

Fiche-Signatur: MCC 4° DISS.PHIL.GÖTTINGEN 1923,Stichtenoth		Film-Signatur: MM 99 - 065	
Raster: 7x7	Verkl.: 35	Titel-Nr. / Film: 7	Verkl.: 14
Anzahl MC: 2		Anzahl Aufnahmen :	

STICHTENOTH, FRIEDRICH:

Die Melodien der Laudenhandschriften Cortona, Libr.pubbl. 91 und Florenz, Magl. II, I, 122. | von Friedrich Stichtenoth. - 1923. - 70 Bl. : Notenbeisp. ; 4°
Masch., n.f.d.A. - Göttingen, Univ., Diss., 1923.

Verfilmungsvorlage: SUB Göttingen <4° DISS.PHIL.GÖTTINGEN 1923,Stichtenoth>

Sekundärausgabe(n):

Göttingen : Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, 1999.

- ◆ **Mikrofilm-Ausg.:**
1 Mikrofilm(e), 35 mm Master: MM 99 - 065 76)
- ◆ **Mikrofiche-Ausg.:**
2 Mikrofiche(s), 35 x Master: MCC 4° DISS.PHIL.GÖTTINGEN 1923,Stichtenoth

Verfilmt von:

Datum:



Die Melodien der Laudenhandschriften

Cortona, Libr. pubbl. 91 und Florenz, Magl. II, I, 122.

Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde
der Hohen philosophischen Fakultät der Universität Göttingen

vorgelegt von

Friedrich Stichtenoth

aus Cassel.

54

Ref.: Prof. Ludwig

Prüf.: 2. VII. 23

I

et. 1864

EX
BIBLIOTHECA
REGIA ACADEM.
GEORGIAE
AUG.

Einleitung:

Die "Wiedergeburt" der antiken Kunst und Kultur, die man gewöhnlich mit dem Begriffe "Renaissance" identifiziert, ist nur eine Seite -- und nicht die wesentlichste -- der gewaltigen geistigen Bewegung, die Italien seit dem 13. Jahrhundert ergriffen hatte. Das Wesentliche bleibt das Streben des einzelnen Menschen, die gebundene und bindende Denkart -- und Glaubensart des Mittelalters zu durchbrechen und zu einer individuellen Lebensform zu gelangen. Bei dem Politiker führte dieses Streben in vielen Fällen zur Grausamkeit¹⁾, bei dem Gelehrten äusserte es sich in unsympathischeren Formen²⁾, während von den Geistlichen und von den Laien, welche die geistige Bevormundung der Kirche abgeschüttelt hatten, den Ketzern, mit Fanatismus gegeneinander gekämpft wurde³⁾. Ueber dem Streben nach dem Seelenheil wurde jede Menschenwürde, ja jede Menschlichkeit vergessen⁴⁾. Für den Ketzer wie für das eigene Fleisch war den Bettelmönchen, der mächtigsten kirchlichen Institution dieser Zeit, keine Marter zu schwer. Während

1) cf. Dante, Purgat. VI, 124 f. "Che le città d'Italia tutte pieno - Son di tiranni...".

2) cf. den Stil der "Chronica" des Salimbene.

3) Wie ernst die Kirche die Opposition der Ketzer nahm, zeigen die Worte, mit denen Innocenz III. am 19. April 1213 die Ausschreibung des vierten Laterankonzils beginnt: "Der Weinberg des Herrn der Heerscharen verwüsten Raubtiere der verschiedensten Art und zwar in einer Weise, dass bereits an vielen Orten die Dornen statt der Weinstöcke emporwachsen; ja, mit Schmerz gestehen wir es, die Weinstöcke selbst sind vielfach so verdorben, und erkrankt, dass sie Herlinge anstatt der Trauben hervorbringen..." (nach B. Koltner: Konrad v. Marburg, Prag 1892, p. 84)

4) So suchte sich z.B. Jacopone da Todi durch niedrige Handlungen in den Augen seiner Mitbürger besonders vorzüglich zu machen, um dadurch seine Sünden besonders gründlich zu büssen.

sie hier manche tiefe Wunde schlugen, suchten sie andererseits die vielen politischen Fehden, die das Volk nicht zur Ruhe kommen liessen, zum Erlöschen zu bringen, freilich ohne nachhaltigen Erfolg. Der im Rausche religiöser Begeisterung geleistete Friedensschwur wurde gewöhnlich sehr bald wieder gebrochen und das Sengen und Brennen begann von neuem. Da erscheint es wie ein Wunder, dass im Frühjahr 1233 der Waffenlärm plötzlich schweigt und den Busspredigern das Wort lässt¹⁾, das die erregten Gemüter von den irdischen Sorgen ablenken und der intensiveren Sorge für ihr Seelenheil zuwenden soll. Unterstützt wurden die Prediger durch die Furcht vor einem baldigen Gottesgericht, die die Menge ergriffen hatte und sie zu peinlicher Selbstsüchtigung trieb, um der himmlischen Strafe möglichst zu entgehen. Zu der neuen Form der Buße, die sich die erregte Volksmenge erkor, zu der Geissel, schuf sie sich auch eine neue Form der Erbauung, die Laude (oder auch Laudä). Dass diese Laudi, diese Loblieder, die eine grösstenteils ungebildete Menschenmenge sang, auch in der Sprache des Volkes abgefasst wurden, ist durch ihren Zweck bedingt. Was früher in der Kirche zum Lobe Gottes und der himmlischen Personen gesungen wurde, war in die lateinische Sprache gefasst, zeigte also einen deutlichen Abstand vom lebendigen Volkaleben, während die vulgärsprachliche Laude gerade den Bewegungen der Volkseele ihre Entstehung und ihre Form verdankt. Was das Volk zum Lobe seiner Heiligen auszusprechen hatte, was es für Anliegen vorbringen wollte, konnte es in eine Laude fassen. So ist die grosse Beliebtheit und Verbreitung dieser Gesänge leicht zu erklären. Auch als die höchsten Wogen der religiö-

1) Näheres bei C. Sutter: Johann von Vicenza und die italienische Friedensbewegung im Jahre 1233. Freiburg i. B. 1891, p. 22 ff.

nen Begeisterung abgeobbt waren und man auch die Geissel wieder einer vernünftigeren Bestimmung zugeführt hatte, wollte man die bei den gemeinsamen Geisselfahrten lieb gewordene Laude nicht missen. Man pflegte sie um ihrer selbst willen weiter, indem man sich zu den Gesellschaften der *laudisti* zusammenschloss und an bestimmten Abenden unter der Leitung eines *capitano* fleissig Lauden sang¹⁾. Solche gemeinsame religiöse Betätigung stammt keineswegs erst aus dem 15. Jahrhundert, wie die bekannten *fraternite* oder *scuole*, von denen die "*fraternità del popolo di S. Maria in Gradi*" aus Arezzo²⁾ schon seit 1068 erwähnt wird, zeigen. Nur aus solchen weit in die früheren Jahrhunderte zurückreichenden Wurzeln ist die Gewalt zu erklären, mit der die religiöse Begeisterung zum Ausbruch kam und sich mit grosser Schnelligkeit von der Adria bis zur Nordsee ausbreitete. Nicht nur an dem allgemeinen Tummel jener Tage liegt es, dass wir von den meisten Lauden den Verfasser nicht kennen, sondern hier wirkte sich noch der mittelalterliche Brauch aus, dass der Dichter völlig hinter seinem Werke in Verborgenen blieb. Ob *Jacopone da Todi* wirklich als der Verfasser aller ihm zugeschriebenen Lauden gelten darf, ist zweifelhaft, aber jedenfalls ist sein Anteil an der Förderung dieser Literaturgattung so wesentlich, dass eine kurze Betrachtung seines Lebens und Wirkens hier am Platze ist³⁾.

1) cf. Boccaccio, Dec. VII, 1 und A.W. Ambros, *Gesch.d.It.* 3. Aufl. 1891 Bd. II, p. 321 f.

2) Bettazzi: *Notizia di un laudario del sec. XIII. Arezzo*, Ballotti 1890, p. 15, zitiert nach H. Schmeegans: "Die ital. Geisslerlieder" in P. Runge: *Die Lieder und Melodien der Geissler des Jahres 1349 nach den Aufzeichnungen Hugos von Reutlingen*, Leipzig 1900, p. 17.

3) Nach Gröber, *Grundr. d. rom. Phil.* II, 3, p. 29, 30. Aus der reichen *Jacopone-Literatur* sei hier als die wichtigste alte Quelle/die "*Vita del b. fra Jac. da Todi*", ed. A. Tobler, *Zeitschr. f. rom. Phil.* II, 25 ff und III, 178 ff. *genannt*

Jacopo dei Benedetti, der gegen 1250 zu Todi geboren war, war Rechtsgelahrter und führte bis 1268 ein weltliches Leben. Als ihm aber während eines Gastmahles seine Frau Vanna starb, ging er als Büsser in die Einsamkeit und trat dann in den Franziskanerorden ein, wo er sich zu den Spiritualisten hielt, welche die strengste Beachtung der Ordensregel verlangten. Gegen den Papst Bonifaz VIII., der die Uebertreibungen der Bußübungen verfolgte, wandte er sich nicht nur mit dem Wort, sondern er verband sich sogar 1291 mit den Colonna in ihrem Vorgehen gegen den Papst. Daher wurde er bei der Einnahme Palestrinas zu lebenslänglichem Gefängnis verurteilt, aber 1303 von Benedikt XI. befreit. Er zog sich darauf ins Kloster von Collazzone zurück, wo er 1306 starb.

Den Dichter Jacopos charakterisiert Casini¹⁾ mit folgenden Worten: "Jacopos war der wahre Dichter der mittelalterlichen Italienischen Lyrik: in seinen Lieder wechselt die Verachtung alles Weltlichen und die Uebertreibung der Buße mit vollkommener Trunkenheit mystischer Liebe, sodass er von grober und trivialer Plumpheit bis zur Erhabenheit in Gedanken und Ausdrücken sich erhebt. In seinen Liedern zeigt sich hier und da der Einfluss der lehrhaften und höfischen Dichtkunst. Meistens gab aber Jacopos den Glauben und die Empfindung des Volkes, in dessen Mitte er lebte, wieder und sprach sie in den dem Volke teuersten Formen auf's wirksamste aus; deshalb erfreuten sich seine Gesänge bei den Gläubigen Umbriens und Toscanas sehr lange der größten Beliebtheit und wurde er als Schöpfer der ganzen religiösen Lyrik angesehen ...".

Was von den toskanischen Liedern dieser Zeit nicht

1) In Gröbers Grundriss, II, 3, p. 29 - 30.

dem Jacopone zugeschrieben ist, ist namenlos überliefert, mit Ausnahme von vier Lauden, die einen Garzo als Verfasser nennen, der höchstwahrscheinlich mit dem Verfasser der "Proverbi"¹⁾ identisch ist und der Urgrossvater Petrarcas gewesen sein soll, der über 100 Jahre alt wurde, also beinahe das ganze 13. Jahrhundert miterlebt hat.

Textlich ist von diesen Lauden oft diese oder jene Gruppe behandelt worden²⁾, während eine musikalische Behandlung bis jetzt fehlt. Das mag seinen Hauptgrund darin haben, dass die mit Noten überlieferten Lauden dieser Epoche nur einen ganz geringen Bruchteil der gesamten Lauden-Literatur bilden; nämlich nur zwei aus Cortona, libr. pubbl. 91 und Florenz, Bibl. Naz. Magl. II, I, 122³⁾ fügen den Texten auch die Melodien bei. Obwohl schon Burney⁴⁾ aus der Florentiner hs die Melodie der Laude "Alta trinita beata", f 5-6, wenn auch völlig ungenau, mitteilte, und diese oft, u.a. von Ambros⁵⁾ wieder abgedruckt wurde und obwohl auch sonst noch einiges^{5a)} aus dieser hs veröffentlicht wurde, ja, auch trotz der eingehenden Behandlung, die diese hs durch Friedrich Ludwig⁶⁾ erfuhr, hat bis jetzt nur

1) "I proverbi di Garzo", krit. Ausg. von G. Appel im Propugnatore N.S. III, 1, 1890, p. 49 - 74.

2) Vgl. die Arbeiten bei Schneegans, op. cit.; Mazzonis Ausgabe der in hs Cortona 91 enthaltenen Texte im Propugnatore N.S. II, 2, 1889 p. 205 - 270 und III, 1, 1890, p. 5 - 48; die Jacopone-Ausgabe von G. Ferri 1910 und die Ausgabe der ital. Laudensammlung ms. 3521 der Bibl. de l'Ars. in Paris von G. Mazzatinti: Inventario dei manoscritti italiani delle biblioteche di Francia, Vol. III, p. 195-417. Weitere Literatur bei A. Tomeroni: *Jnissi di antiche poesie it. religiose e morali* 1909.

3) A. Bartoli behandelt in: *J manoscritti italiani della bibl. naz. di Firenze* 1879 diese hs und druckt von 88 Lauden Anfang und Schluss, von 8 den ganzen Text ab.

4) Burney, *Hist. of. M.* II, p. 327.

5) Ambros, l. c. p. 322.

5a) Die "Alta trinita beata" enthaltenden Seiten der hs sind phototypisch ediert von R. Gandolfi in: *Illustrazioni di alcuni cimeli concernenti l'arte musicale in Firenze*; Florenz 1892 und in Gandolfis Programm der "Accademia storica" des "R. Istituto Mus. di Firenze" vom März 1893.

a) Ferner gibt Eugenia Levi: *Lirica It. antica* 1905 die Melodien von "Alta trinita beata" in falscher Uebersetzung

(p. 4a) und von "Chi vuol lo mondo disprezzare" in Facsimile

Bernoulli²⁾, der die Melodie von "Alta trinita beata" in seine Untersuchungen mit einbezog, diese hs. besichtet.

Von den Melodien der hs Cortona ist bisher noch nichts veröffentlicht.

Herr Prof. Dr. Ludwig überliess mir gütigst seine Kopien der Melodien dieser beiden hss und förderte in höchst dankenswertester Weise diese Arbeit, die sich besonders mit den Laudamelodien befassen soll, da wir hier, wie bereits oben²⁾ gesagt wurde, die einzigen Denkmäler einstimmiger Laudenzusammensetzungen aus der Frühzeit dieser Kunstgattung in Italien vor uns haben, während mehrstimmige Lunden seit dem 15. Jahrhundert keine Seltenheit sind.

Auch bezüglich des Inhaltes nehmen unsere hss eine Sonderstellung unter den anderen Lunden ein³⁾.

Fortsetzung der Ann. zu Seite 5:

(nach p. 40) und die "Gesch. der it. Lit." von Wiese und Percopo zwischen Ste. 48 und 49 den Anfang von f. 22: "Piangi Maria cum dolore".

- 6) F. Ludwig: Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts. Sb. J.M.G. 4, 1902/3, Str. 31 und 32.

Ann. zu Seite 6:

- 1) Eduard Bernoulli: Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen, Leipzig 1898, p. 37 - 40 und Notenbeilage I.
- 2) Ste. 5.
- 3) Sonstige Lundenhandschriften und -texte stellt A. Ferraroni l.c. zusammen, den auch die Tabellen 1 und 2 des Anhangs entnommen sind.

Neben den meist behandelten Themen aus dem Leben Christi, vor allem der Passion und neben Laudien auf die Dreieinig-keit, den hl. Geist und die Jungfrau Maria finden sich hier Laudien auf Heilige¹⁾, die man in anderen hss vergeblich sucht. Offenbar war hier das Bestreben massgebend, ein mög-lichst vollständiges Repertoire herzustellen. Als engstes Band knüpft aber diese beiden hss der Umstand, dass sich 22³⁾ Texte in beiden hss fast gleich vorfinden, während die dazugehörigen Melodien teilweise Verschiedenheiten auf-weisen. Eine wesentliche Hilfe zur Textkontrolle bot sich in der bereits erwähnten²⁾ hs 8521 der Pariser Arsenal-Bib-liotheek, unter deren Laudien sich 36 finden, die auch in mindestens einer unserer hss vertreten sind. Ueber die Strophenzahl in den einzelnen hss gibt die Tabelle II des Anhanges Aufschluss.

Der Erläuterung der orthographischen Verschiedenhei-ten diene eine Gegenüberstellung einiger Strophen der drei

1) In hs C finden sich Laudien auf: SS. Antonio, Francesco (2), Giovanni battista, Giovanni ev., Katarina, Magda-lena (2), Michael; in hs F auf SS. Agnese, Agostino (2), Alessio, Ambrogio, Andrea ap., Antonio erm., Bartolomeo, Bernardo, Biagio, Caterina, Domenico (2), Filippo, Giscone ap., Giacomo minore, Giorgio, Giovanni ap. (2), Giovanni battista, Luca, Lorenzo, Marco, Margherita, Maria Maddalena, Matteo, Mattia, Niccolò, Paolo, Paolo eremita, Pietro Pettinagnolo, Pietro da Verona, Reparata, Stefano, Taddeo e Simone, Tommaso ap., le Vergini, Vin-zenzo, Zenobio und Miniato.

2) Ste. 5, Anl. 2.

3) davon 2 ohne Noten.

Lesarten der Laude: "Chi vuol lo mondo disprezzare",
 hs G¹⁾ f. 88'-90, hs F²⁾ f. 134'--135' und hs Ars.³⁾

f. 89' - 90'

hs. G

hs F

hs Ars.

	hs. G	hs F	hs Ars.
	Chi vole lo mondo disprezzare sempre la morte dea pensare	Chi vuol lo mondo disprezzare sempre la morte de pensare	Chi vuole lo mondo disprezzare sempre la morte de pensare
1	La morte e fera e dura e forte, rumpe mare e passa porte; ella ene si comune sorte	La morte e fiera e dura e forte, rompe mara e passa porte; ell e si comune sorte	La morte e fiera e dura e forte, rompe mara et passa porte; ell e si com uno sorte.
	ke neuno ne pò campare.	che verun ne puo campare.	che verun ne puo campare.
2	Tutta gente con tremore vive sempre con gran tremore, enperciò ke non securi di passar per questo mare.	Tutta gente in gran tremore vive sempre con timore, in perciò che son sicure di passar per questo mare.	Ongna gente com timore viva sempre con terrore, imperciò che son sicure di passar per questo mare.
3	Papa colio 'aperadori, cardinali e gran signori, insti e sancti et peccatori fa la morte ragualliare.	Papo co imperadori, cardinali e gran signori, giusti et sancti et peccatori fa la morte ragualliare.	Papa con imperadori cardinali et gran signori giusti, santi et peccatori fa la morte reguagliare.
7	A l'omo k'è ricco e bene asciato, a l'usurieri ke mal fatto, molto è amaro questo dicitato, ki non se vole emendare.	4) Str.7 A te signore sia raccomandata l'anima che trapassata e la vergine beata a te la deggia rappresentare.	5) Str.7 L'om oh e ricco et bene agiato et l'usurier che fu mal nato, molt e amaro questo dicitato se non si vuole amendare. 4) Str.11 Ad te signor sia raccomandata l'anima oh e trapassata et la vergine beata ad te la debbia rappresentare.

