

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

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 22 (1970)

Artikel: Die vierzig Clausulae der Handschrift Paris, Bibliothèque Nationale,
latin 15139 (Saint Victor-Clausulae)

Autor: Stenzl, Jürg

Kapitel: IV: Die Oberstimmen

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858875>

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: 10.02.2026

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

IV. DIE OBERSTIMMEN

A. Die Lage der Stimmen und die Stimmumfänge

Von den T der vierzig Cl haben vier den Umfang einer Quinte, 10 einer Sexte, 13 einer Septime, 11 einer Oktave und je eine Cl den einer None und einer Dezime.

In 15 Cl sind die untersten Töne des T und der *Oberstimme gleich oder stehen im Sekundabstand*: Cl 3, 4, 5, 8, 9, 17, 18, 19, 20, 23, 32, 33, 34, 37, 39.

In 8 Cl stehen die untersten Töne von T und Oberstimme(n) im *Terzabstand*: Cl 1, 2, 10, 11, 13, 27, 28, 29.

Quartabstand der untersten Töne weisen 6 Cl auf: Cl 14, 15, 26, 30, 31, 36.

In Cl 9 stehen die untersten Töne der Stimmen im *Quintabstand*: Cl 6, 7, 12, 16, 22, 24, 25, 35, 38.

Schließlich liegt in der Cl 40 zwischen den unteren Grenztönen der Stimmen ein Abstand von einer *Oktave* vor.

Gleiche Lage der Stimmen, d. h., gleiche untere Grenztöne oder Grenztöne im Sekundabstand bei annähernd gleichem Ambitus der Stimmen haben die Cl 3 (Oktave), 9 (None), 20 (Sext) und 37 (None).

Bei allen anderen Cl ist die Lage der obersten Töne der Oberstimmen deutlich über den höchsten Tönen des T, selbst wenn die Stimmen annähernd gleiche untere Grenztöne haben.

Es zeigt sich demnach ein deutlicher Zug zur Stimmdifferenzierung, so daß von Ober- und Unterstimmen gesprochen werden darf, selbst wenn Stimmkreuzungen oder zusammenfallende Töne in beiden Stimmen häufig vorkommen.

Der Umfang des mittelalterlichen Tonsystems A—a' wird mehrmals nach oben überschritten:

Cl 1 Tr : d''
D : c''
Cl 25 D : c''
Cl 35 D : c''
Cl 38 D : c''
Cl 40 D : d''¹


1) „Klangraum der Mehrstimmigkeit bleibt die in Choral- und Musiklehre vorgezeichnete Doppeloktave A-a'." (MGG XII, 1343, Art. Stimme) wäre also zu korrigieren.

Die Oberstimmen haben die folgenden Stimmumfänge:

Sexte	3	=	7,1 %	(Cl 20, 24, 29)
Septime	6	=	14,3 %	(Cl 1 ^{Tr} , 2 ^{D&Tr} , 5, 10, 30)
Oktave	7	=	16,6 %	(Cl 1, 3, 7, 23, 25, 35, 38)
None	18	=	42,8 %	(Cl 4, 6, 9, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 21, 22, 27, 28, 31, 32, 37, 40)
Dezime	6	=	14,3 %	(Cl 8, 14, 19, 34, 36, 39)
Undezime	1	=	2,5 %	(Cl 33)
Tredezime	1	=	2,5 %	(Cl 18)

Die nebenstehende Tabelle stellt die Stimmumfänge der einzelnen Cl nebeneinander. Geordnet sind sie

1. nach dem Umfang des T (Quinte aufwärts)
2. nach Umfang der Oberstimme (Sext aufwärts).

Eingeklammerte Töne sind nur einmal in einer Cl erreichte Durchgangsnoten oder Plicae. Schlüssel durchwegs .

	Cl.Nr.	Tenor	Duplum	Triplum		Cl.Nr.	Tenor	Duplum		Cl.Nr.	Tenor	Duplum	Triplum
TENOR: QUINT	24				TENOR: SEPT	10			TENOR: OKTAV	29			
	1					22				2			
	25					23				3			
	26					5				38			
						9				13			
TENOR: SEXT	20					11				28			
	30					12				40			
	35					15				34			
	4					16				36			
	17					21				39			
	27					37				33			
	31					8			TENOR: NONE				
	32					14				6			
	19								T: DEZIME				
	18									7			

II 9/1

IV 11/1

III 36/1

Im Beispiel V liegt Zitat vor.

V 7/1

Beispiel VI: Dem Initialmotiv wird bei seinem ersten Erscheinen am Anfang der Cl eine einzelne Longa vorangestellt, die mit dem ersten Ton des Initialmotivs übereinstimmt.

VI

34/1

8

30

47

Beispiel VII: Ausgebautes Verfahren, wobei die Bindung an das Initialmotiv weniger eng wird.

VII

16/1

8

5

9

18

28

31

53

Beispiel VIII: Zwei Cl über den gleichen T, die in der Hs. unmittelbar aufeinander folgen, verwenden dasselbe Initialmotiv.

VIII

Cl 31/1

First system of musical notation for Clarinet 1 (Cl 31/1). It consists of three staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first measure is marked with a measure rest and the number 8 below it. The second measure is marked with a measure rest and the number 7 below it. The third staff begins with a measure rest and the number 17 below it. The fourth staff begins with a measure rest and the number 25 below it. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and a final double bar line.

