

TEIL I

Inhalt	p.
Vorwort	vii
1. Einführung	1
2. Codicologische Untersuchung	6
2.1 Die Einbände und ihre Merkmale	6
2.2 Die Anordnung der Blätter im ursprünglichen Manuskript	11
2.3 Die Fragmente mit Chansons	22
3. Das Repertoire von F-CA(n)	28
3.1 Einzeldarstellungen der Kompositionen	31
3.1.1 Die Meßsätze	32
3.1.2 Die Motetten	56
3.1.3 Sonstige Kompositionen	119
3.2 Das Repertoire als Gesamtheit	132
4. Datierung und Herkunft von F-CA(n)	153
Anhang: Tafeln	159
1. Aufbau und Follierungen der Cambraier Fragmente	159
2. Die Bände der Bibliothèque Municipale Cambrai, aus denen Teile der Cambraier Fragmente stammen	161
3. Skizze der Lagen von F-CA(n)	162
4. Index zu F-CA(n)	163
5. Abbildungen der Plätter von F-CA(n)	168

VORWORT

Zu Beginn der siebziger Jahre entdeckte David Fallows, nach einem Hinweis von Joseph Kessler, Münster, in den Deckeln einiger spätgotischer Bucheinbände der Bibliothèque Municipale in Cambrai eine Anzahl von Blättern mit mittelalterlicher Polyphonie. In einem Artikel der 'Revue de Musicologie' machte er auf diese Entdeckung und einen Zusammenhang der Blätter mit der Sammlung Cambrai, Bibliothèque Municipale, Ms 1328 aufmerksam, aus der Edmond de Coussemaker bereits im vorigen Jahrhundert Texte veröffentlicht hatte und die erstmals von Friedrich Ludwig 1923 beschrieben worden war. Die Blätter aus Ms 1328 waren, aufgrund einer Arbeit von Margaret Paine Hasselman von 1970, gerade in der Pariser Bibliothèque Nationale restauriert und neu geordnet worden.

Auf meine Bitte, seine Funde zusammen mit dem Manuskript 1328 untersuchen zu dürfen, reagierte Herr Professor Fallows sehr freundlich und stellte mir in großzügiger Weise sein eigenes Material zur Verfügung. Dafür sei ihm herzlich gedankt.

Ich hatte, im Rahmen der Arbeit für ein Projekt der Deutschen Forschungsgemeinschaft zu Stilentwicklungen in der französischen Musik des 14. Jahrhunderts (Leitung: Prof. Dr. Ursula Günther) mehrfach Gelegenheit, mittelalterliche Handschriften einzusehen, darunter auch die Cambraier Fragmente. Doch zunächst war meine Arbeit an den Fragmenten dadurch eingeschränkt, daß die Rückseiten der neugefundenen Blätter nicht zugänglich waren, denn die Blätter klebten noch als Deckelinnenbezüge in den Einbänden. Die Bände wurden jedoch 1983 in die Restaurierungswerkstatt der Bibliothèque Nationale überführt, wo die Blät-

ter fachgerecht abgelöst und gereinigt wurden. Damit standen sie insgesamt für eine Untersuchung zur Verfügung.

All denen, die zum Zustandekommen dieser Arbeit beigetragen haben, möchte ich meinen Dank aussprechen, an erster Stelle meiner akademischen Lehrerin, Frau Professor Dr. Ursula Günther. Ihr persönliches Engagement hat mir viele Wege geebnet. Ihre Einflußnahme sowohl in Cambrai als auch beim Direktor des IRHT (Institut de Recherche et d'Histoire des Textes) des CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique) und in der Bibliothèque Nationale veranlaßte die Zusammenarbeit der zuständigen Stellen für die Restaurierung.

Ich danke dem Direktor des Centre Culturel in Cambrai, Herrn M. Bouvy, sowie Herrn A. Labarre, dem Conservateur en chef des Département de Restauration de Livres der Bibliothèque Nationale, und ihren Mitarbeitern; von allen erhielt ich jede erdenkliche Unterstützung bis hin zu der Möglichkeit, in der Restaurierungswerkstatt zu arbeiten. Herr Labarre stand mir mit Rat und Tat zur Seite.

Einverständnis und finanzielle Hilfe des CNRS ermöglichten den Transport der Bände und die Restaurierung der Blätter. Den Transport übernahmen M. Huglo, Maître de Recherche beim CNRS, und Herr Bouvy persönlich. - Die ausgezeichneten Fotos der Blätter von Herrn Mako, dem Fotografen des IRHT, waren mir beim Arbeiten eine große Hilfe.

Herr Professor Dr. Fidel Rädle und Herr Professor Dr. Ulrich Mölk vom Institut für Lateinische und Romanische Philologie des Mittelalters der Universität Göttingen waren so freundlich, die lateinischen und französischen Texte durchzusehen. Ich danke ihnen vielmals. Sollten

mir dennoch im Zusammenhang mit den Texten Fehler unterlaufen sein, trage ich selbst dafür die Verantwortung.

In Frau Dr. Beate R. Suchla, Einzeleditorin der Patristischen Kommission bei der Akademie der Wissenschaften Göttingen, fanden die ersten Entwürfe für diese Arbeit eine kritische Leserin. Auch ihr gebührt mein herzlicher Dank.

Schließlich danke ich allen Bibliotheken, die mir Arbeitsmöglichkeiten an den Handschriften, Mikrofilme und Literatur zur Verfügung stellten, insbesondere der Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen.

1. Einführung

Das Manuskript Cambrai. Bibliothèque Municipale 1328 stammt größtenteils aus dem 14. Jahrhundert. Es wird gewöhnlich, da es sich um eine Sammlung von Blättern verschiedener Herkunft und verschiedenen Alters handelt, als die "Cambraier Fragmente" bezeichnet und wurde nach der Veröffentlichung Edmond de Coussemakers¹⁾ in der Mitte des vorigen Jahrhunderts bekannt. Seither haben sich mehrere Forscher, Friedrich Ludwig²⁾, Heinrich Besseler³⁾ und in jüngerer Zeit Margaret Paine Hasselman⁴⁾, mit den Fragmenten beschäftigt. Im Jahre 1976 entdeckte David Fallows in der Bibliothèque Municipale (olim Bibliothèque Communale) in den Deckeln gotischer Buch-Bucheinbände Abdrücke von Notenblättern und ganze Blätter, die einen Zusammenhang mit den Fragmenten des Manuskripts 1328 zeigen⁵⁾.

-
- 1) Edmond de Coussemaker: Notice sur les collections musicales de la Bibliothèque de Cambrai et des autres villes du Département du Nord. In: Mémoires de la Société d'émulation de Cambrai 18 (1841); p.59-236, und separat Paris 1843; pp.148 und 183-205.
Ders.: Histoire de l'Harmonie au Moyen Age. Paris 1852; Tf. 31, 32 und 34-36.
 - 2) Friedrich Ludwig: Die Quellen der Motetten ältesten Stils II. In: AMW 5 (1923); 283-287.
Guillaume de Machaut, Musikalische Werke. Ed. Friedrich Ludwig, Bd. II. Leipzig 1928 (= PÄM III,1; p.20*-21*.
S.a. Friedrich Ludwig: Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili, Bd. I. Catalogue raisonné der Quellen, Abt. II; o.O. 1978 (= Wissenschaftliche Abhandlungen/Musicological Studies. 26.); p.698-699.
 - 3) Heinrich Besseler: Studien zur Musik des Mittelalters I. Neue Quellen des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts; p.197-199. In: AMW 7 (1925); p.167-252.
 - 4) Margaret Paine Hasselman: The French Chanson in the Fourteenth Century. Ph. D. University of California, Berkeley, Calif., 1970, I.; p.15-35.
 - 5) David Fallows: L'origine du Manuscrit 1328 de Cambrai. In: RM 62 (1976); p.275-280.

Dieser Zusammenhang legt eine Untersuchung des gesamten Komplexes der Fragmente nahe, die in dieser Arbeit unternommen werden soll.

Die Ergebnisse der in 1) - 5), p. 1, genannten Arbeiten seien nun kurz referiert¹⁾. Coussemaker erwähnte in seinen "Notices" eine Anzahl "chansons", die er in einigen Einbänden der Bibliothek in Cambrai gefunden hatte.

Sechszwanzig der Texte gab er ohne weiteren Kommentar wieder als "chansons des XIII^e et XIV^e siècles de la Bibliothèque de Cambrai", die textierten Einzelstimmen der mehrtextigen Kompositionen hielt er zum Teil für einstimmige Chansons. In seine "Histoire" nahm er farbige Lithographien nach den Blättern ff. 3, 8, 9, 10 und 17 auf (Zählung nach RISM B IV², p. 119-128).

Ludwig, der im Jahre 1908 die Fragmente eingesehen und abgeschrieben hatte²⁾, stellte in seinen "Quellen" 1923 alle Motetten der damals bekannten Blätter zusammen und versah sie mit Angaben zu Konkordanzen, Komponisten und Zitaten in musiktheoretischen Schriften des Mittelalters. Außerdem identifizierte er fünfzehn der einunddreißig Chansons, ebenfalls mit Konkordanzen und Anmerkungen. Die Irrtümer Coussemakers korrigierte er. Vor allem aber stellte er innerhalb der sieben Blätter mit Motetten und geistlichen Kompositionen eine eindeutige Aufeinanderfolge von fünf fest. Innerhalb der neun Blätter mit weltlichen Werken konnte er keine Reihenfolge etablieren; er vermutete: "Von den 21 Blättern oder Blattresten der Fragmente scheinen mir 16 der gleichen sehr großen

1) Zum Repertoire s. jedoch Kap. 3, zur Frage der Herkunft und Datierung Kap. 4.

2) Ludwigs Abschriften befinden sich in seinem Nachlaß, den die Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen aufbewahrt, in der Mappe XXVI,3.

schönen Musikhandschrift des 14. Jahrhunderts, deren Blattgröße über 31:23,5 cm betrug und deren Notenspiegel die große Ausdehnung von mehr als 28x20 cm hatte, anzugehören"¹⁾.

Dieselbe Meinung vertrat er auch 1928 in der Einleitung zu seiner Machaut-Ausgabe. Besseler schloß sich Ludwigs Ausführungen an; er gab ein Inhaltsverzeichnis der Blätter mit Motetten und postulierte zwischen dem Motetten- und dem Chansonteil der Handschrift eine Sammlung von Meßsätzen, "entsprechend IV"²⁾ und der Handschrift in der Bibliothek Philipps des Guten"³⁾, von der nur noch das Blatt mit dem Patrem omnipotentem und einer Unterstimme erhalten sei. Die Gesamtheit der sechzehn Blätter bezeichnete er als Ca B. Von dem verbleibenden Doppelblatt mit Polyphonie des 14. Jahrhunderts, das - deutlich kleiner im Format und mit eindeutig anderem Erscheinungsbild als Ca B - als Mittelblatt einer Lage ein Agnus dei und die weitverbreitete Ballade "De ce que folz pensé" enthält, nahm er an, daß es in einem anderen Codex entsprechend die Grenze zwischen Meß- und Chansonteil gebildet habe.

Gilbert Reaneys Beschreibung der Fragmente mit Mehrstimmigkeit in RISM nimmt unter Vorbehalt Bezug auf Ludwigs Angaben. Sie benutzt die alte Follierung der Blätter vor ihrer Restaurierung und Umordnung gemäß den Ergebnissen

1) Ludwig: Die Quellen; p.284.

2) Es ist zu bemerken, daß in der Handschrift Ivrea die Motetten und die Meßsätze nicht streng voneinander getrennt, sondern eher blockweise abwechselnd angeordnet sind.

3) Besseler bezieht sich auf folgende Angabe:
Inventaire de la librairie de Philippe le Bon.
Ed. Georges Doutrepoint. Bruxelles 1906; p.28,
Nr. 65: "livre de Motetz, Patrens, Virelaiz, Balades et autres choses."

von Margaret Paine Hasselman¹⁾.

Hasselman ist der Ansicht, Besslers Ca B sei aufzuteilen in Ca B₁ (sieben Blätter mit Motetten und geistlichen Kompositionen), Ca B₂ (acht Blätter mit Chansons) und Ca B₃ (ein Einzelblatt mit Chansons). Sie nimmt an, daß diese drei Teile aus verschiedenen Manuskripten stammen und argumentiert mit der Verschiedenheit der Schreiberhände und des optischen Eindrucks der Notenlinien.

Für den Motettenteil Ca B₁ bestätigt sie weitgehend Bessler, stellt aber die beiden Blätter, wie sie vermerkt, "conjectural" voran, die Bessler in umgekehrter Reihenfolge am Schluß dieses Teils vermutete.