1) Nach Mazzoni, l.c. III, 1, p. 22 - 23.

2) Nach Bartoli, l.c. p. 157-58.

3) Nach Mazzatinti, l.c. p. 307 - 309.

4) Letzte Strophe dieser hs.

5) Diese Strophe stimmt also mit Str. 7 von hs G überein.
 In hs Ars folgen noch vier weitere Strophen, deren letzte mit Str. 7 von hs F übereinstimmt.

Eine kritische Untersuchung der Texte liegt mir als Nichtphilologen hier fern.

Auch auf die Frage nach dem Alter der has muss die Antwort von berufener Seite eingeholt werden. Diese Antwort versucht Mazzoni im Propugnatore¹⁾ zu geben. Seinen Ausführungen und den von ihm an gleicher Stelle ihnen gegenübergestellten Ansichten von Renier und Mancini ist das Folgende entnommen:

Der Kodex C, "calligraficamente scritto con note musicali" besteht aus 172 Blättern "anneriti ed imbrattati dalle mani de' Laureati che voltavano le carte", von denen uns nur f. 1 - 135 beschäftigen soll. G. Mancini²⁾ vertrat 1884 die Ansicht, dass dieser erste Teil der has in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, der zweite wenige Jahre später geschrieben sei und begründete dies wie folgt: "Nella prima parte si trovano le laudi di s. Francesco d'Assisi morto nel 1225, fo. 90, e di s. Antonio detto da Padova defunto nel 1231, fo. 96. In quella posteriore la laude del b. Guido Vagnotelli morto intorno al 1250. Siccome il culto de' tre Francescani cominciò appena furono spirati e la laude del b. Guido è trascritta nella parte più moderna del cod., si può arguire che la prima fosse copiata lui vivente, altrimenti i Laureati di Cortona avrebbero voluto nel libro di laudi da loro cantate anche quella del santo loro conterraneo trascritto poi nell' aggiunta quanto fu morto. Osservando in oltre che manca la laude di s. Margherita morta nel 1297 e

1) Prop. Nuova Serie II, 2, 205 ff.

2) Girolamo Mancini: I manoscritti della libreria del comune e dell'accademia Etrusca di Cortona, Cort. 1912.

subito venerato come santa, e tenendo conto dello straordinario ossequio de' Cortonesi per lei, troveremo nella mancanza della sua laude un sicuro indizio che il cod. è anteriore al 1297. Per questi riflessi io penso che la prima parte fosse scritta innanzi alla metà del secolo XIII e poco dopo la seconda..."

Ronier verwarf Mancinis Angaben, weil er o. 140 a eine Laude auf die hl. Margarete fand. Den Schriftunterschied zwischen beiden Teilen der hs hält er für sehr gering, so dass er die Entstehung beider Teile im Anfange des 14. Jahrhunderts annahm. "Non ego, aggiunte per altro, che la prima parte possa essere della fine del XIII. L'uso frequente del k = ch, che vi si trova, occorre infatti più specialmente nei mss. volgari di quel secolo".

1)
Aber Mancini bemerkt dagegen, dass die Laude der hl. Margarete sich nicht im ersten, sondern im zweiten Teile der hs befindet und dass ebenso die Laude des sel. Guido dem zweiten Teile zugehört. Er folgert daher: "Esistendo nella prima parte del codice le laudi di s. Francesco d'Assisi e di s. Antonio detto da Padova morti nel 1226 e nel 1231, e soltanto nella seconda quella del b. Vagnotelli e di s. Margherita, defunti uno intorno al 1250 e l'altra nel 1297, ne deriva a parere mio la legittima conseguenza che la prima parte del codice, trascritta per uso d'una società di laudesi di Cortona, venne formata quando s. Francesco e s. Antonio erano già venerati dalle popolazioni, né ancora lo erano il b. Guido e s. Margherita..."
So blieb Mancini bei seiner Zuweisung des ersten Teiles in das 13. Jahrhundert, aber "assai poco inoltrato verso la fine". Den zweiten Teil lässt er in den allerersten Jahren

1) In einem Briefe an Palei Pulignani; nach Prop. II, 2, 207.

des 14. Jahrhunderts entstanden sein.

Mazzoni schliesst sich, was den ersten Teil betrifft, in der Hauptsache dieser Meinung Mancini an und will diesen Teil zwischen den Jahren 1260 und 1297 entstanden wissen.

Noch einmal bespricht Mancini 1912 diese *he*¹⁾ und sagt jetzt über ihr Alter: "Di lettera quasi corale fino al fo. 135, sembra della seconda metà del sec. XIII; di poco posteriore il rimanente in carattere più minuto....."

Mazzonis Beschreibung dieser *he* sei, soweit sie für diese Arbeit von Interesse ist, hier wiedergegeben.

"Il codice ... stringe dunque nella sua moderna legatura due distinti fascicoli di fogli membranacei. Più fini e più grandi di circa un centimetro quelli del primo fascicolo (0.231 x 0.174: 0.220 x 0.165) e scritti in bella lettera quasi corale, con le note musicali per la ripresa e la prima strofa d'ogni laude, e con le iniziali d'ogni strofa colorate alternamente di rosso e d'azzurro: dalla carta 1 a alla 120 b²⁾ le laudi vi si seguono l'una l'altra senza interruzione, scritte senza distinzione di versi ma di strofe; le carte 123a - 132 b ebbero invece altre laudi con le note musicali in principio, scritte da mano che sembra diversa da quella antecedente, e certo in tempo posteriore come attestano le iniziali che vi sono tutte colorate di rosso e l'indice, che tiene loro dietro, dove non sono comprese. Il quale indice, a carte 133a - 135 b, è della prima mano ed ha le iniziali a colori alterni come le laudi di che dà il capoverso..."

Die *he* F charakterisiert A. Bartoli³⁾ mit den Worten:

-
- 1) In G. Mazzatinti: Inventarii dei manoscritti delle bibl. d'Italia, Vol. 19, Florenz 1912, p. 45-46.
 - 2) Bis hierher geht Mazzonis Druck.
 - 3) l.c. Sez. I, Serie I, T. 1, f. 139. Die Zählung dieses Kataloges ist hier für die in *he* F und für die in *he* C und in *he* P enthaltenen Laudi gebraucht. Für die nur in *he* C mitgeteilt ist die Zählung Mazzonis (l.c.) angewandt.

"Cod. membr. di caratt della prima metà del sec. XIV, con note musicali, 40 x 28, di c. 135, delle quali manca la 10^a; leg. in tavola cop. di pelle con borchie e fermagli. Appartene alla Compagnia delle Spirite Santo, che si radunava nella chiesa degli Agostiniani di Firenze, come si rileva particolarmente dalle laude no. 1 e 2. È assai danneggiato nei margini, sui quali furono incollati nuovi pezzi di pergamina."

Interessant ist, dass zur Datierung der Entstehung der hs in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts ein ikonographischer Vergleich zwischen einer der in der hs reichlich vertretenen, in Gold und anderen Farben ausgeführten Miniaturen mit anderen Darstellungen desselben Gegenstandes der Legende des hl. Makarius, besonders mit den Fresken des Camposanto zu Pisa, wesentlich beigetragen hat.

Gemeinsam ist fast allen in hs C und hs F überlieferten Texten die Form der ballata, der in der französischen Literatur die Form des Virelai's entspricht. Als Beispiel diene der Text einiger Strophen von "Alta trinità beata"²⁾.

Alta trinità beata,
da noi sempre si adorata.
Trinitate gloriosa,
vuit'a maravigliosa,
ta se magna savrosa
a tut' or considerata.
(Alta trinità beata
da noi sempre si adorata.)
Da voi, maiestate eterna,
deitate sempiterna,
la citade k'è superna
kiaramente è herinata.
(Alta trinita beata
da noi sempre si'adorata.)

Dem ganzen Gedicht geht die Ripresa voraus, die den Höhepunkt des ganzen vorwegnimmt und dann nach jeder Strophe wiederholt wird, Sie besteht bei unserem Beispiele aus zwei

1) Hübner bei Bertoli, l.c. 139 - 140.

2) hs C f. 70 - 72, hs F f. 5'-6; hier nach Mazzoni, h.c.III, 1, p. 9 und 10.

Siebensilbern¹⁾, die miteinander reimen, Auch zweiseilige Riprese, die nicht miteinander reimen, finden sich in unsern Hss., ebenso dreiseilige mit der Reimordnung a - a - b und vierseilige, bei denen die äusseren und die inneren Glieder, oder die geraden und ungeraden oder die beiden ersten und die beiden letzten untereinander reimen²⁾. Endlich kommt es auch bei vierseiliger Ripresa vor, dass sich die beiden inneren Glieder reimen, während die beiden äusseren Glieder verschiedenen Ausgang zeigen³⁾. Ueber schwierigeren Ausdehnungsverhältnisse werden die Einzeluntersuchungen orientieren.

Die Strophe zeigt in der Regel eine Ausdehnung von vier Zeilen und besteht aus zwei nach Metrum und Reim gleichen Piedi und der Volta⁴⁾, die meist die gleiche Ausdehnung wie die Ripresa hat und oft den Reim ihrer ersten Zeilen dem Piedireim anpasst, deren Schlusszeile aber immer mit der letzten Zeile der Ripresa reimt, so dass sich das Reimschema dieser einfachsten Laudenform beispielsweise wie folgt zeigt:

R. { x }	P ¹ . a	oder	P ¹ . a
	P ² . a		P ² . a
V. { a x }			V. { a y }

Auf die häufigen Abweichungen von diesen Grundformen kann erst bei Betrachtung der einzelnen Lauden eingegangen werden.

-
- 1) Hierbei ist die tonlose Endsilbe nicht mitgezählt. Auch 8-, 10-, 11-Silber und andere sind häufig anzutreffen.
 - 2) hs P Nr. 9.
 - 3) hs P Nr. 10
 - 4) In Folgenden sind diese Abkürzungen gebraucht:
R. = Ripresa P = Piede usw., P¹ = Piedi,
V = Volta.

Die Melodien sind choraliter in Quadratnotation auf-
geschrieben. Als Simples finden sich die Formen η und μ ,
in Konjekturen tritt die rhorische Form \diamond auf, jedoch
werden alle diese Formen willkürlich angewandt, ohne dass
ihnen eine rhythmische Bedeutung anhaftet. Das Gleiche ist
der Fall bei den ausserst mannigfaltig gebildeten Ligaturen.

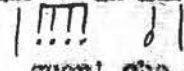
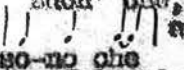
Plicae finden sich — wenn man nicht alle die klei-
nen Schreibversehen als solche ansieht — verhältnissmässig
selten und werden in doppelter Bedeutung gebraucht: als
Schreibabkürzung für eine rhythmisch nicht zu berücksichti-
gende Nachschlagnote und als Zeichen, dass zwischen zwei
Konsonanten ein halbvokalischer, an e anklingender Laut
einschieben ist.

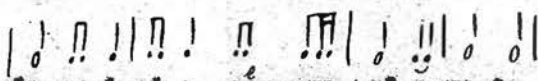
Senkrechte Striche zur Abgrenzung einzelner Notengrup-
pen sind zwar nicht konsequent gesetzt, erweisen sich aber
da, wo sie stehen, in vielen Fällen als sehr wertvoll für
die Textunterlage.

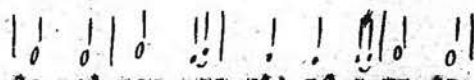
Die Schlüssel — $c = (c)$ und $f = (f)$ Schlüssel—
sind an keine bestimmte Linie gebunden. Wo sie fehlen oder
falsch gesetzt sind, geben die fast regelmässig gesetzten
Kustoden Aufschluss. Ohne sie wären vielfach die häufig
nötigen Emendationen nicht möglich gewesen.

Allgemein sei über die Emendationen gesagt, dass sie
ausserdem noch ermöglicht wurden durch den — unten genauer
zu behandelnden — Umstand, dass sich die meisten Melodien
aus Wiederholungen einzelner Taktgruppen zusammensetzen und
dass das Verhältnis der Finaltöne der einzelnen Melodieab-
schnitte zu einander kein willkürliches ist.

Da die einzelnen Notenformen zur Rhythmisierung der
Melodie keinen Anhalt geben, muss die Übertragung von
einer anderen Basis ausgehen. Der gütigen Führung von Herrn

Professor Ludwig folgend, legte ich das Metrum des Textes der Übertragung der dazugehörigen Melodie zu Grunde. Damit sind allerdings keineswegs alle Schwierigkeiten behoben. Obgleich der rhythmische Ablauf des Textes sich meist im Wechsel von Hebung und Senkung regelt, so sind doch die Fülle keineswegs selten, wo zwischen zwei Hebungen zwei¹⁾, ja gelegentlich drei Senkungen — infolge Nichttelion — auftreten. So liest man — um nur zwei Beispiele anzuführen — in Nr. 2 von hs F  während hs C an der entsprechenden Stelle  aufweist. Drei Senkungen finden sich z.B. bei der folgenden Stelle von Nr. 3 der hs F


da mi-i si-a sem-pre ad-o-ra-te,
wogegen hs C


da noi sem-pre si' ad-o-ra-te

liest. Auch mit den Worten da noi hält hs C die Folge Hebung - Senkung aufrecht, während hs F mit da mi-i auf die Hebung zwei Senkungen folgen lässt. Leider fehlt bei vielen Stellen die Möglichkeit, durch einen solchen Vergleich Aufklärung zu schaffen. Auch ist nicht viel damit gewonnen, dass hs F in vielen Fällen dem Anfange der zweiten Strophe noch einige Noten beifügt, da diese mit der Melodie der ersten Strophe oft so stark differieren, dass man annehmen muss, der Schreiber habe sie lediglich zur Ausfüllung eines noch freien Raumes angebracht, was die schon nicht grosse Zuverlässigkeit der hss noch vermindert.

Ferner bietet eine erhebliche Schwierigkeit für die Übertragung der Umstand, dass die Entscheidung für einen voll- oder auftaktigen Beginn der Melodie oft kaum eindeutig zu treffen ist. Auch stimmt häufig die Silbenschl

1) Hierher gehören besonders Proparoxytona wie sei-da-tia.

der notation mitgeteilten weiteren Strophen mit der Silbenzahl der ersten Strophe nicht überein, was dann eine rhythmische Umwertung zur Folge hat.

Als beste rhythmische Grundlage für die Übertragung erweist sich der $\frac{3}{4}$ Takt. Die Melodien striktisch zu übertragen, scheint bei Berücksichtigung des präzise gegliederten Textes nicht in Frage zu kommen, wenn sich auch häufig Hüllnoten finden, die, in die Takte gepreßt, in die sie noch den Worte der untergelegten Textsilbe gehören, Unmöglichkeiten oder mindestens Unschönheiten ergeben würden und die daher einfach auf mehrere Takte gedehnt wurden. Dass zahlreiche Heiligennamen aus dem strengeren metrischen Gefüge herausfallen dürften, kann nicht als Argument für eine völlig freie Übertragung gelten. Der religiöse Zweck verlangte, dass diese Namen in den Laufen untergebracht werden.

Von der hier besprochenen Übertragungsart gebe "Alta trinità beata" (Tafel I) ein Beispiel. Zur Orientierung über bisherige Reproduktions- und Übertragungsversuche ist die völlig ungenaue "Original"-melodie von Burney¹⁾ und Ambros²⁾ mit der Übertragung von Burney und Bernoulli³⁾ zusammengestellt, worauf die genauen Lesarten der hss P und C, beide mit neuer Übertragung, folgen.

Dass entgegen Bernoulli trinitàde zu lesen ist, wäre auch ohne die Bestätigung durch hss C evident, da der rhythmische Verlauf des Textes sich hier durchaus in Wechsel von Hebung und Senkung regelt und durch den Ausfall der Silbe de grundlos gestört würde. Ebenso dürfte Bernoulli irren, wenn er den o^3 = Schlüssel sich erst nach gloriosa auswirken läßt. Er steht schon vor gloriosa mit Recht. Dadurch steht das o^1 auf (glorio-)so, das, weil es P^1 schließt, als Teilkadenz zu werten ist, zu der vorhergehenden B-kadenz im Verhältnis einer Quint, während der Schluss-

1) B. Gen. Hist. of. n. 1762, II, p. 225-26.

2) A. l. o. p. 222

3) B. l. o. Notenbeil. I

ten g von P² wiederum die Unterquint dieses c bildet. Dieses Quintverhältnis der Endenzen wird sich unten als ein Kriterium in Ueberlieferungsfragen erweisen, was hier zur Bestätigung meiner Ansicht gegenüber Bernoulli vorweggenommen sei.

Als ein Beispiel besonders schwieriger Uebertragung folge hier aus Ms P Nr. 47: "Con humilē di cose" (Tafel II). In dem eigentlichen Metrum des Textes stellen sich der Rhythmisierung besonders dadurch Hindernisse in den Weg, dass gleiche Melodiestelle Verse verschiedenen Metrums zur Unterlage haben. So soll der Text: a) "La divina sapientia onor di luce si cose lumera" nach der gleichen Melodie gesungen werden wie b) "fede speza carita adduce produce chi non si dispera". Ihre metrische Verschiedenheit zeigt diese Gegenüberstellung:

1)

a) $\vee | - - | - \vee \vee | - \vee \vee | - - | - - | - - | - - | - - | - - |$
 La di-vi-na sa-pi-en-tia o-nor di lu-ce si co-se lu-me-ra

b) $- - | - - | - - | - - | - \vee / \vee | - - / | - - | - - | - - |$
 fe-do spe-ra ca-ri-ta ad-du-ce pro-du-ce chi non si dis-pe-ra

Erschwert wird die rhythmische Deutung des Textes a noch dadurch, dass durch eineücke in ha von dem Melisma auf La nur die beiden letzten Noten (in rhombischer Form) erhalten sind. Durch die Parallelstelle und den Anschluss an die vorhergehende Endenz in der Oktave, den die Parallelstelle ebenfalls zeigt, beweist sich jedoch meine Ergänzung.

Eine besonders zu bemerkende rhythmische Verschiedenheit befincht die gleiche Vertonung der Worte a) sia laudato und b) profunda, wodurch die Silbe pro- auf einen ganzen Takt geföhnt¹⁾ werden musste.


1) Diese Striche betonen die Veragliederung.



si - a lau-da-to || pro fon-da .