Cl 32/1

Second system of musical notation for Clarinet 2 (Cl 32/1). It consists of six staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first measure is marked with a measure rest and the number 12 below it. The second staff begins with a measure rest and the number 16 below it. The third staff begins with a measure rest and the number 20 below it. The fourth staff begins with a measure rest and the number 27 below it. The fifth staff begins with a measure rest and the number 34 below it. The sixth staff begins with a measure rest and the number 45 below it. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and a final double bar line.

Beispiel IX: Arbeit mit einem zweiteiligen Motiv, wobei die zwei Teile getrennt voneinander zitiert werden.

IX

Beispiel X: Es ist fraglich, ob hier bewußte Anknüpfung vorliegt. Beim allgemeinen Charakter des Motivs (ausgefüllter Terzgang) kann hier ein Zufall vorliegen.

X

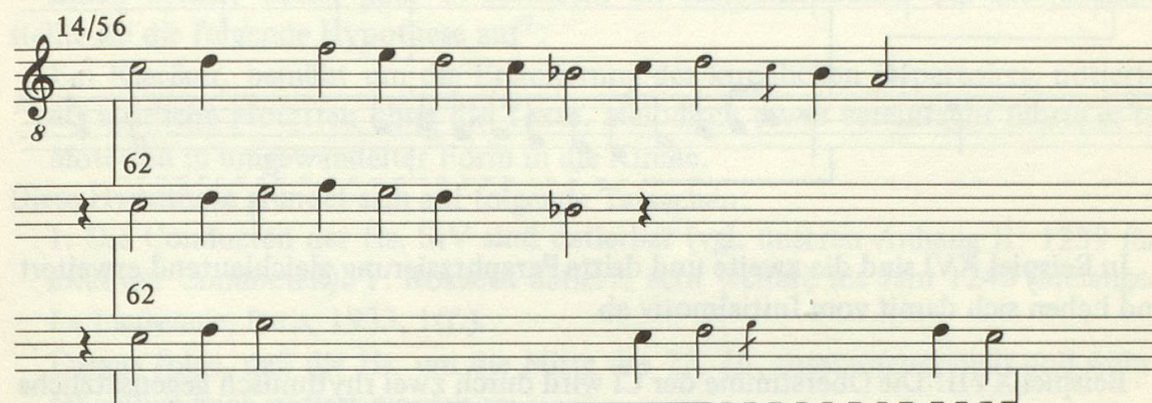
Beispiele XI–XVI: Nicht der Anfang der Cl wird in deren Verlauf paraphrasiert oder zitiert, sondern der Anfang eines Abschnittes inmitten der Cl wird verarbeitet.

XI

XII



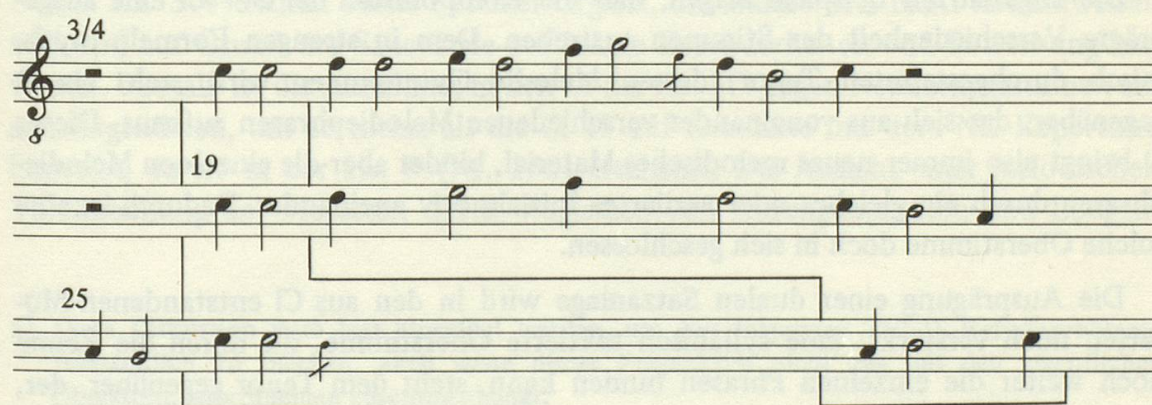
XIII



XIV



XV



(Vgl. dazu oben, Beispiel VIII aus Cl 31/32!).

XVI



In Beispiel XVI sind die zweite und dritte Paraphrasierung gleichlautend erweitert und heben sich damit vom Initialmotiv ab.

Beispiel XVII: Die Oberstimme der Cl wird durch zwei rhythmisch gegensätzliche Motive bestimmt; die zweimal nacheinander in Sekundschritten abwärts durchlaufene Quint hebt sich gegenüber der Rhythmik der anderen Teile ab. Das erwähnte Motiv wird dreimal zitiert.