Für Ca B₂ schließt Hasselman aus den Formaten und den Beschädigungen der Blätter, daß es sich um vier ehemalige Bifolien handeln müsse, die jeweils halbiert, die Spiegel in vier Bucheinbänden gebildet haben. Sie ordnet sie in zwei Faszikeln so an, daß sich kein Widerspruch zu den Resten einer originalen Follierung auf zweien der Blätter ergibt. Hasselman datiert Ca B vor 1360 mit Provenienz Nordfrankreich.

Fallows machte 1976 auf weitere musikalische Fragmente in der Bibliothèque municipale Cambrai aufmerksam, deren Kenntnis er dem Hinweis des Theologen Dr. Josef Kessler, Münster, verdankt. Sie bestehen aus elf Blättern mit Polyphonie des 14. Jahrhunderts, die zur Zeit des Fundes

1) Répertoire International des Sources Musicales (RISM), B IV², Manuscripts of Polyphonic Music (ca.1320-1400). Ed. Gilbert Reaney. München 1969; p.119-128. Reaney übergeht allerdings die beiden Seiten ff.7 und 8, wohl wegen ihrer Unleserlichkeit. Außerdem verwechselt er die Nr. 44 mit dem Textincipit "Par maintes fois ay oy recorder", eine Motette, wie schon Ludwig erkannte, mit dem Virelai von Johannes Vaillant (F-CH 564 Nr. 100). Eine Konkordanz der verschiedenen Follierungen und Gruppierungen der Fragmente gibt Taf. 1, S. 159.

als Spiegel in den Deckeln gotischer Einbände dienten, und um neun Abdrücke von musikalischer Notation in den Deckeln von sechs Bänden, die sich zum Teil als Spiegelbilder von Seiten aus Ca B entpuppten. Alle zugehörigen Einbände stammen, wie aus Besitzvermerken hervorgeht, aus der nicht mehr bestehenden Benediktinerabtei St. Sépulcre in Cambrai¹⁾. Sie sind, laut Fallows, gegen Ende des 15. Jahrhunderts entstanden, wahrscheinlich für den Bibliotheksneubau, den der Abt Guillaume Courtois (1482-1503) errichten ließ²⁾.

Fallows kommt aufgrund ähnlicher Formate und gleicher Pergamentqualität der Blätter sowie einheitlicher Gestalt der Einbände zu der Auffassung, alle Blätter aus Ca B und den Neufunden seien demselben Manuskript entnommen. Er vermutet, dieses Manuskript stamme aus "la France du Nord dans les dernières années de Machaut" (was also um 1370 hieße).

Von zweien der von Hasselman in Ca B₂ postulierten Bifolien finden sich Abdrücke. Damit ist Hasselmans These, der Buchbinder habe für den Bezug der Einbanddeckel eine ganze Lage des Makulatur-Manuskripts flach in der Mitte aufgeschlagen und für jeden Einband ein Doppelblatt abgenommen, glänzend bestätigt.

-
- 1) Zu den Funden gehören außerdem zwei Blätter mit Trouvère-Musik aus den Deckeln eines unverziert in Schweinsleder auf Holz gebundenen Codex der Bibliothek des Kapuzinerklosters Cambrai (Besitzvermerk: Capucinarum Cameracensium), auf die hier nur auf den Tafeln eingegangen werden soll. Sie werden voraussichtlich Bearbeitung finden in einer Studie von Beate R. Suchla, Göttingen, über das einstimmige Lied im mittelalterlichen Frankreich.
 - 2) Fallows: L'origine, zitiert dafür: Adolphe Bruyelle: Les monuments religieux de Cambrai avant et depuis 1789. Valenciennes 1854. Auch: A. Leglay: Cameracum Christianum ou Histoire ecclésiastique du diocèse de Cambrai. Lille 1849; p.174, erwähnt den Bibliotheksneubau durch diesen Abt.

2. Codicologische Untersuchung

2.1. Die Einbände und ihre Merkmale

Bei den von Fallows gefundenen Fragmenten mit Musik des 14. Jahrhunderts handelt es sich, wie oben, p. 5, erwähnt, um elf Notenblätter aus den Deckeln von sieben spätmittelalterlichen Bucheinbänden; zwei dieser Bände enthielten nur auf einem Deckel ein Blatt, von den Blättern aus den beiden anderen Deckeln sind lediglich Abdrücke vorhanden, die Blätter selbst sind verschollen. (Fallow hielt irrtümlich den einen dieser beiden Abdrücke in Inc B 145 für das Spiegelbild von F-CA 1328 f. 11 (n. RISM) mit der Vitry-Motette Vos qui admiramini / Gratissima / T. Gaude gloriosa; Näheres s. unten). Zu diesen Blättern und Abdrücken treten noch vier weitere Abdrücke in zwei Bänden. Sämtliche Bände stammen, wie die Besitzvermerke zeigen, aus der Benediktinerabtei St. Sépulcre¹⁾, gegründet 1064²⁾, in Cambrai.

Die Einbände weisen alle die gleichen Merkmale auf: sie bestehen aus dunkelbraunem Kalbleder auf Holzdeckeln, in Blindprägung dekoriert mit geometrisch angeordneten Streicheisenlinien (jeweils eine breite Linie, rechts und links flankiert von je einer schmaleren) und

1) In MS B 220 auf fol. 1:

"Liber sancti sepulchri qui eum abstulerit anathema sit"; in den übrigen neun Bänden: "Bibli: S. Sepulchri cameraci" von einer Hand des 18. Jahrhunderts.

S:a. Fallows: L'origine; p.275.-Eine Aufstellung der Bände mit Signaturen, Einbandbeschreibung und Inhalt findet man auf Taf. 2. Dort ist zusätzlich der Band aus dem Kapuzinerkloster mit Trouvere-Fragmenten (s.o.; p.5, Anm.3) aufgenommen.

2) s. Leglay: Cameracum Christianum; p.170.

verschiedenen Stempeln aus folgendem Vorrat¹⁾:

- 1.) Einzelstempel:
sechsblättrige Rose auf rundem Feld, Durchmesser 1,7 cm
- 2.) Einzelstempel:
vierblättrige Blume in schräggestelltem Quadrat mit vier Lilien in den Ecken des quadratischen Feldes, Kantenlänge 1,3 cm
- 3.) Einzelstempel:
Lilie in rautenförmigem Feld, Höhe 1,1 cm
- 4.) Einzelstempel:
rundes Schild mit nach links (heraldisch rechts) steigendem Löwen in quadratischem Feld, Kantenlänge 1,2 cm
- 5.) Rollstempel:
Kreuzblume, Höhe 0,6 cm
- 6.) Einzelstempel:
sechsblättrige Blume auf rundem Feld, Durchmesser 0,7 cm.



Sämtliche Einbände mit Ausnahme von Inc B 56 weisen Reste oder Spuren von Schließen und auf dem Vorderdeckel (an den Ecken und in der Deckelmitte) Spuren von je fünf Bukkelbeschlägen auf. Weiterhin besitzen alle Bände außer

1) s. Abb. und vgl.: Bezeichnungen von Einbandeinzelstempeln und Deckelmustern. Ed. Eva Ziesche, Peter Jörg Becker. Berlin 1977.

Ms B 220, Ms B 447 und Inc. C 52 auf den Rückdeckeln aufgeklebte originale Titelschilder aus Pergament.

Die erneuerten Rücken (braun mit rautenförmigen pflanzlichen Ornamenten in Goldprägung) stammen offenbar aus wesentlich späterer Zeit; sie wurden wohl angefertigt, um sich in das innenarchitektonisch einheitliche Bild einer Barockbibliothek einzufügen.

Vier Bände enthalten theologische Manuskripte aus dem 12. und 13. Jahrhundert; bei den übrigen handelt es sich um Inkunabeln theologischen Inhalts mit Druckdaten zwischen 1489 und 1499¹⁾.

Die Einbände müssen also zum Teil erst nach 1499 entstanden sein, zu einer Zeit, als in den kommerziellen Buchbindereien vor allem der Niederlande Einzelstempelverzierungen durch Roll- und Plattenstempeldekorationen ergänzt wurden²⁾.

Es ist nicht eindeutig festzustellen, ob die Einbände im Kloster selbst oder außerhalb hergestellt wurden. Peter Amelung hat überzeugend dargelegt³⁾, daß die geometrische Einteilung der Buchdeckel, im Gegensatz zu Ilse Schunke's Ansicht⁴⁾, keinen klaren Aufschluß darüber gibt, ob ein akademischer, ein Buchführer- oder ein Klostereinband vorliegt. Doch kann man mit Fallows⁵⁾ annehmen, daß

-
- 1) s. Taf. 2. Die Druckdaten für Inc B 144 und 145 wurden ermittelt mit Hilfe von:
Incunabula in American Libraries. Ed. Frederick R. Goff. New York 1964; p.96.
 - 2) The History of Bookbinding 525 - 1950 A.D.
An exhibition held at the Baltimore Museum of Art, November 12, 1957 to January 12, 1958. Baltimore, Maryland, 1957; P.77.
 - 3) Peter Amelung: Einbandforschung 1972-1976. Ein Literaturbericht. Teil II.; p.319. In: Gutenberg-Jahrbuch 1978; p.313-342.
 - 4) Ilse Schunke: Einführung in die Einbandbestimmung. Dresden 1977.
 - 5) Fallows: L'origine; p.277.

das Binden innerhalb Cambrais geschah, denn um 1500 gab es Buchbinder in allen bedeutenden Städten - und Cambrai als Zentrum des Cambrésis und Bischofssitz einer Diözese, die ein sehr großes Gebiet mit flämisch und französisch sprechenden Teilen umfaßte¹⁾ und deren Bischöfe Reichsfürsten waren, gehörte zu diesen.

Sicher hat man unnötige und teure Transporte von Büchern, die ja Werte darstellten, vermieden. Möglich wäre sogar, daß die Benediktinerabtei St. Sépulcre, wie so viele andere Klöster²⁾, eine eigene Buchbinderei besaß. Um die Mitte des 15. Jahrhunderts sind allerdings in den Rechnungen des Klosters Zahlungen für das Einbinden von Büchern der Kapelle und der Klosterbibliothek vermerkt³⁾; zu dieser Zeit gab es demnach im Kloster noch keine Buchbinderei. Zu erwähnen ist, daß die Bibliothèque Municipale in Cambrai eine große Zahl von Bänden der gleichen Art besitzt,

-
- 1) Nach Leglay: Cameracum Christianum; p.494-511, bestand das Bistum Cambrai im 14. Jahrhundert aus den Erzdekanaten Cambrai, Valenciennes, Hennegau, Brabant, Brüssel und Antwerpen.
 - 2) Hans Loubier: Der Bucheinband von seinen Anfängen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Leipzig 1926. (= Monographien des Kunstgewerbes. 21; 22.); p.107.
 - 3) Jules Houdoy: Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai. Paris 1880; p.380:
"1439. A Messire Witasse de Bournonville prebtre pour avoir reloit renluminet, recollet et remis à point lii livres que grans que petis et fait et escript deux grans livres assavoir: ung aspiciens et ung sanctorum pour ce par marquiet fait a luy ... lxxii^l xvii^d" und:
"1454. A. Damp. Raoul Vestin pour avoir recouvert et reloyet de noef ix des livres de la librarie et avoir recouvert le livre de capelle nommé le martirologe ... li^s viii^d".

die ebenfalls aus St. Sépulcre stammen¹⁾.

Fallows Annahme, alle diese Einbände seien anläßlich des Bibliotheksneubaus durch den Abt Guillaume Courtois (gest. 1503)²⁾ entstanden, ist einleuchtend; dennoch wurden sie vielleicht in zwei Schüben angefertigt.

Die Bände sind nämlich nach verschiedenen Schemata verziert, die sich recht gut gruppieren lassen.

Ms B 220 und Ms B 447 zeigen Rechteckenteilung, Ms C 647 und Inc C 52 enges Rautengitter, Inc B 144, 145, 165 und 166 dagegen weites. Dies läßt auf ihre Herstellung in derselben Werkstatt, aber unter Umständen im Abstand von einigen Jahren, schließen. Die Incunabeleinb ande stammen, wie die Druckdaten zeigen, aus der Zeit nach 1489 (vgl. Tafel 2). Die Einbände der Handschriften mit Rechteckmuster sind möglicherweise etwas älter.

Die Manuskriptbl atter, die als Makulatur für Bindearbeiten dienten, wurden, da sie zum Zeitpunkt des Bindens ja nur noch Materialwert besaßen, sicher nicht aus weiter Entfernung herangeschafft, sondern kamen in der Regel aus der unmittelbaren Umgebung des Buchbinders, etwa aus der Hand eines seiner Auftraggeber.

Welchen Weg sie vorher genommen haben, ist nur in seltenen Gl ucksf allen festzustellen, schon deshalb, weil in Bibliotheksinventaren aus dem 14. und 15. Jahrhundert gerade musikalische Handschriften oft nur ungenau verzeichnet sind, zum Beispiel in der Form: "Item deux livres en parchemin couvres de tous (?) cuir, contenant kyrie. Et in terra 'et aultres nottes et diminutions' patrem"(sic!)³⁾.