Würde hier von "gleichen" Vertönungen derselben Worte gesprochen, so schliesst das jedoch kleine Varianten nicht aus, wie bereits die wenigen Beispiele schon gezeigt haben. In Laufe dieser ganzen Untersuchung ist daher die Bezeichnung zweier oder mehrerer Melodieteile als "gleich" stets mit diesen Einschränkungen zu verstehen. Auf Tafel III A seien die häufigsten dieser Abwandlungen gleicher Melodieteile zusammengestellt. Als erstes Beispiel diene Nr. 68 "Sancto Vincentio martire *andante*". Die melodisch gleichen Teile sind R und V mit je 15, P¹ und P² mit je 10 Takten. Der besseren Uebersichtlichkeit wegen ist R unter V gestellt. Wie bei Nr. 47 ist auch hier eine abweichende Rhythmisierung der P¹ nötig, die hier aber unerörtert bleiben kann, ebenso wie der ungewöhnliche Versbau (u.a. reizt Christo mit *fresco*), da an diesem Beispiele melodische Abwandlungen untersucht werden sollen.

Die erste zweitaktige Figur der P¹ führt in nur (1)
einmal unterbrochenem Abstieg von d' nach f, mit dem Unterschied, dass in P¹ der Abstieg schrittweise ausgeführt wird, während in P² — bei sonst ebenso schrittweiser Führung — das b übersprungen, dann aber durch einen Aufwärtsschritt von a aus doch berührt wird. Diesen Aufwärtsschritt hat P¹ schon nach dem b. Infolgedessen muss die Figur in P¹ einen Ton mehr aufweisen, ohne jedoch ihren Grundcharakter zu ändern. Ebenso eine unwesentliche Variante zeigen die (2)
beiden folgenden Takte. Die melodische Linie führt von f wieder aufwärts zum b und zwar in P¹ mit Berührung des a, in P² mit Berührung des g. Der nächste Takt zeigt eine (3)

stärkere Verschiedenheit. Nach dem in beiden P¹ gleichen Quintsprung d-a steht der steigenden Linie in P¹ eine von a um einen Ton¹⁾ fallende in P² gegenüber. Beide Takte münden jedoch in das a des nächsten Taktes, wodurch die Parallelität aufrechterhalten wird. Den nächsten Takt bildet (4) in P¹ der Schritt a g, während in P² das g in die Figur  aufgelöst ist. Dafür wiederholt P² im folgenden (5) Takt das g nicht, sondern zeigt a a gegenüber dem Schritt g a in P¹. Takt 8 und 10 sind in beiden P¹ gleich, während Takt 9 in P¹ einen Terzsprung d f gegenüber der schrittweisen Führung d e f von P² zeigt.

In ähnlichen Typen äußern sich die Abweichungen von R und V, wie die Gegenüberstellung unschwer erkennen läßt.

Einen besonders häufigen Abwandlungstypus bildet die Auflösung einer Note in einen Unisonus von gleichem rhythmischen Werte, oder umgekehrt das Zusammenziehen eines Unisonus zu einer Note, ferner das Auflösen einer Ligatur in Simples und umgekehrt die Ligierung von Simples. Ha C gibt f 53 - 53' in dem Liede: "Dami conforto, Dio, et alegranza" hierfür ein instruktives Beispiel (Tafel III B).

Im allgemeinen überliefert hs C die Melodien einfacher als hs F. Deswegen, und weil sie die ältere ist, sei sie bei der folgenden Untersuchung vorangestellt.

Untersuchung der einzelnen Melodien.

Da, wie oben gesagt, mehrere Texte in beiden hss komponiert vorliegen, geht die Untersuchung von den nur in hs C enthaltenen Leuden zu den in beiden hss vertretenen

1) allerdings mit einer Abbiegung auf f.

über, um dann zuletzt die lediglich in hs F enthaltenen Stücke zu behandeln.

A. Nur in hs C enthaltene Laudi.

In hs C allein finden sich die Laudi No. 1, 2, 4, 6, 9, 10, 12 - 16, 22-26, 30, 34-36, 38, 41, 42, 44 und 46-48. Der Textbau ist bei den meisten von diesen sehr einfach. So zeigen No. 2, 14-16, 22, 23, 26, 30, 38, 41, 42 und 46 die

Reimstellung: R. a - a
 Pi. b - b
 V. b - a,

während die Reimordnung
 R. a - b
 Pi. c - c
 V. c - b

bei No. 6, 9, 12, 25 und 46 zu beobachten ist. Komplizierterer Versbau — wie bei No. 10, 24, 34, 35 und 48 — ist, No. 34 ausgenommen, mit einfachstem melodischem Bau verknüpft. Eine noch grössere Einfachheit zeigen die Lieder, die für alle drei Glieder — die beiden Pi als ein Glied betrachtet — die gleiche Melodie verwenden.

Dieser Fall liegt vor bei:

- No. 4 "Madonna sancta Maria",
- No. 9 "Fa mi cantar l'amor di la beata",
- No. 22 "Stella nuova'n fra la gente" und bei
- No. 26 "Da mi conforto, Dio, et alegranca".

1. Gruppe: Benutzung nur eines Melodien-gliedes.

Von No. 4 ist sogar nur die Ripresa

"Madonna sancta Maria
mercé de noi peccatori;
fai te prego al dolce Cristo,
ke ne degia perdonare"

mit Noten überliefert. Dass dieser Melodie auch die metrisch mit der Ripresa völlig übereinstimmende Strophe untergelegt wird, ist durchaus möglich.

In dieser ganzen Gruppe schreitet die Melodie hauptsächlich stufenweise fort; da der Anfangston nur bei No. 22

mit der Finalis übereinstimmt, ergibt sich bei den Wiederholungen des einzigen Melodiegliedes zwischen Finalis und Anfangston bei No. 4 -- wenn richtig emendiert ist -- eine Terz, bei No. 9 eine Oktave und bei No. 26 eine Quinte.

Aus zwei Melodiegliedern setzen sich die Laudi

II. Gruppe:
Benutzung von
zwei Melodie
gliedern.

- No. 2 "Laude novella sia cantata"
 - No. 10 "O Maria, d'onelia"
 - No. 13 "O Maria, Dei ancella"
 - No. 24 "Ben e crudele e spietoso"
 - No. 25 "De la crudel morte di Cristo"
 - No. 30 "Spiritu sanoto, dolce amore"
 - No. 35 "Stommo allegro et latioso"
 - No. 36 "Oimè lasso freddo lo mio core"
 - No. 38 "Lauder vollio per amore"
 - No. 44 "San Jovanni al mond'è nato"
 - No. 46 "Amor dolce sença pare"
 - No. 47 "Benedicti et laudati" und
 - No. 48 "Salutiam divotamente"
- Zusammen.

Hievon zeigen nur No. 13 und No. 35 R und V (gleich) durchkomponiert und ebenso die P₁, mit dem Unterschied, dass bei No. 13 jeder Teil 8, bei No. 35 dagegen 16 Takte ausmacht. Ebenso gleich durchkomponierte R und V haben No. 10, 25, 30 und 38, jedoch sind bei diesen die beiden P₁ gleich komponiert, haben aber zusammen die gleiche Ausdehnung wie R bzw. V. So umfasst bei No. 10 R (und V) 12, jeder Piede 6 Takte und beiden übrigen R (und V) 8, jeder Piede 4 Takte, No. 48 hat für P¹ und P² die gleiche Melodie wie für die erste Hälfte (8 Takte) der R, die zweite Hälfte von R ist melodisch der V gleich, deren Ausdehnung also nur 8 Takte, mithin die Hälfte von R und P₁ beträgt. Ein ähnlicher Fall ist bei No. 36 zu beobachten, wo sich R aus drei Teilen zu-

sammensetzt. Der 1. Teil besteht aus 5 Takten, die für jeden der beiden P₁ wiederholt sind, der Text der nächsten 5 Takte der R reimt mit dem der ersten 5 Takte, und angehängt sind noch 2 Takte, deren Text mit dem V-Schluss reimt. Die V besteht aus 7 Takten (gegenüber 12 Takten der R und 10 Takten der P₁), die mit den letzten 7 Takten der R übereinstimmen.

Auch die übrigen Glieder dieser Gruppe haben alle P₁ = P₂ komponiert und dazu, No. 2 ausgenommen, R = V, diese letzten beiden zweiteilig. Einer dieser beiden Melodieteile von R (bzw. V) dient, einmal wiederholt, zur Vertonung der Piedi, und zwar wiederholt No. 46 die erste Hälfte (4 Takte) von R (V) als Melodie jedes Piede, No. 44 die ebenso viertaktige zweite Hälfte. Eine schematische Gegenüberstellung ergibt dieses Bild:

	<u>No. 46</u>		<u>No. 44</u>	
R.	a ⁴	b ⁴	c ⁴	d ⁴
P ₁ .	a ⁴	a ⁴	d ⁴	d ⁴
V.	a ⁴	b ⁴	c ⁴	d ⁴ .

No. 24, das in seinen einzelnen Gliedern doppelte Ausdehnung (je 16 Takte mit Auft.) gegenüber den beiden eben besprochenen zeigt, bildet R (und V) aus zwei (Staktigen) gleichen Teilen und führt für P¹ und P² einen neuen, ebenfalls achttaktigen Melodieteil ein.

No. 2 zeigt nur in der zweiten Hälfte — 4 Takte — von R und V melodische Übereinstimmung. Die erste Volthälfte ist melodisch gleich der zweiten, wogegen die ersten 4 Takte der R eine andere Melodie zeigen, die auch für jeden der beiden P₁ verwandt ist.

Von No. 47 folge zunächst der (von Manzoni nicht abgedruckte) Text, soweit er mir bekannt ist.

"Benedicti e laudati — sempre siate a tutte l'ore.

Sancti apostoli beati - serui dei nostri regnare.

Sancti apostoli, voi laudate - de bono ore nocte et
die R a voi raccomandate - tutta nostra compagnia*.

Dies in hs mit Noten, und zwar haben Zeile 1 (8 Takte)
gleiche Melodie wie Zeile 2 und ebenso Zeile 3 (auch 8 Takte)
gleiche Melodie wie Zeile vier. Ob R und V fehlt — denn
dass etwas fehlt, zeigt schon die Heimstellung — ist ohne
Kenntnis des in hs ohne Noten folgenden Textes nicht zu ent-
scheiden.

Was die zur Melodiebildung verwandten Intervalle be-
trifft, so ist das Gleiche wie bei Gruppe I festzustellen:
Sprünge finden sich selten. No. 43 scheidet bei nur schritt-
weiser Führung innerhalb der Zeilen Sprünge völlig aus und
zeigt nur zwischen Takt 4 und 5 des Gliedes a einen Quart-
und zwischen Takt 4 und 5 des Gliedes b einen Oktavsprung.

Während von den vier Lauten der Gruppe I zwei, No. 9
und 26, auftaktig zu übertragen waren, finden sich unter den
13 Lauten dieser Gruppe II nur drei auftaktige, nämlich No.
2, 24 und 25.

Eine Betrachtung der dichterischen Form verlohnt bei
No. 10 und 24, die beide R, P1 und V sich — entgegen der
vorherrschenden doppelten Viertaktigkeit — auf je 12 bzw.
16 Takte ausdehnen lassen, wie folgende Gegenüberstellung
zeigt:

<u>No. 10</u>					<u>No. 24</u>				
a ₂	a ₂	b ₂	b ₂	c ₄	a ₄	b ₄	b ₄	a ₄	
d ₂	d ₂	e ₂	d ₂	d ₂	e ₂	c ₄	d ₄	c ₄	d ₄
e ₂	e ₂	f ₂	f ₂	c ₄	d ₄	e ₄	e ₄	a ₄	

In No. 25, deren zweite Voltahälfte übrigens in hs
ohne Noten überliefert ist, die aber wohl analog der Ripressa
zu ergänzen sind, fällt die rhythmische und melodische Be-

handlung des Wortes *Jude-ri*




auf. Auch No. 33 zeigt in R und V in den kurzwertigen



und



in gerader Linie eine Quart oder Tert absteigend durchlaufenden Melismen auf der Reinsilbe, denen in dem Pi die Figur  entspricht, interessante Bildungen.

Die Untersuchung der Kadenzverhältnisse zeigt, dass über die Hälfte der in dieser Gruppe vereinigten Laudi in R, Pi und V auf der Finalis enden. Vier, nämlich No. 2, 13, 33 und 46 enden in R und V auf der Finalis, in Pi auf der Confinalis.

Gruppe III umfasst die Laudi, die zu ihrem melodischen Bau drei Melodieteile verwenden. Es sind dies:

III. Gruppe
Verwendung
von drei Me-
lodieglie-
dern.

No. 6 "Ave regina gloriosa"

No. 12 "Ave, Sei genitrix"

No. 14 "Ave, vergens gaudens",

No. 15 "O divina virgo"

No. 23 "Piangiamo quell crudel baciare"

No. 34 "Troppo perde l'tempo" und

No. 42 "L'alto prance Archangelo lucente".

Hier von ist No. 14 und No. 23 ohne Wiederholung eines der drei Teile gebildet, was jedoch bei No. 14 eine Wiederholung kleinerer Taktgruppen nicht ausschließt. So ist Takt 1 - 4 der Ripresa-Takt 5 - 8 der Volta und Takt 3 und 4 von R = den Schlusstakten von R und V, so, dass die Reinsilben auf - ente auch gleiche Melodie haben.

Einen Melodieteil wiederholen einmal No. 12, 34 und 42 in der Ordnung

a	so, dass No. 12
b - b	
c	

in R auf der Finalis, in V auf der Confinalis schließt und in P¹ und P² Nebenkadenz auf der Tert zeigt. Bei No. 42 haben alle Teile Finalschluss, während in No. 34 die letzten

drei Takte von a, b und c völlig gleich sind, und R, P¹ und P² schon vom vierten Takt an gleiche Melodie haben. Bei diesem Liede ist ferner das Längenverhältnis der einzelnen Teile beachtenswert, wie der folgende Text der Ripresa und ersten Strophe zeige:

R:	Troppe perde tempo ki ben non t'ama dolc' amor, Jesu, sovr'ogn' amore	} A
P ¹ :	Amor, ki t'ama non sta otioso tanto li par dolc' de te gustare.	} B
P ² :	Ma tutto sorvive desideroso come te possa stretto più amare;	} B
V:	Ke tanto sta per te lor cor gioioso; ki nol sentisse nol saprie parlare quant' è dolc' a gustar lo tuo savore.	} C

Infolgedessen misst R ebenso wie jeder der beiden P¹ 10, V dagegen 15 Takte.

No. 8 und 15 wiederholen Teil b zweimal, Teil a einmal in der Reihenfolge: a - b
c - b
a - b, sodass R und V gleich sind und auch die P¹ den gleichen Ausgang haben, mit dem Unterschied, dass bei No. 15 auch noch die ersten Hälften von R, P¹ und V gleich kadenzieren.

Die Hälfte dieser 6 Laudi zeigt in R, P¹ und V Kadenzes auf der Finalis. Als Piedischluss die Confinalis hat No. 14 und 23. No. 12 ist dadurch beachtenswert, dass die Ripresa in der Finalis (d), der Piedikomplex in eine Nebenkadenz auf f und die Volta in die Confinalis (a) ausläuft. Es zeigt auch eine reichere Melismatik als wir bisher angetroffen haben. Auch hier wird, wie in No. 25 der Gruppe II (Sto. 21 und 23) die durch eine Quart in gerader Linie absteigende Achtefigur bevorzugt. Tafel III, die unter A, P No. 65, schon gute Beispiele ausgebildeter Melis-

matik zeigt, gibt unter \cup eine Übersicht der häufigsten Tonfiguren über einer Textsilbe, der Ausgangston ist dabei willkürlich gewählt. No. 14 und No. 23 zeigen auf Reimsilben 7tönige Melismen. Bemerkte sei noch, dass nur No. 23 und No. 34 auftaktig zu übertragen waren, also fünf volltaktigen gegenüberstehen.

Aus vier Gliedern setzen sich zusammen No. 1 "Venite a laudare" und No. 16 "Salve, salve, virgo pia", Beide bringen Teil b zweimal nach der Ordnung:

IV. Gruppe
Benutzung
von vier
und mehr
Melodieglie-
dern.

No. 1

Melodie:

1) 2)
a₃ - b₃
c₃
d₃ - b₄ 3)

Text:

a₃ - a₃ - b₃
c₄ - c₄
c₄ - b₄

2) auf 6 gesetzt

3) auf 5 gesetzt

No. 16

Melodie:

a₃
b₄ - c₄
b₄ - d₄

Text:

a₄ - a₄
b₄ - b₄
c₄ - a₄

1) Die Indices be-
zeichnen, um
die Beziehungen
des Textes zur
Melodie besser
hervortreten
zu lassen, nicht
die Silbensahl
des Textes, son-
dern die Takt-
zahl der zuge-
hörigen Melodie

Auffällig ist bei dem ersten Liede die Behandlung des Teiles b in der Volta, wo er von 5 auf 4 (bzw. von 6 auf 5) Takte verkürzt wird. Die Kadenzverhältnisse sind bei diesem Lied regelmässig. R und V haben Finalis g, Pi Confinalis d'. Nicht so einfach liegt der Fall bei No. 16, wo die Ripresa auf f schliesst, was zweifellos als Finalis des ganzen Liedes zu gelten hat, zumal die Pi in c', also der Confinalis, schliessen. Als Schluss der Volta haben wir aber g, was entweder als -- wenn auch an dieser Stelle merkwürdiger -- Aperto zu deuten ist oder sonst in f emendiert werden muss, wozu das vorhergehende a als plica desc. vielleicht berechtigt.

Endlich ist auch hier No. 41 "Magdalena degna de laudare" zu betrachten, das die Parallelstellen etwas schwieriger verteilt. Die ersten beiden Takte von R und P1, Takt 6 und 7 von P1 und Takt 1 - 3 von V wiederholen sich nicht, sonst entsprechen sich:

Takt 4 - 10 R = T. 4 - 10 V (a)

Takt 3 - 5 R = T. 8 - 10 P1 (b)

Takt 8 - 10 R = T. 3 - 5 P1 (c).

In R tritt also eine Überschneidung der Melodieglieder ein, da Teil b die ersten zwei Takte von a in sich begreift. Die Kadenzfolge ist mit d, a, d regelmässig. Bemerkenswert ist weiter, dass, während R und V in der Mitte auf a, am Schlusse auf d kadenzieren, die P1 dieses Verhältnis umkehren, so, dass P¹ mit d, P² mit a schliesst. Ueber den Umfang aller in diese Gruppe eingeordneten Kompositionen ist lediglich zu sagen, dass er den Sängern keine Schwierigkeiten verursacht. Am weitesten spannt das auch in anderer Hinsicht sich als interessant erweisende "Storno allegro et latioso" No. 35, den Melodiebogen mit dem Anfang einer Duodesime.

