrauge
Maig Cod. 4. Graduale aus dem Zisterzienserkloster Hauterive, Quadratnotation des 14. Jahrhunderts; s. Wagner 3, S. 32, und Handschin 11, S. 41.
 1. Agnus Dei, Crimina tollis (dreistimmig) . fol. 140v/141v
 2. Kyrie (Messe V) „ 146r
19. Luzern
Luz Kantonsbibliothek P. Mscr. 25, fol. Zisterzienser Graduale des 14. Jahrhunderts aus St. Urban in Quadratnotenschrift. Ich verdanke den gütigen Hinweis Herrn Prof. J. Handschin. (Film im Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel.)
 Kyrie fol. 181r
 Sanctus (fragmentarisch)
20. Wilhering
Wilh Handschrift IX 40 des 12. Jahrhunderts aus dem Zisterzienserkloster Wilhering, mit mehrstimmigem Nachtrag des 14. Jahrhunderts; s. Ludwig 1, S. 310 (konnte nicht eingesehen werden).
 Inperatrix supernorum pag. 1
21. Freiburg i. Ue.
Freib/Ue A Bibliothek des Franziskanerklosters, Cod. f. 3. Graduale aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts; Quadratnotation; s. Felder a. a. O., S. 97; nach Photos im Musikwissenschaftlichen Seminar, Basel.
 1. Kyrie (Messe V)
 2. Kyrie (fragm.)
22. Freiburg i. Ue.
Freib/Ue B Universitätsbibliothek. Breviarium Lausannense des 14. Jahrhunderts; Quadratnotation; erwähnt von Wagner 1, S. 55 f.; die Handschrift konnte nicht aufgefunden werden.
 Christus resurgens ex mortuis fol. 129
23. Genf
Gf B Bibliothèque universitaire, Cod. lat. 38b. Evangeliar des 14. Jahrhunderts von St. Pierre, Genf; Quadratnotation; s. Handschin 11, S. 41; nach Photos von Herrn Prof. Handschin.
 Cum natus esset (dreistimmig) fol. 37/40v
24. Erfurt
Erf C Stadtbibliothek, Handschrift Folio 169. Drei vom Einband abgelöste Doppelblätter (Ia, b, c, d, IIa, b, c, d, IIIa, b, c, d). Handschriftenfragment deutscher Herkunft des 14. Jahrhunderts. Bruchstücke aus einem anonymen Modal-Traktat und zehn Motetten, wovon neun fragmentarisch; s. Handschin 7.
 1. Resurrexit hodie qui pridie Bl. Ib
 2. . . . la melle dulcoratur rorido „ Ic/Id
 3. Mater glorie, stella radiosa „ IIa
 4. Alma redemptoris mater omnium „ IIb
 5. (Schluss eines Tenors) „ IIc
 6. Ave Jes(u Christe) verbum patris
 7. (C?)um amoris cella placens „ IId
 8. Salve virgo gloriosa „ IIIa-b
 9. O Maria, maris stella „ IIIb
 10. . . . tuo vino satiari „ IIIc

25. Engelberg
Eng 2

Handschrift 314. Tropar und Sequentiar für die hohen Festtage, dat. 1372; gotische Choralnotation; s. Ludwig, 2 S. 48–61, Handschin 3; nach Film im Musikwissenschaftlichen Seminar, Basel.

1. Primo tempore alleviata (dreistimmig)	fol. 53v
2. Gaudens in Domino	„ 79
3. Hodie progreditur	„ 79
4. Universi populi	„ 80
5. Kyrie magnae Deus potencie	„ 93
6. Kyrie fons bonitatis	„ 94v
7. Sanctus. Phos patris	„ 106v
8. Sanctus. Pater ingenitus	„ 107
9. In illo tempore ingressus (ein- bis dreistimmig)	„ 113
10. Agnus. Mortis dira	„ 117
11. Benedicamus domino	„ 127
12. Procedentem sponsum	„ 127 u. 180v
13. Benedicamus domino	„ 135
14. Illibata virgo – Egregia sponsa	„ 135v
15. Haec est domus – Terribilis est	„ 136v
16. Inter natos – O Johanne doce nos	„ 137v
17. Voce cordis – Pulchre Sion filia	„ 138
18. Gamautare – O felix, o pia	„ 138v
19. Veni s. spiritus – Veni pater divine	„ 140
20. Apparuerunt illis – Omnium est artifex	„ 141
21. Salve pater nominum – Exaudi nos	„ 141
22. Ad regnum epulentum – Noster coetus	„ 142
23. O primarium – Haec est domus	„ 142v
24. Salve virgo martyr – Salve virgo nobilis (ohne Noten)	„ 143v
25. In illo tempore extollens (ein- bis dreistimmig)	„ 148
26. Ortus dignis	„ 150
27. Unicornis captivatur	„ 150v
28. Haec est turris	„ 152
29. Ovans chorus	„ 153
30. In principio (zu Resp. Verbum; ohne Noten)	„ 176v u. 181v
31. Constantes estote (zu Resp. Judea)	„ 179v
32. Congaudeat turba fidelium	„ 130, 180, 182

26. Innsbruck
Innsbr

Cod. 457 perg., aus der Karthause Schnals (Südtirol), 14. Jahrhundert, gotische Choralnotation; s. Ludwig I, S. 302 f., Wolf Hdb. der Notationskunde I, S. 214. Die Dissertation von Zingerle, Innsbruck (Maschinenschrift, konnte nicht eingesehen werden; Film im Musikwissenschaftlichen Seminar, Basel.

1. Judea	fol. 72
2. Procedentem sponsum	„ 72
3. Primo tempore alleviata est	„ 73
4. Consolamini	„ 73v

- | | | |
|------------------------|---|---------------|
| | 5. Consurge | fol. 74v |
| | 6. Salvator noster | „ 75v |
| | 7. In principio erat verbum | „ 76v |
| | 8. In semper o pie (Laudem Deo) | „ 79 |
| | 9. Vidit rex omnipotens – Viderunt | „ 79v |
| | 10. Flos de spina. | „ 80v |
| | 11. Salva Christe te querentes | „ 81v |
| | 12. Kyrie fons bonitatis. | „ 82 |
| | 13. Kyrie magne Deus | „ 82v |
| | 14. Confitebor | „ 83 |
| | 15. Chorus nove Jerusalem | „ 86v |
| | 16. Salve proles | „ 86v |
| 27. München
Mü Un | Universitätsbibliothek 156. Graduale aus dem Augustiner Collegiatsstift Moosburg (dat. 1360); deutsche Choralnotation; s. AH XX, S. 22–23; nach Film im Musikwissenschaftlichen Seminar, Basel. | |
| | 1. Chorus nove | fol. 248v |
| | 2. Procedentem sponsum | „ 251 |
| | 3. Kyrie magne Deus. | „ 256 ff. |
| 28. München
Mü R | Staatsbibliothek Cod. lat. 11764, 4 ^o , Papierhs. Graduale des Augustinerstiftes Polling, 14. Jahrhundert; gotische Choralnotation; s. Sigl a. a. O. Beilage 13; J. Wolf, Hb. der Notationskunde I, S. 214, derselbe I, S. 225, Ludwig I, S. 304 A. | |
| | 1. Kyrie fons bonitatis | fol. 247v ff. |
| | 2. In illo tempore ingressus est | „ 248v |
| 29. München
Mü Q | Staatsbibliothek Cod. lat. 29 164. Troparfragment des 12. Jahrhunderts mit zweistimmigem Nachtrag des 14. Jahrhunderts aus dem Prämonstratenserklöster Schäftlarn, gotische Choralnotation; s. Ursprung I, S. 254 und 275; nach Abschrift von Herrn Prof. J. Handschin. | |
| | Gloria patri | |
| 30. Bamberg
Ba C | Lit. 41 (Ed. VI 5). Deutschordens Missale des 14. Jahrhunderts, gotische Choralnotation; s. Volbach a. a. O., S. 34 ff., mit Faksimile. Ludwig 6 II, S. 35*. | |
| | Kyrie (Messe V) | fol. 158 |
| 31. Stralsund
Stral | Stadtbibliothek, Handschrift ohne Signatur. Graduale der Nikolaikirche, 14. Jahrhundert; s. Mar. Schneider a. a. O. II, S. 13 und Beispiel Nr. 166. | |
| | Kyrie fons bonitatis | |
| 32. Bern
Bern B | Stadtbibliothek, Handschrift C 50. Antiphonar des 14. Jahrhunderts, schwarze Mensuralnotation; s. Handschin II, S. 42. | |
| | 1. Nunc omnes unanimiter | fol. 80v |
| | 2. Ave beatissima civitas | „ 103v f. |
| | 3. Octaviano imperatore-Clamat, cantat | „ 104v |
| | 4. Succendat digne nos | „ 164v |
| | 5. Cordium o intima | „ 172v |

33. Erfurt
Erf A
Handschrift 4^o 332. Englische Handschrift mit Nachträgen des Joh. Barbla, Kaplan der St. Katharinenkapelle in Aachen um 1394, unsorgfältige Mensuralnotation; s. Handschin 4, S. 99, K. Ameln in: Die Singgemeinde 5, 1928, S. 33 ff.
1. Sys willekomen heirre kerst (dreistimmig). fol. 105
 2. Gloria (dreistimmig) „ 105v/106
34. München
Mü C
Staatsbibliothek Cod. lat. 5539 4^o. Handschrift des 14./15. Jahrhunderts, wahrscheinlich aus dem Augustinerstift Diessen (Bayern) stammend, teils in Quadratnotation, teils in unsorgfältiger Mensuralnotation geschrieben; s. Ursprung 1, S. 275, Ludwig 1, S. 304 und 309, Handschin 3, S. 69.
1. Benedicamus-Tropus (fast ganz ausradiert). . . fol. 28
 2. Sanctus. Quem pium
 3. Sanctus. Maria mater
 4. Agnus. Mortis dira
 5. Deus in adjutorium (dreistimmig, französischen Ursprungs)
 6. Gaudens in Domino
 7. Primo tempore alleviata
 8. Ave virgo virginum
 9. Procurans odium
 10. Exiit diluculo
 11. Sonent laudes pueri
 12. Gratulentur parvuli
 13. Kyrie (Messe V)
 14. Hodie natus-Salus virgini (Triplum als Nr. 29 nachgetragen).
 15. Resurrexit hodie – (In seculum)
 16. Mellis stilla – (Tenor), (französische Motette)
 17. Ave gloriosa mater – (Tenor), (französische Motette)
 18. Salve mater salutifera – (Tenor) – O miranda (als Nr. 28 nachgetragen; französische Motette)
 19. Pro defectu (melodisch= Nr. 18)-(Tenor), (urspr. 3-stimmig)
 20. Flos de spina (französischen Ursprungs)
 21. Quomodo fiet – (Tenor fehlt) – O stupor (Nr. 21/22)
 22. Salve virgo virginum – In Gedeonis (französische Motette, Nr. 23/24)
 23. Salve virgo nobilis (Triplum von Mo 7, 284), (Nr. 27)
 24. Rosula fructu – Flos virginum (Nr. 30)
35. Karlsruhe
Kar B
Landesbibliothek, Cod. Wonnental 1. Zisterziensergraduale des 14./15. Jahrhunderts, Quadratnotation; s. Volbach a. a. O., S. 35, mit Faksimile.
- Kyrie (Messe V) fol. 145
36. Berlin
Berl A
Staatsbibliothek mus. mscr. 4^o 40 580. Pergamenthandschrift, 82 Blätter (13,5 : 10 cm), österreichischen Ursprungs, ehemals dem Minoritenkloster in Wien gehörig. Einträge von sechs Schreiberhänden des 14. und 15. Jahrhunderts, vorwiegend Quadratnotation, daneben auch gotische Chorschrift; siehe Wolf 1, S. 233, Ludwig 6, II, S. 35a*, Handschin 3, S. 86.

- | | | |
|------------------------|--|-------------|
| | 1. Verum sine spina | fol. 22v |
| | 2. Ad laudes Domini | „ 23 |
| | 3. Kyrie fons bonitatis | „ 24 |
| | 4. Kyrie (Messe V) | „ 27 |
| | 5. Benedicamus Domino | „ 27v |
| | 6. Benedicamus Domino | |
| | 7. Primo tempore alleviata est | „ 38 |
| | 8. Consolamini | |
| | 9. Consurge | |
| | 10. Salve Maria regia - (O Maria virgo) | „ 57v |
| | 11. Salve pater luminum-Exaudi nos | „ 58v |
| | 12. Veni sancte spiritus - Veni pater divine | „ 60 |
| | 13. Letare plebs fidelis - Letare plebs ..Syon | „ 61 |
| | 14. Uterus virgineus | „ 63 |
| | 15. O clemens archa | „ 68 |
| | 16. Benedicamus Domino | „ 70v |
| 37. München
Mü S | Staatsbibliothek Cod. lat. 5511 perg. 2 ^o . Handschrift vermisch-
ten Inhaltes, 14./15. Jahrhundert, aus Diessen, gotische Cho-
ralnotation; s. Ludwig I, S. 302. | |
| | 1. Primo tempore alleviata est (dreistimmig) | fol. 60v/62 |
| | 2. Consolamini. | „ 62v/63 |
| | 3. Consurge | „ 63v/64 |
| 38. Karlsruhe
Kar C | Landesbibliothek Cod. St. Peter perg. 16. Handschrift des
14./15. Jahrhunderts aus dem Dominikanerinnenkloster in Er-
furt, gotische Choralnotation; s. P. Wagner in: AfMw 6, S. 54 f. | |
| | Crucifixum in carne laudate | fol. 73 |
| 39. Mainz
Mainz | Stadtbibliothek Antiphonale des Weissfrauenklosters, um 1250
geschrieben, mit Nachtrag in gotischer Choralnotation vom
Ende des 14. oder Anfang des 15. Jahrhunderts; s. Gottron
a. a. O. mit Faksimile. | |
| | Vernans virtus sacramenti | |
| 40. Rom
R P | Vatikanische Bibliothek Cod. Pal. lat. 488. Handschrift des
14./15. Jahrhunderts aus Mainz, gotische Choralnotation; s.
Ludwig I, S. 302. | |
| | Procedentem sponsum | fol. 69v |
| 41. Utrecht
Ut | Cod. No. 406. Antiphonarium de nocte des Kapitels St. Maria
zu Utrecht, 14./15. Jahrhundert, gotische Choralnotation in
Stimmen notiert; Film im Musikwissenschaftlichen Seminar Ba-
sel, nach Photographien von Herrn Dr. J. A. Bank, Amsterdam. | |
| | 1. Kyrie (Messe XVII, 2. Melodie) | fol. 141v |
| | 2. Kyrie (Messe V) | „ 141v |
| 42. München
Mü T | Staatsbibliothek Cod. lat. 23, 286, perg. 8 ^o . Handschrift des
14./15. Jahrhunderts. Lektionen, Hymnen, Ordinariusge-
sänge, Sequentiar. Choralnotation mit angedeuteter Mensur;
s. Ludwig I, S. 302. | |
| | 1. Kyrie fons bonitatis | fol. 4/5 |
| | 2. Kyrie magne Deus | „ 5 |

43. London
Lo D

3. Rex omnium virginum fol. 5v
4. In semper o pie „ 32v

Brit. Mus. Mscr. add. 27 630. Tropar des 15. Jahrhunderts aus dem Augustinerstift Indersdorf an der Glon (Bayern), ursprünglich aus dem Besitz des Benediktinerklosters St. Blasien, ging im 19. Jahrhundert in den Privatbesitz von Rev. John C. Jackson und von da 1867 an das Britische Museum über. Quadratnotation, am Ende Nachträge in gotischer Choralnotation; s. A. Hughes-Hughes, a. a. O. I, S. 256 ff., Gerbert, De Cantu, Ludwig I, S. 305 f., Handschin 4, S. 90 f. (Die Nrn. 41, 43, 46, 51 und 73 sind einstimmig.)

1. Flos de spina procreatur fol. 2v
2. Maria, degenti confer solamina genti . . . „ 4
3. Salva, Christe, te querentes „ 4v
4. Ave decus angelorum „ 5
5. Audi, virgo virginum „ 6
6. Gaude, virgo virginum „ 6v
7. Salve, virgo speciosa „ 7
8. O virgo mitis. „ 7v
9. Tu norma pudicie „ 8
10. Ad laudes Marie cantemus „ 9v, 47b
11. Ostende nobis, o Maria „ 10
12. Virgo mater clemens „ 10v
13. Ave, fulgens stella maris „ 11
14. Ave, speculum candoris „ 12
15. Ad laudem virginis cantemus. „ 13
16. Fulcite me floribus „ 13v
17. Candor lucis „ 13v
18. Virgo tronus glorie „ 15
19a Hec est rosa venustatis (nur Anfang) . . . „ 15v
19b Benedicamus Domino (nur Schluss) . . . „ 16
19c Benedicamus Domino „ 16
20. Letare, en! milicia „ 16
21. Nos respectu graciae „ 17
22. Chorus nove Jerusalem „ 18
23. Salva Christe te querentes „ 19v
24. In diebus illis vidi civitatem sanctam . . . „ 27
25. In omnibus requiem quaesivi „ 28v
26. In omnibus requiem quaesivi „ 30
27. Kyrie magnae deus potencie „ 32
29. Kyrie fons bonitatis. „ 33
31. In nympha regia „ 34
32. Salutemus dominum „ 34v
33. Qui de carne puellari „ 35
34. Summe deus rex celorum „ 36
35. Ab hac familia „ 36
36. O vera o pia „ 36v
37. Quem ethera et terra „ 37v
38. Constantes estote „ 38
39. Vidit Jacob in sompnis „ 38

40. Patris ingeniti filius	„ 39
42. Psallat Augustino mater ecclesia	„ 40v
44. Flos ut rosa floruit	„ 42
45. Ad cantus leticie	„ 43v
47a Hec festiva accio	„ 44v
47b Ad laudes Mariae cantemus	„ 45
48. Hec est sancta sollempnitas	„ 45v
49. Ecclesiam de regum stirpe natum (sic). . .	„ 46v
50a Alleluia. Dies sanctificatus	„ 47v
50b Surge et illumina	„ 48v
52. Alleluia. Surrexit pastor bonus	„ 49
53a Alleluia. Veni sancte spiritus reple	„ 50
53b Jam nube dissolvit – Jam novus sidus – Solem	„ 50v
53c Salve mater – Kyrie eleison	„ 51
54. Angelus apparuit – Angelus	„ 51v
55. Dum crumena – Kyrie eleison	„ 52
56. O nacio nephandi generis – O nacio	„ 52v
57. Ave Jesu christe, verbum patris – O premium	„ 53v
58. Veste vili – Christum regem	„ 54
59. Veni sancte spiritus – Veni pater divine. . .	„ 54v
60. Descendi in ortum meum – Alma mater . .	„ 55v
61. Rex omnium, dominus – Fidus servus . . .	„ 55v
62. Salve, Maria regia – (Tenor)	„ 56v
63. Dat superis inferis gaudia – (Tenor) . . .	„ 57
64. Rosula fructu perfulcitur – Virginibus . .	„ 57v
65. Salve, pater luminum – Exaudi	„ 58v
66. Mulierum hodie maior natus – Inter natos .	„ 59v
67. Anima mea liquefacta est – (Tenor)	„ 59v
68. Alleluia. Jesu, nos livore sana – Tripudio. .	„ 60v
69. Ave tronus trinitatis – (Tenor)	„ 61
70. O inestimabile triclinium – (Tenor)	„ 61v
70a Marie preconio – (Tenor)	„ 62
71. Consolare virgo – Dignare	„ 62v
72. Tota pulchra es – (Tenor)	„ 63v
73. Ave, virgo gloriosa – Alleluia	„ 64
74. Hec est domus Domini – Benedicat	„ 64v
75. Benedicamus Domino	„ 65
76. Adam cum viragine – O Maria	„ 65v
76a Katharina coronata	„ 67v
76b Katharina costii – Veni s. spiritus	„ 68v
76c Prefulcito regi – Laudes demus	„ 69v
77. O primarium veri sacrarium – Hec est domus	„ 66v
78. Jam candor celorum – (Tenor)	„ 106v
79. Pater noster qui es in celis – Ave Maria . .	„ 108
80. Non est fides in bohemo – Ave Maria . . .	„ 108v

44. Würzburg
Würz

Universitätsbibliothek, Handschrift Mp th fm 19. Karmeliter Graduale aus Neustadt a. S., 15. Jahrhundert. Auf der Innenseite des Rückendeckels in Quadratnotation; s. Federl a. a. O.

Sanctus

45. Melk
Melk
Bibliothek des Benediktinerstiftes, Cod. 710, aus dem 15. Jahrhundert, in gotischer Choralnotation; s. Dreves, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1888, S. 32 ff., Roediger a. a. O.
Begruesset seyst du künigin fol. 209v/210
46. Karlsruhe
Kar E
Landesbibliothek, Cod. St. Blasien. 77. Handschrift des 15. Jahrhunderts in gotischer Choralnotation; geschrieben von Heinrich Otter um 1439; s. Ludwig I, S. 302 A, vgl. auch H. J. Moser und F. Quellmalz, Volkslieder des 15. Jahrhunderts aus St. Blasien, in: Volkskundliche Gaben, J. Meier zum 70. Geburtstag dargebracht, Berlin 1934.
Surrexit Christus hodie fol. 318
47. Lüne
Lüne
Kloster Lüne bei Lüneburg. Pergamentdeckblätter des Tagebuchs der Äbtissin Mechthildis (1506–1535). Gotische Choralnotation, 15. Jahrhundert.
Procedentem sponsum
48. Berlin
Berl B
Oeffentliche Wissenschaftliche Bibliothek Cod. germ. 8° 190. Handschrift des 15. Jahrhunderts, unbekannter niederrheinischer Herkunft, vielleicht aus einem Franziskanerinnenkloster in der Umgebung von Utrecht stammend, ehemals im Besitz von A. H. Hoffmann von Fallersleben. Vermischter Inhalt, Hymnen, Sequenzen und deutsche Lieder. Gotische Choralnotation, teilweise mit angedeuteter Mensurierung, Nachträge in Mensuralnotation; s. Roedigera. a. O.¹⁾
- | | |
|--|-----------|
| 1. Dies est leticie in ortu regali | fol. 4v/5 |
| 2. Dies est leticie nam processit | „ 5 |
| 3. Puer natus in bethleem | „ 5v |
| 4. Puer nobis nascitur | „ 6 |
| 6. Verbum caro factum est | „ 7 |
| 7. Jubilemus singuli | „ 7v/8 |
| 8. O maiestas deica (dreistimmig) | „ 8v/9 |
| 9. Ad festum leticie | „ 9v |
| 11. Jure plaudant omnia | „ 11 |
| 12. Mit desen nyewen iare | „ 11v/12 |
| 13. Hec est mater domini | „ 12v |
| 14. In dulci jubilo | „ 13v/14 |
| 15. Omnes nu laet ons gode loven | „ 14v |
| 16. Totus mundus sit jocundus | „ 15v |
| 17. Regi psallens hec contio | „ 15v |
| 24. Benedicant omnia terrena (dreistimmig) | „ 23v |
| 25. In natali domini | „ 24 |
| 26. Hec festa natalia | „ 24v |
| 27. Puer natus in bethleem | „ 25v |
| 28. Gaudent in domino | „ 26 |
| 29. Noel, triplicando noel | „ 26v |
| 30. Universalis ecclesia (dreistimmig) | „ 27v |

¹⁾ Die Nrn. 5, 10, 18–23, 41–47, 54, 58–64, 66–67, 69–70, 72, 74–80, 82, 84–131 sind einstimmig.