1) s. dazu auch: Catalogue général des manuscrits des biblioth es publiques de France. Départements. Tome XVII. Cambrai. Par Auguste Molinier. Paris 1891; p.XI-XII und passim.

2) Leglay: Cameracum Christianum; p.174.

3) Inventar der Kathedrale von Cambrai von 1470, Archives d epartementales du Nord, Lille, No. 4 G 4554.

2.2. Die Anordnung der Blätter im ursprünglichen Manuskript

Zur Identifizierung einer Handschrift nach alten Inventaren ist im allgemeinen das Textincipit ihres ersten oder zweiten Blattes nötig. In der bisher bekannten Form der Cambraier Fragmente war es nicht möglich festzustellen, ob eines der erhaltenen Blätter als erstes oder zweites des ursprünglichen Manuskripts fungiert hat.

Die Funde von David Fallows geben jetzt, nachdem sie aus den Buchdeckeln herausgelöst vorliegen, dazu neue Aufschlüsse.

Die beiden ersten Faszikel des ursprünglichen Manuskripts können aus dem Vorrat der Neufunde und Ca B₁, dem Motettenteil der Sammlung Ca 1328, vollständig rekonstruiert werden. Für die Anordnung des Chansonsteils Ca B₂ werden Hasselmans Ergebnisse bestätigt¹⁾.

Die "neuen" Fragmente bestehen aus neun Blättern mit Meßsätzen oder Motetten, weiterhin Abdrücken von fünf Blättern aus Ca B₁, einem Abdruck einer Motette von einem verlorenen Blatt und vier Abdrücken von Blättern mit Liedsätzen aus Ca B₂. Bisher unbekannt waren außerdem drei Blätter und ein Abdruck mit Liedsätzen des 14. Jahrhunderts.

Im Folgenden wird, wenn nicht anders vermerkt, die Folierung benutzt, die sich aus der Rekonstruktion der beiden Manuskript-Faszikel ergibt (vgl. Tafel 1). Diese beiden Lagen werden im Weiteren kurz mit F-Ca(n) bezeichnet, "n" wie "neu".

1) Hasselman: The French Chanson; p.23-26.

Die Tatsache, daß sechzehn Blätter der Fragmente, nämlich ff. 1-9 aus den Bänden Inc B 56, 144, 145, 165 und 166 sowie ff. 10-16, die Ca B₁ bilden, aus demselben Codex stammen, wird nahegelegt durch ihre Ähnlichkeit hinsichtlich Größe und Rastral. Die annähernd gleiche Spiegel- und Blattgröße läßt sich mit schätzungsweise 28 x 20 cm und 32 x 25 cm ansetzen, wenn man aus den fehlenden Partien der bekannten Stücke Rückschlüsse zieht. Auffällig sind vor allem die stets gleichmäßige Rastralbreite von 1,45 cm und der einheitliche optische Eindruck in Bezug auf Schriftduktus, Tintenfarbe und Linienziehung bei allen Blättern, abgesehen von ff. 9 und 10, über die noch zu sprechen sein wird (s. p.20-21).

Dreierlei gibt Aufschluß über die ursprüngliche Anordnung jener Blätter: in erster Linie die Kompositionen, die sich über mehrere Seiten fortsetzen¹⁾, ferner die verschiedenen Schreiberhände, nach denen sich die Blätter gruppieren lassen, und schließlich die Annahme, daß der Buchbinder bei der Herstellung der Einbände je ein Bifolio für jeden Band aus dem als Makulatur dienenden Manuskript herausgelöst, halbiert um die erste und letzte Lage des Buches geheftet und dann in die Deckel geklebt hat, sofern das Blattformat reichte.

Man kann mit größter Wahrscheinlichkeit davon ausgehen, daß es sich bei Inc B 165^{2a} um fol. 1 des ursprünglichen Manuskripts handelt, einerseits wegen der besonders prächtigen Initiale zu dem Conductus "Deus in adiutorium" - das rote D umschließt drei runde Medaillons in Blau von

-
- 1) vgl. den Index der rekonstruierten Faszikel auf Tafel 4 und die Skizze der Lagen auf Tafel 3.
 - 2) Zur Bezeichnung der Fragmente: der Exponent 1 oder 2 bedeute die Herkunft aus Vorder- oder Hinterdeckel, die Buchstaben a oder b die "gute" bzw. die Klebeseite des Blattes.

ungefähr 1 cm Durchmesser mit Fabelwesen, zwei bärtigen Männern mit Löwenkörpern und einem hundeähnlichen Tier, umrankt von zarten blauen Schnörkeln - die auf den übrigen Blättern nicht ihresgleichen hat, andererseits aufgrund des Folgenden: Bei dem Gesang "Deus in adiutorium intende laborantium" handelt es sich um einen Tropus des 69. Psalms "Deus in Adiutorium meum intende", dessen Beginn als Vers die Gesänge des Offiziums eröffnet und auch den Introitus zur Messe vom 12. Sonntag nach Pfingsten bildet. Vor allem wohl an ersteres anknüpfend scheint sich, besonders im Nordfrankreich des 13. Jahrhunderts, auch für Manuskripte mit Mehrstimmigkeit eine Tradition gebildet zu haben, einen Conductus mit diesem Tropus als Text an den Anfang oder an prominente Stelle zu setzen: der Conductus in der in F-CA(n) vorliegenden Form - allerdings ohne die Oberstimme mit eigenem Text "Deus in se notus erit", die nur in F-CA(n) überliefert ist und dem Stück einen motettenartigen Charakter verleiht - eröffnet B-Br 19606¹⁾ und den 8. Faszikel von F-Mo, der eine vom alten Corpus von F-Mo unabhängige Sammlung bildet²⁾. Im Manuskript I-Tu³⁾ befindet sich der Conductus an zweiter Stelle, nach einem Marien-Conductus und vor einem weiteren Conductus mit dem Text "Deus in adiutorium". Dieses Stück steht am Beginn des alten

1) Richard Hoppin: A Musical Rotulus of the Fourteenth Century; p.132 und 133. In: RBM 9 (1955); p.131-138.

2) Polyphonies du XIII^e siècle. Le manuscrit H 196 de la Faculté de Médecine de Montpellier. Ed.: Yvonne Rokseth. I-IV. Paris 1935-1939. Bd. I; f.350 (Facs.), III; p.191 und IV; p.54-55.

The Codex Montpellier. Ed. Hans Tischler. Part I.-III. Madison 1978. I., p. lxviii und III., p. 160.

3) Antoine Auda: Les motets wallons du manuscrit de Turin: Vari 42, Bd. 1.2. Brüssel 1953; insbesondere Bd 1; p.76-78 und Facs. f. D, Bd. 2; p.15-17.

Corpus von F-Mo¹⁾ und des Codex D-Da 3317²⁾; in D-Ba³⁾ allerdings schließt er als No.101 den Motettenteil ab und eröffnet den Hoquetusteil⁴⁾. Im Inventar der Kapitelbibliothek von Amiens, 1420, wird aufgeführt als No. 67:

"Item, alter liber organicus, notatus, qui vocatur magistri Petri de Cruce; post kalendarium incipit in prima linea littere primi folii: 'Deus in adiutorium'"⁵⁾.

-
- 1) s. Rokseth, Polyphonies I, f.lr (Facs.)II; p.1 und IV; p.54-55 sowie Tischler, Montpellier I; pp.xlii u.l.
 - 2) Die Wimpfener Fragmente der Hessischen Landesbibliothek Darmstadt. Faksimile-Ausgabe der HS 3471.Ed. Friedrich Genrich. Darmstadt 1958 (=Summa Musicae Medii Aevi.5.), insbes.: pp.11; 17; 41.
 - 3) Cent motets du XIII^e Siècle publiés d'après le manuscrit Ed.IV. 6 de Bamberg. Ed.Pierre Aubry, Bd.1-3. Paris 1908, insbes.: Bd.2; p.220, Bd.3; p.110-111. Compositions of the Bamberg Manuscript, Bamberg, Staatsbibliothek, Lit.115 (olim Ed.IV.6.). Ed. Gordon A. Anderson. AIM 1977. (= CMM 75); p.135.
 - 4) Außerdem findet man ihn noch in MüC, aus dem Augustinerkloster in Diessen, auf fol.31, als fünfte von fünfundzwanzig Nummern. Vgl. Friedrich Ludwig: Repertorium organorum I, Abt.II; p.352 u. 728 und RISM IV² p.74-79. Der Text mit der Tenor-Melodie von D-Ba No. 1/ F-Mo No. 1 tritt auf im Officium circumcisionis des Pierre de Corbeil, gest.1222; s. dazu Analecta Hymnica, Bd.20, Ed. Guido Maria Dreves, Leipzig 1895; p.217-218, und H. Villetard: Office de Pierre de Corbeil ... d'après un manuscrit de Sens du XIII^e siècle. Paris 1867 (=Bibliothèque musicologique.4.); p.48. Pierre de Corbeil war, nach längerem Aufenthalt in Paris, von 1198-1200 Bischof von Cambrai (s. A. Leglay: Recherches sur l'église métropolitaine de Cambrai. Paris 1825; p.106) und später Erzbischof von Sens. (s. La grande encyclopédie, Tome 26, Paris o.J.; p.899-900. Davor findet sich der Text in zwei irischen Manuskripten des 11. Jahrhunderts (s. Analecta Hymnica, Bd. 51, Ed. Clemens Blume S.J., Leipzig 1908, Repr. New York, London 1961; p.284) und in StM-A, f. 32-32^v, als Stimmtauschhymne, vgl. RISM IV¹. Manuscripts of Polyphonic Music. 11th - 14th century. Ed. Gilbert Reaney. München, Duisburg 1966; p.402-403
 - 5) Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France. Départements. T. XIX, Amiens. Ed. E. Coquebert, Paris 1953; p.XL. Für den freundlichen Hinweis darauf danke ich Herrn Professor Dr. Reinhard Strohm, New Haven, sehr herzlich.

Das dreistimmige Gloria von der Rückseite des Blattes, das hier als f. 1 bezeichnet wird, setzt sich auf Inc B 145^{2b} fort; dort beginnt ein weiteres dreistimmiges Gloria mit Fortsetzung auf Inc B 145^{2a} und Inc B 56^{2b}. Die Zuordnung der verschiedenen vorhandenen Gloria-Teile ist durch die Textanschlüsse sichergestellt. Das erste Gloria ist - in etwas anderer Fassung - aus der Messe von Tournai bekannt, das zweite bildet ein Unicum. Der verbleibende Raum auf Inc 56^{2b} ist - offenbar von gleicher Hand - durch die Ballade "Bien dire" (= F-CH 564, f. 51^r) ausgefüllt. Die Rückseite dieses Blattes, also Inc B 56^{2a}, und Inc 166^{2b} enthalten die drei Stimmen des sehr verbreiteten dreistimmigen Gloria mit dem Tropus "Qui sonitu melodie". Daran schließen sich Inc B 166^{2a} und Inc B 166^{1a} an mit einer vierstimmigen Fassung eines in zahlreichen anderen Quellen dreistimmig überlieferten Credo (z.B. I-IV No. 60).

Die Stimmen sind in Kolonnen angeordnet, ungewöhnlicherweise - aus unbekanntem Grund - links mit den tiefen Stimmen beginnend. Die beiden Blätter aus Inc B 166 müssen, betrachtet man sie als ein ehemaliges Doppelblatt, die Mitte des Faszikels gebildet haben. Das Credo setzt sich fort auf Inc B 166^{1b} und Inc B 56^{1b}. Damit liegt die Blattfolge über die Faszikelmitte hinaus eindeutig fest, und die Anordnung der übrigen Blätter des Faszikels ergibt sich, wie auf p. 12 erwähnt, aus der Annahme, daß für jeden Band ein flach ausgebreitetes Bifolio zerschnitten, angeheftet und auf die Innendeckel gezogen wurde. Damit haben jetzt zu folgen die Gegenblätter der ersten Faszikelhälfte Inc B 145¹ und Inc B 165¹.

Bedauerlicherweise ist von Inc B 145¹ nur der Abdruck im Buchdeckel, also Inc 145^{1b}, nicht aber das Blatt selbst, erhalten. Der Abdruck besteht in Resten einer dreistimmigen Motette, deren Lesefeld sich auf diese eine Seite beschränkt; die drei Stimmen sind in zwei Kolonnen und einigen durchgehenden Zeilen angeordnet. Es muß sich deshalb

um die verso-Seite des Blattes handeln, dessen nicht erhaltenes recto die Fortsetzung oder die übrigen Stimmen zu dem flämisch textierten Stück, wahrscheinlich einer Motette, vom verso des vorigen Blattes, Inc B 56^{1a}, enthalten haben muß.