In beiden hss überlieferte Louli.

Bereits oben (Ste. 7) wurde darauf hingewiesen, dass 22 Texte, davon 2 ohne Noten, in beiden hss fast übereinstimmend überliefert sind. Aus dem Folgenden wird sich ergeben, dass im Gegensatz hierzu kaum zwei Melodien völlig übereinstimmen, jedoch zeigen 9 Melodien im grossen und ganzen gleichen Bau in beiden hss, während eine Melodie in beiden hss teilweise übereinstimmt und alle übrigen zwei ganz verschiedene Fassungen aufweisen. War für den Gang der Untersuchung der nur in Cortons aufbewahrten Lieder ihr innerer Bau massgeblich, so sei für die Betrachtung der in beiden hss überlieferten Melodien das Verhältnis der beiden Überlie-

ferungen zueinander Richtung gebend, sodass sich folgender Weg ergibt:

Von den in beiden hss

- Gruppe V. gleich überlieferten Laufen über die
Gruppe VI. sich nur teilweise entsprechenden
zu den
Gruppe VII. verschieden überlieferten Melodien.

Auch hier ist der Begriff "gleich" mit Einschluss kleiner Varianten gebraucht.¹⁾

Für die Ordnung der in beiden hss verschieden überlieferten Melodien sei in Anlehnung an die bisherige Untersuchungsart der Bau der Lesart C massgeblich.

In beiden hss gleich überliefert sind:

Gruppe V

- F No. 15 "Ogne homo ad alta voce",
F No. 21 "Jesu Christo glorioso",
F No. 27: "Da ciel uess messo novello",
F No. 29 "Altissima luce colz grande splendore",
F No. 33 "Ave donna sanctissima",
F No. 39 "Regina sovrana di grande pietate",
F No. 75 "Ciascun che fede sente",
F No. 85 "Sia laudato, san Francesco" und
F No. 94 "Facciamo laude a tutt'i sancti".

No. 21 (bei Bartoli, l.c. p.146 2rig: "Alto Christo glorioso") hat bei sonst gleichem Bau eine Abweichung in P², der in hs C anfangs gleich P¹ ist, während in hs F die P¹ durchkomponiert sind. Die Reimordnung:

a₄ - b₄ - b₄ - a₄

c₄ - b₄ - c₄ - b₄

b₄ - d₄ - d₄ - a₄ dient zum Unterbau

für die Melodieschemata:

1) cf. Ste. 18 und Tafel III a.

<u>hs C</u>	<u>hs F</u>
a_{16}	A_{16}
$b_8 - b_8$	B_{16}
c_{16}	A_{16}

Außerdem notiert hs C das ganze Lied eine Quint höher als hs F. Eine Gegenüberstellung der voneinander abweichenden Takte (P^2 , Trt. 25 - 32) auf Tafel IV A verdeutlicht das hier Gesagte.

Nr. 27 zeigt in beiden Lesarten verschiedenen Text. R ist in beiden gleich, aber die erste Strophe beginnt in hs C " Bella città di Gallies", während die erste Strophe hs F " L'angelo fuo messagio a Dio " in hs C als dritte Strophe steht. Dieselbe Zählung zeigt auch No. 2 der oben erwähnten hs Ars, die im Gegensatz zu hs C, die nur sieben Strophen kennt, dort 14 mitteilt.

Musikalisch zeigen beide Ueberlieferungen den gleichen Bau. R, P1 und V bestehen aus je zwei Viertaktgruppen, P^1 , P^2 und die ersten vier Takte von R sind gleich, die zweite Hälfte von R ist gleich der zweiten Hälfte von V, zur ersten Hälfte von V sind vier neue Takte verwandt. Typisch sind gerade bei dieser Komposition die kleinen melodischen Abweichungen beider Lesarten, die hauptsächlich dadurch entstanden sind, dass die jeweils tonreichere Ueberlieferung aus der anderen hervorgegangen ist durch Auflösung von $\overset{|}{\underset{|}{\circ}}$ in den Unisonus $\overset{||}{\underset{||}{\circ}}$, durch Ausfüllen eines Tonschrittes, z.B. $\overset{||}{\underset{||}{\circ}}$ aus $\overset{|}{\underset{|}{\circ}}$, oder durch Umschieben gewisser Kern-töne. Tafel IV B zeigt solche Varianten.

Nr. 29 zeigt in seinen beiden Ueberlieferungen stärkere Abweichungen. Als Musterbeispiel für einen solchen Fall sei es auf Tafel IV C ganz mitgeteilt. Wir sehen, dass R und V, die je acht Takte mit Auftakt umfassen, musikalisch gleich sind; ebenso sind die je viertaktigen P1 einander






gleich.

Bei Nr. 85 ist eine Parallelität von Melodienteilen nicht festzustellen. Auch hier lassen sich einige besonders markante Beispiele für melodische Abwandlungen aufzeigen, die auf Tafel VI A zusammengestellt sind, während Tafel VI B einige freiere Abweichungen der beiden Lesarten dieses Liedes zeigt. Bei Nr. 89 ist besonders der Bau der P¹ auffällig. Die Lesart der hs C notiert P² gleich P¹, aber einen Ton tiefer, während in hs F die Tonlage gewahrt bleibt. Weiter ist auffällig, dass bei regelmäßiger Achttaktigkeit von R und P¹ V in beiden hss nur sechs Takte misst, deren letzten vier gleich der zweiten Hälfte von R, die letzten drei auch gleich den letzten drei Takten von P² sind, sodass sich schematisch folgendes Bild ergibt:

Rein-	a ₄	b ₄	Melodie-	a ₄	b ₄
schemata	c ₄	c ₄	schemata	c ₄	c ₄
	c ₄	b ₂		d ₂	b ₄

Nr. 85 ist in hs C durchweg eine Quint höher notiert als in hs F. Die P¹ sind durchkomponiert, jedoch so, dass P¹ den ersten vier Takten von R, P² den zweiten vier Takten von R entspricht. Ausser diesen acht Takten gehören zu R noch drei weitere, die ohne Parallele sind, so dass wir die seltene Ausdehnung von R über elf Takte festzustellen haben. Die ersten vier Takte von V sind in beiden Fällen gleich den ersten vier Takten von R und also auch gleich P¹.

Eine besonders interessante Komposition haben wir in Nr. 75 vor uns. Nicht die Verteilung der Parallelstellen ist hier merkwürdig, wenn auch ein dritter Piede, wie wir ihn hier antreffen, keineswegs häufig ist, sondern der Umstand, dass diese Melodie in F Nr. 70 als Melodie zu "Sancto Agostin doctore" wiederkehrt, also im Ganzen dreimal überliefert ist. Die Gegenüberstellung auf Tafel VII

verdeutliche die Verschiedenheiten der drei Fassungen. Auch hier zeigt sich, dass die Florentiner Lesarten in Melismen gern einige Töne mehr anbringen als die Ueberlieferung von hs C, ohne aber hierbei konsequent zu verfahren. So steht z.B. in Takt 2 von P¹ in hs C die Figur  B in hs F 70 an gleicher Stelle  B, wogegen P¹ von F 75 abweichend von C 40 und F 70 ist. Takt 7 von P² zeigt aber in hs C die figurreichere Form mit  F, dem in F 70  F und in F 75  F entsprechen. Interessant ist es, bei diesen drei Lesarten nach der Korrektheit der Ueberlieferung zu fragen. Es ist — wenn unsere Emendation richtig ist — eine Terz zu tief notiert in hs C vom Anfang von R bis zu den ersten beiden Noten von Takt 5 der P³, in hs F 70 vom Anfang bis zu den drei ersten Noten von Takt 3 von R und von Takt 5 von V bis zum Schluss, in hs F 75 endlich Takt 3 - 6 von R. Die Emendation wurde durch die folgenden Custoden ermöglicht, die an richtiger Stelle standen. In hs F 70 ist ausserdem von der letzten Note des 3. Taktes bis zum Schluss von R eine Quint zu tief notiert. Zwischen dem Anfang von R (bis Takt 3, erste 3 Noten; in hs Terz zu tief) und dem Schluss von R (Takt 3 letzte Note bis Schluss; in hs Quint zu tief) fehlt bei dem Wort *doctore* in hs die letzte Silbe mit der dazugehörigen Note. In Takt 6 von P¹ fehlt das Wort *di* mit der dazugehörigen Note, und auch in hs C 40 tritt das Fehlen einer Silbe auf. Der 3. Takt von P³ wird metrisch nur von der Silbe *for(-care)* und von der dazugehörigen *Binaria* gebildet, ohne dass hier eine Möglichkeit besteht, die metrisch, aber nicht inhaltlich fehlende Silbe zu ergänzen.

Dass ausser den Custoden noch das Verhältnis der Finaltöne der einzelnen Abschnitte bei Melodieemendationen ein Führer ist, war schon oben (St. 16-17) gesagt. Schon aus

dem bisher erwähnten dürfte ersichtlich gewesen sein, dass die Finaltöne im Verhältnis von Einklang, Oktav oder Quint zu einander zu stehen pflegen und dass Nebenkadenzten nur selten auftreten. Bei unwahrscheinlicher Ueberlieferung wurde eine Lösung gesucht, die eines dieser Finalverhältnisse ergab.

Nr. 24 zeigt in dem B-schluss nach *hs C* eine solche unwahrscheinliche Ueberlieferung. Die Melodie setzt sich aus zwei Teilen zusammen, von denen Teil *a* (8 Takte), einmal mit geringen Varianten wiederholt, *R* bildet und ausserdem für die zweite Hälfte von *V* verwandt ist. Teil *b* (ebenfalls 8 Takte) haben P^1 , P^2 und die erste Hälfte von *V* als Melodie. Beide Teile schliessen in allen Fällen auf *g* ausser *R*, die merkwürdigerweise *a* als Finalis hat. Die *hs* bietet keine Anhaltspunkte zu einer Emendation, aber die Kadenzverhältnisse berechtigen wohl dazu, an dieser Stelle für *a* *g* zu setzen. Das *a* als Aperto aufzufassen, ist, da es ja als Schlussston von *R* zugleich Finalis des ganzen Liedes ist, nicht angingig. *hs F*, die das Stück durchweg eine Quint tiefer notiert, zeigt ausserdem an dieser Stelle auf *c*.

Als letztes in dieser Gruppe sei das durchkomponierte "Ogne homo ad alta voce", Nr. 15, behandelt. Nur die ersten drei Takte zeigen in beiden *hss* verschiedene Melodie; Takt 5 - 10 stimmen -- wenn auch mit geringen, bereits als typisch erkannten Abweichungen -- überein, Takt 11 bis zum Schluss hat *hs C* eine Terz höher als *hs F*, sodass *R* in *a*, die Strophe in *c'* schliesst, während die Florentiner Lesart mit dem Schluss in *a* weitaus natürlicher ist.

Das Verhältnis Finalis-Confinalis-Finalis zeigt in beiden Ueberlieferungen Nr. 33 mit der Folge *d - a - d*. Nebenkadenzten zeigt Nr. 15, das nach *hs F* *R*, P^1 und *V* auf

a schliesst, in la C die zwar als Finalis von R auch a, als
Schlusston der anderen Abschnitte aber o' hat.

In beiden has Nebenkadenz steigt Nr. 27. R und V
schliessen in d, Pi nach hs F in f, nach hs C in e. In
dieser Gruppe überwiegen die auftaktigen Kompositionen, von
denen 3 den drei volltaktigen Nr. 15, 21 und 25 gegenüber-
stehen.

2. C Nr. 19

Hierzu bemerkt Mazzoni: 1) "Tanto il senso quanto il
metro indicano il gran guasto sofferto dalla laude che nel
ms. è malamente unita con quella che numero XIX bis. Pongo
pantolini là-dove le lacune, sebbene il ms. proceda senza
interruzione alcuna, sono evidenti. In parte soltanto vi ha
potuto rimediare il Mancini col raffronto del Magliabecchiano
II, I, 122; egli stesso notò che qui si hanno consiste due
laudi, delle quali la prima è per la Natività, e la seconda
è quella per San Francesco che si ritroverò nel ms. anche
più oltre sotto il numero XXXIIA".

Mazzonis Textdruck lautet:

Christo è nato - et humanato
per salvar la gente
k'era perduta - e decaduta
nel primer parente.

Nato è Christo - per fare acquisto
de noi peccatori
k'eran partiti - e dispartiti
dai suoi servidori;
perké fallenti - e non serventi
na deiservidori
arano facti, - da culi tracti
k'à tutor fallente.

Lo fresco gillio - bianco e vermeglo
nat' è' n questo mondo
per dar consiglio - de fugir pillio
.....

de quok è decaduto
nel primer parente.
.....

Nato è Christo - per fareacquisto
de noi peccatori,

1) Prop. II, 2, 251.

k'avin portato - Cristo¹⁾
en core lo suo amore

Hierbei übersah jedoch Mazzoni, dass der Schreiber nach de quel irrig Teile aus dem Anfang dieses Liedes wiederholt hat, welche (f.41) zu streichen sind. De quel findet seine Fortsetzung in f 43: gran profundo usw. Infolgedessen sind auch die Mazzonis, die das Fehlen einer Zeile anzeigen sollen, falsch. Es ergibt sich jetzt folgendes Textbild:

Lo fresco gillio - bianco e vermiglio
nat' è'n questo mondo
per dar consoglio - de fugir pillio
de quel gran profundo
degnò venire - pör noi soffrire
la morte dannosa
la qual gioiosa - era gravosa
noi primeramente.

Hs C bringt die vollständige Melodie zu R und Str.1, also bis fallent, und zwar erstrecken sich R, P1 und V über je 14 Takte. Die zweiten Hälften von R und V und P² sind melodisch gleich; weitere Parallelen treten nicht auf. Hauptkadenzton ist in allen drei Gliedern g, als Binnenskadenztöne (nach der ersten Hälfte von R, P1 und V) sind bei R und V d¹, bei P¹ die Nebenskadenz o' anzutreffen. In hs F ist nur der Text von (dai suoi servi-)dori bis fallente und von einer weiteren Strophe die Worte: In Belleem e nato mit Noten versehen. Die Melodie ist der von LA C fast gleich, nur ist die Finalis hier c. Der Anfang von Str.2 LA F ist gleich dem von Str. 1 LA C.

Zu Gruppe VI gehörig erweist sich nur Nr. 91 "Ver- Gruppe VI.
gine donzella da Dio amata". P1 und V stimmen in beiden hss überein, während R völlig abweichend komponiert ist. Zu Beginn der Strophe hat hs F f f als bequemsten Anschluss

f f
Fu fo(-sti)

1) Gemeint ist: k'aven portato scripto in core lo suo amore.

an die Finalis f von H, während hs C den R-schluss in c

folgen lässt. Dass dies nicht nur aus praktischen Gründen (leichteres Treffen der Quint) geschieht, sondern in der tonalen Anschauung, auf der diese Lauffussen, begründet ist, ist evident. Bei diesem Lied haben wir ein instruktives Beispiel für den Fall, dass der Reiton die Finalis umspielt, während in hs F die Strophe auf c' schliesst, und die nach der Strophe doch wiederholte R - mit d, also ausserst unpraktisch mit Septimensprung abwärts, beginnt, hat hs C als R -beginn c', zu dem der V-schluss überleitet.



Von einer solchen Schlussbinaria (HB1) ist also nur der erste Ton als Finalis, der zweite als eine Umspielung anzusehen.

Durch die verschiedene Komposition der V ergibt sich hier der Fall, dass hs F die Melodie durchkomponiert zeigt, während in hs C R melodisch gleich V ist. Zusammen mit dem oben Gesagten ist dies ein Beweis dafür, dass die R der hs C, die mit der Strophe innig verbunden ist, die ursprünglichere Form vorstellt.

Auf den ersten Blick nicht zu dieser Gruppe gehörig scheint C 29, F 24, "Laudate la resurrectione" zu sein, jedoch lassen sich die R beider Lesarten bei genauerer Untersuchung als identisch nachweisen. Beide Melodielinien beginnen mit einem Anstieg in die Septime, bei C von c, bei F von f aus. In La C' wird die Septime von der Oktave umspielt, der vierte Takt stellt — infolge der verschiedenen Anfangstöne beider hss — ohne Parallele die Verbindung mit dem in beiden hss völlig gleichen 5. Takte her, und jetzt sind beide Lesarten bis zum Schlusse von R gleich. Die Pi sind in hs C gleich V, und als Kadenz zeigen alle drei Ab-

schnitte der La C g. Bei der keine inneren Parallelen zeigenden La F liegen die Endungsverhältnisse schwieriger. R schliesst mit g, P² und V mit f, die erste Zeile (4 Takte) von V mit d', also der Confinalis von g.

Die folgende Gruppe umfasst die Lieder, die in beiden hs mit völlig verschiedenen Melodien überliefert sind. Diese auffällige Erscheinung eindeutig zu erklären, wird kaum möglich sein, doch ist weiter unten versucht, wenigstens eine Antwort auf die Frage nach dem Grunde der verschiedenen Überlieferung zu geben. Für die Gliederung dieser Gruppe sei, wie bereits Ste. 23 erwähnt, der Bau der Kompositionen in hs C massgeblich; wie bei Gruppe I - IV wird auch hier geordnet nach der Verwendung von

- | | |
|--------------------------|-------------------|
| a) einem, | <u>Gruppe VII</u> |
| b) zwei, | <u>Gruppe VII</u> |
| c) drei und | <u>Gruppe IX</u> |
| d) vier Melodiegliedern. | <u>Gruppe X</u> |

Am einfachsten gebaut ist hiervon die Lesart C von "Spirito sancto da servire", C 52, F 2, mit Benutzung nur eines aus acht Takten bestehenden Melodiegliedes für je den der drei Abschnitte; die beiden Pi sind also durchkomponiert, aber P² hat vom zweiten Ton (g auf fon(-tana)) ab die Melodie einen Ton höher als die entsprechenden Takte von R und V, sodass er entgegen dem d-Schluss der übrigen Teile auf e schliesst, was, da die V mit d' beginnt, einen Septimensprung ergibt. Man emendiert daher diese zwölf Noten besser einen Ton tiefer.

In La F ist das Lied völlig durchkomponiert und schliesst in R und Pi auf f, in V auf a. Dieser a-Halbschluss tritt auch am Ende der ersten R-Hälfte auf, während P² in o' schliesst.