31. Iste confessor	fol. 29
32. Nicolai solempnia (dreistimmig)	„ 29v
33. Digne colat ecclesia	„ 30
34. Benedicamus devotis mentibus	„ 30
35. Magnum nomen domini	„ 31
36. Procedentem sponsum	„ 32
37 A solis ortus	„ 32v
38/39 Ave pulcherrima regina	„ 32v
40. Corde natus	„ 34
48. Die nobis per quam regulam	„ 39
49. Vox dicentis	„ 39v
50. Ave maris stella	„ 40v
51. Amoris domicilium	„ 41
52. Salve virgo speciosa	„ 41v
53. Benedictum sit dulce nomen	„ 42v
55. Benedicamus celestis filio	„ 43v
56. Quem pater ab matre	„ 43v
57. Rex natus pridem nunc	„ 44
65. Alleluia. Surrexit	„ 55v
68. Ave, celestis regina	„ 59 u. 60v
71. Kyrie magne deus	„ 66
73. Jesu dulcis memoria	„ 67v
81. Ons is ghebornen nu ter tyt	„ 75v
83. Dies est leticie in aula regali	„ 78v
132. Sanctus. O quam dulciter voces	„ 183v

49. Karlsruhe
Kar D

Landesbibliothek, Handschrift unbekannter Herkunft I. Zisterziensergraduale des 15. Jahrhunderts. Quadratnotation, mehrstimmige Nachträge in gotischer Choralnotation; s. Ludwig I, S. 302 A.

1. Sanctus	fol. 257v
2. Agnus Dei	„ 258

50. Graz
Gr C

Universitätsbibliothek Mss. IV 9 und IV 10. Zwei im wesentlichen gleichlautende Graduale des 15. Jahrhunderts, in gotischer Choralnotation aus dem aufgehobenen Zisterzienserstift Neuberg in Steiermark; s. Federhofer 2, S. 21 ff., und 3, S. 416 ff.; die Vermittlung von Photographien sei Herrn Dr. Federhofer bestens verdankt.

1. Kyrie divinitatis amator – Kyrie fons bonitatis	fol. 167r/v
2. Kyrie magne deus potencie	„ 168r/v
3. Rex virginum	„ 168r/v

51. Breslau
Bres A

Universitätsbibliothek, Handschrift I 4^o 466, aus dem Franziskanerkloster in Czaslau, geschrieben 1417 von Nikolaus von Kosel in gotischer Choralnotation, teilweise in Mensuralnotation; s. Ludwig I, S. 313.

1. Intravit Jesus in quoddam castellum (dreist.)	fol. 24/27
2. Credo-Patrem	„ 25v

52. Breslau
Bres B Stadtbibliothek, Perg. Handschriften 505 und 506. Antiphonar der Haupt- und Pfarrkirche St. Elisabeth. Tomus aestivalis datiert: 13. Dezember 1426. In gotischer Choralnotation; s. H. A. Sander, a. a. O., S. 218–230.
Laudem Deo fol. 206v ff.
53. Breslau
Bres C Stadtbibliothek, Perg. Handschrift 3067. Graduale der St. Elisabethenkirche aus dem 15. Jahrhundert (nach 1442, vor 1468). Die Stimmen sind nacheinander notiert; s. H. A. Sander, a. a. O., S. 218–230.
Hodie deus homo factus (dreistimmig) fol. 1v
54. Wien
Wn National Bibliothek, Cod. 1894. Processionale des 15. Jahrhunderts aus Salzburg in gotischer Choralnotation; s. C. Schneider, Geschichte der Musik in Salzburg, 1935, Bildbeilage 3, Faksimile.
Consolamini fol. 44v
55. München
Mü D Staatsbibliothek, Cod. germ 716 4^o, 205 Bl. Antiphonen, Sequenzen, Motetten und deutsche Lieder, Handschrift des 15. Jahrhunderts aus Tegernsee, Böhmen oder Regensburg. Gotische Choralnotation, z. T. primitive Mensuralnotation; s. Ludwig I, S. 308 f.
1. Rosula fructu – Audi nos fol. 125/125v
 2. Salve pater luminum „ 126v
 3. O inestimabile triclinium „ 131v
 4. Grata prodigalitas – Eya dulcis „ 132/132v
 5. O beata genitrix – Ave Maria „ 133
 6. Salve, Maria regia „ 133v
 7. Illibata virgo – Egregia virgo „ 134/134v
 8. O celi porta – Gemencium „ 141/141v
 9. Salve feta „ 141v
 10. Gamautare – O felix „ 142/143
 11. Vitis propagines – Regina poli „ 143v
 12. Stirps regalis – Gloriose domine „ 144v/145
 13. Consolare virgo – Dignare „ 145/146
 14. Veni creator „ 154
 15. Spiritus o presta – Jam laudemus „ 155/156
 16. Lumen sancti spiritus – Lumen pium. „ 163v/164
 17. O Syon pisticum – Resonemus altitonante „ 165/166
 18. Hic est ille – O Johannes „ 166/167
 19. O celi basis – Christi dilecte „ 167/168
56. Fragment
Frg W im Besitze von J. Wolf. Vier ganze und zwei halbe Blätter, 27,3 : 20 cm, Ende 15. Jahrhundert, süddeutscher (elsässischer ?) Herkunft, in gotischer Choralnotation, teilweise mit angedeuteter Mensurierung, schwarzer und weisser Mensuralnotation; s. Wolf 2.
1. Convertimini
 2. Hec dicit (resp. Consurge; resp. Jube . . .), (dreistimmig)
 3. Jube dompne chorum presentem (dreistimmig)
 4. Puer natus in Bethlehem (Ein kint geboren)

5. Sacerdotum normula
 6. Gaudet in domino
 7. Primo tempore alleviata est
 8. Ave sidus clarissimum (Jo. Rollant)
 9. Remediumque premium
 10. Regina celi
57. Trier
Trier A
Stadtbibliothek. Handschrift No. 1120 (280, Schrank 128), das Theophilus-Spiel enthaltend; Handschrift des 15. Jahrhunderts mit gotischer Choralnotation; s. Bohn in MfMg 9, 1877, S. 24/25.
1. Silete! Silentium habete! fol. 1/2
 2. Nu sal v wet den dort vertalt
 3. Silete! Silentium habete!
 4. Nu hört, wo sik Theophil gaf
 5. Des sal men ju dôn êrsten schyn
58. Trier
Trier B
Stadtbibliothek. Cod. 516 (724, 1595). Rosarium von 1482, in gotischer Choralnotation mit angedeuteter Mensur, ähnlich No. 42, 48, 56; s. Bohn MfMg 9, 1877.
1. Jesu, dulcis memoria fol. 132v/133
 2. Puer nobis nascitur „ 135v
 3. Verbum caro factum est „ 136v
 4. In natale Domini „ 137r/v
 5. In dulci jubilo „ 138v/139
 6. Dies est leticie nam processit „ 136
 7. Mit diesen nuwen Jaire „ 143v/144
59. München
Mü U
Staatsbibliothek. Cod. lat. ms. 5023, enthaltend Teile des Antiphonars, des Graduales, Sequenzen, Tropen und Cationen, geschrieben von Joh. Greis, Rector scholarium in Benediktbeuren, 1479, in Mensuralnotation; s. G. M. Dreves 2, S. 36 ff.
1. Ave lumen gracie fol. 14v/15
 2. Resonet in laudibus (O Jesus Christ von hoher art) „ 15v/16
 3. Christus surrexit mala nostra texit (Christ ist erstanden) „ 21v/22
 4. Surrexit Christus hodie (Erstanden ist der heilig christ) „ 22v
 5. Passus et sepultus est „ 33v
 6. Puer natus in betlehem (Ein kind geporn zu wetlehem) „ 34
 7. Puer natus in betlehem (Ein kind geboren) „ 36v
 8. Spiritus sancti gratia (dreistimmig)
(Der heilig geist mit seiner gnad). „ 48v
 9. Dies est leticie in ortu regali (dreistimmig). „ 50v/51
 10. Christus surrexit mala nostra texit
(Christ ist erstanden), (dreistimmig) „ 63v
 11. Puer natus in betlehem (Ein kind geporn) „ 310
 12. Puer natus in Bethlehem (Ein kint geporn) „ 310v
 13. Puer natus in Bethlehem „ 311v

14. Puer nobis nascitur (Ein kindelein geporen ist fol. 311v
 15. Noctis umbra depellitur (Die nacht, die hat
 ir ende gar „ 312v/313
60. Marienberg (Tirol). Bibliothek des Benediktinerklosters. Einband der Inkunabel
Mar XVIII 2^o 28. Handschrift vom Ende des 15. Jahrhunderts;
 s. Dreves I.
 1. Jube domine silentium
 2. Salve proles Davidis
61. Trier
Trier C Stadtbibliothek, Cod. 322, aus dem Augustinerstift Eberhardsklausen bei Trier, Ende des 15. Jahrhunderts, in schwarzer, unsorgfältiger Mensuralnotation. 28 Kompositionen mit lateinischen oder deutschen Texten, darunter 14 mehrstimmige; Numerierung nach Ludwig I, S. 311.
 5. Surgens mortis fol. 207v
 9. Ex linguis multifariis (dreistimmig) . . . „ 208/209
 11. Physica armonia – Veni sancte spiritus . . . „ 209
 13. Tu sine principio „ 209v
 14. Ave Jesu Christe – O premium „ 210
 18. Jesus Christus nostra salus „ 210v
 19. Patrem „ 210v/212
 20. Veni sancte spiritus – Da gaudium „ 211v/212
 21. Paraclitus egrediens „ 211v/212
 22. Adest dies celebris (dreistimmig) „ 212v
 24. Consolamini (dreistimmig) „ 213v/214
 26. Omnium sanctorum festum „ 214
 27. Katharina coronata „ 214
 28. Jam novum sidus – Jam nubes – Ave Maria „ 214v/215
62. Berlin
Berl C Staatsbibliothek, Cod. lat. 4^o 46, aus Osnabrück, vielleicht aus Hannover, 15. Jahrhundert, schwarze Mensuralnotation; s. Ludwig I, S. 303 A.
 1. Latentis entis veritas fol. 98
 2. En turgent proch. „ 99/99v
 3. In sophia „ 99v/100
63. Köln
Kö Cod. 979. Processionale niederländischer Provenienz des 15./16. Jahrhunderts; s. Ludwig 6, II, S. 36*, Roediger a. a. O. 94 ff., Handschin 3, S. 93.
 Ad festum leticie fol. 55/56v
64. Osnabrück
Os Domspeicher, Handschrift des 15./16. Jahrhunderts in Hufnagelnotation, in der Unterstimme gemischt mit weisser Mensuralnotation; s. P. Wagner, in Km. Jb. 26, 1931, S. 10. Am Ende eines Osterspieles folgt:
 Crimina tollis
65. Vorau
Vor Stiftsbibliothek (Augustiner Chorherren), Choralhandschrift 22. Graduale und Antiphonarium, um 1500 in gotischer Choralnotenschrift; s. H. Federhofer 4, S. 126 ff. Auf der Innenseite des Rückendeckels:
 Sanctus und Benedictus

66. St. Gallen
St. G C Stiftsbibliothek, Cod. 546 (Cod. Kuonz, ehem. Brander), in 2^o
vom Jahre 1507, Quadratnotation; s. Marxer a. a. O. S. 212 f.
1. Sanctus
2. Agnus Dei
67. Freiburg i. Br.
Freib/Br Universitätsbibliothek, provisorische Signatur: VIII; ich ver-
danke den gütigen Hinweis Herrn Prof. J. Handschin.
Kyrie pag. 380
68. Basel
Bas Universitätsbibliothek, Handschrift A. N. II 46. Kantonale
des Karthäuserklosters, Basel, Anfang 16. Jahrhundert in go-
tischer Choralnotation, in Stimmen notiert; s. Handschin 6,
S. 125.
1. Benedicamus domino (dreistimmig) fol. 130
2. Kyrie (dreistimmig) „ 130
3. Kyrie (Messe V), (dreistimmig) „ 130v
69. Roermond
Roer Bibliothek des Redemptoristenklosters, Handschrift, angebun-
den an ein Officium sepellendi, Antwerpen 1589, früher einem
Zisterzienserinnenkloster gehörig, gotische Choralnotation;
s. Bäumker 2, S. 322 f.
Kyrie, Godt is gecomen
70. Mülhausen im Elsass, Stadtbibliothek, Antiphonar aus der ersten Hälfte des
Mü 16. Jahrhunderts, ohne Signatur, auf Bestellung Jakob oder
Hans Freyburgers für St. Georgen in Villigen oder für Über-
lingen oder das Konstanzer Domkapitel geschrieben; s. Lud-
wig 1, S. 302 A, Handschin 3, S. 70.
1. Kyrie (Messe V) fol. 36
2. Kyrie „ 37
71. Breslau
Bres D Universitätsbibliothek I. F. 391. Antiphonale des St. Vinzenz-
stiftes, Anfang des 16. Jahrhunderts, Nachtrag in gotischer
Choralnotation; s. Feldmann im Km.Jb. 27, 1932, S. 75 f.
Laudem Deo fol. 219v
72. Haarlem
Haar Bibliothek des Bischoppelijk Museum, Handschrift No. 21.
Graduale des 16. Jahrhunderts aus Nord-Holland, gotische
Choralnotation in Stimmen notiert; Film im Musikwissen-
schaftlichen Seminar der Universität Basel, nach Photos von
Herrn Dr. J. A. Bank
Kyrie fons bonitatis fol. 228v
Kyrie magne Deus „ 228v
73. Zwickau
Zw Cod. 96. Antiphonar, geschrieben von Stephan Roth (1492-
1546). Mensuralnotation; s. Ludwig 1, S. 313, Heinz Funck,
in: ZfMw 13, S. 558 f.
1. Patrem fol. 78
2. Patrem – Wir glauben all „ 79v
3. Sanctus – Benedictus – Agnus Dei (dreistimmig) „ 92
4. Sanctus – Agnus Dei „ 97v

DIE KOMPOSITIONEN

I. DER BESTAND AN KOMPOSITIONEN

Das späte Mittelalter unterschied zwischen Conductus und Motette. Die Motette fällt nicht in den Rahmen unserer Studie. Mit Conductus wurden sämtliche Kompositionen auf lateinische Dichtungen der Zeit, sowohl die geistlichen – einschliesslich die gottesdienstlichen – und die weltlichen bezeichnet (s. Ludwig 5, S. 167). Daneben finden sich Choralbearbeitungen. Es hätte nahe gelegen, diese Unterscheidung der Übersicht über den Bestand an Kompositionen zugrunde zu legen; jedoch würde dadurch Zusammengehörendes getrennt, da einzelne Gesänge in tropierter und in nicht tropierter Form vorkommen.

Vom musikalischen Standpunkt wären weiterhin Choralbearbeitungen, Choralparaphrasen und Neukompositionen von einander zu scheiden. Doch ist die Trennung nicht restlos durchführbar, denn zur diesbezüglichen Beurteilung ist das mittelalterliche Melodiegut noch nicht in notwendiger Masse bekannt. Auch ist die Grenze zwischen liturgischer traditioneller Melodie und Neukomposition im Spätmittelalter oft schwer festzustellen, da Bereicherungen des gottesdienstlichen Melodienschatzes auftauchen, deren mehrstimmige Bearbeitungen unter die Cantus firmus-Kompositionen zu rechnen wären (s. unten S. 40).

Wir ziehen daher die Ordnung der Gesänge nach ihrer liturgischen Beziehung vor. Stücke, bei denen sich kein Zusammenhang mit einem bestimmten Gottesdienst ergab, wurden unter der Bezeichnung „Cantionen“ zusammengefasst, und davon getrennt die Tonsätze mit deutschen und gemischtsprachigen Texten aufgeführt. Diese Einteilung ist auch in musikalischer Beziehung nicht ohne Ergebnis, zeigt es sich doch, dass der liturgische Zusammenhang von Einfluss auf die stilistische Gestaltung war. Ähnliche Tendenzen hat P. Wagner (4 III, S. 7 ff.) unter den Chormelodien festgestellt. Sie wirken fort in der mehrstimmigen Komposition.

Gesänge des Messordinariums

Von den Teilen des Messordinariums ist das Kyrie bei weitem am häufigsten durch mehrstimmige Vertonungen vertreten, während vom Sanctus sechs, vom Agnus Dei fünf und vom Credo zwei Tonsätze zu nennen sind. Keine mehrstimmigen Beispiele haben wir aus dem Bereich unserer Handschriften für das Gloria. Handschin (7, S. 101) hat zwar einen dreistimmigen Gloriasatz aus *Erf A* veröffentlicht. Das Stück zeigt die Züge der Ars Nova und gehört daher nicht zur Gruppe unserer Kompositionen.

Die 42 Aufzeichnungen von Kyriesätzen, die wir in unsern Handschriften finden, zeugen von der Häufigkeit und der Verbreitung des Brauches, diesen Messeteil in altherkömmlicher Art festlich zu singen. Davon entfallen 23 auf Kompositionen über die Melodie der fünften Messe (*Kyrie magnae Deus potentiae*) der Editio Vaticanae. Meist sind es Versionen des gleichen Tonsatzes. Die Kyrie-Melodie der 2. Messe (*Kyrie fons bonitatis*) taucht in zehn Handschriften auf. Ausserdem liegen vom Kyrie der 4. Messe (*Cunctipotens Genitor Deus*) zwei Vertonungen vor, und dann sind auch die Melodien der 12. und 17. Messe im älteren Stil mehrstimmig gesungen worden. In die Editio Vaticana sind vier der zu nennenden Kyrie nicht eingegangen (Nr. 1, 6, 9 und 10).

Den Sanctus-Vertonungen liegen die Melodien der 9. Messe (in Nr. 1 und 4), der 2. Messe (3 und 5) und der 4. Messe (Nr. 6) zugrunde. Die Melodie von Nr. 2 hat in der Ed. Vaticana keine Aufnahme gefunden. Die Melodie der 2. Messe erscheint mit drei verschiedenen Tropentexten.

Die mehrstimmigen Agnus Dei-Gesänge sind mit Ausnahme von Nr. 1, das die gleiche Melodie verwendet wie der Sanctus-Satz Nr. 2, strophische Tropen im Anschluss an die Melodien der neunten (Nr. 2 und 4) und der 17. Messe (Nr. 3 und 5). Bei Nr. 2 und 3 enthalten die Quellen auch die liturgischen Melodieteile, sodass über die Einfügung der Strophen Klarheit herrscht. Bei den beiden aus *Lo D* stammenden Stücken (Nr. 4 und 5) legt die Bezeichnung *super Agnus Dei versus cum biscantu* den Gedanken an die ähnliche Verwendung nahe.

Die vier Credo-Kompositionen zeigen, dass das Glaubensbekenntnis sowohl mit dem liturgischen Text, als auch tropiert mehrstimmig gesungen worden ist.

Kyrie-Kompositionen¹⁾

1. Kyrie. *Oxf B* (s. Notenbeilage 1).
2. Kyrie fons bonitatis (Messe II). *Bero, Eng, Mü R* (s. Sigl, Beil. S. 13), *Stral* (s. Mar. Schneider, Beisp. Nr. 166), *Innsbr, Berl A* (s. Wolf I, S. 228 f.), *Mü T, Lo D, Haar, Gr C* (mit Te. „Kyrie divinitatis amator“ in der Oberstimme, s. Federhofer 2, S. 24).
3. Kyrie magnae Deus potentiae (Messe V)
 - a) Ältere Komposition, tropierte Fassungen:
Mü Un, Eng (Handschin 4, Beil. 1), *Innsbr, Mü T, Lo D* (Gerbert I S. 376 ff.), *Berl B, Haar, Mü C, Gr C*.
 Ältere Komposition, nicht tropierte Fassungen:
Sal, Erf B, Ba C, Maig, Kar A, Bres C, Kar B, Berl A, Freib/Ue A, Ut, Freib/Br, Bas (3st), *Mül* (3st; Handschin, 4, Beil. 1b).
 - b) Jüngere Komposition: Kyrie, Godt is gecomen. *Roer* (Bäumker 2, S. 37).
4. Cunctipotens Genitor Deus (Messe IV) *Bero* (s. Notenbeilage 2).
5. Rex omnium virginum (Messe IV). *Mü T* (Anglès III, S. 1 ff.), *Gr C* (Federhofer 2, S. 25).
6. Kyrie. *Luz* (s. Notenbeilage 3).
7. Kyrie (Pater cuncta. Messe XII). *Kar A* (Volbach, S. 37 f.).
8. Kyrie (Messe XVII). *Ut*.
9. Kyrie (dreistimmig). *Bas*.
10. Kyrie Fragment (Messe II?). *Freib/Ue A* (s. Notenbeilage 4).

Sanctus-Kompositionen

1. Sanctus (Messe IX). *Bero* (s. Notenbeilage 5).
2. Sanctus. *Kar D St G C* (Marxer, S. 212), *Würz* (Federl, S. 85), *Vor*.
3. Sanctus, Phos patris (Messe II, Anklänge). *Eng* (Handschin 4, Beil. 2).
4. Sanctus, Pater ingenitus (Messe IX). *Eng* (s. Notenbeilage 6).
5. Sanctus, Quem pium benedicta turba (Messe II). *Mü C*.
 Sanctus, Maria mater. *Mü C*.
6. Sanctus, O quam dulciter (Messe IV). *Berl B*.

Agnus Dei-Kompositionen

1. Agnus Dei. *Kar D St. G C* (Marxer S. 213).
2. Agnus Dei, Mortis dira. (Messe IX). *St. G B, Eng* (Handschin 4, Beil. 3), *Mü C*.
3. Agnus Dei, Crimina tollis aspera. (Messe XVII). *Maigr* (dreistimmig; Wagner 3 S. 32), *Os* (vierstimmig; Wagner, in Km Jb 26, 1931, S. 10).
4. Qui de carne puellari. (Messe IX). *Lo D*.
5. Summe Deus, Rex coelorum. (Messe XVII). *Lo D*.

Credo-Kompositionen

1. Passus et sepultus est. *Mü U*.
2. Patrem omnipotentem. *Trier C* (teilweise veröffentlicht von Bohn, in MfMg, 1897, S. 37).

¹⁾ In Klammern wird auf die Publikationen der Stücke verwiesen. Siehe den Vergleich der verschiedenen Fassungen und ergänzende Hinweise in den Anmerkungen auf S. 62 ff.

3. Hodie Deus homo factus est. *Bres C* (dreistimmig; s. Sander, a. a. O., S. 230).
4. Patrem omnipotentem. *Zw.*

Kompositionen zum Benedicamus Domino

Bei den Benedicamus-Kompositionen lassen sich drei Gruppen unterscheiden: die nichttropierten Tonsätze Nr. 1–6, Tropen-Kompositionen mit 3–6 ungleichen Strophen, wobei musikalische Wiederholungen einzelner Stellen oder ganzer Strophen nicht selten sind, Nr. 7–20. Kompositionen mit zwei bis zwölf gleichen Strophen Nr. 21–41^{a–d}.

