

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

Kapitel: Die Kompositionen

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>

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}; Epiphanias: 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 I, 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 I, 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 Cationen nur vereinzelt 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 „Cationen“ 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 weitem 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 ausge dehnten 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 Quart-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 Inkonsistenzen 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' C C' (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).