C 18, F 89, "Peccatrice nominato" zeigt in La C R = V,

$P^1 = P^2$, R und V schliessen in d, P¹ in der *Confinalis* a. Bei La F besteht R aus zwei gleichen, viertaktigen Teilen a, dieser Teil a bildet auch die Melodie zu P¹. P² ist ohne Parallele, und V besteht aus zwei gleichen — wieder viertaktigen — Melodiegliedern b. R, V und P¹ schliessen in g, die erste Viertaktgruppe von R und V in d und P² zeigt eine Nebenkadenz in h.

"Alta Trinita beata", C 33, F 3, das an dieser Stelle einzusehen wäre, ist bereits oben besprochen. Dieselbe Verteilung der Melodieglieder, Teil a = 3 Takte für R und V, Teil b = 4 Takte für P¹ und P², zeigt "Necatrix nominata", C 18, F 88, auch die Kadenzfolge auf d, a, dist durchaus regelmässig. In La F besteht R aus zwei gleichen (viertaktigen) Teilen (a), deren Melodie (nicht wiederholt) auch für P¹ verwandt ist, und ebenso V aus zwei ebenso langen gleichen Teilen (b). Nur P² ist also ohne Parallele. Er schliesst mit einer Nebenkadenz auf h, während R und V die Finalis g zeigen. Auch hier zeigt die Melodie der hs F grössere Bewegung als ihr Gegenstück in hs C.

Bei Nr. 68: "Laudin illi gloriosi martyri" messen R und V, die melodisch gleich sind, je 16, die ebenfalls gleichen P¹ je 11 Takte. Alle Glieder enden mit der Finalis d.

"Ogn' on canti nouel canto", C 45, F 80, benützt für P¹ und V die gleiche Melodie, mit der Variante, dass P¹ in o', V dagegen in f schliesst. Den gleichen Schluss zeigt auch R. So in hs C. Hs F verteilt die Parallelstellen nicht so einfach. Die erste R-hälfte entspricht P¹ und P², V ist durchkomponiert, zeigt aber am Schluss Anklänge an den R-schluss. Die Kadenzfolge (d-a-d) ist regelmässig. Beide Melodien sind sehr belebt, aber wieder zeigt hs F die stärkere Bewegung.

"Spirito sancto glorioso", C 31, F 1, ist in beiden Fällen durchkomponiert, La F mit sehr starken Melismen.

Beide zeigen als Finalis f, hs C in R und V, hs F nur in R. V schliesst nach hs F in a, ebenso Pi, allerdings wird hier das a von Nebentönen unspielt. Nach hs C schliessen die Pi in c'. Auffällig ist, dass von diesem Liede in beiden hs die zweite Strophe ganz mit Noten versehen ist und zwar mit nur geringen Abweichungen von der ersten. So schliesst sie z.B. in hs F mit einem grossen Molissa, während die erste Strophe schlicht ausgeht. Der Schluss von R und V ist in beiden Lesarten auf Tafel V, 1 gegenübergestellt.

C 20, F 6 "Gloria in cielo e pace in terra" bildet R in La C aus der Wiederholung des viertaktigen Melodietelles a. Die Pi sind durchkomponiert. Im dritten Takte von V findet sich in hs ausnahmsweise ein b. Die Melodie verläuft in ruhiger Bewegung und schaltet Achtel fast ganz aus. Finalis ist f, Pi und V schliessen mit c'. La F hat wieder viel bewegtere Melodieführung. R und V sind gleich, P¹ hat die Melodieder ersten R-hälfte, P² ist ohne Parallele. Finalis, die R und V aufweisen, ist d, die Pi schliessen mit der Confinalis a.

La C von C 37, F 95, "Chi vo lo mondo desprezzare" musste wieder durch eine grössere Emendation richtiggestellt werden. Von der vierten Note von V ab hat hs eine Terz zu hoch. Die Emendation ergab so als Schlussnoten von V f, das auch Finalis von R und Pi ist, und es wurde dadurch V gleich R. Die ersten vier Takte von R sind gleich P¹; P² ist ohne Parallele. In La F schliessen R und V mit d, Pi mit der Confinalis a. Die erste Hälfte von R und die ganze V sind ohne Parallelen. P³ hat die gleiche Melodie wie die zweite R-hälfte, und P¹ besteht aus zwei zweitaktigen melodisch gleichen Teilen. In der Vertonung der Worte: "La morte e fiera e dura e forte..." (Anfang von Str. 1, Tafel V, 2) bietet sich ein gutes Beispiel dafür, dass hs F bestrebt ist, jeder Silbe

wenn möglich auch eine Note zukommen zu lassen, während in C auf ruhigen Gang der Melodie Wert legt und dafür, wenn nötig, lieber zwei Silben nur eine Note zuerteilt.

Nur in hs F überlieferte Laudi.

Die Betrachtung der nur in hs F überlieferten Laudi wurde mit einigen unvollständig überlieferten, aber abweichend gebauten, Stücken begonnen, um die dann folgende, wieder durch den inneren Bau der einzelnen Melodien bedingte gruppenweise Untersuchung nicht zu durchbrechen.

Nr. 4: "A voi gente facciam prego" hat in hs F und auch in hs Ars. Nr. 64 keine H. Die ersten beiden Strophen der hs F mögen den Bau verdeutlichen.

1. A noi gente facciam prego
ke stiate in penitentia
del forte rinproverio
agiate ne temensa
ke l'alto Dio del cielo
fara nella sentenza
la oia tuoti sereno.

2. Secundo ke l'sole
appars in oriente
coi il nostro signore
apparera ussacemente
uerra con tal splendore
che l uadra tutta gente
ciascum n'auera tremore.

Zunächst fallen hier einige Ungleichheiten im Bau der einzelnen Verszeilen auf (z.B. in Zeile 1 von Str. 1 eine Silbe zu viel, in Zeile 1 von Str. 2 eine Silbe zu wenig). Hs Ars zeigt nur Abweichungen in der Schreibweise und in Str. 2 statt *ussacemente* "manifestamente". Die übrigen Strophen zeigen den gleichen Bau, und es ist nicht anzunehmen, dass eine ursprünglich vorhanden gewesene H verloren gegangen oder vergessen worden ist, denn darauf müsste wenigstens der Reim der letzten Zeile jeder Strophe hindeuten, was durchaus nicht der Fall ist. Hier ist also auf die strenge Balladenform bewusst verzichtet. Auch die Melodie zeigt keinerlei Wiederholungen. Das Kadenzverhältnis Con-

finalis - Finales (a - d), das — wenn richtig essenziert wurde — hier auftritt, zeigt nichts Aussergewöhnliches. Auffällig ist ausser der Form auch, dass hs F auch Str. 2 ganz mit Noten bringend auch noch zu den ersten drei Worten von Str. 3 eine Notierung zeigt. Auf Tafel VI o sind beide Strophen in Uebersetzung vollständig wiedergegeben. Von Nr. 13:

"Davanti a una colonna" lautet Bartolis Druck:

Davanti a una colonna
vidi stare una donna
e con grande dolore ne piange
et nel pianto dicesse
oime figliuolo chi mi t a legato.

Come ladrone vegio te legato,
oime dolente et ognun ti condanna
se da ogni amico abbandonato
se non da la figliuola di uca Anna.

Et non ti posso atare
vederti tormentare,
or che farà la trista,
se non ai lo core idio
stare il mio core sempre adolorato.

In hs Ars. Nr. 26 lautet R und Str. 2:

Davanti una colonna
viddi stare una donna
si fortemente mi pareva piangesse
questo credo dicesse
o dolce figlio chi mi t a uelato.

Uelato et tormentato malamente
come dolente lo mio figlio more
aiuto ne consiglio ei o niente
o falsa gente questi e redentore.

Morraggio di dolore,
se tosto l mio signore
no llo riaggio nella mia balia
o dolglose maria
lo core dello corpo t e uelato.

und 3 Strophen.

Hs F hat nur bis condanna Noten. Sieht man Zeile 1 - 5 als R, was zweifellos richtig ist, und Zeile 6 und 7 als P¹ an, so ergibt sich Zeile 8 und 9 als P², den man die Melodie von P¹ zuerteilen kann und Zeile 10 - 14 als V, die man der R - Melodie unterlegen kann. Wir hätten es also, wenn unsere Textunterlegung richtig ist, hier mit einer ab-

gekürzten Notierungsweise zu tun, die einen Beweis für die allgemeine Kenntnis dieser Kompositionsform liefert. Finalis ist in *hs F* am Schlusse von *R* und *P¹* d.

Nr. 19: "Alleluja, alleluja, alto re di gloria", dessen Text fortführt: *che venisti et ascendisti a noi per tua gratia*, benutzt zu dieser zweiten Zeile die Melodie der ersten, sodass man denken könnte, man habe hier eine "Ballade" ohne *Di*, dann müsste man aber die *Ascendens gloria - gratia* gelten lassen. Bartoli teilt (l.o. 140) den Schluss des Textes wie folgt mit:

"... *che per noi fu crucifisso, dolce re di gloria*", was, wenn es auch nicht einwandfrei ist, doch eher nach *V* (der letzten Strophe) aussieht als unser Schluss auf *gratia*. Möglicherweise stellt eine 3. Zeile die *V* dar und ist nach derselben Melodie wie die beiden anderen Zeilen zu singen.

Von Nr. 36: "Vergine donzella imperadrice" sei zunächst *LA hs Ars. Nr. 77* mitgeteilt:

Vergine donzella imperadrice
salvo nodrice di christo amoro.

Aulente ro a et moscato fino
tu he traesti christo con laudore
di gran sollaccio se fessho giardino
nel qual uera abitare lo redentore
fusti ripiena del sauer diuin
quando n te uenne quell aulente fiore
percio che fusti humile et benigna
fusti degna di ihesu gioioso,

und 1 Str.

hs F, in dem mir bekannten Text nur orthographisch von *hs Ars.* abweichend, hat nur bis Zeile 6 Noten und zwar gleiche Melodie zu Zeile 3 + 4 (*P¹*) und 5 + 6 (*P²*); nimmt man Zeile 7 + 8 als *P³* an, so könnte man ihn der Melodie der anderen *Di* unterlegen, während Zeile 9 + 10 als *V* die gleiche Melodie wie *R*, die keine Parallelen sonst zeigt, haben könnte. Diese Melodie zeigt *f* an allen Schlüssen.

Ein abgekürztes Notationsverfahren zeigt auch wieder

Nr. 78: "Alia regina diuoto seruente", das die R, zwei P1 ganz und den dritten P zur Hälfte, abder den beiden anderen gleich mit Noten versieht und von der zweiten Hälfte des dritten P und von der V zur den Text bringt. Es ist es plausibel, den dritten P nach den anderen beiden zu ergänzen und den V - Text der R-Melodie unterzuliegen. Dadurch ergibt sich die Kadenzfolge:

R	a
P ₁	d
P ₂	d
P ₃	d
V	a

Handelte es sich bei den "Fehlern" dieser Laufen um ganze Melodieglieder, so fehlen bei der jetzt zu behandelnden ausserdem noch einige Takte. Nr. 9: "Tutor dicendo". Es ist interessant, den Text unserer hs mit dem Druck Treccatis zu vergleichen:¹⁾

hs

Tutor dicendo
 di lui non tacendo
 laudando cum can(ta-)ce
 --- 7u adanare.
 Sempre latendo
 col mio cor gaudendo
 fa mi rallegrare
 Jesu (.....)

Treccati

Tutt'ora dicendo
 di lui non tacendo
 laudando vo cantare
 Jesu, Jesu, Jesu, do]ce
 adanare.
 Sempre l'attendo
 col mio cor gaudendo
 et facti rallegrare
 Jesu (Jesu, Jesu, dolce danare).

Die geklammerten Stellen sind ohne Noten. Der Schluss der hs auf Jesu ist unmöglich, nicht nur aus rhythmischen Gründen, sondern auch deshalb, weil der erste Teil (R) auf d schliesst, der zweite Teil (V) bei Jesu aber auf e schliessen würde, was sehr unwahrscheinlich ist, ausserdem sind die beiden Melodieteile, soweit sie erhalten sind, gleich, also wird auch das nicht erhaltene gleich gewesen sein. Höchstwahrscheinlich handelt es sich hier aber um gar

1) Der () Text fehlt nicht in hs, ist aber unleserlich.

keine Lücke, sondern nur um die ganz gebräuchliche Refrain-
 abkürzung. Eine Ergänzung ist nur beim Schluss des zweiten
 Teiles (dol+ce amare¹⁾) möglich, da die anderen Lücken
 gerade einander entsprechende Melodieteile betreffen. Der
 Text hat bereits gezeigt, dass es sich auch bei diesem Lie-
 de um keine Ballade handelt, da ja keine Pi vorhanden sind.

Bei den folgenden Stücken fehlen lediglich einige
 Takte.

In Nr. 17: "Or piangiamo che piange maria", von
 Bartoli Ste. 145 abgedruckt, sind zu der rund () geklammer-
 ten Stelle die Noten nicht erhalten:

Or piangiamo che piange Maria	}	R
in questa dia sovr ogni dolente.		
Si dolorosa la croce piange	}	P ¹
tutta s infrange		
guardando lo suo amore,		
e tempestosa - battaglia la tange	}	P ²
ben mille lance par ²⁾ che sen-(ta) al core		
con gran ³⁾ dolore/	}	V
l'alta imperadrice		
piangendo dice - lui così vegante		

Einfach ist eine Ergänzung von Nr. 66: "O sanoto
 Blasio martyre beato". Der fehlende Schluss der V - 3/2
 Takte - ist durch die melodisch gleiche R belegt. Der Aus-
 dehnung von 18 Takten von R und V entspricht eine Ausdehnung
 von 10 Takten jedes der beiden gleich vertonten Pi, die mit
 der Confinalis c' schliessen.

Dieselbe Verteilung der Parallelglieder zeigt auch
 Nr. 93: "Canto novello et versi co llaudore". Wieder ist
 R = V, P¹ = P², jedoch zeigt dieses Stück eigentümliche to-
 nale Verhältnisse. Die beiden Pi schliessen in F, V in d
 und R in c. In R steht in hs nach d ein Custos c, die Me-
 lodie fährt aber — was sicher falsch ist — mit f' fort,

1) Text nach Fresatti
 2) hs: pare
 3) hs: grande

so dass man von hier bis zum Schlusse eine Quart tiefer anzu-
 derten muss, dann ergibt sich aber b als letzter Ton von R,
 den man, um ihn in ein einigermaßen brauchbares Verhältnis
 zu den anderen Kadenzstufen zu bringen, am besten noch einen
 Ton tiefer liest, sodass jetzt der B-Schluss lautet:

$$\begin{array}{c}
 \text{b a a} \\
 \text{(de-)} \left| \begin{array}{c} \text{||} \\ \text{||} \\ \text{||} \end{array} \right. \text{||} \text{||} \text{||} \\
 \text{a - ta}
 \end{array}$$

Aus nur einem Melodieglied bestehen:

Nr. 8: "Lamento mi et suspiro",

Nr. 31: "Altissima stella lucente",

Nr. 46: "Patere prince beato" und

Nr. 77: "A sancto Jacobo cantiano laude".

Von Nr. 8, einer unter Jacopones Namen überliefer-
 ten Weise, besteht die Melodie — schematisch betrachtet —
 aus 12 Takten, die aber in der V auf 17, in der R und den
 (durchkomponierten) P1 auf 15 Takte gedehnt werden mussten.

Bei Nr. 31 besteht die ebenso zweimal wiederholte Melodie
 aus 8 Takten, wovon die erste Viertaktgruppe mit der Con-
 finalis g schliesst. Dieselbe Ausdehnung weist die Melodie
 von Nr. 46 auf, jedoch mit der Besonderheit, dass der P1-
 Schluss so abgewandelt ist, dass er zum c' führt.

Bei Nr. 77: "O sancto Jacobo" ist in hs der Text
 durchweg falsch untergelegt und ausserdem ein Melodieglied
 zu viel. Der Text hat (R + Strophe) 6 Zeilen, die Melodie
 in hs ordnet sich aber nach dem Schema:

a - b
 a - b
 a - b - b,

hat also ein Glied b zu viel. Lässt man die Textunterlage
 der hs ausser Betracht und legt jeder Melodiezeile eine
 Textzeile unter — wobei in der zweiten R-Zeile aller-
 dings die ersten vier Noten (c d e g) wegen Unvollständig-

keit des Textes untextiert bleiben müssen und wo in der ersten V-Zeile zu der Silbe (chie-)ra durch Verdoppelung des vorhergehenden a eine (in hs fehlende) Note geschaffen werden muss — so fällt das letzte Glied b einfach fort. Die Glieder b zeigen Finalis c, die Glieder a Confinalis g.

Die aus zwei Gliedern und deren Wiederholungen gebildeten Melodien bilden mit 41 Liedern die grösste Gruppe. Davon zeigen die einfachste Anordnung

Nr. 7: "Sovrana sine sembianti",

Nr. 13: "Piange Maria cum dolore" und

Nr. 63: "Martyr glorioso sulente flore",

V ist gleich R, die Pi sind durchkomponiert, sodass das Schema

a

b

a entsteht.

Bei Nr. 13 ist die achttaktige R - Melodie bei ihrer Wiederholung auf den V - Text durch Ausfall des zweiten Taktes (b - b) auf sieben Takte verkürzt. Die Melodie der Pi misst wieder acht Takte. Alle Glieder schliessen mit der Finalis g.

Bei Nr. 7 ist in R, Str. 1 und Str. 2, die vollständig mit Noten versehen ist, die Achttaktigkeit überall gewahrt.

Nr. 63 hat sechstaktige Melodieglieder. R schliesst mit d, V in hs mit g, das aber in a zu emendieren ist; diese Confinalis erscheint auch am Schlusse von P² und der ersten R und V-Zeile. Die zweite R-Zeile und P¹ schliessen mit der Finalis d.

Nr. 14 "Jesu Cristo redemptore" zeigt die Anordnung

a

b

b

g

beide Melodieglieder schliessen auf der Finalis d und zeigen als Binnenkadenz (nach dem 4. Takt) die Confinalis a.

Von den nach dem Schema

a
b - b
a

gebauten Kompositionen war Nr. 16: "Davanti a una colonna" schon oben behandelt, die übrigen ordnet man wegen ihrer grossen Zahl am besten nach der Länge ihrer Glieder, sodass man solche mit dem Grundmass von 8, 10, 11, 12, 16 und 18 Takten zusammenfassen kann. (Massgebend für die Zählung ist die Länge der R).

Ein Grundmass von 8 Takten zeigen:

- Nr. 30: "Sanoto Symeon beato",
- Nr. 43: "Uergen pulsella",
- Nr. 58: "Sanoto Luca da Dio amato" und
- Nr. 92: "Sanoto Agnesa da Dio amata".