Die Tonsätze der ersten Gruppe können als Ersatz des einstimmigen Benedicamus Domino eingetreten sein. Auch den tropierten Benedicamus-Gesängen liegen z. T. liturgische Melodien zugrunde, oder es wurde ihnen wenigstens das melodische Material für das Initium oder andere Stellen entnommen. Dies kann auch in Kompositionen der Fall sein, wo sich ein solcher Zusammenhang bis jetzt nicht erweisen liess. Die tropierten Benedicamus Domino wurden als Schlussgesänge des Offiziums und der Messe gebraucht (s. Ursprung 2, S. 121).

Von den heute gebräuchlichen Melodien sind die Melodien I (in primis Vesperis) der Ed. Vat. in Nr. 6 (erweiterte Form) und in 40, die Melodie I (ad Laudes) in Nr. 3, 24 und 29 (Anklänge), die Melodie der Messe XIII in Nr. 28 (Ähnlichkeit) verwendet. Einige Grundmelodien, die sich nicht mehr im Gebrauch der Kirche befinden, tauchen in verschiedenen mittelalterlichen Quellen, auch ausserhalb des deutschen Sprachgebietes, auf. Das lässt an eine ursprünglich liturgische Bestimmung denken. Die Melodien von Nr. 8 und 25 kommen auch in den Hss. Paris BN lat 1039 und Stuttgart HB Asc. 95 vor. Die Melodie von Nr. 23 ist in Handschrift Cambridge UL F. f. I 17 B, in einer Oxforder Handschrift aus Hohenfurth und in den *Piae Canticiones* (1582) enthalten. Im Bereich deutscher Hss. kehrt sodann die Melodie von Nr. 7 in Nr. 39 wieder. Eine gewisse Ähnlichkeit verbindet auch die Versionen von Nr. 31, ausserdem Nr. 12 mit 17. Dagegen erklärt Handschin 8, 25 das einstimmige Erscheinen der Grundmelodie von Nr. 27 in *Eng* als Reduktion einer ursprünglich zweistimmigen Komposition.

Eine Reihe von Benedicamus-Kompositionen unseres Bereiches war nicht zugänglich. Sie seien hier aufgeführt:

Mü O enthält ausser Nr. 21 und 22:

In festo Nicolai fol. 87v
 Benedicamus flori orto
 Deo qui Stephano
 Benedicamus domino creatori nostro
 Nos factura dei
 In hoc festo gratissimo fol. 88
 Corde laetemur intimo (ohne Neumen)
 Tribus digna mysteriis
 Ad Stephano solemnia
 Pro peccatis nostris mortuo

In *Berl A* finden sich ausser Nr. 9 drei untropierte Benedicamus Domino-Sätze und der Tropus *Verum sine spina* (Ludwig 6 II 35 a*). Vom Benedicamus-Tr. *Resonet in laudibus* aus *Mü U* teilt Dreves 2 36 nur den Refrain mit.

Die Gesänge nehmen Bezug auf folgende Feste: Weihnachten: Nr. 7, 9, 13–16, 18, 20, 22, 24, 26, 33–39, 41^{a-d}; Epiphania: Nr. 25, 28; Ostern: Nr. 12, 31, 32; Marienfeste: Nr. 11, 19, 27, 40; allgemein: Nr. 8, 10, 15, 17.

Nichttorpierte Benedicamus Domino-Gesänge

1. Benedicamus Domino. *Ba B* (s. Handschin 4, Beil. 22).
2. Benedicamus Domino. *Eng* (s. Handschin 4, Beil. 4).
3. Benedicamus Domino. (Mel. I ad Laudes). *Eng* (s. Handschin 4, Beil. 5), *Lo D*, *Berl A* (s. Wolf 1, S. 231).
4. Benedicamus Domino (Fragment). *Lo D*.
5. Benedicamus Domino. *Lo D* (s. Gerbert I, S. 515 ff.).
6. Benedicamus Domino in solennitatibus maioribus (Mel. I für die Vesper an feierlichen Festen). *Bas*, dreistimmig.

Durchkomponierte Benedicamus Domino-Gesänge

7. Nicolai solemnia. *Oxf B* (s. Notenbeilage 7).
8. Catholicorum concio. *Oxf B* (s. Notenbeilage 8).
9. Ad laudes Mariae (Domini). *Gf A*, *Don*, *Berl A* (s. Wolf 1, S. 232), *Lo D* (2 Fassungen).
10. Haec est dies Domini. *Gr A*.
11. Haec est mater domini. *Erf B*, *Berl B* (s. Handschin 8, S. 26/27).
12. Chorus nove Jerusalem. *Mü Un*, *Innsbr*, *Lo D*.
13. Congaudeat turba fidelium. *Eng* (s. Handschin 4, Beil. 7).
14. Laetare, en! militia. *Lo D*.
15. Ad cantus laetitia. *Lo D*.
16. Haec festiva accio. *Lo D*.

17. Haec est sancta solemnitatis. *Lo D.*
18. Ecclesiam de regum stirpe natum. *Lo D.*
19. Benedicamus devotis mentibus. *Berl B.*
20. Benedicamus coelestis filio. *Berl B.*

Strophen-Kompositionen

21. In laudibus infantium. *Mü O* (s. Handschin, in *Acta VII*, S. 67 f.).
22. Procedentem sponsum. *Mü O*, *Mü P*, dreistimmig (s. Ursprung *I*, Taf. 13), *Gr A*, *Erf B*, *Lüne*, *Eng* (s. Handschin 4, Beil. 6), *Innsbr*, *Mü Un*, *Ba C*, *Mü S*, *R P*, *Eng* (s. Handschin 4, Beil. 6), *Berl B.*
23. Ad cantum (festum) laetitia. *Oxf B*, *Don*, *Gf A*, *Ba B* (s. Handschin 4, Beil. 25), *Berl B*, *Kö.*
24. Nova laude terra plaude. (Mel. I ad Laudes) *Don*, *Gf A* (s. Notenbeilage 9).
25. Regi psallens haec contio (mit gleicher Mel. wie Nr. 8). *Berl B.*
26. Benedicamus-Tropus für Weihnachten (Fragment). *Ba B* (s. Handschin 4, Beil. 21).
27. Ave virgo virginum. *Ba B* (s. Handschin 4, Beil. 23).
28. Nos respectu graciae. *Lo D.* (Anklang an die Mel. der Messe XIII).
29. Psallat Augustino mater ecclesia (Mel. I ad Laudes, Anklang). *Lo D.*
30. Flos ut rosa floruit. *Lo D.*
31. Surrexit Christus hodie.
 - a) I. Komposition: *Kar E.*
 - b) II. Komposition: *Berl B.*
32. III. Komposition: *Mü U* (s. Dreves 2, S. 36 ff.).
33. Puer natus in Bethlehem unde gaudet. *Berl B.*
34. Puer nobis nascitur. *Berl B*, *Mü U*, *Trier B.*
35. O maiestas deica. *Berl B* (dreistimmig).
36. Jure plaudant omnia. *Berl B*, Mainzer Catholisch Cantional. 1605 (s. Bäumker *I*, S. 610).
37. Haec festa natalia. *Berl B.*
38. Puer natus in Bethlehem . . . Assumpsit. *Berl B.*
39. Nicolai solempnia (dreistimmig). *Berl B.*
40. Ave coelestis Regina (Mel. der I. Vesper an feierlichen Festen). *Berl B.*
- 41 a-d Puer natus in Bethlehem . . . unde gaudet. *Mü U* (vier verschiedene Kompositionen, s. Dreves 2, S. 36 ff.).

Gesänge des Messe-Proprium

Propriumsgesänge sind seltener mehrstimmig überliefert. Liturgisch im engeren Sinne sind darunter nur fünf Alleluia-Verse und fünf Sequenzen sowie eine Doxologie. Die Introitus- und Offertoriumstropen haben als Zusätze zu den Teilen der liturgischen Gesänge gedient. So umrahmten die vier Strophen der Introitustropen die drei Teile: Antiphon, Psalmvers und Doxologie. Im Alleluia wurden nur die Soloteile zweistimmig gesungen, somit das erste Alleluia und der Vers, während die Chorpartien, d. h. die Wiederholungen des Alleluia einstimmig blieben.

Bleibt der mehrstimmige Satz meist auf die solistischen Partien beschränkt, so kommt er bei den Sequenzen, wie ja auch bei den Gesängen des Messeordinariums für den Chorgesang zur Verwendung.

Die drei mehrstimmigen Offertoriums-Tropen stammen alle aus der St. Blasianer Handschrift *Lo D*. Sie werden als *Versus super offertorium cum biscantu* bezeichnet. C. Blume (AH 49, S. 283) nimmt bei Nr. 1 an, dass es sich um einen Einleitungsgesang zum Offertorium handelt. Das Stück ist dreistrophig, während die beiden Tropen über das Offertorium *Recordare, Virgo Mater* (Nr. 2 und 3) vier paarige Strophen aufweisen. Diese beiden Gesänge dürften im Anschluss an das Offertorium gesungen worden sein.

Liturgisches Melodiegut ist nachweislich in den Alleluia-Versen Nr. 1, 2, 5, in den Sequenzen Nr. 1 und 2 und in den Offertoriums-Tropen Nr. 2 und 3 verarbeitet. Beim Alleluia-Vers Nr. 4 handelt es sich um eine heute nicht mehr gebräuchliche Melodie, die in der Handschrift *Bas* (fol. 155v) einstimmig wiederkehrt und vielleicht als liturgisch bezeichnet werden darf.

Folgende Feste sind durch mehrstimmigen Gesang der Propriumsteile ausgezeichnet worden: Weihnachten: Alleluia-Vers Nr. 5, Sequenz Nr. 3; Ostern: Alleluia-Vers Nr. 4; Pfingsten: Alleluia-Verse Nr. 2 und 3; Marienfeste: Introitus-Tropen Nr. 1 und 2, Alleluia-Vers Nr. 1, Sequenzen 2 und 4, Offertoriums-Tropen 2 und 3; St. Fides: Sequenz 1; Kirchweih: Introitus-Tropus 3.

Introitus-Tropen

1. Flos de spina procreatur (zu Gaudeamus, resp. Dominus dixit). *Innsbr* (s. Wolf Hb. der Notationskunde I, S. 163), *Lo D*.
2. Maria degenti confer solamina genti (I vel VI toni). *Lo D*.
3. Salva Christe te querentes (zu Terribilis)
 - a) I. Fassung: *Lo D, Innsbr*.
 - b) II. Fassung: *Lo D* (s. Gerbert I, S. 346; M. Schneider II, Beispiel 143).
4. Gloria Patri (Intr. Doxologie oder Teil des Versikelverses zu Beginn des Offiziums). *Mü Q*.

Alleluia-Verse

1. Alleluia, Ave rosa venustatis. (Mel. All. Dulce lignum). *Erf B*
2. Alleluia. Veni sancte spiritus. *Kar A*.
3. Alleluia. Veni sancte spiritus. *Lo D*.
4. Alleluia. Surrexit pastor bonus. *Lo D*.
5. Alleluia. Dies sanctificatus. *Lo D*.

Sequenzen

1. Felix dies et jocunda. *Schl.*
2. Ave virgo virginum. *Oxf B* (s. Notenbeilage 10).
3. Salve proles Davidis. *Innsbr* (s. M. Schneider II, Beispiel 143).
4. Uterus virgineus. *Berl A* (s. Wolf I, S. 233).
5. Quem ethera et terra atque mare. *Lo D* (s. Gerbert I, S. 109 f.).

Offertoriums-Tropen

1. Salutemus Dominum. *Lo D* (s. Gerbert I, S. 435 ff.).
2. Ab hac familia (Mel. Recordare Virgo Mater). *Lo D* (s. Gerbert I, S. 437).
3. O vera, o pia (Mel. Recordare Virgo Mater). *Lo D*.

Offiziums-Gesänge

In den Gottesdiensten der Tagzeiten sind das Invitatorium, sodann Antiphonen, Responsorienverse und Hymnen mehrstimmig gesungen worden. Ausserdem wurden den Antiphonen Tropen beigelegt. Die Benedicamus-Gesänge sind wegen ihrer wechselnden liturgischen Stellung in Offizium und Messe und wegen ihrer grossen Zahl in einer besondern Gruppe oben (S. 25 ff) angeführt.

Mehrstimmige Offizien-Kompositionen dienten für die festliche Begehung von Weihnachten (Ant 2, RV 10 und 13), Ostern (RV 11 und 12), der Marienfeste (Ant 3–20) und der Kirchweih (RV 1).

Von den Teilen des Responsorius ist der Vers und die Doxologie mehrstimmig gesungen worden. In einem Fall (Nr. 10) ist auch das Anfangs-Solo zweistimmig gesetzt. In *Eng* f. 176 steht der Text des Versus zum Weihnachtsresponsorium *Verbum* unter leergebliebenen Notenlinien. Wahrscheinlich hätte eine zweistimmige Komposition Platz finden sollen; s. Ludwig 2, S. 60, Handschin 4, S. 68.

In den Hymnen-Kompositionen Nr. 4 und 6 lassen sich Anklänge an die Melodien der Ed. Vaticana feststellen. Die Melodie von Nr. 3 kehrt mit Abweichungen im Kodex 366 aus Einsiedeln wieder (s. Ebel a.a.O. Nr. 24). Die übrigen Grundmelodien sind singulär. Die sieben Stücke scheinen zu bestätigen, dass der mehrstimmige organale Gesang nicht dem solistischen Vortrag vorbehalten war.

Invitatorium

Ut Christo celebri iubilemus. *Gr B*.

Antiphon-Kompositionen

1. Monasterium istud. *Eins* (Paléographie musicale IV, S. 416).
2. Rex natus pridem nunc. *Berl B*.

Antiphon-Tropen

3. Ad laudem virginis cantemus. *Lo D*.
4. Fulcite me floribus. *Lo D*.
5. Candor lucis speculum. *Lo D*.
6. Virgo, tronus gloriae. *Lo D*.
7. Haec est rosa venustatis. *Lo D*.
8. Tu, norma pudicitiae. *Lo D*.
9. O clemens archa (Tr. zur Ant. Salve Regina). *Berl A* (s. Wolf 1, S. 233).
10. Ostende nobis, o Maria. *Lo D* (Versus super Salve Regina).
11. Virgo mater clemens. *Lo D* (Versus super Salve Regina).
12. Ave fulgens stella maris. *Lo D* (Versus super Salve Regina).
13. Salve virgo speciosa. *Lo D* (Versus super Salve Regina).
14. O virgo mitis. *Lo D* (Versus super Salve Regina).
15. Ave regina coelorum. (Tr. zur Ant. Ave Regina). *Schl.* (s. M. Schneider II, Beispiel 34).
16. Ave speculum candoris. *Lo D* (Versus super Ave regina).
17. Ave decus angelorum. *Lo D* (Versus super Ave regina).
18. Gaude virgo virginum. *Lo D* (Tr. zum Ave regina).
19. Audi virgo virginum. *Lo D* (Tr. zum Ave regina).
20. Regina coeli laetare. *Frg W* (Tr. zum Ave regina), (s. Wolf 2, S. 47 ff.).

Responsoriums-Verse

1. Vidit Jacob in somnis scalam (zum Resp. Terribilis). *Erf B, Lo D, Gr B*
2. Sponsa Christi a Christo vocatur (zum Resp. Sanctae virgines). *Gr B*.
3. Per quem facta sunt (zum Resp. Dedit in meam faciem). *Gr B*.
4. O pastor. Memor esto (zum Resp. O pastor apostolice Gregori). *Gr B*.
5. Inter choras (zum Resp. O laudanda sancti benedicti merita). *Gr B*.
6. Alme per te ducem clarissimum. *Gr B*.
7. O sancta et benedicta. *Gr B*.
8. Quoniam peccatorum mole (zum Resp. Christi virgo). *Gr B*.
9. Odor tuus super cuncta (zum Resp. Salve nobilis virga yesse). *Gr B*.
10. Constantes estote (zum Resp. Judea et Jerusalem). *Eng, Innsbr, Lo D*.
11. Crucifixum in carne laudate. *Kar C* (s. P. Wagner, in: AfMw VI, 401 ff.).
12. Christus resurgens ex mortuis. *Freib/Ue B* (s. P. Wagner, in: AfMw VI, 56).
13. In natale Domini (zum Resp. Gaude tota legio). *Trier B, Berl B*.

Hymnen

1. Te lucis ante terminum. *Gr B*.
2. Veni creator spiritus. *Mü D*.
3. Corde natus ex parentis. *Berl B*.
4. Iste confessor. *Berl B*.
5. A solis ortu cardine. *Berl B*.
6. Ave maris stella. *Berl B*.
7. Jesu dulcis memoria. *Berl B*.
8. Jesu dulcis memoria. *Trier B*.

Lektions-Kompositionen

Unter den Lektions-Kompositionen sind zwei Gruppen zu unterscheiden: die durchgehend mehrstimmig gesetzten, und solche, bei denen nur die Verszeilenschlüsse mehrstimmig sind. Die erste Art wurde vornehmlich für den Lektions-Vortrag im Offizium verwendet, während die zweite der Lesung des Evangeliums der Messe diente. Nur seltener wurden in der Messe zweistimmig durchkomponierte Lesungen gesungen (Nrn. 8–10).

Auch die Lektionen wurden tropiert (Nrn. 6 und 11), öfter noch die Bitte um den Segen *Jube domne*.

Bei der Bezeichnung der Stücke wurden die gleichlautenden Einleitungsworte *Jube domne* bei den Offiziums-Lesungen und *Dominus vobiscum* bei den Evangelienlesungen der Messe) weggelassen.

Durchkomponierte Lektionen

1. Primo tempore alleviata est terra (1. Matutinlekt., Weihnachten).
 - a) I. Komposition. *Erf B, Gr B, Berl A, Mü C, Frg W* (s. Wolf 2, S. 42 f.).
 - b) II. Komposition. *Innsbr.*
 - c) III. Komposition. *Eng* (dreistimmig; s. Handschin 4, Beil. 8), *Mü S* (s. Dreves I, S. 48 f.).
 - d) IV. Komposition. *Frg W* (dreistimmig, s. Wolf 2, S. 38 f.).
2. Consolamini popule meus (2. Matutinlekt., Weihnachten).
 - a) I. Komposition. *Innsbr.*
 - b) II. Komposition. *Wn* (s. C. Schneider, Geschichte der Musik in Salzburg, 1935, Bildbeilage 3), *Berl A* (s. Wolf I, S. 227).
 - c) III. Komposition. *Mü S*.
 - d) IV. Komposition. *Trier C* (dreistimmig, s. Bohn in: *MfMg* 29, S. 39 f.).
 - e) V. Komposition. *Berl B*.
3. Omnis vallis exaltabitur. *Gr B*.
4. Consurge, consurge induere fortitudine tua (3. Matutinlekt., Weihnachten). *Innsbr, Gr B, Berl A, Mü S, Mar* (s. Dreves I, S. 48 f.).
5. In principio erat verbum (9. Lekt. der 3. Nocturn, Weihnachten). *Innsbr*.
6. Salvator noster (Lekt. für die 2. Nocturn, Weihnachten). *Innsbr, Gr B*.
7. Exultet sanctus. *Gr B*.
8. Confitebor tibi domini (Messe De Virgine et Martyre). *Innsbr*.
9. In omnibus requiem quaesivi (Messe Mariae Himmelfahrt).
 - a) I. Komposition. *Lo D*.
 - b) II. Komposition. *Lo D*.
10. In diebus illis, vidi civitatem sanctam (Messe Kirchweih). *Lo D* (s. Gerbert I, S. 293).

Lektionskompositionen mit mehrstimmigen Zeilenschlüssen

11. Laudem Deo (Prophetie, 1. Weihnachtsmesse).
 - a) I. Komposition. *Bres B* (s. Feldmann 2, S. 75 f.).
 - b) II. Komposition. *Innsbr, Mü T*.
12. Cum natus esset Jesus (Evang., Epiphania). *Genf B* (dreist.; s. Notenbeilage 11).
13. In illo tempore extollens vocem (Evang. im Commune für Marienfeste). *Eng* (dreistimmig; s. Handschin 4, Beil. 9).
14. In illo tempore ingressus est Jesus (Evang., Kirchweih). *Eng* (dreistimmig; s. Ludwig 2, S. 53).
15. Intravit Jesus in quoddam castellum (Evang., Mariae Himmelfahrt). *Bres A* (dreistimmig; s. Wolf, Sing- und Spielmusik aus älterer Zeit, S. 1f.).

Lektionseinleitungen

16. Gaudens in domino (Weihnachten). *Eng* (s. Handschin 4, Beil. 10), *Gr A*, *Gr B*, *Mü C*, *Berl B*, *Frg W* (s. Wolf 2, S. 44).
17. Hodie progreditur radius (Weihnachten). *Eng* (s. Handschin 4, Beil. 11).
18. Universi populi (Weihnachten). *Eng* (s. Ludwig 2, S. 50), *Frg W* (s. Wolf 2, S. 44).

Cantionen

Unter dieser Bezeichnung seien im Folgenden diejenigen Stücke zusammengefasst, die sich nicht durch einen textlichen oder musikalischen Bezug in die liturgischen Gruppen einordnen liessen.

Es ist anzunehmen, dass der grösste Teil dieser Stücke als ausgesprochene Conducten zu bezeichnen sind, d. h. als Eindringlinge in die Liturgie. Es ist aber andererseits nicht ausgeschlossen, dass auch unter diesen Gesängen solche enthalten sind, bei denen sich nach Ergänzung unserer Kenntnis der liturgischen Melodien des Mittelalters eine bestimmte Beziehung zum gottesdienstlichen Gebrauch herausstellen könnte.

Die Stücke wurden nach ihrer melodischen Form gruppiert und zwar stehen in den Nr. 1–12 die Stücke, deren Melodien häufige Tongruppen oder Melismen aufweisen, voran. Daran schliessen sich diejenigen, die vorwiegend syllabisch gehalten sind. Für die Gesänge in der ersten Gruppe könnte sich am ehesten eine Beziehung zu den Bestandteilen der Liturgie, die dem Sologesang zufallen, ergeben. Die der zweiten Gruppe stehen den Chorgesängen nahe.

Der Inhalt der Gesänge nimmt auf folgende Feste des Kirchenjahres Bezug: Weihnachten: Nr. 1, 3, 8, 12, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 31, 34; Ostern: Nr. 5, 32; Pfingsten: Nr. 13, 15, 35; Marienfeste: Nr. 2, 4 und 37 (M. Himmelfahrt), 28 (Unbefleckte Empfängnis),

30; Feste der Heiligen: Katharina: Nr. 29, 38; Barbara: Nr. 9; Leodegar: Nr. 6. Ausserdem finden sich zwei weltliche lateinische Lieder: Nr. 16 und 18.