XVII



Die angeführten Beispiele zeigen, daß die Komponisten der StV Cl eine ausgeprägte Verschiedenheit der Stimmen anstreben. Dem in strengen Formeln rhythmisch durchgestalteten Tenor, dessen Melodie übernommen wird, steht ein D gegenüber, das sich aus voneinander verschiedenen Melodiephrasen aufbaut. Dieses D bringt also immer neues melodisches Material, bindet aber die einzelnen Melodiephrasen durch ein gleiches oder variiertes Initialmotiv aneinander. Dadurch ist eine solche Oberstimme doch in sich geschlossen.

Die Ausprägung einer dualen Satzanlage wird in den aus Cl entstandenen Motetten noch verstärkt: eine syllabisch textierte Oberstimme, die durch die Reime noch weiter die einzelnen Phrasen binden kann, steht dem Tenor gegenüber, der, wenn nicht von einem Instrument gespielt, melismatisch gesungen wird und so seinerseits den Gegensatz zur Oberstimme schärfer ausprägt.

C. Clausula oder Motette⁵

Bereits F. Ludwig hat in der eingehenden Betrachtung der StV Cl nicht den bei der Besprechung der Cl-Faszikel der ND Hss. verwendeten Ausdruck „Klausel“, sondern jenen des „Melismas“ gebraucht⁶.

Einen Schritt weiter ging Y. Rokseth: im Kommentarband zur Mo Ausgabe stellte sie die folgende Hypothese auf⁷:

Ein Kleriker, bemüht um die Erweiterung des kirchlichen Repertoires, notierte 40 weltliche Motetten ohne die Texte. Melodisch etwas vereinfacht führte er so Motetten in umgewandelter Form in die Kirche.

Diese Hypothese gründet sich auf folgende Tatsachen:

1. Die Conducten der Hs. StV sind datierbar (vgl. unseren Anhang II: 1239 für zwei der Conducten). Y. Rokseth datierte acht weitere ins Jahr 1248 (*Mélanges La Laurencie*, Paris, 1933, 1ff.).

Daraus folge, daß die Hs. um die Mitte des 13. Jh. zusammengestellt und wahrscheinlich auch notiert worden sei.

2. Der Stil der Motetten gehöre der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts an. Deshalb müssen die Motetten auch vor der Niederschrift der Hs. StV, also vor den Cl entstanden sein.

3. Daraus erklärt sich die Verwendung der sog. Refrains. In gewissem Gegensatz zu den eigenen Ausführungen im selben Band, 209, scheint die Verfasserin unter dem Refrain eine textlich-musikalische Einheit zu verstehen, während sie a.a.O. dem Text primäre Bedeutung zuzuschreiben geneigt ist (in der Art eines Sprichwortes).


Zu dieser Beweisführung ist folgendes zu bemerken:

Die Hs. StV enthält einen Faszikel Organa, die andererseits nicht nachzuweisen sind und auf Grund des Sanctorale auf lokale Besonderheiten und Entstehung hinweisen. Deshalb ist die Annahme, in den Cl der Hs. StV lägen Neukompositionen am naheliegendsten, um so mehr, als die Cl 15 auf Kontakte mit dem ND Repertoire hinweist, da sie in der Hs. F (Nr. 150) erscheint. Die Ansicht einer melodischen Vereinfachung der Motetten durch Weglassen von Durchgangsnoten und Longen-

5) Diese Diskussion muß hier eingefügt werden, um den folgenden Teil D. Refrainprobleme verständlich zu machen, auch wenn dieser Fragenkreis nicht eng mit den eigentlichen Oberstimmenproblemen zusammenhängt.

6) LR 143ff.; vgl. dazu H. Husmanns Kritik im Kongreßber. Salzburg, 1964, I, 33f.

7) RoMo IV, 70f., Anmerkung.

auflösungen ( u.ä.) hält einer kritischen Prüfung nicht stand, da die Motettenentwicklung einen deutlichen Zug zu ständig kleinerer Rhythmik hat; es besteht kein Grund, die Cl zu vereinfachen, da im Organum Faszikel der Hs. StV Oberstimmen im 6. Modus begegnen, also kleinrhythmischer als die Cl sind. Was für Eingriffe es gebraucht hätte, zeigt der Vergleich von Cl 12 mit der Motette [366] Amours m'a assuré⁸ (folgende Seite).

Will man Y. Rokseths Hypothese aufrechterhalten, so könnte man zu der Annahme greifen, die melodischen Varianten und Auflösungen der Motette entsprächen einer Auszierungsweise, die der Cl-Sänger extemporieren könne; daß sie nicht notiert wurden, wäre dann notationstechnisch zu begründen.

Viel einfacher ist die Erklärung, daß die Motettenfassung eine Bereicherung der Oberstimme der Cl darstelle.

Darüber hinaus stellt sich die Frage, wieso die Motetten denn nicht als solche notiert worden wären, da die Motette dann immer noch ohne Text vokalisierbar gewesen wäre. Singen mit Solmisationssilben war bei der Einstudierung ein dem Mittelalter gebräuchliches Verfahren⁹.

Y. Rokseth ist es nicht möglich, die Marginalenträge der Motettenanfänge befriedigend zu erklären:

„Lui — même¹⁰ ou plus probablement un autre amateur révèle ensuite dans la marge les textes des motets ayant servi à constituer cette collection” (a.a.O.).