Ausserdem ist diesen Stücken gemeinsam der Confinalschluss der P1. Nur der erste P schliesst bei Nr. 58 mit einer Nebenkadenz in f statt in a, ferner musste er, da auf die Silbe (uota-)men(te) 11 Töne fallen, die einen besonderen Takt beanspruchen, auf 5 Takte gedehnt werden, während P₂ genau halb so lang ist wie die R, also 4 Takte. Reiche Melismatik macht dieses Lied besonders wirkungsvoll. Auch bei Nr. 43 tritt eine Verschiebung der Längenverhältnisse ein. Die R zählt 8 Takte, in der V ist die gleiche Melodie auf 7 Takte zusammengezogen, denen eine Ausdehnung von je drei Takten der beiden P1 gegenübersteht. Auffällig ist, dass in Str. 1 der V-Schluss mit dem R-Schluss nicht reimt. Die von Bartoli (l.o.p.150) mitgeteilte letzte Zeile dagegen reimt mit dem R-Schluss. Nr. 30 und 92 zeigen das regelmässige Verhältnis von achttaktiger R und V und 2 je viertaktigen P1.

Eine 10taktige R haben:

- Nr. 48 "Andrea beato",
Nr. 55 "Da Jesu Cristo dolos glorioso",
Nr. 62 "Sanoto Lorenzo",
Nr. 67 "Sanoto Giorgio",
Nr. 69 "Gaudiamo tuoti quanti" und
Nr. 90 "A tutta gente faccio prego".

Bei Nr. 55 und 90 umfasst ausser V auch noch jeder P 10 Takte, bei Nr. 48 stehen den 10 Takten von R und V 9 Takte jedes P gegenüber. Hierher gehört auch Nr. 69, das in unserer Uebersetzung zwar die R und jeden P elftaktig, die V gar zwölftaktig hat, bei der aber wegen der grossen Melismen in dieser Melodie ein Einhalten des sechstaktigen Grundschemas zu argen Zusammendrückungen geführt haben würde. Von Nr. 67 ist jeder P nur 5 Takte, bei Nr. 62 endlich, einer kasserst bewegten Melodie, 7 Takte. Auf der Finalis, also gleich R und V schliessen beide P1 von Nr. 55, 62, 69 und 90, und zwar die ersten beiden auf g und d, die beiden letzten auf f. Bei Nr. 48 treffen wir wieder das Verhältnis Finalis (d)- Confinalis (a)- Confinalis-Finalis. Bei dieser Laude schliesst der zweite P mit der Finalis c, der erste mit der Confinalis g, sodass wir wieder einen Fall haben, in dem sonst gleiche Melodien zum Erreichen verschiedener Schlüsse die strenge Uebereinstimmung aufgeben. (typisches Aperto-Chiusogebilde).

Bei Nr. 35 "Regina pretiosa", und bei Nr. 38 "Die ti salvi regina" haben wir elftaktiges Grundschema, wenn es auch in einem Falle nicht streng durchgeführt ist. In Nr. 35 messen R und V 11, die P1 je 8 Takte, diese Melodie kadenzirt in allen Teilen auf der Finalis. Auch Nr. 38 zeigt nur Finalschlüsse. R, V, P¹ und P² haben eine Ausdehnung von genau 11 Takten. Auch diese oft scharf und sprunghaft geführte Melodie zeigt starke Bewegung.

Eine Länge von 12 Takten weisen

Nr. 26: "Mat' 'bin questo mondo",

Nr. 34: "O humil' donzella" und

Nr. 36: "Radiante lucero"

auf, drei sehr bewegte Melodien. Die R von Nr. 26 schliesst in ha mit b, aber die gleichlangen anderen Glieder: V, F^1 und F^2 schliessen mit f, sodass es besser ist, den Schluss der R etwa von der letzten Konjunktur an einen Ton höher zu lesen und so an dieser Stelle einen Confinaleschluss herzustellen.

Bei Nr. 34 haben beide F^1 zusammen die Ausdehnung von R oder V. Auch bei dieser Melodie schliesst der zweite F mit der Finalis, der erste aber mit der Confinalis.

Die 13 Takte der R und V von Nr. 36 sind wieder dadurch entstanden, dass dem Melisma der Paesaltium ein ganzer Takt eingeräumt wurde. Die beiden F^1 messen nur je acht Takte und schliessen, wie auch die anderen Glieder, auf der Finalis c.

Die 13 Takte der R von "Con uuil core salutiamo", Nr. 32, jedoch sind ohne Dehnung entstanden und in der V ist die gleiche Melodie sogar auf 14 Takte erweitert. Auch die F^1 sind ungleich lang, nämlich F^1_1 9, F^1_2 10 Takte.

Der Text von R und Str. 1 verdientliche diese Längenverhältnisse:

R: Con uuil core salutiamo cantando
et noi raccomandando
al alta dolce uergine Maria.

F^1 : Con uuil core si la salutiamo
e ringratiamo ad ogn'ora

F^2 : O fino amore dolce inui speriamo
et ritroniamo ni lu (o)ua d'ora,

V: per noi adora al tuo gentil figlio
auante oiu che che giglio
in cui aguardare negli angeli d'iso.

Diese F-Dur Melodie schliesst in allen Teilen mit

der Finalis.

Nr. 71: "A la grande ualensa" und

Nr. 84: "Allegro canto popol Cristiano"

haben eine R mit dem Grundmass von 14 Takten, das bei Nr. 84 auf 15 Takte — und zwar wieder wegen eines grossen Melismas auf einer Silbe — ausgedehnt ist, was auch bei der V der Fall ist, während beide Pi nur je 13 Takte messen. Bei Nr. 71 hält die R genau das Grundschema inne, die V jedoch zeigt die gleiche Melodie auf 16 Takte gedehnt. Der erste P erstreckt sich über 6, der zweite infolge Dehnung über 7 Takte. Beide Laudi schliessen alle Glieder mit der Finalis f. "Nova stella apparita", Nr. 10, zeigt gleiche Längenverhältnisse wie "Sancto Vincentio martire amoroso", Nr. 65, das auf S. 18 besprochen wurde. Am Schlusse aller Glieder hat es die Finalis f, während Nr. 65 — ebenso an allen Schlüssen — die Finalis d aufweist. Wie aus Tafel III a ersichtlich, entsprechen den 15 Takten von R und V je 10 Takte der beiden Pi.

Auch Nr. 47 "Con humilita di core", das die Gruppe der mit der Taktzahl 16 operierenden Laudi einleitet, ist bereits oben (S. 17 f, Tafel II) behandelt.

Den 16 Takten der R entsprechen wieder 16 Takte der V, der erste P ist halb so lang, der zweite um einen Takt grösser als der erste. Auch diese wieder sehr bewegte Melodie schliesst alle Glieder mit der Finalis.

Genau halb so lang als R und V ist jeder der beiden Pi von Nr. 59: "Sancto Marco glorioso" und Nr. 79: "Novel canto tuota gente", zwei ruhiger als die oben behandelten geführten Melodien. Dem Grössenverhältnis

$$16 - (3-3) - 16$$

entspricht bei beiden Stücken das Kadenzverhältnis:

Finalis - (Fin - Fin) - Finalis.

Ja die Übereinstimmung ist bis in die Melodieführung hinein zu verfolgen, sodass beide Melodien als gleich angesprochen werden können. Dasselbe ist bei Nr. 50: "Di tutto nostro core" und Nr. 51: "Appostolo beato" der Fall, R, V und P₂ sind im wesentlichen gleich, P₁ stellt in Nr. 51 eine Paraphrasierung der entsprechenden Melodie von Nr. 50 dar. Nr. 51 zeigt nur Finalschlüsse auf c, ebenso Nr. 50 mit Ausnahme der R, deren Schluss von den Parallelstellen abweicht und auf a ausgeht, was recht unwahrscheinlich ist und besser in Anlehnung an die V und an die entsprechenden Stellen von Nr. 51 ersendiert wird. Nr. 57: "Lo'ntellecto divino", stellt der 16-taktigen R und V zwei 13-taktige P₁ gegenüber und zeigt, mit Ausnahme der V, überall Finalschluss. Die V schliesst in d₄, was dadurch, dass man von dem a auf mon(-do) ab ein Terz höher liest, zu ff wird.

Nr. 52: "Ciascuna gente canti cum fervore", und Nr. 57: "O Sancto Mathe appostolo benigno" sollen die Zusammenstellung der nach dem Schema $\begin{matrix} a \\ b - b \\ a \end{matrix}$ gebauten Lieder beschliessen, da sie mit 13 R-Takten die grösste Ausdehnung aufweisen. Bei Nr. 57 misst auch die V 13 Takte, bei Nr. 52 dagegen ist sie auf 20 Takte erweitert. Bei Nr. 52 treten zwei P₁ mit je 10, bei Nr. 57 mit je 8 Takten auf. Letztere Melodie zeigt übrigens im Vergleich zu den bisher in dieser Gruppe besprochenen Melodien der gleichen Tonart ziemlich ruhigen Verlauf.

Nr. 52: "Salus uirgo pretiosa", benutzt die ersten vier Takte der R zur Melodie für jeden der beiden P₁ und gibt auch der V die Melodie der R, aber achttaktig, während sie in der R nur sieben Takte zählt, so, dass schematisch ausgedrückt, folgende Gruppierung entsteht:

a ₄	b ₃
a ₄	a ₄
a ₄	b ₄

Teil a schliesst mit f, was im Vergleich mit dem d-Schluss des Teiles b eine Nebenkadenz darstellt. Diese Melodie bringt im ersten P eine schöne Variation der Melodie an den Parallelstellen. In der Ordnung

a R
b)
b) P1
b)
a V

setzen sich zusammen die Laute:

Nr. 53: "Apostol glorioso",

Nr. 56: "Hoc est cuncto doloe sancto",

Nr. 70: "Sancto Agostin doctore",

das bereits auf Ste. 30 f. ausführlich behandelt und auf Tafel VII ganz mitgeteilt ist.

Nr. 83: "San Domenico beato" und

Nr. 89: "A sonata Reparata".

Hierin ist Nr. 56 am einfachsten gebaut. Alle 5 Melodieteile bestehen aus 8 Takten mit Finalschluss in allen Fällen (auf c).

Nr. 89, eine ruhige, mit nur wenigen lebhaften Melismen durchsetzte Weise, hat R und V aus 11 Takten gebildet, denen die P1 mit je 5 Takten gegenüberstehen. Alle Glieder schliessen mit der Finalis, nur inmitten der R (und V), im sechsten Takt, findet sich die Confinalis c' als Schluss einer Melodiephrase. Die R von Nr. 83 zeigt die gleiche Ausdehnung, während die V auf 12 Takte erweitert ist. Auch hier misst jeder P 5 Takte, auch hier tritt im 6. R-Takte die Confinalis (a) auf, sonst finden sich nur Finalschlüsse. Auf den zweiteiligen Auftakt in Verbindung mit dem Namen San Do - menico ist besonders hinzuweisen.

Nr. 53: "Apostol glorioso, frotel del salvatore", ist eines der längsten Stücke unserer hs, R und V zählen 13

Takte, die aber wegen eines 14-tönigen Melismas durch Dehnung entstanden sind, sodass als Grundmass 12 Takte anzusprechen sind. Auch die 11 Takte jedes der drei P¹ sind durch Dehnung wegen eines 10 - (beim 3. P wegen eines 12-) tönigen Melismas ebenfalls auf der Paemilien aus 10 Takten entstanden. Hier sei bemerkt, dass bei den nach dem Schema

a
{ b
 b
 b
a

geordneten Melodien der zweite P bei im Grunde gleicher Melodie doch die meisten Varianten aufweist. Hier in Nr. 53 schliesst er aperto mit b_{ca} , während alle anderen Glieder mit der Finalis f schliessen.

Von den aus drei Gliedern gebildeten Melodien seien zuerst diejenigen betrachtet, die ohne Wiederholung eines der Teile einfach durchkomponiert sind. Das sind folgende 6:

- Nr. 16: "Uoichi amata lo cristore",
- Nr. 23: "O Cristo 'nipotente",¹⁾
- Nr. 25: "Ave Maria stella dia",
- Nr. 40: "Dolce uergine Maria",
- Nr. 61: "Stephano sancto exemplo se lucente",²⁾
- und Nr. 64: "Martyr ualente san Pietro".

Nr. 16, dessen Text auch Bartoli, a.o. O Ste. 145 abdruckt, eine Melodie mit Finalschluss d in R, V, P¹ und Confinachluss a in P², dehnt die R und V über acht Takte aus und lässt jeden P sich über 4 Takte erstrecken. Achtelbewegung findet sich an diesem Liede nur an drei Stellen, wovon zweimal zwei Achtel auf zweisilbige Auftakte (zum

1) Auch in: Ars. 41, anon.

2) Auch Ars. 12.

1. P und zum 5. V-Takte) fallen, während der dritte Fall von Achtelbewegung in Form eines kleinen Melisma auftritt, das auch die beiden einzigen Sechschrittel dieses Liedes aufweist



Auch Nr. 25 hat achttaktige Melodieglieder. Es notiert von Anfang bis vor *laudate* (3. Wort von P¹, Note: d') in f-Schlüssel, um dann durchgehend den c-Schlüssel anzuwenden. Der Cuesot vor dem d' auf die Silbe lau(-date) wird richtig, wenn man den f-Schlüssel in den c-Schlüssel umwandelt. Dann kadenziiert aber die R auf g, was zu f wird, wenn man die letzte Phrase, etwa von *fructu* ab, einen Ton tiefer liest. Dann ist mit der Folge: Finalis f (R), Confinalis o' (Pi), Finalis (V) ein natürliches Verhältnis hergestellt.

Ebenfalls gleich lange (hier sechstaktige) Melodieglieder¹⁾ hat nur Nr. 61, das auch die zweite Strophe ganz mit Noten versehen bringt (Tafel VIII). Es ist ein typisches Beispiel für die Melodiverschiedenheit zweier Strophen. R und V schliessen auf g, der erste P auf a, das man versucht ist, zu eszendieren, wozu das g an gleicher Stelle der zweiten Strophe einen sicheren Anhalt bietet, der zweite P mit der Confinalis d'. Die Pi von Str. 2 folgen nur bis Takt 3 der Melodie von Str. 1, um dann in tieferer Lage und bewegterer Melodie bis zum 9. Takte weiter zu gehen, wo die Melodie wieder in die von Str. 1 einmündet. Die V in beiden Strophen sind — mit 3 kleinen Ausnahmen — völlig gleich.

Nr. 23, das Fresatti, *Cantico sexto*, mit der Überschrift: "Christo si laxata della spora animi" wiedergibt, ist besonders dadurch interessant, dass es ein Wechselgesang Christi mit den Engeln ist, wie Fresattis Text zeigen mag:

1) Die beiden je Staktigen Pi hier als ein Lied betrachtet.

Angeli: "O Cristo onnipotente
 cui siete imitato
 perche al pouzamento
 gite pallegrinato".

Christo: "Una sposa piglai
 cui dato haggio 'l mio core
 di gioie l adorna
 per avermene honore
 lacionini a disonore
 e fanni gir penato."

Die R singen also die Engel, P₁ und V singt

Christus. Unsere he hat diese Personen-Bezeichnungen nicht.
 Das Grundmaas von R und V sind 12 Takte, die allerdings wie-
 der wegen zweier Melismen auf 13 gedehnt worden mussten,
 dasselbe ist beim ersten P der Fall, der statt drei Takten,
 wie es der zweite P tut, vier Takte umfasst. R, V und P₂
 schliessen final mit f, P₁ mit einer Nebenkadenz auf a.

Auch Nr. 40 ist ein, wenn auch in unserer he anonym
 überliefertes, Werk Jacopones. Zwischen die 12-taktige R und
 die ebenso lange V schiebt sich nur ein vier Takte langer
 P, der markkräftigerweise mit c schliesst, wogegen die an-
 deren Teile Finalschluss auf d zeigen.

In Nr. 64 endlich treffen wir das einzige Lied un-
 serer heiden he an, das sich glatt und ohne Zwang daktylisch
 übertragen liesse, das aber, auftaktig angenommen, auch
 einer spontaischen Übertragung keine Schwierigkeiten bie-
 tet. Der Rhythmus des letzteren Verfahrens ist über den
 jetzt folgenden Text, der daktylische unter dem Text ange-
 deutet.

{	• - - - - - - - - - -
	Martyr valente san Pietro da mare
{	- - - - - - - - - -
	ainta la gente che tti vuo laudare
{	- - - - - - - - - -
	Tu despina nato no, en te pungensti
{	- - - - - - - - - -
	per cordine amato et d'alto prendesti
{	- - - - - - - - - -
	e v'al don celato dal ciel riconesti

{ - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - //
 ool qual ricomati in forma del mare,
 v / - v / - v / - v / - v / - v / - v //

Hieraus ist weiter zu ersehen, dass bei daktylischer Übertragung R und V je 8, jeder der beiden P₁ vier Takte lang sind, während bei spondaischer Übertragung R 11, V 12 und P 6 Takte misst, also das strenge Gleichmäss wie bei ersterem Verfahren nicht erreicht wird. Trotzdem ist es unmöglich, dem daktylischen Rhythmus einige Bedeutung als Übertragungsfaktor dieser Lieder beizumessen, obwohl sich mit etwas Nachhilfe auch noch wenige andere Stücke diesen Rhythmus fügen würden. Hatte er wirklich Geltung gehabt, so würden sich doch wohl noch mehrere Stücke finden, auf die er mitheils anwendbar wäre.

Auch ist hier der F - Schluss jedes P auffällig, da R und V die Finalis c haben.

R und V verschieden, aber zwei einander gleiche P₁ weisen auf:

Nr. 44: "Eulando in Jaso Cristo",

Nr. 45: "Sancto Joanni baptista",

Nr. 73: "Da tuota gente laudato con affecto" und

Nr. 81: "Uergine sanota Maria".

Fast gleichen Bau zeigen hiervon Nr. 44 und Nr. 73 mit R = 16, P₁ und P₂ = je 8 Taktten, bei Nr. 44 ist auch die V 16 Takte, bei Nr. 73 nur 14 Takte lang. Weiter ist beiden Liedern Finalis an allen Schlüssen gemeinsam, und zwar bei Nr. 73 f. Ausserdem hat Nr. 44 für R und V gleiche Kondens, und bei Nr. 73 sind von R und V die letzten 12 (13) Noten gleich, und Takt 7 - 12 von R ist ähnlich Takt 6 - 10 (sogar schon von dem o' des 5. Takttes an) der V. Eine der wenigen rein dorischen Melodien dieser has ist die von Nr. 45. Auch hier haben wir Finalis an allen Schlüssen, aber verschiedene Längenverhältnisse. Die P₁ sind mit je vier Taktten gleich, aber einer R von 12 Taktten steht eine V von

8 Takten gegenüber.

In Nr. 81 zeigen alle Schlüsse die Finalis. Eigentlich ist, dass die V in Bezug auf ihre Länge mit jedem P übereinstimmt und 8 Takte zählt im Gegensatz zu den 8 Takten der R.