1. Sol oritur occasus nescius. *Hortus*.
2. O Maria, via vitae (Fragment). *Col*.
3. Ortus dignis. *Eng*.
4. Haec est turris. *Eng* (s. Handschin 4, Beil. 13).
5. Unicornis captivatur. *Eng* (s. Handschin 4, Beil. 12).
6. Ovans chorus. *Eng* (s. Handschin 4, Beil. 14).
7. Vernans virtus sacramenti. *Mainz* (s. Gottron, Bildbeilage 7).
8. Benedictum sit dulce nomen. *Berl B*.
9. Digne colat. *Berl B*.
10. Dic nobis per quem regulam. *Berl B*.
11. Omnium sanctorum festum recolemus. *Trier C* (s. Bohn, in: *MfMg* 29, S. 20).
12. Remediumque premium. *Frg W* (s. Wolf 2, S. 46).
13. Nunc omnes unanimiter. *Bern B*.
14. Ave beatissima civitas. *Bern B*.
15. Succendat digne nos. *Bern B*.
16. Exiit diluculo. *Mü C*.
17. Patris ingeniti filius. *Lo D*.
18. In nympa regia coloris. *Lo D*.
19. Dies est laeticiae in ortu regali. *Berl B* (I. Komposition), *Mü U* (II. Komposition, dreistimmig).
20. Dies est laeticiae nam processit. *Berl B*, *Trier B*.
21. Verbum caro factum est. *Berl B*, *Trier B* (s. Bohn in *MfMg* 9, S. 3 ff.).
22. Jubilemus singuli. *Berl B*.
23. Totus mundus sit iocundus. *Berl B*.
24. Benedicant omnia terrena. *Berl B*, dreistimmig.
25. Noel, triplicando Noel. *Berl B*.
26. Universalis ecclesia (dreistimmig). *Berl B*.
27. Magnus nomen domini Emanuel. *Berl B*.
28. Ave pulcherrima regina. *Berl B*.
29. Amoris domicilium. *Berl B*.
30. Salve virgo speziosa. *Berl B*.
31. Quem pater ab matre gignit. *Berl B*.
32. Dies est laeticiae in aula regali. *Berl B*.
33. Sacerdotum normula. *Frg W* (s. Wolf 2, S. 44).
34. Ave sidus clarissimum. *Frg W* (s. Wolf 2, S. 42).
35. Ex linguis multifariis. *Trier C* (dreistimmig).
36. Jesus Christus nostra salus. *Trier C* (s. Bohn in: *MfMg* 39, S. 40 ff.).
37. Adest dies celebris. *Trier C*, dreistimmig.
38. Katharina coronata. *Trier C*.

Lieder in der Volkssprache und gemischtsprachige Gesänge

Die mehrstimmigen Lieder in deutscher Sprache und die lateinisch-deutschen Mischlieder, welche im organalen Stil auftauchen, sind zum Teil Übersetzungen von lateinischen Liedern, vor allem von

Benedicamus-Gesängen. Sie beruhen kaum auf einer volkstümlichen mehrstimmigen Singtradition und können nicht als Zeugnisse für eine autochthone Übung mehrstimmigen Volksgesanges gelten. Einige Lieder haben zur Anleitung der Jugend im mehrstimmigen Gesang gedient, so die Lieder aus *Mü U*. Auch im geistlichen deutschen Schauspiel hat dieser alte musikalische Kirchenstil Eingang gefunden, so in den Zwischenaktchören des Theophilus-Spiels aus Trier. Andernorts wieder drang die *Ars nova* ins deutsche geistliche Schauspiel ein, wie der dreistimmige Tonsatz *Sys willekommen heirrekerst* aus *Erf A* zeigt (s. K. Ameln in: *Die Singgemeinde V*, 1928, S. 35 ff.).

Übersetzungen und Contrafacturen sind die Nrn. 3 und 8–14. Der deutsche Kyrie-Tr. *Kyrie, Godt is gecomen*, ist unter den Kyrie-Gesängen oben erwähnt worden (s. oben S. 24). Sodann ist auf die verbreitete Credo-Motette in *Bres A* und *Zw* mit deutschem Text im Tenor, in böhmischen Hss. mit tschechischem Text (s. Ludwig 1, S. 312 f.) hinzuweisen. Gemischtsprachig sind die Lieder Nr. 3, 4, 15–17.

Die Lieder 2, 3, 4, 5 und 14 und die Benedicamus-Lieder beziehen sich auf Weihnachten; 9 und 10 auf Ostern; 12 und 15 auf Pfingsten und 1 auf Mariae Verkündigung.

1. Begrüesset seist du, künigin. *Melk* (s. Dreves 2, S. 34/35, Faksimile).
2. Mit desen nyewen iare. *Berl B*, *Trier B* (s. Bohn, in: *MfMg* 9, S. 28).
3. In dulci júbilo singhet ende wesent vro. *Berl B*, *Trier B* (s. Bohn, in: *MfMg* 9, S. 28).
4. Omnes nu laet ons Gode loven. *Berl B*.
5. Ons is gheboren nu ter tyt. *Berl B*.
6. Silete, silentium habete. *Trier A* (s. Bohn, in: *MfMg* IX, S. 24/25).
7. Nu sal u werden dort vertalt. *Trier A* (s. Bohn, in: *MfMg* IX, S. 24/25).
8. O Jesus Christ von hoher art. *Mü U*.
9. Christ ist erstanden (zwei Fassungen: zweistimmig und dreistimmig). *Mü U*.
10. Erstanden ist der heilig christ. *Mü U*.
11. Ein kind geporn zu wetlehem (drei Fassungen). *Mü U*.
12. Der heilig geist mit seiner gnad. *Mü U* (s. Dreves 2, S. 38).
13. Ein kindelein geporen ist. *Mü U*.
14. Die nacht, die hat ir ende gar. *Mü U* (s. Dreves 2, S. 36, Faksimile).
15. Paraclitus egrediens (schliessend mit: Nu bidden wy den heyligen geyst). *Trier C* (s. Bohn, in: *MfMg* 29, S. 41).
16. Latentis entis veritas formeret int gemeyne. *Berl C*.
17. In sophia redimita honover uterkoren. *Berl C*.

II. DAS REPERTOIRE

Versucht man einen Überblick über das mehrstimmige Repertoire und über seine Entwicklung zu gewinnen, so überrascht die Tatsache, dass schon im 14. Jahrhundert sich der mehrstimmige Gesang in fast allen Teilen des Gottesdienstes, sowohl der Messe, als des Offiziums festgesetzt hatte zu einer Zeit, da in den mehrstimmigen Quellen anderer Gebiete (*Iv*, *Apt*) das Messe-Proprium und das Offizium nicht mit Kompositionen vertreten ist. Der Bestand an Gesängen erinnert an den Winchester Tropar des 11. Jahrhunderts, der mit 12 Kyrie, 8 Sanctus, 3 Introitus, 54 Alleluia-Versen, 12 Sequenzen, 3 Antiphonen, 51 Responsoriums-Versen, 19 Tractus und 3 Invitatorien eine ähnliche Ausdehnung der Mehrstimmigkeit im Gottesdienst belegt. In den St. Martial und Notre Dame-Handschriften fehlt das Ordinarium, im Codex Calixtinus ist das Offizium nur durch vier Responsorien vertreten, und *Iv* und *Apt* enthalten keine mehrstimmigen Gesänge für das Proprium Missae und das Offizium. Erst im 15. Jahrhundert beginnt die mehrstimmige Komposition in kunstvoller Form auf alle liturgischen Gattungen überzugreifen.

Der Umstand, dass die mehrstimmige Musikpflege in deutschsprachigem Gebiet die Stoffbegrenzung, welche in andern Gegenden im Laufe der Zeit vom 11. bis 14. Jahrhundert in Erscheinung tritt, offenbar nicht kennt, deutet vielleicht auf das Festhalten an der älteren Tradition hin. Es könnte darin ein Hinweis auf die Zeit des Beginnes der Mehrstimmigkeit im deutschen Sprachgebiet erblickt werden. Eine unmittelbare Übernahme aus England braucht deshalb dennoch nicht angenommen zu werden. Immerhin sei die Lektion *Primo tempore alleviata* (1. Komp. s. S. 31) erwähnt, bei der ein solcher Zusammenhang in Betracht gezogen werden könnte.

Wie im Winchester Tropar fehlen in unsern Handschriften Gradualkompositionen. Credo-Sätze und Offertoriums-Tropen, die in *W Tr.* nicht erscheinen, wurden in deutschen Handschriften erst im 15. und 16. Jahrhundert aufgezeichnet. Im ganzen Repertoire unserer Handschriften gibt es keine Kompositionen zum Gloria und auch keine Tractus, welche letztere im *W. Tr.* numerisch stark vertreten sind, dagegen wurden Sanctus und Agnus Dei sowohl in tropierter als in untropierter Form mehrstimmig gesungen. Mit dem französischen

Repertoire hat das deutsche die grosse Zahl an Benedicamusgesängen gemein, sie gehören auf deutschsprachigem Gebiet zu den frühest überlieferten Stücken. Im allgemeinen lässt sich beobachten, dass tropierte mehrstimmige Gesänge früher niedergeschrieben wurden als untropierte. Ob dies des Textes wegen geschah, oder ob die untropierten Gesänge länger der mehrstimmigen Bearbeitung entzogen waren, ist eine Frage, die noch eingehend geprüft werden müsste.

Der Beitrag der Handschriften zu den verschiedenen liturgischen Gesangsgattungen ist unterschiedlich. Halten wir uns an die reichsten Quellen, so ist festzustellen, dass *Eng* (14. Jahrhundert) und *Berl B* (15. Jahrhundert) keine Propriumstropen und *Eng* nur zwei Gesänge für das Offizium enthalten, während *Lo D* und *Gr B* gerade für die Stundengottesdienste reichlich Beispiele an Antiphon-Tropen und an Responsoriumsversen bieten.

In der folgenden Tabelle wird versucht, in Zahlen einen Überblick über die zu verschiedenen Zeiten niedergeschriebenen Aufzeichnungen mehrstimmiger Kompositionen aus den Handschriften unseres Gebietes zu geben. Die Gattungen sind in der Reihenfolge, in der sie zeitlich durch Stücke in Erscheinung treten, geordnet.

Jahrhundert	12.	13.	14.	14./15.	15.	16.	Gesamtzahlen	
							Auf- zeichn.	Fund- orte
Cantionen C ¹⁾	1	—	8	1	41	—	51	12
Benedicamus-Gesänge . . . B	3	9	22	6	34	1	75	24
Antiphon-Tropen Ant	1	—	—	1	18	—	20	5
Kyrie-Kompositionen . . K	—	1	17	8	6	8	40	26
Sequenzen Sq	—	1	1	1	2	—	5	5
Agnus Dei-Kompositionen Ag	—	—	3	—	4	2	9	8
Motetten M	—	—	29	4	56	1	90	13
Sanctus-Kompositionen . S	—	—	3	—	3	3	9	8
Alleluia-Verse Al	—	—	2	—	3	—	5	3
Responsoriums-Verse . . R	—	—	19	1	6	—	26	9
Lektionen Le	—	—	18	7	13	1	39	17
Invitatorien In	—	—	1	—	—	—	1	1
Hymnen H	—	—	1	—	7	—	8	4
Lektions-Einleitungen . . LE	—	—	4	—	2	—	6	4
Introitus-Tropen Int	—	—	3	—	4	—	7	3
Volkssprachiges DL	—	—	1	—	24	—	25	9
Offertoriums-Tropen . . Of	—	—	—	—	3	—	3	1
Credo-Kompositionen . . Cr	—	—	—	—	3	1	4	4

¹ Sigel für den Verlauf der Darstellung.

Die Ausschau nach weiteren Abhängigkeiten von ausserdeutschen Vorbildern lenkt den Blick nach andern Richtungen.

Zunächst ist festzustellen, dass sich direkte Zusammenhänge mit Kompositionen des St. Martial-Kreises nicht aufzeigen lassen und auch die Beziehung zu der Notre Dame-Schule scheint sich, von den Motetten abgesehen, nur sehr spärlich belegen zu lassen; unter den 190 nicht motettischen Kompositionen ist ein einziges Stück (*R 11*) nachzuweisen, das auch in Notre Dame-Handschriften steht.

Bei einem weiteren Tonsatz deutscher Prägung (*B 11*), der in einer Lauden-Handschrift, Florenz B. N. Cod. II, XI, 18 (s. 15) erscheint, dürfte es sich, wie Handschin (4, S. 25 ff.) gezeigt hat, eher um Export nach Italien gehandelt haben, als um die Übernahme in das deutsche Repertoire.

Bei einigen Stücken besteht wenigstens insofern eine Substanzgemeinschaft mit französischen Kompositionen, als gleiche Melodien verarbeitet werden, so bei *B 13* mit Paris B. N. lat 1139, bei *B 27* mit München cod. lat. 5539 und Florenz Laur. plut. 29, cod. 1, bei *R 10* mit dem Winchester Tropar, mit Florenz Laur. pl. 29¹ und den Wolfenbütteler Handschriften *W*¹ und *W*² (s. Handschin 4, S. 76). Aber gerade bei diesen verschiedenen Kompositionen über gleiche Melodien zeigt sich der grosse Unterschied der Stile mit aller Deutlichkeit.

Gewisse Verbindungen, wenn auch nicht ganz durchschaubare, ergeben sich mit dem katalanischen Organumrepertoire im Cod. de las Huelgas.¹⁾ Sie könnten zur Annahme eines uns unbekannten südfranzösischen Zentrums der Organumkomposition führen, dessen Ausstrahlungen einerseits in Spanien, anderseits im deutschsprachigen Gebiet gefunden werden. Der Vergleich mit den spanischen Quellen zeigt, dass die Kompositionen aus der östlichen Einflussphäre ausgesprochen rückständigeres Gepräge tragen.

Auf dem Gebiete der Motette ist der Einfluss und die Übernahme französischer Stücke und Vorbilder stärker, wie Ludwig (1, S. 307 ff.) und Handschin (4, S. 82 f.) nachgewiesen haben.

Die Auswirkungen des retrospektiven musikalischen Kirchenstiles auf das Ausland lässt sich in einer so lebendigen Epoche, wie es die Zeit des 14. bis 15. Jahrhunderts ist, kaum erwarten. Dennoch ist eine späte Ausbreitung vor allem nach Osten im 15. und 16. Jahr-

¹⁾ Vgl. die Anmerkungen zu *K 2,5*, *Ag 2,3*, *B 8*, *19* und *Int 1*.

hundert, wie F. Ludwig (I, S. 315 ff.) gezeigt hat, auf Grund einer Reihe tschechischer Handschriften anzunehmen. Für die Beziehung zu Böhmen ist die Handschrift *Trier C* ein Zeugnis. Hier finden sich Texte mehrstimmig vertont, die dem böhmischen Literatenkreis entstammen, darunter *Jesus Christus nostra salus* (C 36), und die auch in tschechischen Quellen wiederkehren. Dasselbe gilt, obwohl nicht im gleichen Masse, von der niederrheinischen, vielleicht Utrechter Handschrift *Berl B* (C 46). Vergleiche dazu Dreves in AH 45b, 1905, S. 5, und Cl. Blume a. a. O.). Die musikalische Rückwirkung auf Böhmen wird belegt durch ein zweistimmiges *Patrem omnipotentem* (Cr 2), das in den tschechischen Handschriften, Wien 5094 (s. 15) fol. 162v und 163v und *Zw* (s. 16) fol. 78 erscheint, dann aber durch die weitverbreitete Credo-Motette, die mit lateinischem, deutschem und tschechischem Text im Tenor vorkommt, in Verbindung mit der Melodie, auf die Luthers *Wir glauben all' an einen Gott* zurückgeht. Ausserdem sind zwei weitere Motetten *Salve Maria regia* und *Veni sancto spiritus – Da gaudium* zu nennen. Letztere Motette taucht bezeichnenderweise wieder in der genannten Trierer Handschrift auf.

Die schlichte kirchliche Musikpflege fand ihren Ausklang erst zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Selbst die spätesten Zeugnisse haben an den altertümlichen Stilmerkmalen teil. Der Tonsatz *Kyrie, Godt is gecomen*, der in einer Roermonder Handschrift aus den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts überliefert ist, setzt noch weitgehend Note gegen Note. Allerdings treten nun die Quintklänge zugunsten von Terzen und Sexten zurück. Noch getreuer hat sich der Satz *Jure plaudant omnia* im Mainzer catholisch Cantual von 1605 (Bäumker I, 610) erhalten. Hier sind nur wenige harte Klänge vermieden. In den Tonsätzen *Ad cantus laetitiae* und *Puer natus in Bethlehem* in den finnischen Piae Cantiones von 1582 sind die Stimmen von der Fessel der gleichzeitigen Silbenaussprache gelöst, aber der Zusammenhang mit der alten organalen Kunstpflege wird unter anderem durch die Verwendung des Stimmtauschs erwiesen. Handschin (4, Beil. 25) hat an dem letztgenannten Stück gezeigt, wie durch die Verschiebung der Stimmen aus einem Quintenorganum ein moderner Tonsatz gewonnen wird mit den erwünschten Terz- und Sextklängen.

Ein Zweiter Tonsatz *Puer natus in Bethlehem* in den Piae cantiones ersetzt wiederum die Quintklänge durch Terzen und Sexten,

bewahrt aber noch die gleichzeitige Silbenaussprache und den Tonsatz Note gegen Note.

Die übrigen zwei- bis vierstimmigen Stücke dieser Sammlung fehlen im deutschen Repertoire. Unter den Texten, die in den *Piae cantiones* mehrstimmig vertont sind, findet sich das *Paranympus adiit*, das auch in böhmischen Quellen mehrstimmig vorkommt; (siehe Drewes in AH I, S. 199 f. und Beilage XXV).

Zwei Tonsätze, ein Agnus-Tr. und ein Credo ähnlicher stilistischer Haltung, sind sodann in der aus dem Benediktinerkloster Munke Tväraa auf Island stammenden Handschrift zu treffen, die Jon Thorlakson um das Jahr 1473 niedergeschrieben hat. Ein unmittelbarer Zusammenhang mit Stücken unseres Gebietes besteht nicht, da die beiden Kompositionen im deutschen Repertoire nicht erscheinen. Stilistisch gehören sie jedoch zum gleichen Stamm. Wie bekannt, erlebte der Quintengesang in Island eine langedauernde volkstümliche Pflege, die bis zur Wende des letzten Jahrhunderts dauerte (s. Hammerich, a. a. O.).

III. DIE STILISTISCHEN MERKMALE¹

A. Melodik

1. Bestimmung der Hauptstimme

Die Melodien, die unsern Kompositionen zugrunde liegen, gehören z. T. dem Schatz des gregorianischen Kirchengesanges an. Noch heute sind die Melodien der Kyrie 2, 3a, 3b, 4, 5, 7, 8, der Sanctus-Tr. 1, 4, 5, 6, der Agnus-Tr. 2, 3, 4, 5, der Benedicamus Domino-Gesänge 3, 6, 21, 24, 28, 29, 40, der Alleluia-Verse 1, 2, 5, der Hymnen 2, 3, 5, in der römischen Kirche gebräuchlich, und es ist anzunehmen, dass auch andere Stücke, die diesen Gesangsgattungen angehören, Melodien mit liturgischer Bestimmung enthalten.

Bei den Tropen lassen sich Melodieerweiterungen feststellen, so etwa bei den Tropen zum Offertorium Recordare: *Ab hac familia*

¹) In die nachfolgende Untersuchung konnten die Stücke aus *Bres B* und *C*, *Gr A*, *B*, *C Luz*, *Os*, *Mü U* und *Vor* nicht einbezogen werden, da sie erst nach Abschluss der Arbeit zugänglich wurden.

und *O vera o pia*. Auch das *Agnus, Qui de carne puellari* (Ag 4) ist hier zu nennen. Solche Melodieausweitungen lassen sich selbst bei textlich nicht tropierten Stücken nachweisen (s. B 6). In andern Gesängen finden sich Anklänge an liturgische Melodien, wie bei *Sanctus, Phos* (S 3), *Sanctus, Pater* (S 4), *Agnus Dei, Crimina* (Ag 3).

Zu den im Geschmacke der Zeit weitergebildeten Stücken gehören einige Lektionskompositionen. Die Erweiterung liegt in der melismatischen Ausgestaltung der Anfänge und Schlüsse. Daneben trifft man bei einzelnen Lektionen auch die Durchsetzung der Deklamation mit Tongruppen und melismatische Anschwellungen.

Neben den noch heute im Gebrauch stehenden Melodien erscheinen solche, die an eine liturgische Weise anklingen, oder denen eine im ausgehenden Mittelalter gebräuchliche zugrunde gelegt ist, wie beispielsweise den Stücken K 9, 10, S 2, 3, Ag 1, 2, B 7, 8, 13, 21, 22, 23, 25, Al 4, H 3, 5, DL 3 und 15.

Es bleibt die grosse Zahl der Stücke, deren Hauptstimme noch festzustellen ist. In manchen Fällen dürfte gleichzeitige Konzeption beider Stimmen anzunehmen sein. Immerhin liegt es nahe, bei den Stücken mit ausgezierten Oberstimmen, die Unterstimme als Hauptstimme zu bezeichnen.

Dies betrifft die Stücke: Cr 2, B 2, 5, 8, 18, 19, 24, 25, 39, Of 1, 2, 3, Ant 2, 8, 10, 13, 14, 15, R 1, 10, 12, H 1, 6, 7, C 4, 5, 6, 8, 9, 12, 14, 15, 16, 18, 31, 33.

Schwieriger wird die Qualifikation der Stimmen in den übrigen Fällen, wo die beiden sich in rhythmischer Beziehung die Wage halten. Die Wahl wird dann auf diejenige Stimme fallen, die dem traditionellen gregorianischen Melodieschema am nächsten kommt, die also ein aufsteigendes Initium aufweist, sich dann um einen Rezitationston rankt und am Ende der Distinctionen zum Finalton senkt. Doch dürfte dies nicht der einzig mögliche Melodieverlauf sein, vorab bei den an das ausserkirchliche Musizieren sich anlehnenden Gruppen von Gesängen, den Sequenzen, Hymnen, Cantionen und Liedern in der Volkssprache.

Die Bestimmung der Hauptstimme wird in einigen Stücken dadurch erschwert, dass die Melodie von Stimme zu Stimme wandert (K 2 in Mü B, Ag 4, C 36, Dl 15), was auch bei noch festzustellenden Hauptstimmen der Fall sein kann.

2. Tonumfang

Der Tonraum, der von einer Komposition in Anspruch genommen wird, ist bestimmt durch den Umfang des Cantus firmus. Der Umfang der Zusatzstimme ist in den häufigsten Fällen (45¹) kleiner als der der Hauptstimme. Grösser ist er in 30 Fällen, gleich gross in 27. Die Verbindung zweier Stimmen im gleichen Umfang einer None ist am häufigsten (12 Fälle), dann folgt die Zusammenstellung zweier Stimmen im Umfang einer Oktave.

Der Umfang der Cantus firmi variiert von der Quart bis zur Tredezime. Auf den kleinsten Umfang der Quarte sind die Hauptstimmen des *Benedicamus Domino*-Tr. auf Weihnachten aus *Eng* (B 26), die Mittelstimme der dreistimmigen Cantio *Benedicant omnia* (C 24), sowie die Gegenstimme der Cantio *Verbum caro factum est* (C 21) beschränkt. Die Quinte erscheint als Umfang des Cantus firmus in den sechs Fällen *Ant* 13, C 12, 18, 23, 31, 38, sowie der Gegenstimmen in B 41 b, I 4, C 24. Den Umfang einer Sexte erreichen die Grundstimmen in K 9, B 4, 19, 25, 28, 31, 39, 41 b, die Gegenstimmen in K 5, 8 (Unterstimme), B 44, C 6, 11, 14, 35, DL 1. Die Septime füllen die Melodien in K 6, B 8, 11, 30, Of. 2 *Ant.* 3, C 6, 29, 34.

Die Stimmen der weitaus zahlreichsten Stücke bewegen sich im Umfang der Oktave (80 Fälle) und None (77 Fälle), weniger häufig ist die Dehnung zur Dezime (33 Fälle), der *Undezime* (20 Fälle).