Das Gegenteil ist einleuchtender: als die Cl auf Motettenart gesungen wurden, war die Cl Sammlung nicht überflüssig geworden. Außer im Gottesdienst verwendete man das Cl-Faszikel bei der Interpretation von Motetten; da man entweder die Texte auswendig wußte oder sie in einer Texthandschrift besaß, genügte ein Marginalenbeitrag, um sich zurechtzufinden.

8) Vgl. zu diesen Fragen auch H. Husmanns Argumentation, a.a.O., 33f.

9) A. Geering, Art. Gesangspädagogik in MGG; über die Kontinuität des pädagogischen Verfahrens; ders., Textierung und Besetzung in Ludwig Senfls Liedern, in AfMw IV (1939), 1ff.

10) Der oben erwähnte Kleriker, der die Motetten ihres Textes entkleidete.

StV.
Nr. 12

N f. 187'
R f. 208
[366]

A - mors m'a as - se - gu - ré de gent se - cors k'a ce -

A - MO -

9

le m'a as - se - né. Ki est la flors et li es - tan -

1)

17

dars d'ou - nors; car cor - toi - sie et va - lors e - rent

2) 3)

25

ba - ni - es ie croi, quant el - les re - tint a soi; et puis ke si

4)

35

haut don d'oi d'a - mors a - voir. A tousjours; a li mo -

43

troi, Ja ne par - ti - rai d'A - mors, ne bone A - mors de moi.

RIS

Faksimile: J. Beck, *Les Chansonniers des Troubadours et des Trouvères, le Manuscrit du Roi, I: Reproduction phototypique publiée avec une introduction*, London etc. 1938, f. 208. *Text:* G. Raynard, *Receuil de Motets français des XIIIe et XIVe siècles*, 2 vols., Paris 1884, II, 54.

- 1) N: Schlüsselwechsel fehlt
- 2) R: d d fehlt
- 3) R: hat Plica
- 4) R: a b a | ; Tenor bricht hier ab; in N vollständig

W. G. Waite führte Y. Rokseths Hypothese noch weiter, indem er auf ND Cl hinweist, die ebenfalls aus Motetten entstanden seien¹¹:

„ . . . in reality motets, stripped of their text to provide new clausulae for the organum repertory . . . ”

Dazu zählt er die folgenden Cl:

	<i>Mot. Nr.</i>
Domino Nr. 12, F 88'	754+
F Nr. 14, 148	641+
F Nr. 41, 151	60 – 62+ (1)
F Nr. 59/60, 152' ¹²	100+
F Nr. 61, 152'	
F Nr. 77, 155	122+
F Nr. 85, 156	135+
F Nr. 94, 157 (9.–12. System)	165+
F Nr. 105, 158	233 und 233a+ (1)
F Nr. 106, 158'	235 – 236+
F Nr. 131, 162	328+
F Nr. 141, 163'	360 – 361, 364 – 365+ (1)
F Nr. 150, 164'	396 – 397, 399 – 400+ (2)
F Nr. 156, 165'	419 – 420+ (1)
F Nr. 163, 166	663, 665+ (1)
F Nr. 283, 177'	518

+ : franz., Zahl in () : Anzahl franz.

Dazu kommen vier weitere Cl, von denen bis heute keine Motetten aufgefunden werden konnten, die Waite auf Grund der Notation den obenstehenden zuordnet:

Domino Nr. 13, F 88'

F Nr. 50, 152

F Nr. 126, 161

F Nr. 146, 164

Im folgenden diskutieren wir nur die erste Serie, bei der auf Grund der Cl- und Motettenüberlieferung die Verhältnisse überhaupt geprüft werden können.



11) W. G. Waite, *The Rhythm of Twelfth-Century Polyphony*, New Heaven, 1954, 101




12) Wie Waite richtig ausführt, handelt es sich bei Cl 59/60 um eine Cl. Diesen Sachverhalt bestätigt die Notierung der Motette, W₂ 243: T – Aufbau A B₁ B₂ (B₂ = 2. Cursus), wobei nur AB₁ notiert wird (Text: Surge). Der Motetten T weicht in Einzelheiten vom Cl T ab (zusätzliche Noten!).

Waite argumentiert ausschließlich auf Grund notationstechnischer Eigenheiten. Die aufgeführten Cl seien in einer Art notiert, die in vielen Zügen jener der Notation cum littera nahe stände¹³:

„However, they do not lend themselves easily to transcription and one can only transcribe them by the most arbitrary distortion of the laws of modal ligatures. The problematic nature of these pieces arises from a not very successful attempt to convert motets and changing the notation cum littera into the ligatures of notation sine littera.”

Geht man an die Übertragung der von Waite zusammengestellten Cl, so zeigt sich, daß mit der Festlegung bestimmter Ligaturen auf ein festes rhythmisches Schema nicht auszukommen ist. Der Modalnotation kommt gerade in diesen Cl besonders große Vieldeutigkeit zu.

Domino Nr. 12, 88', 9–12 System: Doppelbedeutung der 2li,  und , wobei eine Folge von 2li den 6. Modus darstellen kann.


Nr. 14, Tanquam Nr. 11, 148: Die reguläre Schreibung des 6. Modus (4li 3li 3li . . .) ist dem Schreiber unbekannt. So dienen 2li und 3li zur Darstellung von Folgen wie ,  und .