Beim folgenden, zugleich letzten Blatt des Faszikels, Inc B 165¹, könnte ein Zweifel darüber bestehen, welches die recto- und welches die verso-Seite sei, weil beide Seiten je eine in sich abgeschlossene dreistimmige Motette enthalten. Die Wahrscheinlichkeit ist jedoch groß, daß Inc B 165^{1b} die recto- und Inc N 165^{1a} die verso-Seite darstellt, korrespondierend mit Inc 165^{2b} als fol. 1^v und Inc B 165^{2a} als fol. 1^r. Das Gegenteil ist allerdings nicht ausgeschlossen, denn bei den Blättern aus Inc B 56 entsprechen sich die Seiten nicht in dieser Weise.

Für die länger bekannten Seiten des Manuskripts, nämlich den Motettenteil von F-CA 1328, wurden bereits von Ludwig¹⁾, Besseler²⁾ und Hasselman³⁾ Reihenfolgen etabliert. Für fünf der sieben Blätter stimmen sie überein, da das Übergreifen der Kompositionen von einer Seite zur nächsten einen Irrtum ausschließt. (Abdrücke der ersten vier dieser Blätter finden sich in den Deckeln des Bandes Inc C 647; wegen seines großen Formates, für das halbe Bifolien nicht genügten, wurden für jeden Deckel ein - wenn auch stark beschnittenes - Doppelblatt verwendet. Eines dieser Doppelblätter hat beim ursprünglichen Manuskript die Mitte eines Faszikels gebildet).

Für die Placierung der restlichen beiden Blätter waren die früheren Autoren auf Vermutungen angewiesen; so stellte sie Besseler an das Ende, weil das Credo auf dem - bei

1) Ludwig: Die Quellen; p.284

2) Besseler: Studien I; p.198

3) Hasselman; The French Chanson I; p.18-19

ihm - letzten Blatt einen verlorenen Meßteil eingeleitet haben sollte, während Hasselman die beiden Blätter in umgekehrter Anordnung - das Credo als No. 1 - vor die übrigen Blätter setzte, "conjectural", wie sie vermerkt; Ludwig verzichtete darauf, die beiden Blätter einzuordnen.

Alle eben erwähnten Autoren übersahen jedoch, daß sich der Anfang der Motette 'Apta caro/Flos virginum' auf der Rückseite des Credo-Blattes befindet und diese Seite deshalb dem ersten der fünf eindeutig angeordneten Blätter, das mit dem Tenor dieser Motette beginnt, unmittelbar vorangehen muß.

Das neu gefundene Blatt Inc B 144² zeigt auf der a-Seite eine dreistimmige Motette, auf der anderen eine fast völlig isorhythmisch gebaute Stimme mit einer Credo-Paraphrase als Text. Diese Stimme erweist sich als Superius zu dem Credo auf Hasselmans fol. 1^r; das Blatt ist also direkt vor Hasselmans fol. 1 zu lokalisieren.

Im Vorderdeckel desselben Bandes hat Hasselmans fol. 2^v einen Abdruck hinterlassen.

Damit ist die Stellung des Blattes Inc B 144² als erstes Blatt eines zweiten Faszikels geklärt, ebenso die seines Pendants Inc B 144¹, als letztes folio der Lage, wiederum eines Quaternio. Recto und verso dieses letzten Blattes korrespondieren wahrscheinlich mit der anderen Hälfte des ehemaligen Bifolio; man kann also die b-Seite als recto, die a-Seite als verso annehmen.

Zu dem nun um einen Superius erweiterten Credo sei hier vorgreifend noch folgendes bemerkt (Näheres s. p.49-52): seine Mittelstimmen sind, wie unter dem Stück im Manuskript angegeben ist, als Kanon im Einklang auszuführen.

Sowohl H. Stäblein-Harder¹⁾ wie auch M. Hasselman ist diese Tatsache entgangen, obwohl letztere die Ausführungsvorschrift mit einigen Lesefehlern im Kommentar zu ihrer Übertragung wiedergibt²⁾.

Sämtliche Blätter sind beschnitten, meist an mehreren Kanten bis hin zum Wegfall eines halben Blattes (f. 19 und 20) und auf jeweils einer Seite durch Leimreste und an vielen Stellen verlorengegangene Kalkschicht streckenweise auch mit Ultraviolettlicht nicht mehr sicher lesbar.

Sie trugen ursprünglich je zwölf (fol. 9^r nur elf) rote Fünfliniensysteme mit exakt der gleichen Höhe von 1,45 cm. Ausnahmen bilden f. 1^r, wo in einem System eine sechste Linie hinzugefügt ist, f. 9^r mit sechzehn Systemen zu 1 cm Höhe und f. 10^r mit ehemals zwei Systemen zu 1 cm, einem Vierliniensystem zu 1,1 cm und zehn Fünfliniensystemen wieder zu 1,45 cm Höhe (vgl. p. 20).

Die Blätter bieten meist Kolumneneinteilung mit durchgehenden Zeilen für Triplumende und Tenor, wie in Motettenmanuskripten des späten 13. und frühen 14. Jahrhunderts üblich. Die Ballade No. 4 ist - gattungsbedingt - ganz in durchgehenden Zeilen notiert, ebenso der Superius von No. 1; der Conductus aus No. 1 und der Hymnus No. 7 sind traditionsgemäß in Partituranordnung geschrieben, jedoch erweisen sich die Stimmen als leicht gegeneinander verschoben.



1) Fourteenth-Century Mass Music in France. Ed. Hanna Stäblein-Harder; o.o.: 1962 (= CMM 29); p.66 sowie Hanna Stäblein-Harder: Fourteenth-century Mass Music in France. Companion Volume to CMM 29; o.o. 1962 (= MSD 7); pp.51 und 138.

2) M.P. Hasselman: The French Chansons I; p.20 und II; p.169-172.

Die Texte in allen sechzehn bisher hier besprochenen Blättern sind in klarer littera textualis mit doppelter Schaftbrechung abgefaßt, die typisch für Nordfrankreich und Westdeutschland im 14. und frühen 15. Jahrhundert ist¹⁾. Wie im ganzen Mittelalter in einfachen Handschriften üblich, sind die Initialen im Wechsel blau und rot gehalten. No. 1 mit Fabeltieren in der zweiten Initiale stellt einen Sonderfall dar (s.a. p. 12-14), ebenso No. 13, bei der gezeichnete Ranken die Initialen schmücken. Majuskeln zeigen eine rote Füllung.

Die musikalische Notation ist schwarz-mensural, in einem Falle mit roter, in einem Fall mit schwarz-hohler Kolorierung (No. 12 bzw. No. 13) und in verschiedenen Stadien (No. 15 ist franconisch, Nr. 11 wie die meisten Fauvel-Motetten petronisch, das Übrige in der Art der Ars nova notiert).

Man kann, mindestens in Bezug auf den Text, vier Hände A, B, C und D unterscheiden. Hand A und D bestreiten jeweils fast die Hälfte des Materials. Sie ähneln sich sehr, entstammen also wohl demselben Scriptorium. Auf gleiche Herkunft aller Blätter deutet ja auch, wie schon erwähnt, ihre einheitliche äußere Aufmachung (s. p.12).

Die Schrift von Hand D (f. 10^v - 16^v) wirkt jedoch ein wenig runder als die von Hand A (f. 1^r - 9^r). Das deutlichste Unterscheidungsmerkmal bildet das g. Hand A zieht dessen Unterlänge stets schwungvoll aus: . Hand D dagegen rundet sie fast zur Schleife: .

Die Tinten sowohl des Textes als auch der übrigen Notation der beiden Partien zeigen keine Variationen, soweit

1) Zur Buchschrift im 14. Jahrhundert s. z. B.
B. Bischoff: Paläographie des römischen Altertums
und des abendländischen Mittelalters. Berlin 1979;
p. 163-186.

man das bei dem durch Leimreste stark beschädigten Zustand der Blätter sagen kann.

Der Duktus der musikalischen Notation weist ebenfalls keine eindeutige Verschiedenheit auf.

Von den Händen B und C stammen nur kurze Passagen, nämlich von Hand B das "Amen" zu No. 1 und von Hand C das motettenartige Kanon-Credo No. 13 auf f. 9^v - 10^r. Das "Amen" auf f. 1 wirkt sowohl von der Schrift des Textwortes, die die kursiven Züge einer Bastarda zeigt, wie auch von der musikalischen Notation her deutlich nachlässiger als der Rest der Seite; zudem ist es nur dreistimmig gehalten und findet im Superius oben auf der Seite keine Entsprechung. Daher darf man es wohl als Nachtrag ansehen.

Die beiden Seiten mit dem Credo heben sich optisch vom übrigen Manuskript ab durch die aus Platzgründen enger gezogenen Notenlinien im Superius (Höhe der Systeme 1,0 cm, statt, wie sonst, 1,45 cm), weiterhin durch die offensichtlich anderen Tinten (der Text ist wesentlich blasser, die Noten dagegen treten dunkler und kräftiger in Erscheinung als auf den restlichen Seiten). Die Schrift des Textes ist weder identisch mit der von Hand B, denn die g-Schleifen bleiben geöffnet, noch mit der Hand A, denn deren Konturen sind eckiger.

Die Notensysteme der Credo-Oberstimmen sind mit c- und g-Schlüssel gleichzeitig versehen; das ist sonst nur der Fall beim "Alleluja" am Ende des Superius von No. 1, wo das System vorübergehend auf sechs Linien erweitert ist, um dem großen Stimmumfang gerecht zu werden. Doch der kantige g-Schlüssel in No. 1 weicht in der Form stark von den kleinen runden g-Schlüsseln des Credo ab.

Schließlich erfolgt im Superius des Credo eine Kolorierung durch schwarz-hohle, nicht durch rote Noten. Alle diese Indizien deuten darauf hin, daß das Credo nachgetragen wurde.

Man kann annehmen, daß die beiden im Vorangegangenen rekonstruierten Faszikel unmittelbar aufeinander folgen, da die erste Haupthand, Hand A, noch den Beginn des zweiten Faszikels geschrieben hat und bislang keine weiteren einzelnen Blätter gefunden wurden¹⁾ (s.a. Tafel 3, Skizze der rekonstruierten Faszikel).

Somit ergibt sich allem Anschein nach eine lückenlose Folge von sechzehn Blättern eines Manuskripts aus dem 14. Jahrhundert (eines der Blätter nur noch durch einen Abdruck vertreten), mit sechsundzwanzig polyphonen Kompositionen (s. Index auf Tafel 4 und Notenteil dieser Arbeit), und zwar sechs Kompositionen zum Meßordinarium, sofern man das "Benedicamus" No. 18 dazurechnet (No. 2, 3, 5, 6, 13, 18), eine Ballade (No. 4), einen Hymnus (No. 7), einen

1) Erkundigungen bei Herrn Michel Bouvy, Direktor des Centre Culturel de Cambrai, und Herrn François Avril, Leiter der Handschriftenabteilung der Bibliothèque Nationale, ergaben, daß bei Klostersauflösungen nach der französischen Revolution die Klosterbibliotheken gemäß Dekret der Nationalversammlung komplett in den Besitz der örtlichen kommunalen bzw. staatlichen Bibliothek übergingen. Daher wären nur einzelne Bände, die die Abtei St. Sépulcre vor ihrer Aufhebung in der Revolution veräußert haben könnte, außerhalb der heutigen Bibliothèque municipale von Cambrai zu finden. Die spätmittelalterlichen Bände, die aus dem Kloster stammen und noch in Cambrai liegen, wurden von Prof. Fallows, später auch von mir, auf weitere Fragmente mittelalterlicher Mehrstimmigkeit durchsucht, jedoch ohne Erfolg. Dennoch ist es denkbar, daß noch einige Fragmente, verdeckt von neueren Schutzblättern, existieren. Dies festzustellen fehlten ihm wie mir die technischen Möglichkeiten.

Conductus mit zusätzlichem Superius (No. 1) und siebzehn Motetten.

Sechs der Stücke sind Unica (No. 3, 8, 9(?), 12, 13, 18, 20), ein weiteres war bislang nur aus dem Index von F-Pn 23190 und durch ein zeitgenössisches Zitat bekannt (No. 10), und drei andere sind in F-CA(n) in singulärer Form überliefert (No. 1, 5, 6).

2.3. Die Fragmente mit Chansons

Die acht Blätter aus F-CA 1328 mit mehrstimmigen Chansons des 14. Jahrhunderts, die Hasselman als Ca B₂ bezeichnet, zeigen mit Spiegeln von 20 x 28 cm zwar ungefähr das gleiche Format wie Ca B₁, weisen jedoch sonst keinen deutlichen Zusammenhang mit diesem auf. Die Notensysteme in Ca B₂ sind nachlässiger gezogen und nur je 1,4 cm hoch. Die Schrift, zwar mit doppelt gebrochenen Schäften, erscheint dennoch eher rundlich und gedrungen im Vergleich zu den Schriften aus Ca B₁. Auffallend ist die stets stark nach rechts ausgebuchtete g-Schleife: \mathfrak{g} , die sich in Teil I nicht findet.