Mit den grössten Umfängen der Duodezime und Tredezime stellen sich vier Stücke in Gegensatz zu der im 11./12. Jahrhundert aufgekommenen Ambitusregel. Es sind der Allelujavers *Alleluja*, *Ave rosa venustatis* (Al 1) mit wanderndem Cantus firmus, der Antiphon-Tr. *Fulcite me floribus* (*Ant* 4) B 6 (Unterstimme) und C 13.

3. Modalität

Guido von Arezzo hat unter den Modi eine Stufenleiter der Brauchbarkeit für das Organum seiner Zeit aufgestellt. Nach seiner Ansicht sind der Tritus und der Tetrardus die geeignetsten. Sodann gibt er dem Protus den Vorzug vor dem Deuterus, welchen er als nur

¹) Die nachfolgenden Zahlen beziehen sich auf die mit einiger Sicherheit feststellbaren Haupt- und Nebenstimmen.

eben-brauchbar bezeichnet. Diese Regel findet in unsern späten Organen nur eine bedingte Bestätigung: wohl steht der Protus vor dem Deuterus, aber Tritus und Tetrardus treten stark zurück.

I. Modus	46	}	Protus 60
II. „	14		
III. „	5	}	Deuterus 12
IV. „	7		
V. „	10	}	Tritus 29
VI. „	19		
VIII. „	13		Tetrardus 13

Zu den lydischen, resp. mixolydischen Modi (V, VI und VII) wären noch die 18 Gesänge, welche in Dur und zu den Dorischen, die vier in Moll stehenden, zu zählen. Die Vorliebe der Musiker hat sich somit dem authentischen Protus zugewandt. Die Erklärung dieser Entwicklung liegt wohl in der Häufigkeit des I. Modus im Kirchengesang. Der Grund, den Guido für die Eignung der Modi anführt, trifft wohl für das Quartenorganum seiner Zeit zu. Nach Guido kann nämlich eine Melodie im Deuterus nur im primitiven Quartenparallelorganum sub voce begleitet werden, während beim Protus auch grosse Sekunde und kleine Terz, beim Tetrardus Ganzton und grosse Terz möglich sind. Diese Beschränkung gilt für das spätere Organum, das mittels Stimmkreuzung grössere Freiheit der Stimmführung gewonnen hat, nicht mehr.

4. Melodische Gestalt

Die Gestaltung der Haupt- und Begleitstimmen hält sich im Rahmen der gregorianischen Melodik. Ihr Grundcharakter ist massvolle Feierlichkeit, die durch das langsame Tempo, das für die Ausführung mehrstimmiger Tonsätze vorauszusetzen ist, noch verstärkt wird. Auch in Gesängen mit weitgespannter Melodik der Stimmen, die sich in einem Fall bis zur Tredezime ausdehnt, verlässt die Überschwenglichkeit das der Kirchenmusik zuzumessende Mass nicht. Häufungen von Sprüngen sind selten. Eine Ausnahme ist etwa die Verbindung eines Quint- und eines Quartsprunges in den Liedern: *Puer natus* (B 38 und 41). Dagegen beleben häufig einzelne Terz-, Quart- und Quintsprünge die schrittweise Melodik. Seltener erscheint

einmal ein Sext- oder Oktavsprung (Sequenz *Quem ethera*, Sq 5). Septimensprünge im *Benedicamus Domino* aus der Handschrift *Bas* könnten auf Schreiberfehler beruhen. Dreiklangmotive und sequenzierende Melodiepartien sind häufig. Gelegentlich tauchen Motivwiederholungen auf.

Die Melodien lassen sich nach ihrem Habitus gruppieren, je nachdem auf jede Textsilbe ein Ton, eine Tongruppe oder ein Melisma fällt. Die Umschau unter unsern Cantus firmi bestätigt das durch die Choralforschung gewonnene Bild (s. Wagner 4). Für die melodische Gestaltung ist die liturgische Stellung des Gesanges und seine Ausführung durch den Chor oder durch Solisten massgebend. So gehören die solistischen Gesänge des Messe-Ordinariums, des Propriums und Offiziums, oder deren solistische Teile zu den Melodien mit Tongruppen und Melismen, während Sequenzen und Cantionen nur einzeln Tongruppen aufweisen, Hymnen und volkssprachliche Gesänge vollends syllabisch gehalten sind. Modifizierend wirkt der Umstand, dass zur Zeit der Entstehung unserer Kompositionen die textliche Tropierung melismatischer Gesänge in höchster Blüte stand. So erscheinen denn auch Kyrie- und Benedicamus-Gesänge, sofern sie tropiert sind, in syllabischer Gestalt.

Andererseits zeichnen sich die Antiphon-Tr. fast ausschliesslich durch tongruppenreiche Melodien aus. Darin darf ein Hinweis auf solistische Aufführungen gesehen werden.

Grössere Verschiedenheit in melodischer Hinsicht zeigen die Gesänge, welche wir unter dem Titel „Cantionen“ zusammengefasst haben. Neben einer grösseren Anzahl Stücke mit schlichten syllabischen Melodien findet sich das zur Melismatik neigende *Omnium sanctorum festum recolemus* (C 11) und einige weitere, Tongruppen aufweisende Gesänge (C 1–9, 12). Der Gedanke drängt sich auf, dass sich schon in der verschiedenen melodischen Form die ursprüngliche Abhängigkeit von den verschiedenen liturgischen Gesangsgattungen widerspiegelt. Die syllabischen Melodien wären dann in Beziehung zu setzen zu den Hymnen – aber auch Abhängigkeit von den liedhaft einfachen strophischen Benedicamus-Gesängen wäre in Betracht zu ziehen –, wogegen die reicheren Gesänge in Beziehungen zu den übrigen Gattungen zu bringen wären. Zum mindesten erlaubt die schlichtere Gestalt Schlüsse in Bezug auf chormässige oder solistische Ausführung.

Zwischen den oben bezüglich der melodischen Ausgestaltung unterschiedenen Gattungen gibt es naturgemäss Übergänge. Besonders häufig sind Stücke mit vorwiegender aber nicht ausschliesslich syllabischer Melodie, wie aus der folgenden Zahlenaufstellung hervorgeht, die gleichzeitig die eben angestellten Beobachtungen in Ziffern ausdrückt.

	K	S	A	C	B	I	Al	Sq	Of	Ant	R	H	Le	LE	C	DL	Total
Syllabisch	2	—	—	—	3	—	—	—	—	1	1	3	—	2	13	7	32
Vorwiegend syllabisch	1	2	2	1	15	1	—	3	2	—	—	1	3	1	10	4	46
Tongruppen	2	—	2	—	11	3	—	1	—	17	4	1	9	—	6	—	56
Melismen	6	5	—	—	12	—	4	—	1	—	1	1	3	—	1	(1)	34

Eine Sonderbehandlung erfordern eigentlich die Lektionen, da sie zu den streng gebundenen Choralformen gehören. Es zeigen sich aber auch bei ihnen dieselben melodischen Tendenzen, wie bei den andern Gruppen, weshalb wir sie in der obigen Statistik mit aufgeführt haben.

B. Der Tonsatz

1. Die Stellung der Hauptstimme

In den meisten Stücken ist die Hauptstimme unter der Begleitstimme notiert. Nur 23 Kompositionen enthalten die Melodie in der Oberstimme, nämlich die Kyrie 2, 3a und 3b, (und zwar nicht in allen Quellen), der Sanctus-Tr. 4, der Agnus-Tr. 2, der Introitus-Tr. 3, die Sequenz 3, die Antiphon-Tr. 6, 9, 17, 18, 19, der Responsoriums-Vers 13, der Hymnus 3, die Cantionen 19–21, 27, 28, 30, 32 und die volkssprachlichen Lieder 3, 4, 6 und 7. An eine Verbindung mit der älteren Organumpraxis, des organum sub voce des 9. Jahrhunderts, ist bei diesen Stücken, die mit Ausnahme der ersten sechs der Überlieferung des 15. Jahrhunderts entstammen, kaum zu denken, eher an den Einfluss der Balladenkomposition der Ars nova. Die Notierung der Melodie als Oberstimme könnte somit geradezu ein Hinweis auf den terminus a quo (zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts) sein. Immerhin ist bei zwei Stücken, dem Antiphon-Tr. 17 und der Cantio 20 ein Zusammenhang mit früheren Stilarten nicht ganz ausgeschlossen, da in diesen beiden Kompositionen keine Stimmkreuzungen vorkommen.

Es ist hier auch an die nicht kleine Zahl von Stücken zu erinnern, in denen sich beide Stimmen am Vortrag der Melodie beteiligen, sei es, dass es sich um einen wandernden Cantus firmus (*Ag* 4, *B* 24, *Al* 1, *C* 36, *DL* 3, 15) handelt, sei es, dass Stimmtausch (*S* 2, 6, *Ag* 1, 3, *B* 3, 21, 23, 34, 36, *Int* 3, *Le* 4, 6, 11, 17, 18, *H* 2) vorliegt.

2. Parallelbewegung

Die drei möglichen Verbindungen zweier Stimmen, die parallele Führung, die einseitige Bewegung einer Stimme bei Beharren der andern auf der Tonhöhe und die Gegenbewegung treten in den Organa unseres Gebietes neben einander auf.

Reine Parallelorgana sind unter den hier zu behandelnden Kompositionen keine zu treffen. Sie konnten improvisiert werden und wurden nur in theoretischen Werken zu Lehrzwecken notiert. Dagegen treten häufig kürzere oder längere Parallelstellen zwischen Seitenbewegungs- und Gegenbewegungspartien auf.

Parallele *Quarten* sind an zwei Stellen der Cantio *Salve virgo speciosa* (30), zu treffen. Sie bilden das einzige Vorkommen dieses Intervalles in paralleler Führung und fallen darum desto mehr auf.

Um so häufiger sind dagegen parallele *Quinten*. Ausgedehnte Folgen von Quinten enthalten die Sanctus-Tr., *Sanctus*, *O quam dulciter* und *Sanctus*, *Pater ingenitus* (*S* 6, 4). Neben kürzeren Quintenfolgen weist die Cantio *Ovans chorus* (6) eine solche von 23 Tönen auf, der Antiphon-Tr. *Tu norma pudicie* (*Ant* 8), eine vierzehn-tönige, der Benedicamus-Tr. *Haec est sancta solemnitatis* (17) eine elftönige. *Haec est rosa venustatis* und *Ad cantus laeticiae* (*Ant* 7 und *B* 15) und die Cantionen *Ortus dignis* und *Haec est turris* (3 und 4) enthalten zehntönige Quintenstellen. Es folgen mit neuntönigen: *Salve proles Davidis* (*Sq* 3) und *O clemens archa* (*Ant* 9), mit achttönigen die Cantio *O Maria, via vitae* (2), mit einer siebentönigen der Hymnus *Veni creator spiritus* (2) und mit einer sechstönigen die Lektionseinleitung *Gaudens in Domino* (16). Am stärksten mit Quintenstellen durchsetzt sind die Lektionen (*Le* 1a und b, 2, 10, 11). Hier tritt die Rezitation in Quinten quasi als Steigerung der einstimmigen Deklamation in Erscheinung. Ähnliches lässt sich auch von der Ausführung der Choralteile bei tropierten Sanctus-Kompositionen (3 und 6) *S. Phos patris* und *S. O quam dulciter* sagen.

In zahlreichen weiteren Stücken tritt die parallele Quint in kurzen zwei- bis viertönigen Stellen zwischen der sonst herrschenden Gegenbewegung auf.

Gerade diese Häufigkeit der Quintenfolgen ist es, was dem ganzen Komplex an Kompositionen, die hier zur Behandlung stehen, ihren retrospektiven Charakter verleiht, da sie doch der Überlieferung und zum grossen Teil auch ihrer Entstehung nach aus einer Zeit stammen, die das Verbot der Konsonanzenfolgen kannte¹⁾. Es ist anzunehmen, dass die altertümliche Herbheit empfunden und dass dieser Stil bewusst beibehalten wurde. Er wurde mit Vorliebe bei Gesängen verwendet, die mit besonderer Devotion dargebracht wurden, wie die Wiedergabe der Bibeltexte in den Lektionen oder bei den Sanctus, die der Wandlung, dem Höhepunkt der eucharistischen Feier, vorausgehen.

Das Gegenstück zu den parallelen Quintenstellen, dem ältesten stilistischen Erbe, ist die häufigere Verwendung der Terz in paralleler Folge. Ihr Erscheinen legt den Schluss auf jüngere Beeinflussung nahe. Als Durchgangsintervall tritt die Terz allenthalben in unsern Kompositionen auf und ist von der Lehre seit Guido von Arezzo anerkannt, vor allem die grosse Terz. Ein weiterer Schritt führt dazu, die Terz auch auf betonten Silben eintreten zu lassen, so etwa in der Cantio *Dies est laeticiae* (20). In diesem Stück erscheint auch die Sext in gleicher Position. Schliesslich trifft man die Terz bei Distinktionsschlüssen in den dreistimmigen Sätzen: Kyrie 3a, *O maiestas deica* (B 35) und *Universalis ecclesia* (C 26). Als Anzeichen jüngeren Stiles dürfen Terzenfolgen gelten. Sie finden sich neben parallelen Quintenfolgen in den Stücken: K 3b, B 20, C 19, Int 4, H 5, DL 1, 3. Ein Unicum ist die Doxologie (Int 4), wo die Terz als Intervall für die zweistimmige Rezitation verwendet wird. Parallele Sexten stehen neben Quintenfolgen in der Cantio *Catharina coronata* (38). Hervorzuheben sind die Tonsätze, die nur parallele Terzen und Sexten, aber keine parallelen Quintenfolgen enthalten. Es sind dies: *Dies est laeticiae... nam processit hodie* (C 20). *Ons is gheboren* (DL 5) und *Jesu dulcis memoriae* (H 7) Sie sind als jüngste Kompositionen aus unserm Kreis anzusehen.

¹⁾ Anonymus XII (13. Jahrhundert), Coussemaker, Script. III, S. 496.

3. Gegenbewegung

Neben den Stücken mit stärkerer Betonung der Parallelbewegung sind die Tonsätze mit überwiegender Gegenbewegung, wie sie seit Johannes Cotton (um 1100) gelehrt wurde, zu nennen. Konsequent durchgeführt ist die gegensätzliche Führung in dem *Benedicamus-Tr. Ave coelestis regina* (B 40). Abgesehen von zwei Stellen mit verdeckten Quinten wird sie auch in der jüngeren Fassung von *Ad cantum laeticiae* (B 23) innegehalten. Die übrigen Stücke enthalten neben der Gegenbewegung noch parallele Quintenfolgen. Es sind dies die Tonsätze K 1, S 2, Ag 5, Cr 2, B 7, 23 (ältere Fassung), 33, 38, 36, Sq 5, Of 2, 3, Ant 5, 10, 11, 14, 16, 17, 18, 19, 20, R 10, 12, H 5, Le 11, 12, C 13, 20, 23, 25, 26, 27, 28, 31, 34.

Zwei Punkte verdienen Beachtung: Die meisten Kompositionen mit überwiegender Gegenbewegung gehören der Überlieferung des 15. Jahrhunderts an. Nur drei Tonsätze (K 1, B 7, 23) entstammen Quellen des 13. und vier (Ant 20, R 10, Le 12, C 13) Handschriften des 14. Jahrhunderts. Sodann tritt die Gegenbewegung bei den Offiziums-Gesängen verhältnismässig am stärksten in Erscheinung, dann folgen die Cantionen; bei den Gesängen des Ordinariums und Proprium ist die Vertretung etwa gleich gross, während die *Benedicamus*-Gesänge weiter zurückstehen, und die Gegenbewegung bei Lektionen die Ausnahme bildet. Die Erklärung dafür bietet die Aufstellung auf S. 36, aus der hervorgeht, dass die Offiziums-Gesänge und Cantionen erst im 15. Jahrhundert stärker vertreten sind.

4. Der strenge Tonsatz, Note gegen Note.

In der älteren Stilart des Organums, dem Tonsatz Note gegen Note, sind 34 Stücke gesetzt. Davon weisen neun (K 8, B 41 b und c*, Le 1a, 1b, C 22, DL 1*, 3*, 5*) keine Stimmkreuzungen auf. Die Melodie liegt bei ihnen ausnahmslos in der Unterstimme. In DL 3 liegt ein wandernder Cantus firmus vor. Die Stücke, die oben mit * gekennzeichnet sind, haben wir unter den Kompositionen getroffen, die teilweise neben parallelen Quinten, Terzen- und Sexten-Folgen enthalten. Es geht somit nicht an, wegen der schlichten Setzart an eine Jahrhunderte überdauernde Überlieferung der einzelnen Stücke zu denken. Vielmehr ist man versucht, die Erklärung für den Stil dieser Kompositionen wiederum in ihrer Zugehörigkeit zu einer Gesangsgattung zu

sehen, die nach der Ansicht der älteren Zeit diese Gestalt erforderte. Es handelt sich einerseits um Lektionen, anderseits um liedartige Benedicamus-Tr., Cantionen und volkssprachliche Lieder. Die beiden obengenannten Lektionen entstammen Handschriften des 14., die andern Stücke solchen des 15. bis 16. Jahrhunderts.

Die übrigen 24 Kompositionen im strengen Satz verbinden damit die durch Guido von Arezzo im *Micrologus* (Gerbert II, S. 21 f.) erstmals erwähnte Stimmkreuzung. In dem *B Tr. Nos respectu graciae* (28) sinkt die Oberstimme nur für drei Töne unter die Melodie hinab, um sich sofort wieder zu erheben. Die übrigen Stücke dieser Gruppe (*K* 3a, 7, *S* 3, 6, *B* 3, 9, 18, 19, 20, 28, 31, 35, *Int* 3, 4, *Al* 3, 4, *Ant* 7, 12, 17, 19, *R* 13, *Le* 1c (3st.), 4, 10, 11, 12 (3st.), 16, 17, *H* 5, 8, *C* 1, 19, 20, 23, 24 (3st.), 28, *DL* 4, 6, 7) weisen freiere Bewegung der Stimmen auf.

Züge der nachguidonischen Zeit, z. B. die Stimmkreuzung und der Stimmtausch, tauchen in *B* 3, 21, 36, *Le* 11 auf, kurze Stimmenimitation in *B* 20.

Das altertümlichste dieser Stücke ist der wegen seiner ausgedehnten parallelen Quintenstellen schon erwähnte Sanctus-Tr. *Sanctus, o quam dulciter* (*S* 6).

Endlich sind die dreistimmigen Stücke, die in dieser strengen Setzart gehalten sind, hervorzuheben. Die beiden Sätze *Le* 1c und *Le* 12 vermeiden jede Kreuzung der Stimmen.

5. Tonsätze mit ausgezierter Oberstimme

Zahlreicher als die Stücke im strengen Stil sind die Kompositionen mit mehr oder weniger stark ausgezierter Zusatzstimme. Zuweilen ist die Ausgestaltung auf einzelne Stellen begrenzt, wie etwa in dem Einleitungsgesang zum Theophilusspiel *Silete! silentium habete* (*DL* 6) oder in den Cantionen (28 und 19) *Ave pulcherrima regina* und *Dies est laeticiae in ortu regali*, im Hymnus (5) *A solis ortu cardine*, im *Ant Tr* 17 *Ave decus angelorem* und in dem Benedicamus-Tr. auf Weihnachten (*B* 26). Es lassen sich Beispiele für alle Grade der melismatischen Ausgestaltung der Begleitstimme namhaft machen. Beispiele stärkerer Auszierung der Zusatzstimme sind etwa der *Ant. Tr.* (2) *Rex natus pridem nunc* und der Hymnus (7) *Jesu dulcis memoriae*, die Cantionen (12, 18, 38) *Remediumque praemium*,

In nympa regia coloris, Catharina coronata. Besonders die Schlüsse und auch die Anfänge werden mit melodischem Schmuck bedacht, wie im Hymnus (2) *Veni creator spiritus*, in den Cantionen (4–6 und 37) *Haec est turris, Unicornis captivatur, Ovans chorus, Adest dies celebris*, im Introitus-Tr. (1) *Flos de spina*, im *Alleluja, Dies sanctificatus* (Al 5), im Offertorium-Tr. 3 *O vera, o pia*, in den Antiphonen (8 und 13) *Tu norma pudiciciae, Salve, virgo speciosa.*

6. Haltetonstil

Von den letztgenannten Stücken bis zu Kompositionen im Haltetonstil – einem Stilmerkmal der St. Martial-Epoche – ist nur ein Schritt. Er ist durch zehn Tonsätze vertreten. Im *Benedicamus Domino* (5) entwickelt sich über dem Anfangston der Hauptstimme ein 30töniges Melisma der Zusatzstimme. Auf den letzten Ton des Cantus firmus fallen in der Nebenstimme 23 Töne. Im Satzinnern herrscht der strenge Satz Note gegen Note. Weitere Beispiele ähnlicher Art sind die *Benedicamus*-Tr. (8) *Catholicorum concio* (3 Distinktionsanfänge: 1 : 26, 1 : 26, 1 : 16 Töne), *Ad laudes Domini* (9) (Anfang: 1 : 12, Ende 1 : 9 Töne), *Haec est mater Domini* (11) (1 : 24 Töne), die Responsorien *Judea et Jerusalem* (R 10) (Anfang: 1 : 26 Töne), *Crucifixum* (11) (Anfang: 1 : 22, Ende 1 : 13 Töne). In den beiden letztgenannten Stücken treten im Satzinnern in der Zusatzstimme Tongruppen auf. Noch stärker melismatisch durchwirkt ist der B.Tr. (25) *Regi psallens*, der Vers *Vox dicentis* der Lektion *Consolamini* (Le 2 II) und die Lektion (9b) *In omnibus requiem quaesivi.*

Die reichsten Blüten im Umkreis unserer Kompositionen kommen bei weitem nicht an den melodischen Überschwang der Notre Dame-Kunst heran. Sie könnten allenfalls den Organa der St. Martial-Zeit entsprechen. Ihrer Überlieferung nach gehören sie mehrheitlich dem 13. und 14. Jahrhundert an. Die beiden Stücke *B 4* und *Le 9b* stammen sogar erst aus dem 15. Jahrhundert. Der zeitliche Abstand von fast zwei Jahrhunderten ist erstaunlich.

Ein Anzeichen für die Liebe, mit der die Sänger dieser alten Kunst oblagen, darf in der Sorgfalt erblickt werden, mit der die Koloraturen durch Abteilungsstriche gegliedert und für den Vortrag zurechtgelegt sind. Ihre Auswertung für die Rhythmisierung bleibt allerdings in manchen Fällen dunkel, da ein einheitliches System nach Art der Modal-Theorie nicht aufgefunden werden kann.

7. Dreistimmige Tonsätze

Die 20 dreistimmigen Gesänge verteilen sich wie folgt auf die verschiedenen liturgischen Gattungen:

3 Ordinariumsgesänge:	<i>K 3a</i> (3 st.), 9, <i>Ag 3</i>
7 Lektionen:	<i>L 1c, 1d, 2d, 12–15</i>
4 Cantionen:	<i>C 24, 26, 35, 37</i>
2 deutsche Lieder:	<i>DL 9</i> , s. auch S. 34
4 Benedicamus-Gesänge:	<i>B 6, 22, 35, 39</i>

Früher als alle diese Tonsätze erscheint in einer Aachener-Handschrift vom Ende des 14. Jahrhunderts ein dreistimmiges Gloria, das aus stilistischen Gründen nicht in unseren Zusammenhang gehört, da es das zeitgemässe Gepräge der Ars nova-Periode trägt.¹⁾

Von den obgenannten dreistimmigen Kompositionen stehen zeitlich die Lektionskompositionen des 14. und 15. Jahrhunderts voran. Die übrigen dreistimmigen Tonsätze gehören dem 15. und 16. Jahrhundert an.