Nr. 41, Ne Nr. 7, 151: regulär notiert.

Nr. 59, Ge Nr. 4, 152'–153: Die größere Mehrdeutigkeit der Ligaturen steht auch hier in Zusammenhang mit dem 6. Modus. Der Querstrich wird einmal als Pause, einmal als suspirium interpretiert werden müssen. – In der Motettenquelle fallen die sehr zahlreichen Rasuren auf.

Nr. 61, Et illuminare Nr. 8, 152': regulärer 3. Modus des D.

Nr. 77, Hec dies Nr. 5, 155: Unregelmäßig bei Stellen im 6. Modus; im T fehlt ein Ton (Gruppe a g h a g a f a c, das g ergänzt nach der Motettenquelle Mo).

Nr. 85, Domino quoniam Nr. 9, 156–156': Am Anfang steht ein unkorrekter Ligaturzusammenzug, der durch einen Unisonus verursacht ist. 2li mehrmals mit der Bedeutung . Der von Ludwig angenommene Moduswechsel beruht auf einem Versehen¹⁴.




Nr. 94, In seculum Nr. 5, 157, 9–12. System: Irregulär notierter 6. Modus. Am Anfang 3li statt 3si.

Nr. 105, Latus est Nr. 9, 158': D durchgehend im 6. Modus, unregelmäßig notiert wie oben.

13) W. Waite, *The Rhythm of Twelfth-Century Polyphony*, New Heaven 1954, a.a.O.




14) LR 84

Nr. 106, *Latus est* Nr. 10, 158'–159: Im T fehlt eine Dreiergruppe; D regulär bis auf die Stellen im 6. Modus.

Nr. 131, *Et gaudebit* Nr. 3, 162: Dreifache Bedeutung der 2 li, , , .

Nr. 141, *Amo* Nr. 3, 163': regulär bis auf den Anfang, wo statt 2li 2si stehen sollten.

Nr. 150, *Patribus* Nr. 3, 164: D im z.T. noch aufgespaltenen 6. Modus mit den oben beschriebenen Unregelmäßigkeiten. Im T fehlen einige Dreiergruppen.

Nr. 156, *Go* Nr. 12, 165': regulär bis auf eine 2li  und zwei 3li als  .

Nr. 163, *Flos filius eius* Nr. 8, 166: Die Radierungen im D sind unangebracht, da diese Stellen, die den Fassungen der Motetten-Hss. entsprechen, nicht ausgelassen werden können, weil der T vollständig notiert ist. — Sonst ist die Cl bis auf einige Stellen im 6. Modus regulär geschrieben.

Nr. 283, *Et exaltavi* Nr. 7, 177': regulär geschrieben bis auf den Anfang des letzten Systems des D, der eine Terz zu tief steht. — In der Motettenquelle F 406 sind zwei Töne der falschen Fassung der Cl (eine Terz zu tief), radiert und verbessert. Das deutet auf einen direkten Zusammenhang zwischen der Cl 177' und und der Motette 406 hin (Cl → Motette), siehe *Faksimile* 5.

Fassen wir zusammen: Die von Waite aufgezählten Cl setzen der Übertragung vermehrte Schwierigkeiten entgegen. Diese lassen sich erklären, weil dem Schreibenden eine reguläre Notierung des 6. Modus nicht bekannt war. Dabei ist zu bedenken, daß die häufigen Unisoni der D ohnehin zu einer Ligaturaufspaltung führen, wie diese etwa im Organum Faszikel der Hs. StV häufig begegnet.

Zwischen der Cl 283 und der Motette [518] *Et exalta [vi] magna Cor humilium Et sublimium* konnte anhand einer Rasur der Cl/Motettenzusammenhang innerhalb einer Hs. aufgewiesen werden.

Aus den dargelegten Gründen ist Waites Hypothese nicht haltbar; eine eingehende Untersuchung der Cl der Hs. F wird möglicherweise in den von Waite angeführten Cl eine geschlossene Gruppe mit betonter Kleinrhythmik der Oberstimmen gegenüber anderen Cl abheben können.

D. Refrainprobleme

Unter Refrain wird im musikwissenschaftlichen Schrifttum recht Verschiedenes verstanden, so daß sich der Versuch einer Differenzierung aufdrängt.

F. Gennrich hat in zahlreichen Arbeiten die Stellung der Refrains untersucht und sie auch in seine Motettenbibliographie aufgenommen¹⁵. Dabei zeigen sich die folgenden Grundtypen:

1. <i>Rondeau</i>	Vorsänger	Chor	Vorsänger	Chor
	a	a	a β	a β
	a	A	a b	A B
	(Zusatz)	<i>Refrain</i>	(Zusatz)	<i>Refrain</i>

Erweitert im achtzeiligen Rondeau:				
a β	a a	a β	a β	
A B	a A	a b	A B	
<i>Refrain</i>	wie oben			

2. <i>Virelai</i>	a β	γ	γ	a β	a β
	A B	c	c	c b	A B
	<i>Refrain</i>	Stollen	Gegenstollen	Stollenabschluß	<i>Refrain</i>

3. <i>Ballade</i>	a β	γ c	γ c	ε a	a β
	A A	b c	b c	c a	A A
	<i>Refrain</i>	Strophe			<i>Refrain</i>

Diese drei Refrainarten sind in Gennrichs Refrain-Katalogen durchnummeriert¹⁶.