Das Repertoire, ausschließlich Chansons, erlaubt keine Schlüsse auf Verbindungen zwischen Ca B₁ und Ca B₂.

Auf zwei Blättern (Hasselmans ff. 11^r und 15^v) sind die originalen Foliierungen VIII und XIII (oder XII?)²⁾ erhalten. Sie zeigen, daß Ca B₂ sich nicht ursprünglich an die sechzehn Blätter von Ca B₁ angeschlossen haben kann. Die einzige klare Beziehung zwischen den beiden

1) Hasselman: The French Chansons I; p.23-26.

2) Die Blätter aus Ca B₂ sind durch ihre Verwendung zum Buchbinden noch wesentlich stärker beschädigt als die Blätter aus Ca B₁ und zu großen Teilen auch mit UV-Licht nicht eindeutig entzifferbar.

Komplexen ist ihre gemeinsame Herkunft aus Bänden einer Bibliothek und aus derselben Buchbinderwerkstatt, wie die Abdrücke von vier Blättern aus Ca B₂ in den Einbänden von Ms B 220 und Ms B 447 aus St. Sépulcre belegen. Wegen dieser gemeinsamen Herkunft ist es nicht ganz auszuschließen, daß Ca B₁ und Ca B₂ - ursprünglich separat - einmal hintereinandergebunden waren.

Gerade die beiden Manuskripteinbände, in denen vier der Chansonblätter Verwendung fanden, sind als einzige der hier diskutierten nicht mit Rauten aus durchgehenden Filetenlinien verziert, die je ein Einzelstempel füllt, sondern die Einzelstempel bilden in dichter Reihung Rechteckmuster. Der unterschiedliche Dekorationsstil könnte auf verschiedene Entstehungsdaten der beiden Einbandgruppen hinweisen (s. p. 10).

Damit sprechen alle Anzeichen dafür, daß Ca B₂ als Überbleibsel eines selbständigen Manuskripts anzusehen ist.

Hasselmann ist der Ansicht, daß das neunte Blatt mit Chansons in F-CA 1328 aus einem eigenen dritten Codex stammt¹⁾. Sie argumentiert mit der Verschiedenheit der Hände in Ca B₂ und Ca B₃. Doch hat dieses Argument für die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Codex nur untergeordnete Bedeutung, wie Teil I der Fragmente beweist. Vergleicht man nun die einzelnen Buchstaben des Alphabets in Ca B₂ und Ca B₃ miteinander, kommt man zu dem Ergebnis, daß ihre Strichführung übereinstimmt und daß der etwas unterschiedliche Eindruck, den die Schriften in Ca B₂ und Ca B₃ machen, nur davon herrühren kann, daß der Schreiber in Ca B₃ eine schmalere Feder verwendet und etwas dichter geschrieben hat als auf den anderen

1) Hasselman: The French Chanson, pp. 26 u. 31.

Blättern mit Chansons. Das typische g mit der nach rechts ausgebauchten Schleife ist auch in Ca B₃ deutlich vorhanden. Die Spiegel des Blattes zeigen mit 27,0 x 19,5 cm dieselben Maße wie die anderen, die in Ca B₂ komplett erhalten sind.

Ebenso stimmt die Höhe der Notensysteme mit 1,4 cm in beiden Teilen überein. Die rot-schwarzen Verzierungsschnörkel unter den textlosen Stimmen¹⁾ auf fol. II 16^r sind sicherlich, wie mancherlei andere Dekorationen und Federproben in mittelalterlichen Manuskripten, einer Laune des Schreibers entsprungen, denn sie finden sich nur auf einer Seite des Blattes.

Das Blatt hat, abweichend von den anderen, nicht als Innendeckelbezug gedient; die Verteilung der Leimspuren zeigt, daß es als Umschlag für ein kleineres Buch vom halben Format des Blattes verwendet worden ist.

Aus dem oben Gesagten kann man zwar nicht mit letzter Sicherheit, aber doch mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit folgern, daß Ca B₂ und Ca B₃ zusammengehören.

Ein Blatt aus den Funden von 1976, Inc C 52², muß man möglicherweise auch zu dem Komplex von Ca B₂/Ca B₃ rechnen²⁾. Nur die eine Längshälfte des Blattes ist erhalten. Ihr Zustand ist sehr schlecht. Doch die Aufmachung des Blattes gibt einige Anhaltspunkte zur Zugehörigkeit: Systemhöhe 1,4 cm; Spiegelhöhe 26,6 cm; Inhalt zwei Chansons pro Seite auf elf bzw. zehn Systemen; ausfüllende Schnörkel auf der b-Seite, auch hier wechselweise in Gruppen rot und schwarz. Diese Daten stimmen mit

1) Solche Schnörkel gibt es auch z.B. in F-Pn 2444 (durchgehend auf allen Seiten).

2) Es muß angemerkt werden, daß der Einband von Inc C 52 mit Rauten- und nicht mit Rechteckmuster dekoriert ist. Doch kann er in dieser Hinsicht wegen seines großen Formats nur bedingt mit den anderen Bänden verglichen werden.

denen der Blätter von Ca B₂ und Ca B₃ überein.

Im Vorderdeckel des Bandes Inc C 52 befinden sich Spuren eines verlorenen halben Blattes, vermutlich der zweiten Hälfte zu dem Streifen aus dem Hinterdeckel. Leider ist der Abdruck so schwach, daß sich nur noch feststellen läßt, daß es sich um insgesamt zehn Notensysteme von 1,4 cm Höhe handelt.

Die Fragmente aus Ms B 322 sind von einem ursprünglichen Hochformat auf das Querformat von 17,5 x 25,5 cm (Ms B 322¹) und 18,3 x 24,5 cm (Ms B 322²) beschnitten. Alle Seiten zeigen noch je sieben rote Fünfliniensysteme zu 1,4 cm Höhe. Ms B 322¹ ist ein dreiseitig beschnittenes Doppelblatt mit Teilen von insgesamt mindestens sechs Chansons; einzig die Ballade "S'espoir n'estoit qui me donne", auf der b-Seite, ist bereits aus anderen Quellen bekannt.

Von dem Bifolio Ms B 322² ist der obere Teil des einen Blattes vollständig geblieben, von dem anderen Blatt aber nur noch ein sehr schmaler Streifen vorhanden. Es enthält auf der a-Seite ein komplettes Virelai und den Beginn eines zweiten, beide Unica, auf der b-Seite zwei vollständige Virelais und den Anfang eines dritten, alle mit pastourellenartigen Texten und sonst nirgends überliefert. Die b-Seiten mit ihren Abdrücken sind so schlecht erhalten, daß mir eine Transkription ihres Inhalts nicht möglich ist.

Die Schriftspiegel müssen ungefähr die Abmessungen der Spiegel von Ca B₂ und Ca B₃ gehabt haben, denn die Spiegelbreite auf Ms 322²a beträgt 19 cm, seine Höhe beläuft sich auf 17,5 cm, zu denen man acht bis zehn Zentimeter für die dem zweiten Stück fehlenden drei Systeme (Tenor und Contratenor zu einem zwei Zeilen langen Cantus) hinzurechnen muß.

Die Texte zeigen den gleichen Duktus wie die in Ca B₂

und Ca B₃. Es ist nicht auszuschließen, daß auch sie von derselben Hand stammen und ebenfalls zum Ca B₂-Ca B₃-Komplex gehören, der damit dann dreizehn ganze oder fragmentarische Blätter umfaßt. Die Initialen sind im gesamten Chansonteil rot und blau im Wechsel, variieren jedoch in Form und Größe ohne erkennbare Regelmäßigkeit.

Das letzte Fragment aus Cambrai mit Polyphonie des 14. Jahrhunderts, das Doppelblatt Ca C, bildet eine eigene Einheit aus einem weiteren Manuskript, wie Ludwig, Besse-ler und Hasselman einhellig feststellten. Seine kleinen Abmessungen beweisen es: Blätter zu je 21,5 x 16 cm, Spiegel mit je 7 Systemen zu 1,2 cm Höhe im Format von 17 x 14,4 cm. Die letzte Seite zeigt einen etwas größeren Spiegel mit 8 Systemen auf 19,6 x 14,5 cm Fläche.

Ca C enthält ein dreistimmiges Agnus dei in littera textualis und schwarzer Mensuralnotation, das sich in durchgehenden Zeilen über drei Seiten erstreckt, mit einem von anderer Hand nachgetragenen Amen; auf der letzten Seite befindet sich die Ballade "De che que folz pensé", die auch in Ca B₂ enthalten ist, in Mensuralnotation und Bastarda. Im "Agnus" gibt es nur rote, in der Ballade gar keine farbigen Initialen.

Die Chansons aus den Fragmenten F-Ca 1328 wurden von Margaret Paine Hasselman in ihrer Arbeit über die französische Chanson im 14. Jahrhundert eingehend behandelt und verläßlich übertragen, soweit das bei dem stark beschädigten Zustand der Blätter überhaupt möglich ist¹⁾; das

1) M. P. Hasselman: The French Chanson, Vol II. Hasselman übersah jedoch den ersten Buchstaben von "J'aim. Qui? vous" und identifizierte das Werk deshalb nicht mit GB-Ob 213, f. 108v-109, (vgl. RISM IV²: p.120 und 124), das Reaney 1959 veröffentlichte (s. Early Fifteenth-century Music II. Ed. G. Reaney. O.O. 1959 (= CMM 11,2); p.102-104, und das vor ihm Dannemann teilweise ediert hat. (s. E. Dannemann: Die spätgotische Musiktradition in Frankreich und Burgund... Straßburg 1936; No. 31).

Agnus dei aus Ca C findet man in vorbildlicher Weise bei Hanna Stäblein-Harder ediert¹⁾. Deshalb beschränken sich die Transkriptionen in dieser Studie auf den Inhalt der beiden hier rekonstruierten Manuskript-Faszikel, die ihren eigentlichen Gegenstand bilden.

1) CMM 29; p.132-133 und MSD 7; pp.78 und 167-168

3. Das Repertoire in F-CA(n)

Die hier rekonstruierten beiden Faszikel von F-CA(n) enthalten überwiegend Kompositionen zum Meßordinarium und Motetten sowie einige wenige Stücke anderer Gattung. Ein Großteil des Repertoires ist seit längerem bekannt, sei es aus den ehemaligen Cambraier Fragmenten selbst, sei es aus anderen Manuskripten, und es liegt deshalb zum Teil bereits ediert vor. Genaue Angaben dazu werden für jedes Stück im Index von F-CA(n), Tab. 4 gemacht.

Die meisten der Motetten findet man in der Ausgabe Frank L. Harrisons in Band V der Reihe "Polyphonic Music of the Fourteenth Century" (PMFC)¹⁾. Er stützt sich auf die umfangreiche Sammlung Ivrea (I-IV), das Manuskript Chantilly (F-CH 564) und zahlreiche kleinere Handschriften und Fragmente, läßt aber die Interpolationen zum Roman de Fauvel (F-Pn 146), die Komplexe der Vitry- und Machaut-Motetten sowie die Motetten aus dem jüngeren Codex Modena (I-MOe 5.24) beiseite.

Diese wurden herausgegeben von Leo Schrade²⁾, Friedrich Ludwig³⁾ und Ursula Günther⁴⁾.

-
- 1) Motets of French Provenance. Ed. Frank L. Harrison. Monaco 1968, (nebst) Supplement: Latin Texts (Ed. A.G. Rigg), French Texts (Ed. E. Rutson), Monaco 1968 (= PMFC V).
 - 2) The Roman de Fauvel, The Works of Philippe de Vitry, French Cycles of the Ordinarium Missae. Ed. Leo Schrade, (nebst) Commentary Volume. Monaco 1956 (=PMFC I). The Works of Guillaume de Machaut. Ed. Leo Schrade. Vol. I, II (nebst) Commentary Volume. Monaco 1956 (=PMFC II u. III).
 - 3) Guillaume de Machaut, Musikalische Werke. Ed. Friedrich Ludwig. III. Motetten. Leipzig 1929 (= PÄM IV,2).
 - 4) The Motets of the Manuscripts Chantilly, Musée Condé, 564 (olim 1947) and Modena, Biblioteca Estense α.M. 5,24 (olim lat. 568). Ed. Ursula Günther I. O. O. 1965. (= CMM 39).

Das Corpus der französischen Meßsätze des 14. Jahrhunderts hat Hanna Stäblein-Harder bearbeitet¹⁾. Die dort fehlende Messe von Tournai wurde einerseits von Charles van der Borren (CMM 13)²⁾, andererseits von Leo Schrade (PMFC I) veröffentlicht; die Messe von Guillaume de Machaut haben Heinrich Besseler³⁾ und nach ihm Leo Schrade (PMFC III) ediert⁴⁾.