Nach der gleichen Melodie wie jeder der beiden P₁ ist auch die erste V-Phrase (8 Takte) von Nr. 28, "Ave Maria gratia plena" zu singen, während zu den restlichen vier Takten der V keine Melodieparallele besteht. Auch die 8 R-Takte sind selbständig durchkomponiert. Alle Glieder schliessen mit der Finalis a.

Weiter ist Nr. 20 "Gloria andre dol beato" aus drei Melodiegliedern gebildet. Die ersten vier Takte von R stimmen mit den entsprechenden Takten der V und mit P₁ überein, jedoch kadenzieren R und V auf A, P¹ auf d, P² zeigt eine neue Melodie, die auf die Confinalis e kadenzisiert.

Aus vier Gliedern gebildet sind die Melodien Gruppe XIV

von: Nr. 5: "Dal dolcissimo signore",

Nr. 49: "San Giovanni amoroso",

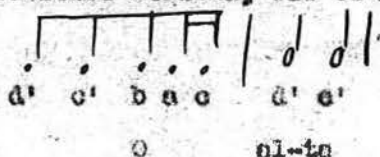
Nr. 54: "O alta compagnia" und

Nr. 78: "Sancto Bernardo amoroso".

Hier von haben Nr. 49 und Nr. 78 gleiche Melodie, innerhalb deren der erste P (4 Takte) der ersten R-Hälfte gleich ist, während die übrigen Teile selbständig komponiert sind. Die V von Nr. 49 erweitert ihr Grundschema von 2 x 4 Takten durch Dehnungen wegen je eines grösseren Melismas in ihrer ersten und zweiten Hälfte zu 2 x 5 Takten, die V von Nr. 78 zählt dagegen nur 7 Takte. Was die hier nicht ganz gebräuchlichen Kadenzverhältnisse anbelangt, so differieren beide ¹Learten in diesem Punkte. Nr. 78 schliesst R, V und P mit der Finalis d, P² mit der

Confinalis a. Nr. 49 schliesst final nur H und P^1 , jedoch sind die Schlüsse von P^2 (auf g) und V (auf f) dringend emendationsbedürftig. Liegt man in P^2 von der ersten Ligatur auf *paschera* ab einen Ton höher, so ergibt sich eine Kadenz auf die Confinalis a. Die V führt, wenn man von dem Abschnittstrich vor *-dinen* ab eine Tere tiefer liest, zur Finalis d.

Nr. 54 hat eine durchkomponierte R von 9 Takten, der eine V von 8 Takten gegenübersteht, deren erste 3 Takte die Melodie auch des P^1 (ebenfalls 3 Takte) bilden. Weitere Parallelen lassen sich bei dieser Melodie nicht feststellen. Ausser P^1 , der die Confinalis am Schlusse zeigt, enden alle Glieder final. Ein grösseres Melisma, wie es hier am Anfang von R steht;



ist sonst in unseren Hss als Eingang selten.

Nr. 5 ist beachtenswert dadurch, dass sich P^1 (4 Takte) aus zwei gleichen Teilen mit *Aperte* und *Chiuso* zusammensetzt, während sonst eine Teilung viertaktiger Phrasen nicht stattfindet. P^2 stimmt mit der zweiten R-Hälfte überein bis auf den Schluss, wo bei R die Finalis c, bei P^2 eine Neokadenz auf e auftritt. Auch die durchkomponierte achttaktige V, die im vorletzten Takt in die R-Melodie einlenkt, hat Finalschluss.

Zu Gruppe 15 gehörig erweist sich nur Nr. 60: "Lo signore ringrazando". Dies Lied, das nur aus R und einer Strophe besteht, zeigt ganz ungewöhnlichen Textbau. R und P^1 sind noch normal gebaut.

Gruppe XV
(Verwendung
von 5 Me-
lodiegliedern)

R: Lo signore ringrazando
 colli apostoli laudando
 ciascuno canti nouel canto.

P^1 : Nouel canto delli apostoli sanoti
 Petrum, Paulo, Symone et Thadeo.

P²: di bon core facciam tutti quanti
uangelista Joanni et Matheo,

aber die V ist ungewöhnlich lang:

V: sanoto Andrea con Bartholomeo
sanoto Phylippo Giacomo maggiore
sanoto Thomaso et Giacomo minore
numero sacreto per ispirito sanoto
Barnabi con sanoto Mathia
quelli che l ordine compio
poi che Giuda fallo tanto.

Den letzten drei Zeilen der V, die wie die E gebaut sind, gehen also vier Zeilen voraus, die den P₁ entsprechend gebaut sind. Die ersten drei Zeilen sind (wie in P¹ und P²) je 5, die vierte ist 6 Takte lang. Melodisch sind nur die beiden P₁ gleich, sie schliessen ebenso wie II und V mit der Finalie d. Als Binnenkadensen hat V am Schluss von Zeile 1 und 3: d, von Zeile 2 a und von Zeile 4 als Nebenkadens f.

Werfen wir, am Schlusse unserer Einzelbetrachtungen angelangt, die Frage auf, wie sich nach unserer Übertragungsart das Verhältnis der volltaktig übertragenen Melodien auftaktig übertragenen gestaltet, so sehen wir, dass in h₂ F 24 volltaktige 43 auftaktigen gegenüberstehen.

Stellen wir in knappen Worten die Ergebnisse unserer Untersuchung zusammen, so ist zu sagen, dass wir diese Laudi in zwei grosse Gruppen scheiden können, ohne dass es allerdings möglich wäre, eine genaue Grenze festzulegen. In den einfachen Liedern, die grössere Bewegung vermeiden, und die aus Wiederholungen leicht fasslicher Melodieabschnitte gebildet sind, dürfen wir wohl diejenigen sehen, die sich am besten dazu eignen, von einer grossen Volksmenge etwa bei Prozessionen oder sonstigen religiösen Anlässen gesungen zu werden, während diejenigen Lieder, die schwierigeren Textbau und verwickelte Melodieparallelen aufweisen oder gar durchkomponiert und an grossen Melismen reich sind, eine

musikalische Schulung, zumindest eine gewisse Einübung erforderten. Ihre Pflege wird den zu solchen Zwecke gebildeten Bruderschaften der "laudesi" oder "laudisti" oder bei besonders schwierigen Stücken auch wohl einem (oder wenigen) Solisten anheingefallen sein. (cf. Jacopones Lieder). Ob bei Liedern, die, wie "O Cristo omnipotente" als Wechselgesang gedacht werden können, zu dem Gesange auch die szenische Darstellung trat, lässt sich zwar nicht einwandfrei beweisen, ist aber sehr wohl möglich. Ebenso ist es sehr wahrscheinlich, dass, wenn diese Laudi in grossem Chöre bei feierlichen Gelegenheiten gesungen wurden, Instrumente, etwa Flöten, die Melodie mitspielten und auch wohl frei begleiteten. Ausgedehntere Melodien auf einer Silbe etwa als instrumentale "Moduli" deuten zu wollen, liegt kein Grund vor. Mancher Minnesinger = oder später noch besser mancher Meistersingerart zeigt, dass selbst deutschen Dilettanten-Gängern solche und noch grössere Melodien keine Schwierigkeiten machten. Dass die Laudi der hs F schwierigere, bewegtere Melodiebildungen zeigen als die der hs C, ist mehrfach gesagt worden. Bei manchen der in beiden hss überlieferten Melodien gewinnt man den Eindruck, als habe hs C die im Volke gesungene Melodie aufgezeichnet, während hs F eine Bearbeitung für Sängergemeinschaften darstelle. Beiden hss ist jedoch gemeinsam, dass ihr Inhalt nicht so sehr musikalischen als in erster Linie religiösen Zwecken dient. Möglichst jedem der dem Volke nahestehenden Heiligen sollen ein oder mehrere Laudi gewidmet sein, so dass man zusammenfassend sagen kann: wir haben es bei diesen Lauden mit geistlichen Volkeliedern und deren Bearbeitungen für musikalisch leistungsfähigere Vereinigungen zu tun, deren Zusammenstellung in religiösen, man möchte sagen "volkaliturgischen" Absichten erfolgte und von denen die schwierigeren Stücke als die

Kerstlinge einer (einstimmigen) ausgedehnteren Kirchenchorliteratur in der Volkssprache gelten können. So stehen, als Ganzes betrachtet, diese Lieder als eine Insel im Musikbetriebe ihrer Zeit.

L i t e r a t u r .

- A. W. Ambros: *Gesch. der Musik*, 3. Aufl., Bd. II, Leipzig 1891.
- B. Bernoulli: *Die Choralnotenschrift bei Ryssen und Sequenzen*. Leipzig 1898.
- A. Bertoli: *3 manosc. it. della bibl. nat. di Firenze*, Sez. I, Serie I, Tomo I, Firenze 1879.
- Ch. Burney: *General history of music*, Bd. II.
- T. Casini: *Gesch. der ital. Literatur*, (in Gröbers Grundriss d. rom. Phil. II, 3).
- G. Ferri: *Lauds de frate Jacopone da Todi secondo la stampa fiorentina del 1490* (Soc. Fil. Rom; Soc. di st. litt.) Rom 1910.
- B. Gandolfi: *Programm der "Accademia storica" des "R. Istituto musicale di Firenze"*, März 1893.
- B. Kaltner: *Konrad v. Marburg und die Inquisition in Deutschland*. Prag 1892.
- E. Levi: *Lirica ital. antica*. 1905.
- F. Ludwig: *Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts*. *Bd. J. M. G.* 4, 1902/03, Ste. 31-32.
- G. Mancini: *3 manoscritti della libreria del comune e dell'accademia Etrusca di Cortona*. Cortona 1894.
- G. Massatinti: *Inventari dei manoscritti delle bibl. d'Italia*. Vol 8, 1898, Vol 19, 1912. *Inventario dei manoscritti italiani delle bibl. di Francia* Vol III, 1898.
- G. Masponi: *Laudi Cortonesi del sec. XIII*. (In "Propugnatore", N. S. II, 2, 1899 und III, 1, 1890)
- H. Schmeegans: *Die italienischen Geisalerlieder* (In: P. Fungo, *die Lieder und Melodien der Geisaler* G. J. 1349, Spag. 1900)
- G. Jatter: *Johann v. Florenza u. die ital. Friedensbewegung im J. 1233*. Prag. I. B. 1891.
- A. Tenneroni: *Janisi di antiche poesie it. religiose e morali*. 1909.
- A. Tobler: *"Vita del b. fra Jac. da Todi"* (In der Zeitschr. f. rom. Ph. II und III).
- Wiese-Percopo: *Gesch. der ital. Literatur*. Prag. und Wien 1899.

Anhang.

Tabelle I.

Leichenhandschriften aus dem 14. - 16. Jahrhundert.

Nummer	Abkürzung	Art	Bibliothek	Signatur	Jahrhundert	Bemerkungen
23	Arot.	Arezzo	Bibliothek d. Bruderschaft von S. Maria	180	1367	Massatintä 1372
106	Ars.	Paris	Bibl. de l'Ars	8521	15.	
75	Ashb. ³	Florenz	Bibl. Laur.	Ashb. 423	15.	
77	Ashb. ⁴	Florenz	Bibl. Laur.	Ashb. 1072	15.	
94	Bol. ²	Bologna	Universitätsbibliothek	1737	15.	
116	Cas. ¹	Rom	Casanatense	1432 (d. VI. I.)	15.	
6	Cort.	Cortona	Stadtbibliothek	91	ausg. 13. u. 14.	
127	Chig.	Rom	Chigiana	L VII 266	15. oder anf. 16.	
7	Em. ¹	Rom	Vittoria Emanuele	352	ausg. 13. oder 14.	
48	Em. ⁵	Rom	Vittoria Emanuele	350	14. u. 15.	
73	Fer. ²	Ferrara	Stadtbibliothek	O. D. I 307	1446	
108	Fer. ³	Ferrara	Stadtbibliothek	211 N. B. 4	15.	
38	Fior.	Unbekannt			14.	ehemals einer Florentiner Gesellschaft gehörig.
118	Fr.	Perugia	Stadtbibliothek		15.	Franceschina
36	Gen. ²	Genua	Stadtbibl. "Herio"	D. I. 3. 19	ausg. 14.	
79	Giac.	Convento Giaccherina b. Pistoja			15.	
131	Ham.	Berlin	Pr. Staatsbibl.	Hamilton 343	15. u. 16.	
74	Maro. ²	Venedig	Markusbibl.	Cl. IV. 244	15.	Aus dem Besitze des Apontolozens

Tenne- roni	Abkir- fr. SNG	Ort	Bibliothek	Signatur	Jahrhundert	Bemerkungen
84	Marc. ²	Venedig	Markusbiblioth.	Cl.IX.73	15.	
103	Marc. ⁵	Venedig	Markusbibl.	Cl.IX.182	1477	
17	Mgl. ¹	Florenz	Bibl. naz.	(Magl.) II. I.122	14.	ehemals der "Comp. dello Spirito S." in Florenz gehörig
23	Mgl. ²	Florenz	Bibl. naz.	(Magl.) II. I.212	14.	ehemals der "Comp. di S. Egidio" in Florenz gehörig.
71	Mgl. ³	Florenz	Bibl. naz.	(Magl.) II. III.255	15.	
62	Mil.	Mailand	Braidense	A.B.IX.2	15.	
156	O.	Venedig	Markusbiblioth.	Cl.IX.153	15.	
69	Pal. ²	Florenz	Bibl. naz.	Pal.168	15.	
80	Panc. ¹	Florenz	Bibl. naz.	Panc. 23	15.	
81	Panc. ²	Florenz	Bibl. naz.	Panc. 22	15.	
42	Pis. ¹	Pisa	Staatsarchiv		14.	
93	Red. ²	Florenz	Bibl. Laur.	Red.119, XI.1.	15.	
122	Red. ³	Florenz	Bibl. Laur.	Red. 121	15.	
50	Ricc. ¹	Florenz	Bibl. Ricc.	1294 und 2760 sus.	ausg. 14.	
68	Ricc. ⁵	Florenz	Bibl. Ricc.	1274	1443	
15	Sen.	Sienna	Stadtbibliothek	I.V. 9	1330 ?	
37	Sep.	Borgo S. Sepolero	<i>Archiv des</i> Bartholomäus- hospitals		14. u. 15.	
130	Sp.	ehemals Assisi			15. oder 16.	in Besitze des Buchhändlers Spithöfer
90	Tud.	Todi	Stadtbibliothek	194	15.	
30	Urb.	Urbino	Archivio delle S. Croce		14.	
78	Vat.	Rom	Vatic.	6909	15.	

Laudi in hs C ohne Parallela in hs F.

Tabella II.

Nr.	Textanfänge	Zeit.	Strophen- zahl	2 Mgl.	3 Ars.	4 Zählret	5 Rit	Sonst.	Bemerk.
1	Unite a lauda- re	1 - 3'	15						
2	laude novella sia cantata	3' - 5'	9						
4	Madonna santa Maria	8' - 10'	7	29'					
6	Ave, regina glo- riosa	12' - 14'	12						
9	Fa mi cantar l amor	19' - 22'	12	0 1)	140 -	4	+		
10	O Maria d'ome- lia	22 - 24'	6		146		+		
12	Ave dei gene- trix	25' - 27'	8						
13	O Maria, Dei 'ncella	27 - 29'	10					+	
14	Ave, vergene gaudente	29 - 32'	22						Pis. 1
15	O divina virgo, fiore aulorita	32' - 34'	13						
16	Salve, salve, virgo pia	34' - 36'	11						
(19)	Christo e nato	39' - 41'	2	0	14' -	3	+		hs C un- vollständig Mgl. vollst. nicht bei Bartoli)
					15'				
22	Stella nuova'n fra la gente	45 - 46'	7	7 - 7'				+	
23	Piangiamo quel crudel basciame	46' - 47'	5						
25	De la crudel morte di Cristo	51 - 53'	11		43' -	5	+		
					44				
26	Da mi conforto Dio	53 - 55'	8					+	
30	Spiritu sanoto dolce amore	63 - 64'						+	
34	Troppo perde 'l tempo	72 - 82'	30		x			+	Sen, Vat ³ , Ashb ³ , Marc ⁵ , Par ² , Tud ¹ u. a.
35	Storne allegro et latioso	82' - 85'	7						
36	Oi mè lasso e freddo lo mio core	85' - 88'	13						
38	Laudar vollo per amore	90' - 93'	17						
41	Magdalena degna da laudare	100' - 110'	54					+	
42	L'alto prence Archangelo lu- cente	110' - 112'	6						
44	San Jouanni al mondi' è nato	114' - 116'	8						
46	Amor dolce sen- ça pare	117' - 120'	10					+	Tud, Fr, Sp u. a., Trosatti, Ferri 129.

1) 0 bei Mgl. bedeutet, dass die entspr. Seiten in hs fehlen, aber der Index die Lauda verzeichnet.

Nr. Textanfänge Cort. Stro- phen- zahl. 2 Str. Ars. Zahl Aret Fior Sonst Bem.

47 Benedicti el-
landati 123

48 Salutem di-
votamento 131

3 -5' 19 +

Sep² Mil.
Per², Chig.

Nr.	Textanfänge	Mgl	Str. 1	Str. 2	Str.	Ars	Zahl	Ars	Pior	Sonst	Bemerkunge	
1 31	Spirito sancto glorioso	2'-4'	4	64'-23	o	30-	4		+		Per lo spiri- to sancto	
2 32	Spirito sancto da servire	4'-5'	6	68'-11					+		" " "	
3 33	Alta trinita beata	5'-6'	3	70-72	13	7			+	ed Burney, Ambros, Le- vi 4, Gan- dolfi, Bernoulli	Per la Tri- nità	
4	A voi gentes fa- ociam	6'-8'	3	o.N.		62'-122'	12		+	+	Per il Giudi- zia finale	
5	Del dolceissimo signore	8-9'	3			63'-122'			+	+	Per il Salve- tore	
6 20	Gloria in cielo e pace in terra	9-11'	2+2	45	3				+	+	ed-levi 120 (An- fang)	Per la Nati- vità.
19	Christo è nato		4	59-41	2	o	"		"	"		
7	Sovrana sine sembianti	11'-13'	5									
8	Lamentomi et sospire	13-15'	10			16-82-17'	12		+	Urb, Pal ² Tud, Red ² , Fr.e.Sp. Fresatti 11b. VI, cant. XXXV		
9	Tutor dicendo	15'-17'	13?			94'-84'			+	Pal ² , Ashb ³ Tud, Red ² , Fr.e.Sp. Fresatti	In hs Ars. ohne Unter- brechung an Nr. 8 anschl. Per i magi.	
10	Nova stella ap- parita	17-19	5									
11 24	Ben è crudele et dispietoso	19'-21'	ohne	47	-						Per l'Annun- ziazione	
12 1)	Ogne mia amica	21-22	No- ten	51	10					Urb.	Per la passi- one.	
13	Piange Maria cum dolore	22-23	6			19'-63-	4		+	Em ¹ Sen, Gen ² Em ⁵ , Fer ²		
14	Jesu Cristo re- demptore	23'-24'	6			15'-16			+			
15 27	Ogne homo ad alta voce	25-25'	2	55-57'	15	o	43-	3	+	+		
16	Voi chiamate lo criatore	25'-26'	5			19-19'	38-39'	12	+	+	Sen, Em ⁵ , Urb, Chig, Mil.	
17	Or piangiamo che piange Maria	26'-28	3			o	50-51	4	+	+	Sen.	
18	Davanti a una colonna	28-29	1				40'-42	4			Sen, Pal ² Tud, Bol ² , Sp.	
19	Alleluja, allelu- ja altore di gloria	29-30	8			10			+	+	Per la Recor- rezione	
20	Gola madre del beato	30-31	5?			o	"	8	"	"	" "	
21 28	Jesu Cristo glo- rioso	31-32	4	57'-60	7	o	69-69'	2				

1) Die unterstrichenen Lauden druckt Bartoli ganz ab.