15) F. Gennrich, Formenlehre des mittelalterlichen Liedes, Halle 1932; ders., Das altfranzösische Rondeau und Virelai = Bd. III von Rondeaux, Virelais und Balladen, Langen 1963. Im folgenden abgekürzt *RVB III*; Art. Rondeau, Virelais, Ballade in MGG.

16) Bd. II der RVB, 309–344 (Refrains Nr. 1–1276); wiederabgedruckt in Bibliographisches Verzeichnis der französischen Refrains, Langen 1964; im letzteren das Verzeichnis der Refrains aus Motetten auf den Seiten 39–59 (Refrains Nr. 1281–1904). Dass. eine Nachlese mit Refrains aus den folgenden Quellen:

Complainte, Paris, BN fr. 19152 (Text: Romania 59 (1933), 333). – Refrains einer Chanson avec des Refrains, Rayn. 1746a „L'autrier de Paris m'en partioie" (Paris, BN lat 193, 58), = 6. und 7. Str. aus Rayn 1270, Bern Burgerbibl. 389. – Ein Refrain aus dem Ju de la capete, Paris, BN nouv. acq. fr. 1731, 31a (Text: Romania X (1881), 520). – Weiter die Refrains Nr. 1905–2053, fast ausschließlich aus Motetten.

Bei den aus CI hervorgegangenen Motetten begegnet uns ein besonderer Fragenkreis; da das Erscheinen von Refrains in solchen Motetten Y. Rokseth Anlaß zur Ansicht gab, die StV CI seien umgewandelte Motetten, soll die folgende Übersicht aufzeigen, wo die verschiedenen Refrains erscheinen (Rondeau u.ä., Motetten, Sprichwortsammlungen, Romane usf.).

1. Refrains, die nur in Motetten vorkommen

<i>hervorgegangen aus CI</i>	<i>Refrain Nr.</i>	<i>hervorgegangen aus CI</i>	<i>Refrain Nr.</i>
2 ^{Tr}	1467	22	1588
3	1543	24	1406
7	1440	25	1494
8	1436 (= 1615)	26	1501
9	1481	28	1520
10	1281	30	1399
11	1395	31	1341
14	1593	33	1345
17	1396	35	1535
18	1544	38	1523
Total: 20 Fälle			

2. Refrains, die in Dichtungen vorkommen

hervorgegan- gen aus Cl	Refrain Nr.	Quelle
1 ^D	362	<i>Traduction d'Ovide</i> : Paris, BN fr. 881, 49a–96c und Paris, Bibl. de l'Arsenal 2741, 1–61a. Ohne Noten; die Hss. sind für Notation nicht vorgesehen. — Refrain 362 (der 30. der Dichtung) steht auf f 77c, resp. 36a.
2 ^D	59	<i>Roman de Galeran</i> , V. 6976; ohne Noten oder Notensysteme
5	695	<i>Salus d'Amours II</i> : Paris, BN fr. 837, 269 b–271a. Textveröff.: Jubinal, Nouveau recueil de Contes, Fables . . . , Paris 1842, II, 235ff.–29 Str. mit Refrainabschluß. Ohne Noten. Refrain 695 auch: Chansons avec des refr. Nr. 503/4.
6	557	<i>Roman de la Rose</i> , um 1212–1214. Im Text Lieder ohne Noten. Textveröff.: Servois in Publ. de la Soc. des anciens textes français, 1893; Labarre Buffum dass., 1928. Vgl. LR 340 ¹⁷ .
13	58	<i>Roman de la Violette</i> . . . von Gilbert de Montreuil. — Nachbildung des Roman de la Rose, wie dieser mit eingestreuten Liedern, ohne Noten. Textveröff.: Labarre Buffum in Soc. des anciens textes français, 1928. Der Refrain 58 findet sich nur in einer der vier Hss. dieses Romans, Paris, BN fr. 1553, V. 716. Vgl. RVB III, 41f.
19	637	<i>Prison d'Amours von Baudouin de Condé</i> . — Vers 1228. Seitenstück zum Roman de la Poire, um 1270. Von den 3 Hss., die die Prison überliefern, ist eine (Wien, Nat. Bibl. 2621) für Noten zu den Refrains angelegt, jedoch nur V. 829 mit Noten versehen. Textveröff.: Scheler, Dits et Contes de B' de C', Brüssel 1866, I, 267ff. (nach der erweiterten oben angegebenen Wiener Hs. Vgl. unten, Chansons avec des refrains Nr. 157, 575 und 1596.