Trotz - oder gerade wegen - dieser Fülle an Editionen wird in dieser Arbeit der gesamte Inhalt von F-CA(n) in Transkriptionen vorgelegt (s. Teil II), denn nur so ist ein lückenloser Überblick über das Cambraier Repertoire möglich, in dem etliche altbekannte Stücke in Sonderformen vorliegen, die bisher keine Berücksichtigung fanden oder finden konnten.

Bevor nun eine vergleichende und zusammenfassende

1) CMM 29 und MSD 7

2) Missa Tornacensis; Ed. Charles van den Borren. O.O. 1957 (= CMM 13).

3) Guillaume de Machaut, Musikalische Werke IV. Messe und Lais. Aus dem Nachlaß Friedrich Ludwigs, herausgegeben von Heinrich Besseler. Leipzig 1954.

4) Die Messe von Guillaume de Machaut liegt weiterhin in folgenden Editionen vor:

Messe de Notre Dame, dite du Sacre de Charles V. Ed. Jacques Chailley. Paris 1948.

La Messe à quatre voix de Guillaume de Machaut. Ed. A. Machabey. Lüttich 1948.

Guglielmi de Mascaudio Opera. I. La messe de Notre Dame. Ed. Guillaume de Van. Rom 1949 (= CMM 2).

La Messe de Notre Dame. Ed. H. Hübsch. Heidelberg 1953.

Guillaume de Machaut. Messe de Notre Dame. Faksimile. Ed. Friedrich Gennrich. Darmstadt 1957.

(= Summa Musicae Medii Aevi. I.)

Guillaume de Machaut 1300-1377. Oeuvres complètes.

Ed. S. Leguy. 6. La messe de Notre Dame. Paris 1977.

Bd. 5 der letztgenannten Ausgabe enthält die Motetten Machauts.

Beschreibung des Repertoires erfolgt, sollen zunächst die Besonderheiten jedes Stückes im Einzelnen betrachtet werden. Dabei werden zuerst die Meßsätze mit dem Benedicamus, dann die siebzehn Motetten und danach die übrigen Kompositionen behandelt¹⁾.

Einige technische Bemerkungen möchte ich vorausschicken: für die Bezeichnung von modus, tempus und prolatio, d.h. der Teilung der Longa, Brevis und Semibrevis bediene ich mich der praktischen Methode Willi Apels²⁾, der dafür römische (modus) und arabische (tempus, prolatio) Ziffern in eckige Klammern setzt. Dabei bedeutet eine II oder 2 imperfektes, also zweiteiliges, und III bzw. 3 perfektes, dreizeitiges Metrum. In der Beschreibung harmonischer Sachverhalte bezeichnen Kleinbuchstaben, ggf. mit Apostroph, die exakten Tonhöhen; Großbuchstaben benennen Klänge im Allgemeinen, denn Töne aus der großen Oktave kommen in keinem Stück vor.

Da der Gebrauch der Begriffe Isorhythmie und Isoperiodik in der Literatur unterschiedlich ist³⁾, möchte ich

-
- 1) Zum Bau einer größeren Anzahl von Motetten findet man tabellarische Übersichten z.B. bei Besseler, Günther, Harrison; vgl. Besseler, Studien II; p.236-240. Ursula Günther: The 14th-century motet and its development; pp.34 u. 36. In MD 12 (1958); p.27-58; sowie in PMFC V; p.201-204.
 - 2) Willi Apel: Die Notation der polyphonen Musik 900-1600. Leipzig 1962; pp.103 u. 382.
 - 3) Vgl. z.B. Ernest H. Sanders: Isorhyth. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. Stanley Sadie. Bd. 9. London 1980; p.351-354.

kurz erläutern, wie ich sie im Folgenden benutzen werde:

Als isoperiodisch bezeichne ich eine Stimme oder Komposition, in der sich, aufgrund einiger sich wiederholender rhythmischer Merkmale, z.B. Verteilung von Pausen oder langen Noten, mehrere Perioden gleicher Länge und Gliederung unterscheiden lassen.

Isorhythmisch nenne ich eine Stimme oder Komposition, in der die Perioden rhythmisch nahezu identisch sind. Bei völliger Identität spreche ich von strenger Isorhythmie. In allen diesen Fällen können mehrere verschiedene Periodenmuster vorhanden sein; von Abwandlungen der Perioden zu Anfang und Ende eines Stückes und beim Übergang von einem Periodenmuster zu einem anderen bleibt die Bezeichnungsweise unberührt.

3.1. Einzeldarstellungen der Kompositionen

3.1.1. Die Meßsätze

Das rekonstruierte Manuskript F-Ca(n) enthält sechs Ordinariumssätze, vier davon im ersten Faszikel, nämlich drei Gloria und ein Credo. Ein weiteres Credo folgt zu Beginn des zweiten Faszikels, und ein Benedictus befindet sich inmitten der Motetten des zweiten Faszikels.

No. 2 Gloria

Bei diesem dreistimmigen Gloria handelt es sich um das Gloria der "Messe von Tournai"¹⁾, das bisher als Unicum galt. Es steht in dem für Meßsätze des 14. Jahrhundert häufigsten Metrum [II, 2,3], und ist, wie die Mehrzahl der Meßsätze aus dem französisch-avignonesischen Einflußbereich, im Verhältnis zu weltlichen Werken und selbst Motetten der Zeit einfach gehalten; es zeigt weder rhythmische Finessen wie Synkopen oder Hoqueti noch isorhythmische Struktur und bietet sich im Simultanstil²⁾, das heißt mit gleichzeitiger Textdeklamation in allen Stimmen, dar. Es ist durch Longa-Pausen in je einer der Stimmen (s. Takte 11, 22, 46, 57, 73, 94, 106/107) in acht Abschnitte zu ein bis drei Textzeilen gegliedert³⁾. Doch erst die Unterteilungsstriche aus B-Tc 476, die in F-CA(n) nicht zu sehen sind, bewirken eine Gliederung in drei Abschnitte, die ihrerseits von den Pausen, bzw. den durch diese bedingten zweistimmigen Zwischenspielen, in drei, vier und drei ungefähr gleichlange Sektionen zerlegt werden. Das Gloria zeigt also in dieser Hinsicht einen symmetrischen Bauplan. Die einstimmige Intonation der ersten

-
- 1) Das Gloria der Messe von Tournai ist ediert in: PMFC I; p.111-119; s.a. Beiheft "Commentary Notes"; p.125-126 und in CMM 13; p.2-8.
 - 2) Hanna Stäblein-Harder prägte für Meßsätze des 14. Jahrhunderts die Kategorien motet style, discant style und simultaneous style. Vgl. dazu: MSD 7; pp.15-19 und 83-85.
 - 3) Die Zeileneinteilung ist die traditionelle, wie man sie im Liber Usualis findet: S. z.B. Liber Usualis missae et officii. Paris, Tournai, Rom 1947; p.40-42. Auch in Gloria und Credo der Machaut-Messe findet man eine Einteilung durch Duo-Passagen von der Dauer zweier Breves, doch pausieren an diesen Stellen in der vierstimmigen Komposition stets die beiden oberen Stimmen.

Zeile des Gloria, die seit jeher in der Liturgie Aufgabe des Zelebranten war, taucht hier - wie in allen polyphonen Gloria-Überlieferungen der Zeit - nicht auf und spielt für den Aufbau der Komposition keine Rolle.

Alle Zeilen außer dreien münden auf einen F-C-Quint-Oktavklang. Es liegt also eine eindeutige, stabile F-Tonalität vor, die wegen ihrer Manifestation in so kurzen Abständen dem Stück einen strengen, besonders archaisch wirkenden Charakter verleiht. Die Ausnahmen liegen in der zweiten, dritten und fünften Zeile (s. Takte 15, 18, 25), diese Zeilen enden auf g (mit Terz und Sexte), a (Quinte und Oktave) und wieder g. Diese Endungen müssen als Halbschlüsse betrachtet werden. Sie halten den auch in Chansons üblichen Abstand des Halbschlusses von einer Sekunde bzw. einer Terz über dem Ganzschluß ein. Einige Stellen innerhalb der längeren Zeilen, die ebenfalls halbschlußartige gliedernde Funktion haben, folgen jedoch dieser Regel nicht, z.B. bildet in T. 76 ein Quint-Oktav-Klang auf c', also eine Quinte über dem Ganzschluß, die Zäsur, auch in T. 28 und 68 befinden sich C-Klänge, und in T. 87 befindet sich ein Klang auf e.



Passagen, die schneller als in Brevis-Bewegung ablaufen, haben selten eine größere Dauer als sechs tempora, bevor die Bewegung durch in allen Stimmen gleichzeitige Longen abgefangen wird. Nur der Fürbittenteil (T. 64 - 92) erhält durch eine längere Strecke lebhafterer Bewegung, Takt 72 - 75, eine größere Eindringlichkeit.

Die einzelnen Stimmen verlaufen in wellenförmiger Bewegung mit einer Wellenlänge von 6 - 10 Longa-Takten und einem Hub von einer Quinte oder mehr. Sprünge, die eine Quinte übersteigen, finden sich nur gelegentlich zwischen dem Ende einer und den Beginn der nächsten Textzeile.

Abgesehen von der oben erwähnten Symmetrie in der Pausengliederung scheint ein Bauplan, der sich an größeren

Einheiten orientiert, nicht vorzuliegen, eher ist das Stück mosaikartig aus kleineren Teilen zusammengesetzt.

Das "Amen", das sich an das Gloria anschließt, bildet einen Kontrast zu diesem durch reine Brevis- und Longabewegung, im allgemeinen in den drei Stimmen rhythmisch simultan und ohne Auszierung durch kürzere Notenwerte. Nur direkt vor dem Ende bildet sich durch eine Reihung paralleler Semibreves der Eindruck einer Schlußsteigerung.

Die Version des Gloria im Manuskript der "Messe von Tournai", B-Tc 476, unterscheidet sich von der Cambraier Fassung durch häufigere Bewegung der Oberstimmen in kleineren Notenwerten, wie z.B. im Triplum, Takt 46; dort zeigt F-CA(n): , in B-Tc 476 dagegen läuft viermal die Folge  ab (s.a. krit. Bericht zu No. 2). Außerdem zeigt B-Tc 476 ein anderes Amen als F-CA(n), in wesentlich lebhafterem Duktus und mit drei eingeflochtenen rhythmisch gleichen Hoquetus-Passagen von je sechs tempora Länge.

So unterschiedlich sich die beiden Amen auf den ersten Blick darbieten, so existieren doch musikalische Beziehungen zwischen ihnen: das Tournaier Amen greift am Anfang in allen Stimmen die ersten fünf Töne des Cambraier Amen auf, im Triplum allerdings umspielt, und auch am Ende des Amen gibt es enge Korrespondenzen (vgl. krit. Ber. zu No. 2).

Die Tournaier Fassung kann als Bearbeitung der Version Cambrai betrachtet werden, denn es ist wahrscheinlicher, daß Melodien nachträglich koloriert, verziert, bereichert werden, als daß man sie nachträglich so weitgehend vereinfacht. Zudem ist das Tournaier Amen dreimal so lang wie das Amen aus F-CA(n) und weitaus komplizierter als dieses; es handelt sich also wohl um eine Neukomposition, die an Anfang und Ende das einfache Vorbild zitiert.

Damit ist selbstverständlich nicht gesagt, daß die Version B-Tc 476 direkt auf dem Cambraier Manuskript beruht. Es ist ebenso gut möglich, daß die Vermittlung durch ein anderes Manuskript geschah oder daß beide Versionen ein gemeinsames Urbild besitzen.

No. 3 Gloria

Das Gloria No. 3, ebenfalls dreistimmig, [II, 2, 3], im Simultanstil, ist, soweit ich feststellen konnte, ein Unicum. Es ist von durchgehenden Strichen in den Notensystemen des Originals in drei Teile gegliedert, deren jeder durch Longapausen in je einer Stimme, das heißt Duo-Passagen von zwei tempora Länge, in fünf Abschnitte zerfällt. Diese Abschnitte stimmen mit den Textzeilen gemäß dem Graduale Romanum überein. Damit sich jedoch bei sechzehn Textzeilen $3 \times 5 = 15$ musikalische Abschnitte ergeben, gehen die beiden Zeilen "Laudamus te. Benedicimus te." ohne Pause ineinander über. Dieses Gloria folgt also einem strengen Symmetrieprinzip.

Eine deutliche Dreiteilung kommt, wie bereits in No. 2, bei Gloria-Kompositionen des 14. Jahrhunderts mehrfach vor, eine ähnliche ausgeprägte Symmetrie in Bezug auf eine Mitte weisen aber nur drei der vollständig erhaltenen französischen Gloria-Kompositionen des 14. Jahrhunderts auf, wenn man von den beiden isorhythmisch gebauten Werken absieht¹⁾.