Unter den dreistimmigen Sätzen lassen sich vier Gruppen bilden. Die erste, und wohl die älteste, vertreten durch *Le 1c*, lässt die drei Stimmen im wesentlichen parallel in Quinten, Oktaven und Primen verlaufen. In den Kompositionen der zweiten Gruppe sind zwei Stimmen durch parallele Quinten- und Quartan-Kopplung verbunden, wozu die Unterstimme in freier Gegenbewegung geführt wird (*Le 12*). Die dritte Gruppe umfasst die Tonsätze, in denen alle drei Stimmen sich fast gleichmässig frei in parallelen Quinten oder Gegenbewegung verbinden.

Le 1c zeigt häufige harte Führungen, es kommt zu Sekundklängen. In *L 14* sind solche Härten vermieden. Terz- und Sextklänge erscheinen hier auch auf betonten Silben und nicht nur im Durchgang. Die Lektionseinleitung aus Trier (*L 2d*) vertritt eine weitere charakteristische Art des dreistimmigen Satzes sowohl durch ihren Melismenreichtum, als durch die schematische Anwendung der Gegenbewegung in den Aussenstimmen zu einer ruhigen, mittleren Kernmelodie. Fauxbourdon tritt nur in kurzen Stellen mit parallelen Sextakkorden auf in *K 9, Le 12, 14, 15, C 26*. Häufiger dagegen erscheint der Grund-

¹⁾ Handschrift *Erf A*, fol. 105v/106; s. Handschin 7, S. 99.

akkord in paralleler Führung (*K 3a, Le 14 und C 14*) und schliesslich tauchen auch parallele Quartsextakkorde auf (in *Ag 3*). Diesem letztgenannten Tonsatz wurde im 16. Jahrhundert eine vierte Stimme beigelegt.

8. Wechsel von Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit

Der Wechsel von Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit tritt zunächst überall dort auf, wo er liturgisch bedingt ist, in der Weise, dass die Chorteile einstimmig, die Soloteile mehrstimmig sind, wie in den Responsorien. Auch Kyrie-Kompositionen beruhen auf der gleichen Voraussetzung, indem die mehrstimmig erscheinenden Anrufe die Teile sind, die dem Vorsänger zufallen, worauf die einstimmigen Chorwiederholungen zu folgen hätten, die allerdings nicht notiert sind. Bei den Sanctus- und Agnus-Tr. (*S 3-6, Ag 1-5*) wird es sich um Soloeinlagen in diese Chorgesänge handeln. Das gleiche gilt für die Introitus-Tr. und auch für die Ant. Tr. (*3-19*) ist dasselbe anzunehmen.

Die Verteilung der einstimmigen und mehrstimmigen Teile auf Chor- und Solosänger legt die Frage nahe, ob nicht sogar die Chorgesänge, die Hymnen, Sequenzen, Cantionen, ja selbst die volkssprachlichen Lieder, sofern sie mehrstimmig erscheinen, von Solisten ausgeführt wurden. Bei der einfachen Gestalt der meisten dieser Stücke ist jedoch chormässige Ausführung nicht ausgeschlossen.

Eine eigenartige Verwendung des Wechsels ist die Wiedergabe der einstimmigen Lektionen mit mehrstimmigen Zeilenschlüssen (*Le 11-18*). Vielleicht waren dabei aufführungspraktische Gesichtspunkte massgebend, da sich damit die Verteilung der einstimmigen Teile auf zwei oder drei Kleriker, die sich ablösten (*Le 11, 12*), verbindet. Die Verteilung wird damit erklärt, dass der Ermüdung der Lektoren vorgebeugt würde. Es dürften aber auch ästhetische Gründe mitgespielt haben. Mehrstimmige Schlüsse bei einstimmigen Gesängen kommen, wie Ludwig I, 314 A 4, nachgewiesen hat, nicht nur bei Lektionskompositionen vor. Ludwig verweist auf ein tschechisches *Kyrie* (*Fons bonitatis*), *Gezu Kryste smilug senadnami*, in der Handschrift Wien 15503, einem Czaslauer Graduale des 16. Jahrhunderts, wo die drei letzten Silben eines sonst einstimmigen Abschnittes des Christe zweistimmig gesetzt sind.

C. Rhythmik

Sechzehn Stücke unseres Repertoires sind mensural notiert (*Cr* 2, *R* 13, *Le* 2d, *C* 9–15, 34–38 *DL* 15), jedoch ist die Notierung oft unvollkommen. Dies gilt für die Tonsätze aus den Hss *Bern B* und *Trier C*, wo die Tempusbezeichnungen fehlen und die Wiedergabe der Notenwerte Inkonssequenzen und Fehler aufzuweisen scheinen.

Noch mehr im Dunkeln lassen uns in rhythmischer Beziehung die Niederschriften der Stücke aus den übrigen Handschriften. Eine Ausnahme machen die in gotischer Choralschrift mit Andeutung der Notenwerte geschriebenen Tonsätze aus den Handschriften *Mü S*, *Berl B* und *Trier B* (s. S. 3). Immerhin sind auch bei ihnen teilweise verschiedene Deutungen möglich. Roediger (a. a. O.), der sich einlässlich mit den rhythmischen Problemen der Handschrift *Berl B* auseinander gesetzt hat, nimmt in allen Fällen gerade Teilung der Notenwerte an, wo nicht von vorneherein durch das Notenbild die Dreiteilung diktiert wird. Nun ist aber nicht ausgeschlossen, dass für die Teilung der Semibrevis (◆) in Minimen (◆◆) auch Proportio tripla vorliegen kann. Dann wäre in manchen Fällen ◆◆ die Wiedergabe für ♩. Da diese Art der Notenschrift nur im deutschsprachigen Gebiet auftritt und, sofern sie für Mehrstimmiges angewandt wird, nur für Tonsätze retrospektiver Haltung, und da in diesen Kompositionen älteste stilistische Züge sich erhalten haben, die aus der Zeit vor der Vorherrschaft der dreizeitigen Mensur liegen, so könnte sich auch im Rhythmischen die ältere gerade Teilung erhalten haben. Zudem wird die Zweizeitigkeit der Semibrevis in einzelnen Fällen durch den rhythmischen Verlauf gestützt, z. B. durch die Entsprechung ◆◆◆ = ◆◆◆ in *C* 26.

Dennoch können wir Roedigers Ansicht (S. 31), dass der gerade Takt schlechthin als „volkstümlicher“ anzusehen sei als der ungerade, nicht beipflichten, belehren uns doch gerade die wenigen deutschen mehrstimmigen Lieder der Handschrift *Berl B* eines andern. Bei einigen Tonsätzen, für die Roediger den geraden Takt in Anspruch nimmt, scheint uns doch auch ternäre Interpretation erwägenswert zu sein (*B* 25, *C* 9, 24, 29, *DL* 3, das ganze Lied), und erst recht gilt dies bei den ohne Mensurandeutung niedergeschriebenen Kompositionen der Handschrift *Berl B* (*B* 23, 31, *C* 19, 32).

Bei der Mehrzahl der Gesänge ist man vollends auf den tastenden Versuch angewiesen, da sie in Choralschrift, ohne Mensurandeutung,

wiedergegeben sind. Handschin (1) hat gezeigt, dass in der frühen mehrstimmigen Musik die grundsätzliche Unterscheidung zwischen Choralbearbeitung und Kompositionen mit rhythmischem Text auftritt. In den Choralbearbeitungen bildet die Choralnote den Einheitswert, während in Kompositionen mit rhythmischem Text die Silbe das Einheitsmass abgibt. Bei Ausgestaltung der Oberstimme durch Tongruppen und Melismen tritt in beiden Kompositionsformen modale Rhythmik auf, die schliesslich auch auf die melismatischen Partien des Chorals und auf Differenzierung des Silbenschlages in Kompositionen mit rhythmischem Text übergreift. Eine ähnliche Art der Rhythmik, wie sie Handschin solchermassen für die Musik des 13. Jahrhunderts entwickelt hat, dürfte wohl auch in unsern Kompositionen, sofern sie nicht mensural notiert sind, vorliegen. Es ist jedoch nicht zu erwarten, dass schlechthin die Modallehre des 13. Jahrhunderts auf unsere Gesänge anzuwenden sei, da der grösste Teil derselben aus späterer Zeit stammt. Auch tritt modale Notation im Kreise unserer Handschriften nicht in Erscheinung. Man muss deshalb auf alle Stufen in der Entwicklung der modalen Interpretation gefasst sein. Es ist, wie erwähnt, durchaus möglich, dass mit der binären, quantifizierenden Vorstufe zu rechnen ist. Dann wird aber auch das spätere Stadium der Moduslehre, das durch die Mischung der Modi charakterisiert wird, einen breiten Platz einnehmen. Diese Situation macht die rhythmische Interpretation im höchsten Grade unsicher, und die Deutung, welche für eine Reihe von Gesängen im folgenden versucht wurde, ist daher mit Vorsicht aufzunehmen. Eine gewisse Vereinfachung bewirkt die Annahme, dass der Einfluss des deutschen Sprachakzentes auch in den lateinischen Gesängen angenommen werden kann. Damit soll aber nicht dem Mythos vom geradtaktigen, germanischen Rhythmus das Wort gesprochen werden – die deutsche Sprache eignet sich für dreizeitige Rhythmen so gut wie für zweizeitige –, sondern es soll damit nur gesagt sein, dass diejenigen modalen Typen bei der Interpretation eher in Betracht kommen, die dem kräftigen Akzent der Hauptsilben entgegenkommen. Darum wird vor allem der I. Modus als rhythmisches Grundschema am stärksten vertreten sein. Und so ist es auch. Der Versuch einer rhythmischen Deutung führt zu folgendem Resultat:

I. Modus (Trochäus) 56 Stücke: *B* 7, 14, 24, 25, 28, 30–36, 38–41^{a-d}; *Int* 3; *Al* 1; *Sq* 3; *Ant* 8; *R* 13; *H* 3, 4, 7; *Le* 2d, 16–18; *C* 2, 3, 4, 16, 19–25, 27, 29, 30, 32, 33, 38; *DL* 1–7, 15.

II. Modus (Jambus) 21 Gesänge: *B* 14, 15, 21–23, 27, 29, 40; *Int* 2; *Al* 3; *Sq* 2; *Ant* 3, 6, 7, 9, 19; *R* 10; *C* 1, 7, 17, 18.

III. Modus (Dactylus) 3 Gesänge: *Sq* 3, *Ant* 11, *H* 2.

V. Modus: *C* 33.

Freier Dreitakt: 6 Gesänge: *H* 3, *C* 9, 12, 13, 14, 34.

Gerader Takt: 11 Gesänge: *B* 11, 19, 20, 37; *Ant* 2; *H* 5; *C* 8, 9, 26, 28, 31, evt. auch *C* 22–25.

D. Form der Gesänge

Die Form der Gesänge wird durch drei Faktoren bestimmt: durch zugrunde liegende chorale Cantus firmi, durch die textliche Gliederung in Strophen und dann durch musikalisch bedingte Strukturprinzipien (Wiederholung von Kompositionsteilen, Variation, Stimmtausch). Die drei Faktoren können einzeln oder in Verbindung mit einander auftreten.

Für unsere Gesänge hat die Unterscheidung in Choralbearbeitung und Kompositionen mit rhythmischem Text nicht mehr die gleiche Bedeutung wie im 12. Jahrhundert; vielmehr wird das Prinzip der Cantus firmus-Technik auch auf Gesänge mit rhythmischem Text angewandt. Allerdings behält diese Differenzierung für die Choralbearbeitung im engeren Sinne ihre Bedeutung als ein Hinweis in rhythmischer Beziehung.

Die Gliederung in Strophen tritt öfters als einziges Formprinzip auf. Dann wird für die verschiedenen Strophen die gleiche Musik wiederholt. (*Ag* 3, *B* 21–45, *Int* 1, 2, 3, *Ant* 6, 8, 13, 14, *H* 4, 5, 6, 7, *C* 1, 3, 4, 10, 19, 20, *DL* 2–5, 7, 14).

Oder es verbinden sich damit innerhalb der einzelnen Strophen musikalische Formprinzipien. Als Einzelfall sei die Sequenz (5) „*Quem ethera*“ erwähnt, wo Komposition und Text in formaler Beziehung getrennte Wege einschlagen, die sich folgendermassen schematisch darstellen lassen:

Komposition:	A	A	B	B	C
Text:	1 + 2a	2b	3a	3b	4a + b + 5

In mehrstrophigen Stücken kann eine Differenzierung der Strophen eintreten. So in den Antiphon-Tr. (5) *Candor* mit dem Formschema¹⁾ A | B | A', *Ostende* (10) und *Ave decus* (17), Schema: A | B | (A').

Oder die mehrstrophigen Stücke sind durchkomponiert: Sequenz (3) *Salve proles Davidis*, Offertoriums-Tr. (3) *O vera*, die Antiphon-Tr. (6) *Virgo tronus*, (12) *Ave fulgens*, (18) *Gaude virgo*, (19) *Audi virgo*, die Cantio (15) *Succendat*.

Die Strophen können auch durch einzelne gleiche oder ähnliche Glieder miteinander in Beziehung gesetzt sein, wie etwa im Ant.-Tr. (11) *Virgo mater* nach dem Schema AB | CB | DB oder (16) *Ave speculum candoris*: A | BC | DC, in der Cantio (7) *Vernans*: A R | B A R. Im Benedicamus-Tr. (9) *Ad laudes* A B | C D | C B. Interessant ist in formaler Hinsicht auch der Offertoriums-Tr. (1) *Salutemus*, drei Strophen mit variiertem Oberstimme, sodann der Benedicamus-Tr. (8) *Catholicorum*, wo sich über einem durchgehenden c. f. die Oberstimme dem Schema a b | a b | c b fügt.

Die reiche Abwechslung in der Gestaltung, die sich schon bei der Betrachtung der Grossformen auftut, zeigt sich auch im Innern der Strophen und ist ebenfalls auf die durchkomponierten Stücke angewandt.

Die einfachste Form weist einen einzigen Kompositionsteil auf, der nach dem Prinzip des Stimmtausches abgewandelt wird. Handelt es sich um ein zweistimmiges Stück, so sind zwei Formen möglich. So sind gebaut der Benedicamus-Tr. (21) *In laudibus* (Schema AA*) und der Hymnus (2) *Veni creator* (Schema A A*, A A*). Bei dreistimmigen Stücken, wie bei dem Agnus-Tr. (3) *Crimina tollis* sind drei Stimmkombinationen möglich: A A* A**.

Stücke mit zwei verschiedenen Kompositionsteilen weisen zahlreiche Kombinationen auf. Bald ist ein erster Teil wiederholt, worauf ein zweiter folgt nach dem Schema A A' B (B Tr 19, 20, 29, C 11) mit Stimmtausch A A* B (B 3). Oder auf einen ersten Kompositionen-

¹⁾ In den folgenden Schemen bedeutet A' gleiche Kompositionsteile mit leichten Abweichungen von A; (A') ähnliche Kompositionsteile wie A mit stärkeren Abweichungen, A* gleicher Kompositionsteil wie A, aber mit Stimmtausch. Durch | werden Strophen abgeteilt. Kleine Buchstaben werden verwendet, um gleiche Melodieteile in verschiedenen Stimmen kenntlich zu machen. R = Refrain, (R) = verkürzter Refrain.

teil folgt ein zweiter mit seiner Wiederholung: A B B (*C* 35). Sodann können beide Teile wiederholt sein AA BB (*S* 5), mit Stimmtausch: AA BB* (*B* 36). Durch leichte Variation erweitert zu AA BB A'A'BB in *C* 17. Auch die Da capo-Form ABA ist vertreten (*B* 37, *Sq* 2) (1. Strophe hauptsächlich in der Unterstimme; 3. Strophe hauptsächlich in der Oberstimme); *Ant* 5; 10 (hier ist die Reprise nur ähnlich).

Weitere Kombinationen sind:

A A A* B in *B* 23 (Laisenstrophe, vgl. Gennrich a. a. O. S. 45).

A A B B A in *C* 28 (reduzierter Strophenlai, vgl. Gennrich S. 188).

A B A B oder AB AB* oder A B A* B* in *Int* 3.

A B A B A B B* in *B* 24.

A A B A' B A'' B A''' in *B* 15.

A A* A B A* B* A B A* A B* A B A* A in *S* 2.

Zahlreich sind auch die Kompositionen mit drei Gliedern:

A B C A' weist auf *DL* 5.

A B C B erscheint in *B* 28.

A B B' C in *Of* 2.

A B C B C in *C* 29, A B C B' C in *H* 6.

A A' B C (A'') in *C* 19.

A A B B C in *S* 5 und *Ant* 9.

A B A' C A'' C in *C* 16.

A B A B A C A C' in *C* 18.

A B C C A B in *C* 21.

A B C C' A' B' (Unterstimme stark abweichend) in *C* 25.

A B A B A' B' CC' (A', B', C' gleiche Oberstimme wie A, B, C; Unterstimme abweichend) in *B* 26.

Viergliedrige Kompositionen sind:

C 32 mit Schema A B A C D

DL 4 „ „ A A B C D C

B 18 „ „ A A B C C D

B 30 „ „ |: A A' B C C':| A' D

Cr 2 „ „ A B B C A B' D C A

Mehr als viergliedrige Kompositionen sind:

C 20 nach dem Schema A B C D E D

C 30 „ „ „ A B A B C D E C F C

C 33 nach dem Schema A B C (A') E (A') + Cauda

DL 3 „ „ „ A A B C B C E E B C

DL 1 „ „ „ |:A B C D E:| R D E'

B 16 „ „ „ A B C A B C D B E D B F

Zum Schlusse seien die Kompositionen mit Refrain aufgeführt:

Nicolai solemnia (B 7): Oberstimme: a b R a a (R) a a (R) e ? R
Unterstimme: c d R c' d (R) c' d (R) c d R

Noel (C 25): R A A' R' mit stark abweichender Unterstimme
(rondeauartiges Virelai, vgl. Gennrich S. 69)

Ex linguis (C 35): A B R (= B')

Mit einstimmigem Refrain: *Ortus dignis* (C 3), *Haec est turris* (C 4),
Vernans (C 7, Schema: A R B A R).

ZUSAMMENFASSUNG

Marius Schneider hat im zweiten Band seiner Geschichte der Mehrstimmigkeit, dessen Ziel es ist, die Frühentwicklung der Mehrstimmigkeit im Abendland aufzuhellen, auch den deutschen Kreis in seine Betrachtung eingeschlossen. Auf Grund einer weitgespannten Untersuchung der mehrstimmigen Musik der Naturvölker unternimmt er es, einen analogen Entwicklungsverlauf auf dem Gebiet der abendländischen Mehrstimmigkeit aufzuzeigen. Aus der Ableitung der heptatonischen und hexatonischen Tonalitätssysteme aus dem pentatonischen wird der Rahmen für die Betrachtung der mehrstimmigen Musik der Naturvölker gewonnen. Den als Tonalitätskreise bezeichneten drei Systemen stellt er im Bereich der frühen mittelalterlichen Mehrstimmigkeit eine „tetrachordale“ quartbetonte und eine „pentachordale“ quintbetonte Tonalität als analog gegenüber. Zum quartbetonten Typus rechnet Schneider den frühfranzösisch-italienischen Kreis. Zum quintbetonten Typus zählt er den frühenglischen und teilweise den nordfranzösischen Kreis. Beide Typen durchdringen sich im St. Martial-Kreis des 12. Jahrhunderts; noch mehr verschwimmen die Grenzen zwischen den verschiedenen Tonalitätssystemen im deutschen Kreis. Diese Betrachtungen sind auf Zeugnisse basiert, in deren Wahl ihr Verfechter nicht sehr rigoros ist. Seine Zuteilung der Beispiele zum einen oder andern Kreis gründet sich nicht nur auf die historische und örtliche Evidenz. So nimmt er Hucbald und die *Musica enchiriadis* für den italienisch-französischen Kreis in Anspruch, ohne eine nähere Begründung dafür zu geben, obwohl sie dem nord-französisch-englischen Gebiet zuzurechnen sind, und zur Rekonstruktion einer altenglischen Schule müssen skandinavische Beispiele des 15. Jahrhunderts herhalten. Was sich nicht in den vorausgesetzten Tonalitätssystemen einfügen will, wird damit erklärt, dass einheimische Harmoniesysteme auf fremde gregorianische Melodien angewandt worden sind, welche diese Abweichungen verursacht haben. Die Zeugnisgrundlage und die Beweisführung Marius Schneiders erscheint uns nicht solid genug, um die Konstruktion seiner Entwicklungserklärung tragen zu können.

Der Wert seiner Darstellung liegt darum in den zahlreichen Einzelbeobachtungen an der Organa-Kunst des abendländischen Mittelalters. Vor allem kommt ihr das Verdienst zu, erneut der Ansicht Riemanns und anderer entgegengetreten zu sein, dass der Ausgangspunkt des Quarten- und Quinten-Organums eine Konstruktion der mittelalterlichen Musiktheorie gewesen sei, und dass für das europäische Musikempfinden von jeher die Terz als Grundklang vorauszusetzen sei. Aus der Betrachtung einer grösseren Anzahl von Zeugnissen dieser Stilrichtung, die hier vorgelegt wird, geht hervor, dass sich diese Auffassung der älteren Musikforschung nicht halten lässt.

Wenn wir uns damit bescheiden, die an den Quellen angestellten Beobachtungen auszuwerten, ohne sie in ein weitgespanntes System einzubauen, so gelangen wir zu folgendem Resultat: Es fällt auf, dass die Merkmale des Stiles mit der Zeit der Überlieferung bei unsern Zeugnissen in Widerspruch stehen. Auch Kompositionen, die relativ spät auftauchten, enthalten Stilelemente, die teilweise der Musik vor der St. Martial-Periode eigen waren. Die Erklärung dieser Erscheinung dürfte weniger in einer die Jahrhunderte überdauernde Überlieferung alter Kompositionen zu suchen sein. Eine solche Tradition liesse sich nur bei drei Kompositionen, dem *Kyrie magnae Deus potentiae*, dem *Kyrie fons bonitatis* (K 3 und 2) und dem Benedicamus-Tropus *Procedentem sponsum* (B 22), auf Grund der zahlreichen Fundstellen behaupten. Dagegen gilt es, darauf hinzuweisen, dass es sich bei den Tonsätzen, welche älteste Stilelemente bewahrt haben, einerseits um Vertonungen von Choralmelodien handelt, andererseits um solche, bei denen die liturgische Verwendung diese Strenge erforderte. Bei Kompositionen zu Dichtungen der Zeit, den Benedicamus-Tropen und Cantionen, mehren sich spätere Stilelemente. Die Wahl der stilistischen Mittel ist somit mit pietätvoller Rücksicht auf die liturgische Bestimmung getroffen worden.