<i>hervorgegan- gen aus Cl</i>	<i>Refrain Nr.</i>	<i>Quelle</i>
27	1268	<i>Salus d'Amours II</i> , vgl. oben. Refrain der Str. 9. – Vgl. unten, Chansons avec des refrains Nr. 1963.
34	306	<i>Prison d'Amours</i> , vgl. oben. – Vers 32. Traduction d'Ovide, vgl. oben, 82 resp. 43. Vgl. unten, Chansons avec des Refrains Nr. 157 und 1509.
36	944	<i>Renart le Nouvel</i> von Jacquemars Gielée de Lille, zw. 1288 und 1292. Von den 3 Hss. sind drei mit mensuraler Notation versehen. Refrain 944 = V. 6794. <i>Roman de la Poire</i> von Messire Thibaut, um 1225. Von 3 Hss. eine (die fragment. Paris, BN fr. 24431 z.T. mit Noten). Textveröff.: Stehlich, Messire Thibaut, Li Romanz de la Poire, Halle 1881. Refrain 944 = V. 284 (ohne Noten) <i>Adam de la Halle</i> , Rondeau Nr. 68 in RVB I, 57. Musikalisch besteht kein Zusammenhang zw. de la Hales Rondeau – Melodie und der StV Cl.
Total: 9 Fälle		

17) Aus dem D wird das musikalische Material für ein Liedchen „Que demandez vous, qant
vous m'avez“ gezogen; dazu RVB II, 9ff. Das ausgezogene Lied veröffentlicht durch F.
Gennrich in RVB I, Nr. 16, Seite 9.

3. Refrain aus „Chansons avec des Refrains“

<i>hervorgegan- gen aus Cl</i>	<i>Refrain Nr.</i>	<i>Rayn.</i>	<i>Art nach Rayn. / Spanke</i>
5	695	503/4	Wechselrefrains
12	955	13/3	Wechselrefrains
19	637	157/6	Wechselrefrains
		575/2	Pastourelle mit Wechselrefrains
		1596/5	Wechselrefrains
23	751	1700/3	Pastourelle mit Wechselrefrains
27	1268	1963/	Marienlied mit Wechselrefrains
29	283	227/4	Wechselrefrains
		1700/5	Pastourelle mit Wechselrefrains
		1995/6	Aube mit Wechselrefrains
34	306	157/1	Wechselrefrains
		1509/2a	Son d'Amour mit Refrains („Main se leva la bien faite Aelis“).
Total: 7 Fälle			

4. Besondere

Refrain Nr. 339 (Cl 21) ist nur in Motetten überliefert. Gennrich will Reste eines Rondeau erkennen¹⁸.

18) RVB II, 39.

Diese Zusammenstellung zeigt, daß in keinem Fall der aus StV Cl hervorgegangenen Motetten nachgewiesen werden kann, daß der Refraintext mit seiner Melodie vorher bestanden hat. Beim Refrain Nr. 944 (Cl 36) ließ sich zeigen, daß zwischen Refrainmelodie und Melodie des Refrains in der Motette kein Zusammenhang besteht. Wenn auch dieser eine Fall nicht genügend Beweismaterial liefert, um die Behauptung aufzustellen, die Refrainmelodien seien nicht in Cl Oberstimmen eingedrungen und hätten in der Motette nur eine textliche Rolle gespielt, so wird eine solche Vermutung doch nahegelegt.

Von hier aus wäre das Gewicht auf die dritte der von Y. Rokseth angeführten Hypothesen zu legen¹⁹:

1. Der Refrain samt seiner Melodie sei in die Motette übergegangen (von der Verfasserin als „invraisemblable“ bezeichnet).
2. „... un thème particulièrement bien frappé, début ou conclusion d'une clause, a trouvé auprès du public un succès si grand (. . .) qu'il s'est gravé dans la mémoire des auditeurs. Devenu une sorte de diction musical, il a plus tard été employé en guise de refrain dans les chansons, les rondeaux où nous le retrouvons.“
3. Der Textierende führte geläufige textliche Refrains in seine Motettentexte ein; dabei löste er sie von ihren Melodien, sofern solche überhaupt bestanden.

Gegen die zweite Hypothese sprechen Eigenheiten der Melodik wie der Form:

- In den Cl 2^{Tr}, 3, 7, 25, 33, 35, 36, 29 und 38 bestehen die Refrainmelodien nicht aus ganzen Phrasen der Oberstimmen der Cl, beginnen mitten in einer Phrase, meist noch auftaktig.
- Da die Cl meist wohl nur einmal im Jahr erklang, ist eine einschlagende Wirkung schwer denkbar, um so mehr, als die Melodik stark durch feste Formeln mitbestimmt ist (siehe unten, 146f.).

Daß die aus StV Cl entstandenen Motetten mehrheitlich französisch sind, läßt sich leicht erklären: in einem zweiten Stadium der Motettenentwicklung, das aber immer noch von den Cl zehrte, war die Motette schon soweit in die Kreise der Träger der Trouvèrekunst eingedrungen, daß die lateinische Motette vernachlässigt wurde. Die StV Cl wurden demnach erst zu einem Zeitpunkt textiert, als die Motette umgangsmäßig (H. Bessler) geworden war.

Zusammenfassend ergibt sich gegen Y. Rokseth, daß die StV Cl in bezug auf die musikalisch gleichen Motetten keine Sonderstellung in der Ars antiqua einnehmen; sie sind, wie die Cl der ND-Hss., vor den Motetten zum kirchlichen Gebrauch entstanden und erst in späteren Stadien lateinisch oder französisch textiert worden.

19) RoMo IV, 209.