1) s. CMM 29; p.22-65

Isorhythmisch im Tenor sind No. 20 und 21 (= I-IV No. 61 u. 44). Symmetrisch aufgebaut sind No. 23 (= I-IV No. 43) mit der Zeilengliederung $1/4/1//1/1/\underline{1}/1//1/3/1//$ Amen

No. 24 (= F APT 16 bis No. 12 mit der Aufteilung $1//4//1//1//1//\underline{1}/1//1//1//4//$ Amen

sowie No. 27, die, da sie in F-CA(n) als No. 5 enthalten ist, weiter unten (p.37) genauer besprochen wird.

In der eben benutzten Darstellung für die Gliederung der Stücke stehen Striche für Zäsuren durch Pausen und Doppelstriche für Unterteilungsstriche im Original; die Zahlen bedeuten Zeilenanzahlen, und die "Mittelzeile", die jeweils sozusagen die Symmetrieachse bildet, ist unterstrichen.

Die Tonalität teilt das Werk mit ungefähr der Hälfte der Gloria französischen Ursprungs: Alle drei Hauptabschnitte und das Amen enden auf d-a-Klängen. Die übrigen Zeilen münden in Klängen auf e, g, oder c, die als Halbschlüsse angesehen werden müssen und sich, abgesehen von e, nicht den Normen für das Verhältnis von ouvert und clos in der weltlichen Musik fügen.

Die Melodieführung in den Oberstimmen ist ähnlich kleingliedrig und pendelnd wie in No. 2. Durch den ruhigen Tenor zeigt das Werk, wie No. 2, musikalisch motettenähnliche Züge.

In rhythmischer Hinsicht auffallend sind die Hoqueti T. 62 ("Christe"), T. 70-71 ("filius patris") und am Ende des Gloria auf "patris" und - wahrscheinlich¹⁾ - auf "altissimus". Die Hoqueti, stets mit synkopischem Tenor, dienen ganz eindeutig als Mittel nicht zur Gliederung - ihre Abstände sind musikalisch und textlich ungleichmäßig - sondern zur Hervorhebung ganz bestimmter Textstellen, die zusammen betrachtet, gewissermaßen Bekenntnischarakter tragen: (Jesu) Christe, filius patris, altissimus, (in gloria dei) patris²⁾.

Das Amen zu No. 3 ist im Tenor mit vier Taleae isorhythmisch gebaut, wahrscheinlich auch in den Oberstimmen, wie die Existenz von vier Hoquetus-Passagen nahelegt. Leider ist wegen des schlechten Erhaltungszustands der Manuskriptseite nur eine vague Rekonstruktion vom Ende des Stückes und dem Amen möglich.

1) An dieser Stelle ist wegen der Schäden am Manuskript die Übertragung nicht verlässlich und muß als Versuch angesehen werden.

2) In T. 35-41 sind die Oberstimmen beschnitten. Falls in T. 39 mit dem Text "tibi" ein Hoquetus vorliegt, wie der den anderen Hoquetusstellen entsprechende Tenorrhythmus *• . ♯ . ♯* andeutet, dann wäre obige Interpretation zum Textbezug fraglich.

No. 5 Gloria "Qui sonitu"

Wenn man davon ausgeht, daß die bis heute erhaltenen Manuskripte des 14. Jahrhunderts einen repräsentativen Querschnitt für die damalige musikalische Praxis bieten, muß dieses Gloria eines der beliebtesten gewesen sein, denn es ist aus nicht weniger als acht Quellen¹⁾ - einschließlich F-CA(n) - bekannt. In F-Sm 222 ist nur das Triplum-Incipit erhalten; sonst ist das Stück überall außer in F-CA(n) im Diskant-Stil²⁾ überliefert, das heißt, mit textierter Oberstimme und begleitenden textlosen Unterstimmen in vorwiegend ligierter Schreibung. In F-CA(n) dagegen sind auch die beiden Unterstimmen textiert, untereinander simultan, aber ohne Tropus und völlig unabhängig von der tropierten Oberstimme, so daß zum Beispiel im Cantus die vier Textzeilen "Laudamus te" bis "Glorificamus te" ablaufen, während Tenor und Contratenor nur mit "Benedicamus te" begleiten. Tenor und Contratenor bewegen sich also immer noch bedeutend ruhiger als der Cantus.

Das Werk zeigt in der vorliegenden Form eine bemerkenswerte Mischung von Motetten-(Zweitextigkeit), Diskant- (Oberstimme bewegter als die übrigen Stimmen) und Simultanstil (gleiche Textverteilung in den Unterstimmen).

Da das Stück in den anderen Quellen im Diskantstil auftritt, ist anzunehmen, daß man es in F-CA(n) mit einer einzelnen Bearbeitung für den speziellen Gebrauch des ursprünglichen Auftraggebers der Handschrift zu tun hat. Es bildete

1) Zu den bereits Stäblein-Harder bekannten fünf Quellen treten außer F-CA(n) hinzu: I-GR 197 und D-Nst 9. Näheres dazu s. Ursula Günther: Quelques remarques sur des feuillets récemment découverts à Grottaferrata. In: L'Ars Nova italiana del Trecento. Kongreßbericht Certaldo 1969. Certaldo 1970; p.315-397.

2) vgl. p.32, Anm. 2.

in diesem Fall ein problemloses Unterfangen, die Unterstimmen mit Text zu versehen: weil im Verhältnis zum Tropus der Oberstimme wenig Text auf relativ lange Strecken zu verteilen war, brauchten nur Ligaturen aufgebrochen oder anders angeordnet und einzelne länger gehaltene Töne aufgespalten zu werden.

F-CA(n) gehört zur Gruppe der Manuskripte, die die erste Zeile "Et in terra pax hominibus bone voluntatis" monophon überliefern. Nur I-IV und F-APT 16 bis statten sie dreistimmig aus¹⁾; F-APT 16 bis tut es mit Tenor und Contratenor, in I-IV steht anstelle eines Contratenor zu dieser Zeile ein "Biscantus de introitu qui sonitu".

Diese merkwürdige Bezeichnung ist gerechtfertigt, denn im Gegensatz zu Stäblein-Harders Erklärung²⁾ handelt es sich bei der Stimme nach Tonlage und bewegtem Verlauf um eine Gegenstimme zum Cantus, nicht zum Tenor, einen zweiten Cantus also, einen "Biscantus".

Das Stück steht wieder im gängigen [II, 2, 3]. Seine Tonalität ist stark schwankend, im Gegensatz zu der der beiden vorangegangenen Gloria: die Schlußklänge wechseln von Abschnitt zu Abschnitt zwischen C, G, D, A und F.

Die Tatsache, daß die verschiedenen dazu überlieferten Amen teils auf einem F-Klang, teils auf einem G-Klang schließen³⁾, bezeugt, daß dieses Gloria auch in der Betrachtungsweise der Zeitgenossen in der Tonalität nicht festgelegt war; zumindest hat nicht immer der Schlußklang des Gloria selbst, auf g, für den Schlußklang des Amen den Ausschlag gegeben.

1) vgl. die Übertragung in CMM 29, No. 27 und Transkriptionsteil dieser Arbeit, No. 5.

2) MSD 7, 43, Anmerkung: "Biscantus may perhaps mean as much as 'second voice'. Here, in fact, it means Ct (= Contratenor, d. Autorin)".

3) Darauf machte bereits U. Günther aufmerksam.
S: Günther: Quelques remarques; p.322-326.

Das Gloria ist, ähnlich wie No. 3, sozusagen axialsymmetrisch angelegt. Es wechseln eine, vier, dreimal zwei, vier und wieder eine Zeile des Gloria mit je einer Strophe des Tropus ab. Die Zeilen der sehr regelmäßig gebauten Tropusstrophen (je drei Achtsilbler reimen gleich, und es folgt jeweils ein Viersilbler, der in allen sechs Strophen auf -us endet) sind fast immer durch Pausen voneinander abgesetzt. Dies Verfahren kommt in den Teilen mit dem liturgischen Gloria-Text nicht gleichermaßen zur Anwendung. In F-CA(n) sind die einzelnen Abschnitte nicht so konsequent wie in den anderen Quellen durch Teilungsstriche getrennt. Daher wird die Symmetrie hier nicht so augenfällig. Die Melodie der Oberstimme ist großräumiger geführt als bei No. 2 und No. 3; beispielsweise wird die erste Textzeile von einem einzigen, weit gespannten Melodiebogen getragen, von c' über einen Höhepunkt ungefähr in der Zeilenmitte auf h' zurück zum c', während die Melodie etwa in der ersten Zeile von No. 2 mehrmals um die mittlere Tonhöhe f' und g' pendelt. Die Unterstimmen, besonders die Tenores, verhalten sich umgekehrt: in No. 2 und No. 3 wirken sie bei meist stufenweisem Fortschreiten recht geschlossen und sangbar, in No. 5 dagegen kommen sowohl im Tenor wie auch im Contratenor häufiger Sprünge vor (vgl. z.B. die Passage Takt 26 - 33), so daß man von einem Harmonieträger-Duo im Sinne Bessellers sprechen könnte¹⁾.

Dies berechtigt zu der Annahme, daß die ersten beiden Gloria bei der Komposition eher vom Tenor her, No. 5 dagegen - bei seiner Herkunft aus dem Diskantusstil naheliegend - eher vom Cantus her geplant wurden.

Das Gloria tritt, wie schon kurz erwähnt, in den einzelnen Quellen mit unterschiedlichen Amen auf, in I-IV allein

1) Heinrich Besseler: Bourdon und Fauxbourdon, Studien zum Ursprung der niederländischen Musik.
²Leipzig 1974; p.66-80, insbesondere p.71.

sogar mit zweien. Sie lassen sich jedoch zu Gruppen zusammenfassen.

Zur ersten Gruppe gehören das Amen aus US-R 44, das aus F-CA(n) und das erste Amen aus I-IV. Von diesen ist nur das Amen aus US-R 44, früher bekannt als "Fragment Fleischer", vollständig. In I-IV, wo das Amen unvollständig blieb, fehlt der Contratenor, in F-CA(n) durch Beschnitt von f.3^v der Cantus. Die Unterstimmen in dieser Gruppe sind, soweit vorhanden, fast gleich. Die beiden erhaltenen Cantus haben zwar gleiche Melodiestructur, unterscheiden sich aber im Metrum: I-IV hat [II, 3, 3], US-R 44 dagegen [II, 3, 2], beide abweichend vom zugehörigen Gloria. Ob F-CA(n) mit einer der beiden Versionen übereinstimmte oder eine dritte eigene aufwies, läßt sich anhand seiner Unterstimmen, die keine prolatio zeigen, nicht feststellen.

Die zweite Gruppe besteht aus den Amen in I-GR 197 und F-APT 16 bis¹⁾, die sich nur durch Varianten in der Auszierung der Stimmen unterscheiden.

Die restlichen drei Amen, das heißt, das zweite aus I-IV und diejenigen aus I-Pu 684 und D-Nst 9, sind alle völlig eigenständig.

Die Amen der ersten Gruppe stellen drei leicht unterschiedlichen Fassungen desselben Amen dar. Dieses Amen ist dreiteilig. Die Teile, die auf einen G-, einen F- und am Schluß wieder auf einen F-Quint-Oktavklang münden, werden durch Pausen im Triplum voneinander abgesetzt. Die beiden ersten Teile ähneln sich dadurch, daß sie im Superius sehr lebhaft, aber mit längeren Tondauern in den Unterstimmen beginnen und dann in allen Stimmen in eine gemäßigte Brevis-Semibrevis-Passage übergehen. Im Superius der Fassung US-R 44 enden sie sogar, wenn auch um einen Ton versetzt,

1) s. U. Günther, Quelques remarques; p.323-326.

mit der gleichen Melodiefloskel (T. 120/121 und T. 126/127). Der abschließende dritte Teil bewegt sich ruhiger, ausschließlich in Brevis- und Semibreviswerten.

Das Amen aus F-APT 16 bis und I-GR 197 wird durch eine isomelische Gliederung im Superius ebenfalls dreiteilig: von Passagen mit reicher Minimae-Auszierung leitet die Tonfolge S f' S g' L (oder B) a¹⁾ mit einem f-Klang in den jeweils folgenden Teil und in den Schlußklang auf g über.

Das zweite Amen aus I-IV ist von gleicher Hand wie die Begleitung zum Introitus des Gloria geschrieben²⁾ und besitzt, wie dieser, keinen Contratenor sondern eine zweite Stimme in hoher Lage, bezeichnet als "Quinta". Sie ist fast überall Note gegen Note auf den Tenor bezogen und entsprechend ruhig. In beiden Stimmen entstehen durch Alteration der zweiten Semibrevis im tempus perfectum oft jambische Rhythmen.