Deutlicher als aus der Überlieferung der Stücke scheint sich aus dem Alter der Stilmittel der Zeitpunkt der Übernahme zu ergeben. Wir werden auf die Wende vom 11. zum 12. Jahrhundert verwiesen. Im Zusammenhang damit ist zu erwähnen, dass die Gründung derjenigen Klöster, von denen aus die Ausbreitung dieses kirchenmusikalischen Stiles erfolgte, in die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts fällt. Die Zisterzienser-Abtei Hauterive an der Saane wurde im Jahre 1138 gegründet. Sie unterstand dem Burgunderkloster Cherlieu; die Stif-

tung des St. Odilien-Klosters zu Hohenburg im Elsass fällt in die Jahre 1140–41; es wurde von den Augustinern von Etival (Lothringen) gegründet und war dem Kloster Marbach unterstellt. In spätere Zeit, den Anfang des 13. Jahrhunderts, fällt die Gründung der Dominikanerinnen-Klöster in der Schweiz und am Oberrhein. Es seien genannt: Töss (gegründet 1233), Unterlinden in Colmar und die Dominikanerinnenklöster in Strassburg (letztere gegründet zu Beginn des 13. Jahrhunderts). Auch die Stiftung des Benediktinerinnen-Klosters St. Fiden in Schlettstadt fällt ins frühe 13. Jahrhundert.

Wenn man von den Motetten absieht, so lassen sich nur wenige direkte Übernahmen aus dem französischen Kunstbereich namhaft machen; dies ist umso bemerkenswerter, als der Import französischer Diskantkompositionen sich urkundlich nachweisen lässt, und das Organum als solches mancherorts in Deutschland im 12. und 13. Jahrhundert als eine französische Singmanier angesehen wurde (s. Handschin in SJBmw 5, S. 11 f.). Sofern eine direkte Beeinflussung durch französische Vorbilder erfolgt ist, müsste somit ein uns bis jetzt unbekannter Herd der Organumpflege in Frankreich angenommen werden. Von diesem fiktiven französischen Zentrum könnte auch der Einfluss auf Spanien ausgegangen sein. Damit würden sich die Zusammenhänge zwischen spanischen und deutschen Organumquellen erklären. Andererseits lassen sich in der Ausdehnung des Repertoires auf die ganze Liturgie Ähnlichkeiten mit englischen Quellen des 11. Jahrhunderts aufzeigen. Direkte Berührungen ergeben sich allerdings nur wenige.

Wenn wir nach einer Erklärung für die langanhaltende Pflege dieses konservativen kirchenmusikalischen Stiles suchen, so ist zunächst an den bekannten Erlass des Papstes Johann XII. von 1324/25 zu erinnern, nach dem in der mehrstimmigen Kirchenmusik keine andern Intervalle zulässig waren, als die Oktave, die Quinte und die Quarte (Wagner 3, S. 48). Der Überblick über unsere Denkmäler lässt erkennen, dass die hier verwendeten Mittel weit über die Vorschrift des Papstes hinausgehen. Der päpstliche Erlass dürfte nur insofern mit der stilistischen Eigenart unserer Kompositionen in Zusammenhang gebracht werden, als er der modernen Musik seiner Zeit mit einer ähnlichen, allerdings viel strengeren Haltung gegenübersteht.

Viel mehr hat der Gedanke Marius Schneiders für sich, dass als Hintergrund der langen Pflege des alten Stiles in unserm Kreis sich eine volkstümliche Ausübung der Mehrstimmigkeit spiegelt. Zum mindesten kann eine besondere musikalische Veranlagung als Grundlage für die lange Bevorzugung der quintbetonten Harmonik bis zum Ausgang des Mittelalters, in Island bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, sehr wohl vorausgesetzt werden. Verstärkt wird dieser Eindruck, wenn wir die soziale Schicht, der diese Kunsterzeugnisse entstammen, berücksichtigen, die des niederen Klerus und des devoten Bürgertums. Dass ein reges Interesse für die Mehrstimmigkeit im deutschen Sprachgebiet bestanden hat, wird schon durch die ansehnliche Zahl von *Musica enchiriadis*-Handschriften belegt. Von den 25 durch Hans Müller (*Hugbalds echte und unechte Schriften*) angeführten Quellen stammen neun aus dem deutschen Sprachgebiet: Einsiedeln (Handschrift des 10./11. Jhdt.), St. Emmeran in Regensburg (drei Handschriften des 10./11. Jhdt.), Freising, Tegernsee, St. Afra in Augsburg und München-Glatzbach (je eine Handschrift des 11. Jhdts.) und Salem (Handschrift des 12. Jhdts). Daran reihen sich zwei von Handschin (*SJbMw V 14*) in Heilsbronner Quellen festgestellte Niederschriften. Als einschlägig können sodann die 1871 in Strassburg und die 1768 in St. Blasien verbrannten *Musica enchiriadis*-Handschriften gelten.

Die klösterliche Musikpflege, die sich in den hier behandelten praktischen Denkmälern abzeichnet, war gewiss provinziell; aber angesichts der Ausbreitung, die diese Kunstart im deutschsprachigen Gebiet und darüber hinaus erfahren hat, darf die Vermutung ausgesprochen werden, dass diese Musik in bescheidenem Ausmass im Spätmittelalter eine ähnliche Bedeutung gehabt hat, wie der Palestrina-Stil im 17./19. Jahrhundert, mit dem Unterschied allerdings, dass das Organum von der Kirche nur eben geduldet wurde, während der A capella-Stil in der späteren Epoche als festlicher Schmuck des Gottesdienstes anerkannt war. Auch in der älteren Musik beruhte das Festhalten am Hergebrachten nicht auf eitel Trägheit den Neuerungen der Zeit gegenüber, sondern schloss das positive Moment der Frömmigkeit in sich.

ANMERKUNGEN

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

Kyrie-Kompositionen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

8. Die Unterstimme enthält die Kyrie-Melodie der 17. Messe der Ed. Vat. mit leichten Abweichungen.
9. Die Melodie findet sich in den Hss. *St. G C* (s. Marxer, S. 127) und *Freib./Br.*, pag. 380. Der letzte Anruf weicht ab. Eine weitere dreistimmige Komposition dieser Kyriemelodie ist in *Mül*, fol. 37, enthalten (s. Handschin 4, S. 70), wahrscheinlich ist sie identisch mit der vorliegenden, da unmittelbar auf diese das dreistimmige *Kyrie magnae Deus potentiae* folgt, das ebenfalls in *Mül* steht.
10. Vereinzelter zweistimmiger Kyrieteil, vielleicht ein lokaler 7. oder 9. Anruf. Die Melodie in der Oberstimme könnte eine verzierte Fassung der Melodie *Kyrie, fons bonitatis* sein.

Sanctus-Kompositionen

2. In beiden Quellen folgt auf das Sanctus ein Agnus Dei mit der gleichen Komposition (s. Ag 1). Nach Ludwig 1, S. 314, findet sich derselbe Tonsatz auch in den Hss. Prag Universitätsbibliothek VI C 20a, fol. 57v und Böhm. Museum XII A 23, fol. 68v.
3. In beiden Stimmen finden sich Anklänge an die II. Messe der Ed. Vat.; s. Handschin in ZfMw 10, 1928, S. 523.
4. Text in AH 47, S. 327; vgl. auch Handschin in ZfMw 10, S. 526.
5. Diese beiden Tropen mit der gleichen Komposition gründen sich auf die Sanctus-Melodie der II. Messe der Ed. Vat. Auf die Sanctus-Tr. folgt in der Hs. der Agnus-Tr. *Agnus Dei, Mortis dira ferens*.

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

Agnus Dei-Kompositionen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Credo-Kompositionen

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

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

Kompositionen zum Benedicamus Domino

3. Der erste Teil wird in *Lo D* und *Berl A* mit vertauschten Stimmen, in *Eng* genau wiederholt. Der darauf folgende Mittelteil ist in *Lo D* erweitert, dagegen fehlt hier die Wiederholung im Endteil. In *Eng* schliesst die Oberstimme in der Quinte zur Unterstimme auf c', während in *Berl* und *Lo* auf f.
4. Der fehlende Anfang stand auf dem vorangehenden herausgeschnittenen Blatt (zwischen fol. 15 und 16).
6. Dem Tonsatz *Trium vocum in solennitatibus maioribus* liegt die Melodie für die erste Vesper an feierlichen Festen zugrunde, die jedoch durch eine ausgedehnte Erweiterung verlängert ist. Die Stimmen sind nacheinander notiert. Die Oberstimme (an zweiter Stelle) weist keine Textierung auf. Der grosse Stimmumfang (C. f.: d-a'; Oberstimme: a-h'(b'); Unterstimme: c-h'(b')) fällt auf. Die drei Stimmen lassen sich nicht zusammenfügen. Septimensprünge in den Aussenstimmen lassen vermuten, dass die Überlieferung nicht fehlerfrei ist.
7. Die Oberstimme dieser Komposition berührt sich mit der Unterstimme des dreistimmigen Liedes in *Berl B*, fol. 29v (s. B 39), jedoch ist hier der Refrain *Gaude ... sine fine* angefügt.
8. Der gleiche c. f. findet sich in *Regi psallens haec contio* (B 25). Eine zweistimmige Komposition mit gleicher Melodie und demselben Text steht in der Hs. Paris BN lat. 1139 und mit dem Text *Regi psallens* in der Hs. Stuttgart HB Asc, 95 (13. Jahrhundert) fol. 31; s. Handschin 6, S. 111, A 1. Ein weiterer zweistimmiger Tonsatz in *Hu* (Anglès III, S. 39) weicht schon in seiner melismatischen Melodie ab, die gegenüber *Oxf B* stellenweise Versetzung in die Unterquart und Unterterz zeigt. Die fast gänzlich abweichende Oberstimme von *Hu* ist melodisch wesentlich reicher. Einzelne Anklänge zu Beginn und im Verlauf der Komposition können die Annahme einer Abhängigkeit nicht genügend stützen.
9. Text in AH 39, S. 99. In den beiden Fassungen aus *Lo D* sind die Stimmen im Mittelteil über den Silben ... *no-bis re-me-(dium)* ... vertauscht. *Berl A*

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

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

10. Das Stück ist mit Neumen ohne Linien in Stimmen notiert. Die Unterstimme der Komposition beginnt mit einem Halteton. Der Text erinnert an die dritte Strophe des *Benedicamus-Tr. Chorus nove Jerusalem* (s. unten, Nr. 12). Musikalisch scheint keine Beziehung zwischen diesen beiden Stücken zu bestehen.
11. Die beiden Fassungen weichen stellenweise stark von einander ab. *Erf B* enthält die ursprünglichere. Kennzeichnend für diese Fassung sind die Haltetöne zu Beginn und zu Ende des Stückes. Die Oberstimme der beiden Fassungen sind ähnlich, diejenige von *Erf* ist jedoch ausgeziert. In *Eng*, fol. 121v, erscheint der Gesang einstimmig in einer Fassung, die sich mit der Oberstimme in *Berl B* von Ton 29 an stark berührt. Die Abweichungen könnten auf Stimmtausch beruhen.
Handschrift 8, 25 ff., hat den Tonsatz auch in der Florenzer Laudens. BN II XI 18, fol. 9 und 176, in einer Fassung nachgewiesen, die *Eng* nahe steht. Es handelt sich um den seltenen Fall der Übernahme eines Stückes aus dem deutschen in das romanische Repertoire.
12. Im allgemeinen stehen sich *Mü* und *Innsbr* nahe, doch zeigen sich auch Berührungen zwischen *Innsbr* und *Lo* vor allem darin, dass sie ein *Alleluia* anfügen, welches die melismatische Stelle über *Domino* wiederholt, wo in *Mü* das *Deo dicamus gratias* im Unisono beider Stimmen folgt. Bemerkenswert ist auch die verschiedene Länge des Melismas auf der ersten Silbe des Wortes *devicto* (*Mü* 16, *Innsbr* 14, *Lo* 21 Töne). *Innsbr* nimmt auf der ersten Silbe von *Domino*, diesmal gemeinsam mit *Lo*, eine Kürzung um drei Töne vor. Das *Alleluia* ist in *Lo* um die Wiederholung der sieben ersten Töne erweitert. Der Schluss weicht in den beiden letztgenannten Fassungen ab. *Lo* weist verschiedentlich Stimmtausch auf. Der Anfang der Komposition stimmt mit *B 17* überein.
13. Dieser in der Hs. im 15. Jahrhundert nachgetragene *Benedicamus-Tr.* für Weihnachten ist durchkomponiert, aber aus Wiederholungen zusammengesetzt. Vielleicht ist eine Stimmtauschkomposition als Vorlage anzunehmen.
Die Melodie der Unterstimme kommt auch in der St. Martialhs., Paris BN lat. 1139 (Anfang des 12. Jahrhunderts), und in den *Piae Cantiones* (1582) vor; s. Handschrift 4, S. 75.
17. Vgl. die Komposition *B 12* mit gleichem Beginn.
19. Die *Benedicamus-Komposition*, mit gleichem Text in *Hu* (Anglès III, S. 41), weist eine Unterstimme auf, die der Oberstimme in *Berl B* ähnlich ist. Es handelt sich aber um eine abweichende Komposition.
21. Das Stück ist einstimmig in linienlosen Neumen aufgezeichnet. Nach Handschrift handelt es sich um eine stimmtauschmässige Komposition strenger Konzeption. Der *Benedicamus-Tr.* in der Hs. Prag UB XIII H 3 c (s. AH I, 195) dürfte identisch sein.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

25. Tonsatz über die gleiche Melodie wie *B 8*. In der Hs. Stuttgart HB Asc. 95 (13. Jahrhundert), fol. 31, ist eine Komposition in Neumen ohne Linien aufgezichnet, die in der Unterstimme weitgehend, in der Oberstimme stellenweise übereinstimmt; s. Handschin 6, S. 111 A¹.

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

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

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

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

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

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

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

33. Text in AH 1, S. 163.

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

35. Text in AH 20, S. 116.

37. Text in AH 9, S. 123.

38. Vgl. die Stücke mit gleichem Textanfang und anderer Musik, *B 33*, 41^{a-d}.

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

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

41^{a-d}. Die vier verschiedenen Kompositionen beginnen mit dem gleichen Text, der in der ersten lautet:

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

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

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

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

Introitus-Tropen

1. Text in AH 49, S. 46.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Es könnte ein Schreiberversehen vorliegen.

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

Alleluia-Verse

1. S. Handschin 7, S. 99.
2. Die Melodie des Alleluia vom Pfingstfest erscheint in der Unterstimme im transponierten VI. statt im II. Ton. Die Komposition fällt durch ihren ausgesprochenen Haltetonstil so sehr aus dem Rahmen der übrigen hier zu erwähnenden Stücke heraus, dass sie aus stilistischen Gründen dem nordfranzösisch-englischen mehrstimmigen Repertoire zuzuweisen ist. Tatsächlich stammt die Hs. *Kar A* von der Kanalküste (s. Müller a. a. O., S. 1). Die Emendationsversuche O. Fleischers (Vierteljahrsschrift f. Mw. III, 463 ff.) sind zurückzuweisen.
5. Die Melodie (Unterstimme) weist die germanische Choralform auf und ist durch die Stelle *Surge ... gloria Domini* erweitert. Der einstimmige Choralteil *super terram*, dessen erste fünf Töne in der Oberstimme notiert sind, weicht von der vatikanischen Melodie ab.

Sequenzen

1. Der Sequenz liegt die Melodie von *Verbum bonum et suave* (auch *Ave sydus, lux dierum*) zugrunde. Die Notierung der Oberstimme ist unterblieben (s. Ludwig 4; AH XXXVII 166).
2. Diese Sequenz war (nach Bannister, s. AH 54, 482) in Frankreich und Skandinavien verbreitet und im Dominikanerorden beliebt. Aber auch bei den Zisterziensern stand sie in hoher Achtung, wie die vorliegende Komposition aus Hauterive vermuten lässt. Sie wurde nach der Melodie *Veni sancte spiritus* oder nach besonderen Melodien gesungen, wie im vorliegenden Fall.

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

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

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

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

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

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

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

5. Text in AH 34, S. 11.

Offertoriums-Tropen

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

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

In *Hu* (Anglès III, S. 18 f.) findet sich das ganze Offertorium zweistimmig. Trotz der Abweichung der Melodie an einzelnen Stellen ergeben sich für den Abschnitt *Ab hac familia* zahlreiche Berührungen, sodass ein Zusammenhang mit unserer Komposition nicht von der Hand zu weisen ist. Anglès teilt zwei weitere Fassungen des gleichen Abschnittes aus W¹ (fol. 209v) und Barcelona Orfeò Català Ms. 1, fol. 3 mit, die mit *Hu* öfter übereinstimmen als mit *Lo D*, welches die schlichteste und wohl auch altertümlichste Fassung ist.

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

Antiphon-Kompositionen

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

2. Weihnachtsantiphon mit starker Gegensätzlichkeit der in Breven fortschreitenden c. f.-Stimme und der melodisch und rhythmisch reicheren Oberstimme. Die Unterteilung der grösseren Notenwerte scheint binär zu sein.
3. In der Hs. ist das Stück als *Versus super antiphonam I. vel 2. toni* bezeichnet.
4. Die Hs. bezeichnet das Stück als *Super antiphonam versus 5. vel 6. toni*. Zugrunde liegt die Melodie der fünften Antiphon für die Laudes und Vesper am Feste der sieben Schmerzen (Antiphonale, S. 569), ist aber melismatisch ausgestaltet und durch den Anhang *leva eius sub capito meo . . . amplexabitur me* erweitert.

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

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

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

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

Reim: a b a b c

Musik: A B B B C

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

9. Tropus zur Antiphon *Salve Regina*.

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

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

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

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

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

15. Text bei Mone II, S. 202.

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

A B C B C C

Ave, speculum candoris, ave, ferculum dulcorum

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

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

17. Bezeichnung in *Lo D: Versus super Ave regina*. Die dritte Strophe enthält Anklänge an die erste.
18. Text bei Mone I, S. 394. Bezeichnung in *Lo D: Alter versus VI vel V toni*. Nach dieser Bemerkung muss es sich wie bei den vorangehenden Stücken um einen Tropus zur Antiphon *Ave regina* handeln. *W*², fol. 99a, enthält eine zweistimmige Cantio französischer Herkunft über den gleichen Text; s. AH 20, S. 27.
19. Bezeichnung in *Lo D: Item Versus sexti vel quinti toni*. Das Stück tropiert somit ebenfalls die Antiphon *Ave regina*.
20. Die Melodie klingt am Anfang an die Antiphon *Regina coeli* an. Das Stück ist in weisser Mensuralnotation aufgezeichnet.

Responsoriums-Verse

1. Die beiden Fassungen weichen in der Grundmelodie stark von einander ab. Die mehrstimmigen Teile, der Psalmvers und die Doxologie, schliessen in *Erf* auf der Quinte $\begin{smallmatrix} a \\ d \end{smallmatrix}$, wogegen in *Lo* nur der Psalmvers so endet, die Doxologie jedoch mit der Octave $\begin{smallmatrix} d \\ d \end{smallmatrix}$. In *Lo* sind die Anfänge der Alleluia einstimmig notiert. S. Handschin 7, S. 98.
10. Die drei Kompositionen vertonen die gleiche Melodie, weisen aber Abweichungen auf. Ihre eigenen Wege geht vor allem die Oberstimme von *Lo*, jedoch nicht ohne sich mit *Innsbr* näher zu berühren als mit *Eng*, welch letzteres die ausführlichste Durchführung bietet. *Innsbr* enthält auch den Solo-Anfang des Responsoriums *Judea et Jerusalem* zweistimmig. Ludwig 2, S. 60, weist auf dreistimmige Vertonungen im Winchester Tropar, in der Florentiner Hs. und in *W*¹ und *W*² hin, die allerdings mit den einfachen vorliegenden Kompositionen wenig gemein haben.
11. Die liturgische Stellung dieses Versus ist umstritten. P. Wagner (AfMw VI, S. 401 ff.) sah ihn als *Versus alleluisticus* zur Liturgie des Karsamstag an, während F. Ludwig (AfMw VI, S. 245 ff.) und J. Handschin (AfMw VI, S. 247) ihn als Antiphonversus, resp. als Responsoriumversus für die Osterprozession bezeichnet haben. Die Komposition fällt wegen ihrem ausgesprochenen Haltetonstils auf. Sie stammt, wie F. Ludwig und J. Handschin festgestellt haben, aus dem Pariser Notre Dame-Kreis und ist auch in den Hss. Florenz Laur, plut. 29, Codex 1 (mit Varianten) und *W*² (in modaler Quadratnotation) überliefert.
F. Ludwig nennt (a. a. O.) weitere zwei -und dreistimmige Kompositionen des gleichen Textes. Von der oben genannten Komposition ist nur der Versus zweistimmig enthalten.
12. Von diesem Responsorium (?) ist nur der Versus zweistimmig gesetzt.
13. Es könnte sich um eine Versification des ersten Responsoriums für das Weihnachtsfest *Hodie e nobis coelorum Rex* handeln.

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

Hymnen

3. Text in AH 50, S. 25; Ebel a. a. O. Nr. 24. Die Melodie in der Oberstimme weicht ab von der Fassung, die Ebel aus dem Codex Einsiedeln 366 (472) mitteilt. Verschiedentlich sind grössere Intervalle durch Durchgangstöne ausgefüllt, und die vierte und fünfte Zeile enden in *Berl* auf f, wo *Eins.* e hat.
4. Text in AH II, S. 77. Der Hymnus der ersten Vesper des Commune Confessoris Pontificis zeigt in der Melodie teilweise, im Text starke Abweichungen von den heute gebräuchlichen; vgl. Antiphonale S. (37).
5. Text in AH 20, S. 11.
6. Text in AH 8, S. 75. Von der Hymnenmelodie ist das Initium übernommen und frei weitergeführt.
- 7./8. In den Werken des Bernhard von Clairvaux, dessen Verfasserschaft bestritten wird, steht die Dichtung unter dem Titel: *Jubilus in commemorationem dominicae passionis*, sonst erscheint sie mit der Überschrift *Jubilus de nomine Jesu*. Der Komposition in *Berl B* liegt eine melismatische Melodie zugrunde. *Trier* verwendet eine wesentlich einfachere. Diese stimmt teilweise überein mit einer Niederschrift auf der vorhergehenden Seite der Hs. Der vierstimmige Cento in den *Piae cantiones*, 1582, No. 61, weist keine Berührungen auf.