Nr. Blatt	Textanfänge	1		2		Str Zahl	Anz Zahl	Str Zahl	Fior Zahl	Sonst	Bemerkungen
		Magl	Str	Magl	Str						
2	Or se tu l amore	33-35									Pal ² , Tud, Ohne Noten!
3	O Cristo nipotante	35-36	4				75-75	12			+ Fresatti Sen, Oliv, Pal, Ric, Fres. u.a.
4	Laudate la sur- rextions	36-37	3	60-62	15	0	75-75	5			+ +
5	Ave Maria stella dianna	37-39	7				26-				+ + Sep, Per ² .
6	Nat è in questo mondo	39-40	2								
7	Da ciel venne nesso novello	40-41	2	14-17	14	24-	24-	2-3	7		+ +
8	Ave maria gratia o.n. plena	42-43	7	10-12	13						+ +
9	Altissima luce	43-44	6	14-19	10	26-28					+ + Sep, Ma ⁵ .
10	Santo Symeon bea- to	44-45	4				0				+ +
11	Altissima stella lucante	45-46	3				30	20	4		+ +
12	Con unil core se- lutiamo	47-48	2				24	136	2		+ +
13	Ave donna sanctis- sima	48-49	3	5'-5'	21	24-25	127	23			+ +
14	O humil donzella	50-50	7+								
15	Regina pretiosa	51-52	3				31				+ +
16	Vergine donzella imperatr.	52-53	4				32-32	139	2		+ +
17	Ave virgo Maria	53-54						140			
18	Dio ti salui re- gina	54-55	17								
19	Regina sovrana	55-56	4	24-25	6			136	3		+ + Levi 22.
20	Dolce uergine	57-58	5				31-31	204	35		
21	Laudata sempre sia	58-59									
22	Venite adorare	59-60					14-15	171	5		
23	Vergen pulzella	60-61	6					172			
24	Esultando in Jeno Cristo	61-63	4				15-15	1-2	4		+ +
25	Sancto Giovanni baptista	63-63	6				35-36	140	4		+ +
26	Pastore principe beato	63-64	3				36-36	147	3		+ + Chig-
27	Con humilta di core	64-65	2								
28	Andrea beato	66-67	2								
29	San Giovanni amorofo	67-67	3								+ +

Ohne Noten.

Ohne Noten.

Ohne Noten.

Per il Bat-
tista.

Per s. Pietro

Per s. Paolo.

Per s. Andres

SP.
Per s. Giov-
ni ev.

Mr. ar- ol no- ni	Textanfänge	Mgl ¹	Str Zhl	Cort Zhl	Str Zhl	Mgl ²	Ans	Str Zhl	Fior Ar	Sonst	Bemerkungen
79	Novel canto tue- ta gente	111- 112	5			48- 49				+	P.s. Zenobio.
80	46 Ogn'omo canti	112'- 113'	6	116- 117'	8	41- 41'	13-16'	5		+	P.s. Giovanni ap.
81	Vergine sancta Maria	113'- 114'	8							+	P. la Vergine.
82	Salve Virgo pre- tiosa	114'- 116	9				51-54	33		+	P. la Pacifica.
83	San Domenico beato	116- 117'	8			53- 53'	153- 154	4		+	P.s. Domenico
84	Allegro canto popol	117'- 119	1								" " "
85	39 La laudato san Francesco	119'- 120	6	93-96	19	51- 51'	156- 157'	16		+	P.s. Francesco.
86	Radiante lussara	120'- 121'	1								" " "
87	Lo'ntellecto divino	122- 124'	6								P.s. Agostino Novello
88	16 Pecontrice nomi- nata	124'- 125'	3	39-39'	6	54- 54'	161- 162	5		+	P.s. Maria Mad- dalena
89	A sancta Repara- ta	125'- 126'	1			53- 56'					P.s. Reparata.
90	A tutta gente	126'- 128	5								P.s. Margheri- ta.
91	17 Vergine donzella	128- 129	4	36'- 38	7	56'- 58	167- 167'	4		+	P.s. Caterina.
92	Sancta Agnese da Die santa	129- 130'	5			56-56'					P.s. Agnese.
93	Canto novello e versi	130'- 132	6								P. la Vergine.
94	43 Pacciam laude ac tucti sancti	132- 134'	3	112'- 114'	4	65	163- 163'	2		+	P. tutti i Sant
95	37 Chi vuol lo mon- do disprezzare	134'- 135'	7	69-70	7	62	69-90'	11		+	Pis ¹ , Levi 40
96	Da l'alta luce fu dato oc- vente	132- 133'									P.s. Miniato.

1) su ha Mgl¹: "Da o. 136 r - 151 v, segunco alcuni inni latini, anch'essi con note musicali." (Bartoli, l.c.p. 152).

Übersicht über die Kadenzfolge.

Tabelle III.

Nr.	R	PI	V	Nr.	R	PI	V	Nr.	R	PI	V	Nr.	R	PI	V
<u>ha.0:</u> 1	g	d'	g	0 20	f	o'	o'	10	f	f	f	58	d	a	d
4	d'	1)		F 6	d	a	d	13	g	g	g	59	o	o	o
2	d	a	d	C 19	g	g	g	14	d	d	d	60	d	d	d
6	d	d	d	F 6a				16	d	a	d	62	d	d	d
9	d	d	d	C 27	a	o'	o'	17	o	d	o	65	d	a	a'
10	g	g	g	F 15	a	a	a	18	d	d	d	64	o	f	o
12	d	f	a	C 28	g	g	g	19	a		a	65	d	d	d
13	f	o'	f	F 21	o	o	o	20	f	o'	f	66	f	o'	f!
14	f	o'	f	C 29	g	g	g	23	f	g	f	67	o	o	o
15	g	g	g	F 24	f	f	f	25	f!	o'	f	63	d	d	d!
16	f	o'	g	C 7	d	e	d	26	o'	f	f	69	f	f	f
22	g	g	g	F 27	d	f	d	28	a	a	a	70	f	f	f
23	g	d'	g	C 8	f	f	f	30	d	a	d!	71	f	f	f
24	f	f	f	F 29	f	f	f	31	o	o	o	72	a	d	?
25	d	f	d!	C 5	d	a	d	32	f	f	f	73	f	f	f
26	o	o	o	F 33	d	a	d	34	f	f	f!	75	f	f	f
30	g	g	g	C 11	f	f	f	35	f	f	f	77	o	o	o
34	d	o	d	F 39	f	f	f	36	f	f	f	78	d	a	d
35	f	f	g	C 45	f	o'	f	38	d	d	d	79	o	c	c
35	d	d	d	F 30	d	a	d	40	d	o	d!	81	o'	o'	o'
38	d	a	d	C 32	g	g	g	43	d	a	d	82	d	f	d
41	d	a	d	F 35	o	o	o	44	g	g	g	83	d	d	d
42	f	f	f	C 18	d	a	d	45	d	d	d	84	f	f	f
44	f	f	f	F 38	g	g	g	46	a	o'	a	86	o	o	o
45	g	d'	g	C 17	o	f	o'	47	f	f	f	87	f	f	f!
47	d	d	d	F 91	f	f	o'	48	d	a	d	88	f	f	f
48	g!	g	g	C 45	g!	g	g	49				90	f	f	f
<u>ha F(u.C)</u>				F 54	o	o	o	50	a	o	o	92	d	a	d
0 31	f	o'	f	C 37	f	f	f	51	o	o	o	93	b	f	d
F 1	f	g	f	F 95	d	d	d	52	f	f	f	96	f	a	f
C 32	d	d	d	<u>ha.75</u>	o	o	o	53	f	f	f				
F 2	f	f	a	7	f	o'	f	54	f	f	f				
0 53	o	g	o	8	d	d	d	55	g!	g	g				
F 5	f	g	f	9	d		d	56	o	o	o				
								57	f	f	f				

1) Ein Ausschlagssymbol bedeutet, dass diese Kadenz durch Mutation hergestellt ist.

Tafel I.

mezzobasso.
Al-la Tri-ni-ta te-a-ta da-mi sem-pre a-do-ra-ta, Tri-ni-ta glo-ri-o-sa u-ni-ta me-

Violoncell
ertragung.
Al-la tri-ni-ta te-a-ta da-mi sem-pre a-do-ra-ta tri-ni-ta glo-ri-o-sa u-ni-ta ma-

F. f. 5-6.
Al-la tri-ni-ta te-a-ta da-mi si-a sem-pre a-do-ra-ta. Tri-ni-ta glo-ri-o-sa u-ni-ta ma-

Violoncell
ertragung.
Al-la tri-ni-ta te-a-ta da-mi si-a sem-pre a-do-ra-ta tri-ni-ta glo-ri-o-sa u-ni-ta ma-

Violoncell
ertragung.
Al-la tri-ni-ta te-a-ta da-mi si-a sem-pre a-do-ra-ta. Tri-ni-ta glo-ri-o-sa u-ni-ta ma-

C. f. 30.
Al-la tri-ni-ta te-a-ta da-mi sem-pre a-do-ra-ta. Tri-ni-ta glo-ri-o-sa u-ni-ta ma-

Violoncell
ertragung.
Al-la tri-ni-ta te-a-ta da-mi sem-pre a-do-ra-ta. Tri-ni-ta glo-ri-o-sa u-ni-ta ma-

1) Cantor solo, Soli und nichtig.

Tafel I (Fortsetzung).

Wwey-
Ambros.

ra - vi - glio - sa, tu sei man - na sa - ro - ro - sa e tutt'or de - si - de - ro - sa.

ornamentli-
Übertragung.

ra - vi - glio - sa, tu sei man - na sa - ro - ro - sa e tutt'or de - si - de - ro - sa.

hs. F.

ra - vil - lis - sa tu se man - na sa - ro - ro - sa a tutt'or de - si - de - ra - ta.

ornamentli-
Übertragung.

ra - vil - lis - sa tu se man - na sa - ro - ro - sa a tutt'or de - si - de - ra - ta.

ne
Übertragung.

ra - vil - lis - sa tu se man - na sa - ro - ro - sa a tutt'or de - si - de - ra - ta.

hs. C.

ra - vil - lis - sa tu se man - na sa - ro - ro - sa a tutt'or de - si - de - ra - ta.

Übertragung.

ra - vil - lis - sa tu se man - na sa - ro - ro - sa a tutt'or de - si - de - ra - ta.

1) & notor richtig, also zu ergänzen.
hs. F. No. 47.

Tafel II.

a) c) 2) d)

Con humil - ta - di co - re et con gran - de fer - no - re l'a - po - stol - santo Pau - lo ni - e lau - da - toch's

a) 2) 1)

ni - na - to juda Ci - sto po - ten - te . La - di - vi - na sa - pi - en - tia mor - di - lu - re ni - co - me lu - me - ra fe - de - spe - ra

a) b)

ni - la ad - da - re pro - du - ce thi non si dis - pe - ra, sol - an - che tanto lu - re guar - dan - do nel - la

c) d)

ce lu - medi cla - ri - fa - de pro - fon - da pel - ro - re ab - on - da et lin - gua fer - men - te.

no Satz höher. 1. und 2. vor [co]re 2) hi b [of. (clarita.) de]
und nach feruore richtig. 1) Linke in hi, Foubine analog 2) angenommen.

h. e. No. 18.



Por un-gua le be ma-ni-e de lo tu-o cor-po-ral mo-ni-men-to.

h. f. No. 21.



Por un-gua le be ma-ni-e de lo tu-o cor-po-ral mo-ni-men-to.

Typen melodischer Variationen in deriel venne messo novello.



Fakt 3 [part] so no [sollo] Fakt 6: ad ju { f. 10-12 [fa:] [fad] [fa:] le-a ha... J. 11-16: la gente in de-a [fa-] [vella]



que mes-se-rio a 3) lo-o den-ni-ga e ben-fi-ci-o sa-f-vi-man-dej

Alluvina luce col grande splendore.



Al-ti-si-ma luce col grande splendore in vi-a de-a-mo-ni-a-yu-m. re-ge-m. sa-n-cti.

- 1) h. g. 2) h. c. e.
- 3) h. f. e. c.
- 4) h. h. l. 1, in 2^a om.



Al-ti-si-ma luce col grande splendore in vi-a de-a-mo-ni-a-yu-m. re-ge-m. sa-n-cti.

- 5) h. a.
- 6) h. Tenz. tiefen.



A-ve re-gi-nae pul-cher-is-si-ma, sub-la-mi-ni-stra ce-les-ti, re-ge-sa,



A-ve re-gi-na pul-cher-is-si-ma, sub-la-mi-ni-stra ce-les-ti, re-ge-sa,



Luce di-ro-ra. in-gra-ti-va bel-lis-si-ma re-gi-na de-a. Ma-rie.



Luce di-ro-ra in-gra-ti-va bel-lis-si-ma re-gi-na de-a. Ma-rie.

Tafel!

1) Schlußstücker von R. und V. unter K. Weber's von „Spirito sancto glorioso.“

hs. C. R.

su-ra mi-ni gra-ti-o-so.

hs. F. R.

su-ra mi-ni e gra-ti-o-so.

hs. C. V.

1. Sta. gau-di-o-so, 2. Sta. pa-m-ro-so.

1. Sta. gau-di-o-so, 2. Sta. pa-m-ro-so

2) Liedli von „Chi volo mondo despreccare.“

hs. C.

La morte è forae du-rae for-te non-pe-mu-rae e passa por-te.

hs. F.

La morte è forae du-rae for-te non-pe-mu-rae e passa por-te.

ho. C. No. 40.

ho. C. No. 40. ho. F. No. 35.

Tafel VIII.

1a)

ho. F. No. 35.

ho. C. No. 40.

ho. F. No. 35.

ho. C. No. 40.

ho. F. No. 35.

ho. C. No. 40.

ho. F. No. 35.

ho. C. No. 40.

ho. F. No. 35.

ho. C. No. 40.

ho. F. No. 35.

ho. C. No. 40.

- 1) ho. int com'a Terg bifer. Cantor n.
- 2) ho. Terg bifer. Cantor f nach
suernde richtig
- 3) ho. Terg bifer.
- 4) [docto-] re und wie f nicht
in ho.
- 5) ho. Quind bifer.
- 6) de jerd in ho.

- 7) ho. [di] mi [-na] di-m' [tra]
- 8) In ho. man Terg bifer
- 9) ho. Terg bifer.

No. F. No. 61.



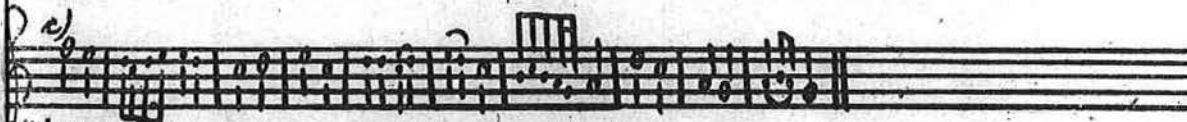
Be-phaano sane. to co-mplo re-um ren- te por-oni la gen- te de ju-ro-no can-^{to} ho-
2. 7. 11. Con-



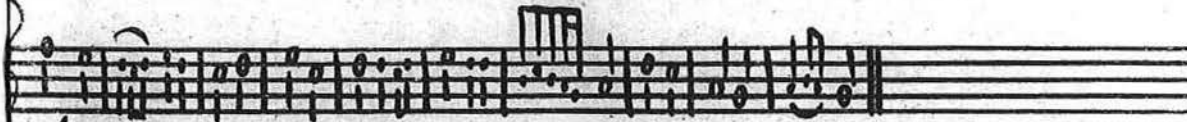
nel can- ta-re sub-la-ti-mur pa-gente sem-pre do-fo-re a Do-mi-ni-po-ten- te lui



da- for- te pe-na so-ster-ni-si al mon-do, tu-re-ve-re - ra di-gan-di-o gio-con-do scri-



si- mi- gra-tia-re per le flo-re au-tun-te po- si- per-men- te di- spi- ri- to sanc-to.



si- fasti- ce-madon- da-re ni pro- fon-do non ti- fue non- do soff-ri-ri- do- lor fan-to.

1) 7 7 ho. Terz. terzer.

Lebenslauf.

Geboren wurde ich, Friedrich Wilhelm S t i c h t e n o t h, am 16. September 1900 zu Cassel als Sohn des Konzertmeisters, jetzigen Landes-Obersekretärs Wilhelm Stichtenoth und seiner Ehefrau Ella, geb. Möller. In Cassel besuchte ich die Bürgerschule und das Gymnasium, aus dem mich der Gestellungsbefehl forttrieb. Die Reifeprüfung legte ich nach privater Vorbildung im März 1920 vor einer Prüfungskommission ab. In Würzburg (S.S. 1920), Berlin (W.S. 1920/21) und Göttingen (S.S. 1921 - W.S. 1922/23) studierte ich Musik - und Kunstwissenschaft und deutsche Literatur. Vorlesungen hörte ich bei den Herren Professoren: Bulle, Knapp, Lomatzsch, Ludwig, Noethe, Roetteken, Schneider, Schröder, Graf Vitzthum und Weissenfels, ferner bei den Herren Dr. Fischel, Dr. Hocker, Dr. Sachs, Dr. Wolf und Lektor Freihen. Ihnen allen schulde ich grossen Dank, ganz besonders aber Herrn Prof. Ludwig, der ^{mich} menschlich und wissenschaftlich mit denkbar grösstem Entgegenkommen förderte.