Diese Zusammenfassung zeigt, daß in jedem Fall der StV CI hervorgegangen aus Motetten nachgewiesen werden kann, daß der Rekonstrukt mit seinen Melodien vorher bestanden hat. Beim Rekonstrukt Nr. 944 (CI 36) läßt sich zeigen, daß zwischen Rekonstrukt und Melodie der Rekonstrukt der Melodie keine Entsprechung hat. Wenn auch dieser Fall nicht genügend beweismäßig ist, um die Behauptung zu stützen, die Rekonstruktionen seien nicht in CI Übernahmen eingedrungen und hätten in der Melodie nur eine textliche Rolle gespielt, so wird eine solche Vermutung doch ermöglicht.

Von hier aus wäre das Folgende auf die dritte der von Y. Rokseth angegebenen Hypothesen zu legen:

1. Der Rekonstrukt ist als Melodie in die Rekonstruktion übergegangen (vor der Übernahme in die Rekonstruktion).
2. ... in einem bestimmten Teil des Rekonstrukts (z. B. in der ersten Hälfte) ... a. ... in einem bestimmten Teil des Rekonstrukts (z. B. in der ersten Hälfte) ... b. ... in einem bestimmten Teil des Rekonstrukts (z. B. in der ersten Hälfte) ... c. ... in einem bestimmten Teil des Rekonstrukts (z. B. in der ersten Hälfte) ... d. ... in einem bestimmten Teil des Rekonstrukts (z. B. in der ersten Hälfte) ... e. ... in einem bestimmten Teil des Rekonstrukts (z. B. in der ersten Hälfte) ... f. ... in einem bestimmten Teil des Rekonstrukts (z. B. in der ersten Hälfte) ... g. ... in einem bestimmten Teil des Rekonstrukts (z. B. in der ersten Hälfte) ... h. ... in einem bestimmten Teil des Rekonstrukts (z. B. in der ersten Hälfte) ... i. ... in einem bestimmten Teil des Rekonstrukts (z. B. in der ersten Hälfte) ... j. ... in einem bestimmten Teil des Rekonstrukts (z. B. in der ersten Hälfte) ... k. ... in einem bestimmten Teil des Rekonstrukts (z. B. in der ersten Hälfte) ... l. ... in einem bestimmten Teil des Rekonstrukts (z. B. in der ersten Hälfte) ... m. ... in einem bestimmten Teil des Rekonstrukts (z. B. in der ersten Hälfte) ... n. ... in einem bestimmten Teil des Rekonstrukts (z. B. in der ersten Hälfte) ... o. ... in einem bestimmten Teil des Rekonstrukts (z. B. in der ersten Hälfte) ... p. ... in einem bestimmten Teil des Rekonstrukts (z. B. in der ersten Hälfte) ... q. ... in einem bestimmten Teil des Rekonstrukts (z. B. in der ersten Hälfte) ... r. ... in einem bestimmten Teil des Rekonstrukts (z. B. in der ersten Hälfte) ... s. ... in einem bestimmten Teil des Rekonstrukts (z. B. in der ersten Hälfte) ... t. ... in einem bestimmten Teil des Rekonstrukts (z. B. in der ersten Hälfte) ... u. ... in einem bestimmten Teil des Rekonstrukts (z. B. in der ersten Hälfte) ... v. ... in einem bestimmten Teil des Rekonstrukts (z. B. in der ersten Hälfte) ... w. ... in einem bestimmten Teil des Rekonstrukts (z. B. in der ersten Hälfte) ... x. ... in einem bestimmten Teil des Rekonstrukts (z. B. in der ersten Hälfte) ... y. ... in einem bestimmten Teil des Rekonstrukts (z. B. in der ersten Hälfte) ... z. ... in einem bestimmten Teil des Rekonstrukts (z. B. in der ersten Hälfte) ...
3. Der Rekonstrukt ist als Melodie in die Rekonstruktion übergegangen (vor der Übernahme in die Rekonstruktion).

Gegen die zweite Hypothese sprechen Ergebnisse der Melodie wie der Form in den CI 2, 3, 7, 22, 23, 25, 26, 29 und 38 bestehen die Rekonstruktionen nicht aus ganzen Phrasen der Übernahmen der CI, beginnen mitten in einer Phrase, meist noch aufsteigend.

Da die CI meist wohl nur einmal im Jahr erklang, ist eine einschlagende Wirkung schwer denkbar, um so mehr, als die Melodie nicht durch eine Formel mit bestimmt ist (siehe unten, 146f.).

Daß die aus StV CI entstehenden Motetten mehrheitlich französisch sind, läßt sich leicht erklären: in einem zweiten Stadium der Motettenentwicklung, das sich immer noch von den CI zählte, war die Melodie schon sowohl in die Kreise der Träger der Trovatoren eingedrungen, daß die lateinische Motette vernachlässigt wurde. Die StV CI wurden demnach erst zu einem Zeitpunkt textiert, als die Motette ungenutzbar (H. Besseler) geworden war.

Zusammenfassend ergibt sich gegen Y. Rokseth, daß die StV CI in Bezug auf die musikalisch gleichen Motetten keine Sonderstellung in der Art antiques einzunehmen; sie sind, wie die CI der ND-Hilf, vor den Motetten zum kirchlichen Gebrauch entstanden und erst in späteren Stadien lateinisch oder französisch textiert worden.