Lektions-Kompositionen

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

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

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

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

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

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

- b) Der Anfang der Oberstimmenmelodie ist derjenigen der ersten Komposition verwandt, benützt aber als Ausgangston g und als Rezitationston h. Die Flexa schliesst auf g und das Punctum auf e.
- c) Während in der Fassung *Eng* die Verszeilen mit den Rezitationstönen ^f c be-
f

ginnt und nur die Flexa- und Punctumstellen durch Melismen ausgestaltet sind, wird die Verszeile in der Fassung *Mü S* mit einem neuntönigen Melisma auf der Anfangsilbe eingeleitet. Initiums-, Rezitations- und Finaltöne sind in

^e ^h
Mü h, resp. *e* für das Punctum. In beiden Fassungen ist die letzte Silbe beim _e

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

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

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

2. a) Der Tonsatz beginnt im Einklang auf a, verwendet als Rezitationston der Unterstimme a, für die Oberstimme wechselnd e' und a'. Zu Beginn der Einleitung und der Verse erscheint in der Unterstimme ein kurzer Halteton zu einem sechstönigen Melisma der Oberstimme. Die Stimmen sind im weiteren Verlauf in Gegenbewegung und gelegentlich in parallelen Quinten geführt. Die Versschlüsse sind melismatisch ausgestaltet. An den Versschlüssen kreuzen die Stimmen.
- b) Die Fassung *Wn* ist einfacher gehalten. In beiden Fassungen weisen die ersten Verszeilen nur wenig Auszierungen auf, während der letzte Vers *Vox dicentis...* mit einem ausgesprochenen Halteton beginnt und nach dem Schema A A B gebaut ist. Am Versanfang und Ende erscheint der Einklang, von dem die Stimmen in Gegenbewegung ausgehen und zu ihm zurückkehren.
- c) Versbeginn und -schluss tragen in beiden Stimmen weitausgespannene Melodieranken. Die Stimmen beginnen im Einklang auf c' und kreuzen im Verlauf der Komposition wiederholt. Rezitationstöne sind $\frac{g'}{c'}$. (In der ersten Verszeile liegt wohl ein Schreiberfehler vor.) Flexa und Punctum schliessen auf den gleichen Tönen. Die hohe Lage des Satzes (Unterstimmumfang: g-a', Oberstimmumfang: f-c'') fällt auf.
- d) Zu Beginn der Einleitung und der Verse, sowie an den Flexa- und Punctumstellen erscheinen üppige Melismen. Die Aussenstimmen ranken sich um die ruhigere Mittelstimme; als Initiums-, Rezitations- und Finaltöne dienen a. d'

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*Jube domine nos tuis benedictionibus
ad impleri et sacris lectionibus proficere*

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

Einleitung: A B A C D A C E

Verse: 1. A B A C' F

2. G C D A C

Schluss: A D H K H und K sind ähnlich.

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

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

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

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

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

Einleitung: A B C

4 Verse: A B C' D B C.

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

Einleitung: A B C

4 Verse: 1. A' B' C' D E B C'

2. A B C'

3. A B D E B C

4. A B C E D B C

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

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

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

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

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

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

A B C D

A E C

F

*G C

H

A I C K

A L

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

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

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

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

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

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

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

14. Es liegt wiederum die Melodie wie in 12 und 13, allerdings noch schlichter, zugrunde. Auch hier bleibt der Schlussteil einstimmig, dagegen sind in einem besonderen Schluss der Einleitung sowohl der Anfang wie der Schluss dreistimmig. Trotz der gleichen Zahl der Töne in beiden Stimmen ist, nicht mit Ludwig der Tonsatz Note gegen Note anzunehmen, sondern eine gewisse Unabhängigkeit der Stimmen, worüber die Hs. keinen Zweifel aufkommen lässt. Es verhält sich ähnlich wie bei den Zeilenenden von Nr. 13.

Ludwig I, 304 A¹, erwähnt eine weitere, mit tonreicheren Schlüssen ausgestattete Komposition des Kirchweih-Evangeliums in Mü R, die nicht erreichbar war.

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

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

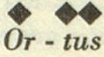
Segen:	<u>A</u>	
Responsion:	A	
Einleitung:	B <u>A'</u>	
Gloria:	A	
Verse:	1. A B' B'' <u>C</u>	Verse: 4. A A B' <u>C</u>
	2. A A B' <u>A''</u>	5. A B' <u>A''</u>
	3. A B' <u>C</u>	6. A B' <u>D</u>

(Die mehrstimmigen Teile sind unterstrichen.)

Feldmann I, S. 111 f., nennt vier Kompositionen des *Liber generationis* in der Hs. Breslau Stadtbibliothek I F 386, im Neumarker Cationale, in der Krakauer Hs. Rkp 1706 und im Cod. Vat. pal. 457, fol. 12 (aus Heidelberg, 14. Jahrhundert). In der Neumarker Fassung werden die einstimmigen Teile wie in Le 12 verteilt gesungen. Den Schluss bildet eine längere dreistimmige, melismatische Partie über dem Wort *Christus* (s. A. Schmitz, Ein schlesisches Cationale aus dem 15. Jahrhundert, in AfMw I, S. 385 ff.). Weitere Lektionskompositionen mit mehrstimmigen Zeilenschlüssen erwähnt Ludwig I, S. 314 A¹, aus der Lyoner Hs. Rom Vat. Pal. 457, fol. 30 f. und Prag Böhm. Museum Mus XII A 23, fol. 68, ebenfalls Vertonungen des *Liber generationis*.

16. In Mü weicht die Oberstimme gänzlich ab. Berl verwendet Durchgangsterzen häufiger. Die Fassung Frg W weist in beiden Stimmen Varianten auf. Der Text von Gr A bezieht sich auf ein Marienfest.
18. Für die vierte und fünfte Verszeile dient die Komposition der ersten beiden mit vertauschten Stimmen. In Frg W schliesst sich der Tropus an die zweite Matutinlektion an. Der Text der ersten Strophe wie Wackernagel I, S. 233; die übrigen Strophen stimmen nicht überein.

Cantionen

1. Das Stück ist in der Hs. als *Cantus de nativitate domini* bezeichnet. Vielleicht ist es der älteste mehrstimmige Gesang aus deutschen Handschriften (vgl. oben S. 1).
3. Text in AH 20, S. 199, und bei Morel 5, Nr. 11. Die Oberstimme ist nur für die erste Strophe notiert. Die letzten sechs Töne fehlen. Das Stück ist identisch mit dem Conductus *Haec est turris* in der gleichen Hs. und kann daraus ergänzt werden; s. Handschin 4, S. 79. Aus der Notierung  kann vielleicht geschlossen werden, dass das Stück abweichend von *Haec est turris* nicht im ersten sondern im zweiten Modus zu singen ist.
4. Text in AH 20, S. 186. Vgl. die Anmerkung zu C 3. Was in rhythmischer Beziehung zum Conductus *Ortus dignis* bemerkt wurde, lässt sich evtl. auch auf dieses Stück anwenden. Es wäre dann in freier Weise im zweiten Modus zu lesen.
5. Text in AH 21, S. 36. Dieser Conductus für Ostern erscheint mit einstimmigem Refrain, doch macht der Umstand, dass für die zweite Stimme Platz frei gelassen wurde, wahrscheinlich, dass auch der Refrain zweistimmig war.
6. Text in AH 21, S. 76. Vom Refrain ist nur die Unterstimme notiert, evtl. war er einstimmig.
7. Das Stück ist Ende des 14. oder Anfang des 15. Jahrhunderts in die ältere Hs. eingetragen worden. Zwischen den beiden zweistimmigen Abschnitten ist ein einstimmiger Chorteil eingeschaltet, der mit den beiden Silben *Quia for* .. und den neun ersten Tönen der Responsion angedeutet ist, und der am Schlusse repetiert wird. Es könnte sich um einen Conductus mit einstimmigem Refrain, ähnlich den drei Stücken aus *Eng* (C 3, 5 und 6) handeln.
8. Die beiden Stimmen sind rhythmisch unabhängig in heterophoner Führung. Grössere Notenwerte sind binär geteilt. Vielleicht liegt ein Antiphon-Versus für das Jesu Namensfest oder ein tropiertes Benedictus vor.
9. Dieses, in weisser Mensuralnotation aufgezeichnete Stück gehört zu den fortschrittlichsten, die hier zu nennen sind. Die gleichzeitige Aussprache der Silben in beiden Stimmen, die für den Conductusstil bezeichnend ist, wird aufgegeben. Auch eine kurze, imitierende Stelle mit Verkürzung der Notenwerte, sowie die Wortwiederholung sind neuere Züge.
10. Ein aus Böhmen stammendes Schullied. Die Dichtung wurde von M. J. Pohl Thomas von Kempen zugeschrieben; vgl. dazu C. Blume a. a. O.
11. Der Textanfang stimmt überein mit dem Gesang in AH II, S. 126.
12. Der Tonsatz ist in schwarzer Mensuralnotation aufgezeichnet und im Stile der Ars nova gehalten. Er gehört, streng genommen, wie C 9 nicht zur retrospektiven Gruppe.
13. Ein Conductus für das Pfingstfest mit ausgezierter Oberstimme. Die Stimmen sind als Motetus (Oberstimme) und Tenor (Unterstimme) bezeichnet.
14. Ein Conductus ähnlicher Art wie C 13. Text in Mone, II, S. 439.
15. Die häufigen Sekundklänge lassen wie bei C 13 und 14 fehlerhafte Überlieferung vermuten.

16. Weltliches, lateinisches Lied, das auch in den *Carmina Burana* (München, Cod. lat. 4660, Nr. 63) enthalten ist.
17. Der Schluss des Stückes mit dem Worte *Domino* lässt die Vermutung zu, dass es sich wie bei dem in der Hs. folgenden Gesang, um ein *Benedicamus*-Lied handelt. Es könnte auch an einen *Credo*-Tr. gedacht werden.
18. Vielleicht ein Schullied wie *C 10*, dessen Oberstimme mit dem Ambitus g-g' für Knaben, die Unterstimme mit dem Ambitus c-g für Männer bestimmt war. Seltsam ist die heterophone Oktavenstelle auf dem Wort *indicia*, resp. *suspiria*.
19. Text bei Mone I, S. 62, und in Thomas a Kempis, *Opera omnia* IV, S. 249; vgl. dazu C. Blume a. a. O. Die Melodie zeigt eine gewisse Ähnlichkeit mit *Dies est laetitia in aula* (*C 32*), jedoch ist der Anfang um einen Ton höher notiert. Die zweite Komposition, der gleichen Melodie, *MüU*, zeigt melodische Varianten, die sich z. T. mit *C 32* stärker berühren. Das Stück steht in der gleichen Lage wie in *Berl B* und geht in einem melismatisch ausgezierten Schlussteil zu Ende. Die häufigen Sextakkorde erinnern an den *Fauxbourdon*, wenn schon Parallelen gemieden werden. Vgl. auch den Tonsatz im Glogauer Liederbuch, RD VIII. S. 62—63.
20. Text bei Mone I, S. 65. In *Trier* ist vor *modo miro* die textliche und musikalische Erweiterung *veigula flos* eingefügt. Hier liegt die Melodie in der Unterstimme. In der Oberstimme von *Trier* erscheint über der ersten Silbe von *mo-do* eine Dreitongruppe, im Gegensatz zu *Berl*. Dagegen steht in *Berl* über der ersten Silbe von *flo-re* in beiden Stimmen eine Dreitongruppe, wo in *Trier* nur die Zusatzstimme diese Auszierung hat.
21. Text bei Mone I, S. 65, II, S. 80, und AH I, S. 198. *Trier* weicht an den Einschnitten nach der ersten und fünften Verszeile ab. In *Trier* ist, wie sich aus der Angabe des Initiums ergibt, in der zweiten Strophe Stimmtausch anzunehmen. Die Andeutung der Mensur, welche in *Berl* bestimmter ist als in *Trier*, wo sie erst später beigelegt sein dürfte, lässt die Interpretation im ersten Modus als gesichert erscheinen.
Berl wiederholt am Schlusse die Anfangsstrophe *Verbum caro factum est*. Das Stück könnte mit dem *Responsorium breve* für Weihnachten ad Tertiam (Antiph. S. 236) in Beziehung gebracht werden. Eine andere Komposition mit dem Text *In hoc anni circulo* findet sich im Kantional von Jistebnicz; s. AH I, S. 198, Anhang Nr. 23.
22. Text in AH I, S. 118, und in Thomas a Kempis, *Opera omnia* IV, S. 327. Weiteres Vorkommen: Hs. des Beginhof te Amsterdam (1609); s. Chevalier 9823.
23. Text in Th. a Kempis, *Opera omnia* IV, S. 354, vgl. dazu C. Blume a. a. O.
25. Text in Th. a Kempis, *Opera omnia* IV, S. 347; dazu C. Blume a. a. O.
26. Text in AH 20, S. 129, und in Th. a Kempis, *Opera omnia* IV, S. 358, dazu C. Blume a. a. O.
27. Die Melodie dieses Weihnachtsliedes erscheint abgewandelt in dem verbreiteten Weihnachtslied *Resonet in laudibus*, resp. *Joseph, lieber Joseph mein*; vgl. auch Chevalier 11024.
28. Text in AH I, S. 10, und in Th. a Kempis, *Opera omnia* IV, S. 324.
29. Text in Th. a Kempis, *Opera omnia* IV, S. 360.

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

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

könnten auf einem Schreiberversehen beruhen.

31. Das kurze Stück gehört zu den fortschrittlichen bezüglich der Unabhängigkeit der Stimmen. Immerhin werden die Silben gleichzeitig deklamiert. Es ist gerade Teilung der Notenwerte vorauszusetzen. Für den Text sei auf die zweite Zeile des Introitus-Tr. *Hodie cantandus est* des Tuotilo (s. P. Wagner III, S. 511) hingewiesen, mit dem einige Ähnlichkeit besteht.
32. Text bei Wackernagel I, S. 206 und in Th. a Kempis, Opera omnia IV, S. 370; vgl. dazu C. Blume a. a. O.; s. auch Bäumker I, I, S. 286–93. Die Melodie dieses Stückes für Ostern zeigt Ähnlichkeit mit derjenigen des Weihnachtsliedes *Dies est laetiae in ortu regali*, C 19. Die Komposition ist offenbar nicht einwandfrei überliefert. Sie ist in der Hs. später nachgetragen worden.
33. Über das in der Wiedergabe bei Wolf anschliessende *Gaudet in Domino* s. oben S. 79.
34. Text bei Mone II, S. 106. Die Handschrift schreibt das Stück dem Franziskaner Johannes Rollant zu. Die Unterstimme der entwickelteren kontrapunktischen Gepräge aufweisenden Komposition ist nicht vollständig erhalten. Das Stück gehört nicht zur Gruppe retrospektiven Stiles.
35. Text in AH 45, S. 43. Dieser dreistimmige Pfingstgesang ist auch in der Hs. Prag, Böhm. Museum XIII A 2, fol. 167v enthalten. Die Wiederholung der Strophen ist in Prag mit R bezeichnet.
36. Text von Johannes Hus; s. Bohn in: MfMg XXIX, S. 40 ff.
37. Böhmisches Literatenlied auf Mariae Himmelfahrt.

Lieder in der Volkssprache, deutsch-lateinische Mischlieder

2. In *Berl* ist die Melodie an zweiter Stelle notiert, in *Trier* bildet sie die Oberstimme. Die zahlreichen Abweichungen lassen in *Berl* die Tendenz zur Bevorzugung von Terz- und Sextklängen erkennen, während in *Trier* und *Wn* die Quart vorherrscht. *Trier* und *Wn* sind weitgehend identisch, doch finden sich Abweichungen gegen das Ende in der Oberstimme. Das Unisono der Stimmen in *Wn* beruht offensichtlich auf einem Schreiberversehen. Die Verbesserung hätte jedoch der Fassung *Trier* zu folgen und nicht *Berl*, wonach Bäumker die Emendation vornimmt.
3. Der Text dieses deutsch-lateinischen Mischliedes geht zurück auf das lateinische Lied mit gleichem Textanfang, das Thomas von Kempen (Opera omnia IV, 377 f.) zugeschrieben wird (vgl. dazu C. Blume, 408).

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

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

4. Die Melodie liegt wahrscheinlich in der erstnotierten Stimme.
- 6./7. Zwischenakt-Gesänge zum Theophilusspiel. Die Oberstimme ist schwarz, die Unterstimme rot notiert. Als Grundmelodie ist die Oberstimme zu bezeichnen. Die Hs. enthält drei weitere Strophen mit der gleichen Musik wie *DL* 7.
8. Dreves teilt nur den Tenor aus *Mü U* mit. Der Text ist die Übersetzung des Liedes *Spiritus sancti gracia*.
14. Stück im neueren polyphonen Stil mit imitierender Anlage. In parallelen Klangverbindungen treten nur Sexten und Terzen auf. Der Text ist die Übersetzung des lateinischen, zweistrophigen Liedes *Noctis umbra depellitur* für Weihnachten.
15. Auf einen längeren lateinischen Einleitungsteil, der in beiden Stimmen mit dem Melisma über der ersten Silbe von *Pa-raclitus* beginnt, folgt das Lied: *Nun bitten wir den heiligen Geist*, abwechselnd von der Ober- und Unterstimme einstimmig gesungen, während die andere Stimme pausiert. Nur die letzte Verszeile und der Refrain, *Kyrie eleyson*, sind zweistimmig in parallelen Quinten und Sexten oder in Gegenbewegung.

1.

[illegible]

2.

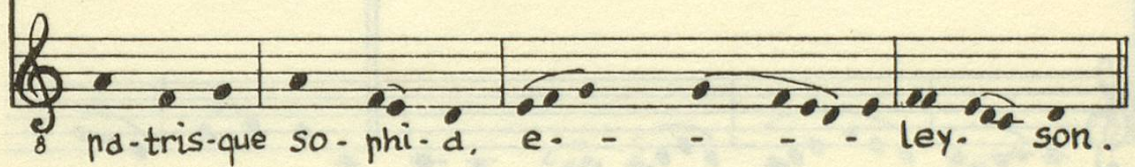
Berg



8 Cūn-cti pō-tens ge-ni-tor de-us om-ni crea-tor, e - - -




1) - - - - - ley-son Chri-ste de-i splen-dor vir-tus

8 mā-tris-que so-phi-a, e - - - - - ley-son.




8 Am-bo-rum sa-crūm spi-rāmen, nexūs d-mōr-que e - - - - - ley-son.

1) Hs: e d e . 2) Hs: c h e .

3.

Lu³

Ki- - - ri- e e- - - - -

- - - ley-son. Kri- ste e- - -

- - - - - ley-son. Ki-ri- e e-

- - - - - ley-son. Ki-ri-e e-

ley-son.

4.

Freib Ue A

8 Ky-ri-e Le(yson)

5.

Bergo

8

San - - - - ctus San- ctus, San- - - -

8

ctus do-mi-nus de- us Sa- ba- oth ple- ni sunt ce-

8

li et ter- ra glo-ri-a tu- a. O-sanna in excel-sis.

8

Bene-dictus qui ve- nit in no- mi- ne do- mi- ni .

6

1)

8

0- San- na in ex- cel- sis.

1) Schluss fehlt in der Hs.

6.

Eng

San - - - ctus. V. Pa - ter in - ge - ni - tus, cos - mo di - vi -

ni - tus suc - cur - rens po - pu - lum transmi - sit fi - li - um.

San - ctus. A pa - tre ge - ni - tus prop - ter nos cre - di - tus(?)

ve - nit per ve - ne - rum Ma - ri - e u - te - rum.

8

8 San- - - ctus. V. Ob um-bras spi-ri-tus Ma-ri-e

8

8 ce-li-tus vt Christumpā-ri-at et vi-rum nesci-at—.

8

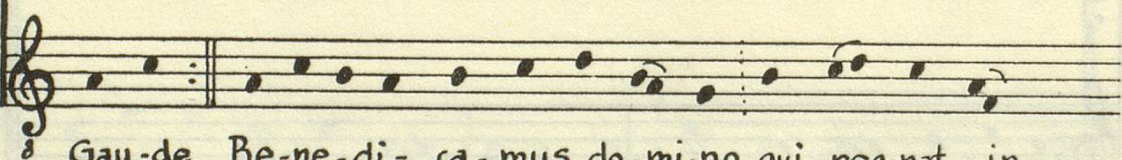
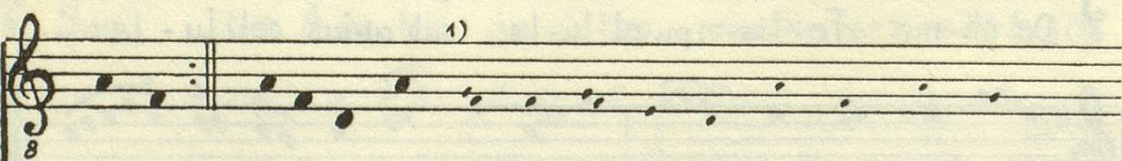
8 Do-mi-nus Fe-lix pu-el-lu-la sub cu-ius cel-lu-la

8 pau-sa-vit do-mi-nus ven-tu-rus in mu-nus¹⁾—.

¹⁾ Ich danke Herrn Bundesarchivar Prof. Dr. Kern für die Entzifferung der drei letzten Wörter.

7.

Oxf B



Gau-de Be-ne-di-ca-mus do-mi-no qui reg-nat in

1) Hs: h c d; Rest fehlt in der Oberstimme.

8 al-tis-si-mo. Gau-de, gau-de, gau-de, gau-de, gau-de, gau-de si-ne fi-ne.

8.

Oxf B

8 Ca - - - - - tho-li-co-rum

8 con-ci-o sum-mo, sum-mo, sum - - mo cum gau-di-o .

8 In ————— hoc sa-cro

8 sol-lem-ni-o sol-vat, sol-vat, sol- - vat lau-des de-o .

1) Hs: fg fed

8 Pu- - - - - ro cor-de

8 et a-ni-mo be-ne, be-ne, be-ne-di-ca-mus do-mi-no.

9.

Gf A

8 No-va lau-de ter-ra plau-de so-li
No-va do-mo nu-bit ho-mo su-i

8 splen-dens ra-di-o.
ra-tris fi-li-o. Per quem cun-cti

8 nos re-dem-pti be-ne-di-ca-mus do-mi-no.

10.

Oxf B

8

8

8

8

8

8

8

8

A-ve vir-go vir-gi-num, a-ve lu-men lu-mi-
 Me-di-a-trix ho-mi-num, ab-lu-trix-que cri-mi-
 num, a-ve stel-la pre-mi-a. Ca-sti-ta-tis
 num, a-ve vir-go re-gi-a. Mun-da sor-des
 li-ly-um, con-so-la-trix om-ni-um pec-ca-
 sce-le-rum, ci-ca-tri-ces vul-ne-rum ter-ge
 to-rum ve-ni-a. De pec-ca-ti vin-cu-
 ple-na gra-ti-a. Tu no-strum re-fu-gi-

8 lo ho-ste car-ne se-cu- lo, li-be- ra nos
um da re- is re- me-di- um, pro-cul pel-le

8 Ma-ri- a In-fir- mostu vi-si- ta, mor-tu-
vi-ci- a. Per te iu- sti gra-ti- a per te

8 os re- sus-ci- ta da me- stis so-la- ti- a .
re- is ve- ni- a da- tur et le- ti- ti- a .

8 Vir- go ca-rens si-mi- li tu- que mun- do fle- bi-
Nos dig- ne- ris vi- se- re ut cum Chri- sto vi- ve-

8 li con-tu-li-sti gau-di-a
re pos-si-mus in glo-ri-a

11.

Gf B
(Tenor) (Contra)

8 Do-mi-nus vo-bis-cum. Se- quen-ti-a san-cti E-van-ge-lii

(Altus)

8 se- cun-dum Mat-the- um

(Contra)

8 Mat-the- um

(Tenor)

8 Mat-the- um. Cum na-tus es-set Je-sus

(Contra)

8 in Beth-le-em in-de in die-bus He-ro-dis re- gis Ec- ce

8 Ma-gi ab o-ri-en-te ve-ne-runt Je-ro-so-ly-mam di- cen-tes:

(Altus)

U' - bi est qui na - tus est rex Ju - de - o - rum?

(Contra)

Ju - de - o - rum?

(Tenor)

Ju - de - o - rum?

(Es folgt Matth. 2, V. 2 : Vidimus stellam, bis V. 12)