Der Superius ist reich ausgeziert, aber mit großem Atem angelegt. Die Stellen, die am ehesten als Zäsur hörbar werden, befinden sich am Ende von T. 119c, 121c und 124c; sie ruhen auf g-Klängen, einen Ton über dem abschließenden f-Klang. Die Quinta besitzt kurz vor der Mitte des Amen einen Höhepunkt in Form ihrer einzigen ausgezierten Stelle (T. 120c). Der Tenor weist entsprechend nur hier drei Semibreves hintereinander auf.

Von dem Paduaner Amen sind nur Tenor und Contratenor erhalten, die zwei isorhythmische Taleae bilden. Sie bestehen, genauer gesagt, aus drei verschiedenen rhythmischen Elementen von je zwei Longae Dauer, die in den beiden

1) L= Longa, B= Brevis, S= Semibrevis. Vgl. auch die Einleitung zum Transkriptionsteil.

2) Auch der Contratenor in I-IV stammt von dieser zweiten Hand. Vgl. MSD 7; p.42.

Stimmen verschiedenartig zyklisch angeordnet sind.

Es sind dies:

1.) \circ d d 2.) d d \circ 3.) ♪♪♪♪ \circ

Der Tenor hat die Anordnung 1, 2, 3; 1, 2, 3; //,
der Contratenor dagegen: 1, 3, 2; 1, 3, 2 //.

Die erste Talea und der Schluß des Amen enden auf einem g-Klang.

Das Amen aus D-Nst 9 ist, wie das aus Padua, unvollständig. Von ihm sind nur Discantus und Tenor vorhanden.

Der Tenor besteht aus zwei Abschnitten, die rhythmisch fast gleich sind: im zweiten Abschnitt wird lediglich die zweite Brevis von einer Minima imperfiziert (Takt 120d.2), und die sechste Brevisgruppe des ersten Teils (Takt 118d, zweite Hälfte) findet keine Entsprechung, so daß am Ende des zweiten Teils die Akzente verschoben sind. Aber auf diese Weise sind, trotz der Schluß-Longa anstelle der Brevis des ersten Teils, beide Abschnitte gleich lang. Im Diskantus liegt über dem Ende des ersten Tenor-Teils ein Einschnitt mit einer Pause. Beide Teile des Amen münden auf g-g'.

Es liegt nahe, bei der Vielzahl von Quellen für das Gloria die Abhängigkeit einiger dieser Quellen voneinander zu vermuten. H. Stäblein-Harder hat bereits versucht, diesbezüglich eine Lösung zu finden¹⁾. Doch bleibt ein solcher Versuch problematisch, denn in mittelalterlicher Musik lassen sich Fehler, die ja die wichtigsten Informationen für die Aufstellung des Stemma mehrerer Handschriften bilden, schwer definieren, da es an Zeugnissen von Theoretikern zu diesem Thema mangelt. Aussagekräftige Varianten sind in vielen Fällen nicht zahlreich genug.

1) MSD 7, 43.

Immerhin läßt sich soviel sagen:

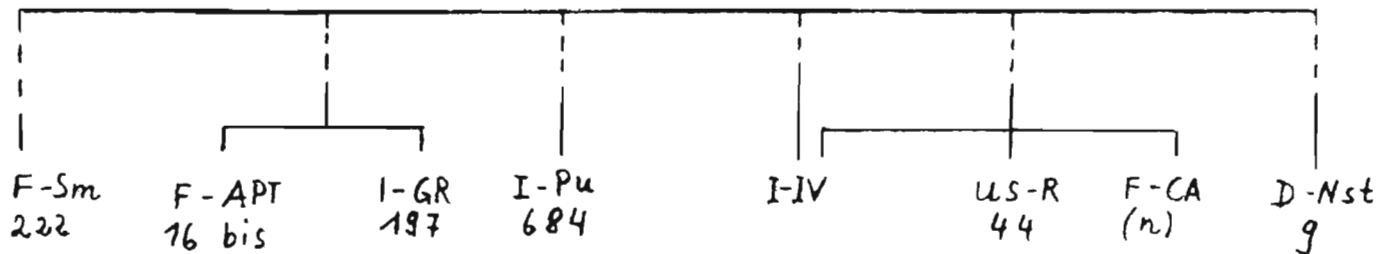
bereits ohne die Überlieferung der verschiedenen Amen einzubeziehen, kommen die Manuskripte F-APT 16 bis, I-Pu 684 und I-GR 197 nicht als direkte oder indirekte Vorlage für irgend eines der vorhandenen Manuskripte in Frage, denn in F-APT 16 bis fehlt ein ganzer Tenor-Abschnitt, I-Pu 684 hat einen selbständigen Contratenor, der nur zu Beginn mit den übrigen übereinstimmt, und in I-GR 197 sind zwei Passagen deutlich anders als in den anderen Manuskripten (C T. 75-76, T T. 45-48). Über die Rolle von D-Nst 9 läßt sich, wegen seines fragmentarischen Zustands, keine Klarheit gewinnen, von F-Sm 222, nur mit dem Incipit des Cantus überliefert, ganz zu schweigen.

Übrig bleiben nur US-R 44, I-IV und F-CA(n). Stäblein-Harder vermutet wegen des übereinstimmenden Amen in US-R 44 eines von zwei Vorbildern für I-IV. Dies ist jedoch höchst unwahrscheinlich, denn die letzten Takte des Cantus im Amen US-R 44 sind unzweifelhaft eine Terz zu hoch (wie übrigens auch Stäblein-Harder bemerkt), und der erste Schreiber, der den Cantus und das erste Amen in I-IV notiert hat, müßte diesen Fehler sofort während des Kopierens bemerkt und berichtigt haben, denn der Cantus in I-IV ist korrekt. I-IV kann aber auch nicht Vorbild für US-R 44 sein, denn im entsprechenden Amen in I-IV fehlt der Contratenor. Aus denselben Gründen kann F-CA(n) von keinem dieser beiden Manuskripte abstammen, zumal das Amen in F-CA(n) in Takt 123 und 124 um je eine Brevis länger ist, als in den beiden anderen Manuskripten. Damit scheidet F-CA(n) auch als Vorbild für I-IV und US-R 44 aus.

Im übrigen zeigt auch das unterschiedliche Metrum im Superius der Amen aus I-IV und US-R 44, daß die beiden Handschriften diesbezüglich unabhängig voneinander sind. Alle übrigen Manuskripte sind also für die Überlieferung des

Gloria "Qui sonitu" disjunkt; man kann bestenfalls für die beiden Gruppen mit gleichen oder ähnlichen Amen jeweils ein gemeinsames Vorbild annehmen. Im Falle von I-IV muß jedoch, wegen des singulären zweiten Amen von anderer Hand, noch eine weitere Vorlage vorhanden gewesen sein.

Man erhält also das folgende Bild, das nicht als Stemma im strengen Sinn aufzufassen ist:



Die meisten dieser Handschriften sind nicht exakt datierbar, so daß ihr Alter keinen Aufschluß über Abhängigkeit gibt.

Es wäre denkbar, daß das jeweilige Amen ursprünglich eine tonartliche Beziehung zu einem Credo herstellen sollte. Das würde helfen, die Existenz so vieler verschiedener Amen zu erklären¹⁾.

Es ist bemerkenswert, daß sowohl in US-R44 als auch in F-CA(n) auf das Gloria mit gleichem Amen das Credo von Steve de Sort unmittelbar folgt. Das Amen schließt auf F, und das Credo, mit der Haupttonalität G, beginnt mit der Oktave c'-c'.

1) Ursula Günther weist für einen ganzen Meßzyklus des 14. Jahrhunderts, den sie auf einem Deckengemälde identifizierte, auf musikalische Beziehungen zwischen den einzelnen Sätzen hin, die sich in gleichem Modus und gleichartiger rhythmischer Bewegung der Sätze ausdrücken.

(Vgl. U. Günther: Les anges musiciens et la messe de Kernaskléden; p.113. In: Les sources en Musicologie. Actes des Journées d'études de la Société Française de Musicologie à l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes d'Orléans La Source, 9. - 11.9.1979, Paris 1981; p.109-136).

No. 6 Credo

Das Credo No. 6 ist, wie das Gloria No. 5, ein in ungewöhnlich vielen Quellen überliefertes Werk. Es findet sich, ganz oder fragmentarisch, in insgesamt neun Konkordanzen, F-CA(n) und den Index der Handschrift La Trémoille, F-Pn 23190¹⁾, eingeschlossen.

In I-IV ist rechts oben zu Beginn des Credo vermerkt "de rege"; in F-APT 16 bis, F-Pn 23190 und E-Bcen 971 existiert die Zuschreibung "Sortes" oder "Sortis", eine Bezeichnung, die wahrscheinlich als lateinische Genetivform zu werten ist²⁾ und vermuten läßt, daß es sich bei dem Komponisten um Steve de Sort handelt, der als Organist am Hofe von Aragon 1394 bis 1406 nachweisbar ist³⁾. Das Vorhandensein des Credo im Index von F-Pn 23190, der 1376 datiert ist, zeigt, daß die Komposition schon vor diesem Zeitpunkt entstanden sein muß; die - wenn auch nachgetragene⁴⁾ - Bemerkung "de rege" in I-IV macht wahrscheinlich, daß Steve vor seinem Engagement in Aragon bereits für einen anderen königlichen Hof der französischen Einflußsphäre gearbeitet hat - den französischen selbst?

-
- 1) In RISM B IV²; p.205 ist dies Manuskript noch als F-SERRANT verzeichnet, da es erst nach Erscheinen dieses RISM-Bandes von der Bibliothèque Nationale in Paris erworben wurde. Die neue Bezeichnung wird meines Wissens zum ersten Mal verwendet in: French Secular Music. Manuscript Chantilly, Musée Condé 564. Ed. Gordon K. Greene. Monaco 1981 (= PMFC XVIII); p.144.
 - 2) vgl. MSD 7; P.58-59. - Es könnte sich auch um einen Ablativ 'de Sortis' handeln.
 - 3) Näheres zu der These "Sortis = de Sort" und zur Biographie des Steve de Sort s. Maria del Carmen Gómez Muntané: La musica en la casa real catalano-aragonesa durante los años 1336-1432. Vol. I: Historia y documentos. Barcelona 1977; pp.94-98 und 204-206.
 - 4) s. Friedrich Ludwig: Die mehrstimmige Messe des 14. Jahrhunderts; p. 426. In: AMW 7 (1925); p. 417-435.

Wie bei den bisher behandelten Meßsätzen herrscht [II, 2, 3]; die einzelnen den Textzeilen entsprechenden Teile münden auf g- oder a-Klängen, in einem Falle auf einen f-Klang von der Dauer einer Longa, der sich exakt in der Mitte des Stückes befindet: 146 tempora gehen ihm voran, und 147 tempora folgen; er beendet den neunten von achtzehn Teilen mit dem Text: "...passus et sepultus est", vor dem inhaltlichen Umschwung: "Et resurrexit tertia die". Das Stück schließt mit einem g-Klang.

Das Credo ist aus einer dreistimmigen Fassung im Discantus-Stil, wie sie andere Quellen mitteilen, durch Textunterlegung in allen Stimmen in den Simultanstil umgearbeitet worden. Nach Bedarf wurden dabei in Tenor und Contratenor Longae und Breves gespalten, was zu häufigen Tonwiederholungen führt. Eine vierte Stimme, stellenweise rhythmisch etwas lebhafter als die anderen, wurde als Quadruplum hinzugefügt. Sie verdoppelt nicht einfach einen Ton der vorhandenen Stimmen, sondern komplettiert meist durch Terz oder Quint einen Zwei- zu einem Dreiklang. (Man vergleiche z.B. die Passage T. 42-48, wo das allerdings in besonders dichter Folge der Fall ist).

Meist geschieht dies auf der ersten Brevis-Länge eines Longa-Taktes, während auf der zweiten Brevis vielfach schon die drei unteren Stimmen allein einen Dreiklang bilden. - Man stellt übrigens bei näherem Hinsehen bei allen bisher besprochenen Meßsätzen fest, daß sie durchaus nicht arm an Dreiklängen sind. (Es werden hier nur Dreiklänge am Beginn einer Brevis-Einheit betrachtet, die durch diese Stellung also ein gewisses Gewicht haben). Nur an den Enden ganzer Teile finden sich fast unweigerlich Quint-Oktav-Klänge.

Dem Quadruplum ist anzumerken, daß es nachträglich hinzukomponiert wurde; im Gegensatz zu den drei anderen Stimmen mit ihrer schlüssigen, überwiegend schrittweisen Linienführung und deren selbstverständlichem Einmünden in die

Schlußwendungen der einzelnen Teile sind im Quadruplum große Sprünge sehr häufig, und die Kadenzfloskel wird sehr oft im Sprung erreicht (s. z.B. die Übergänge in den Takten 12.1-2, 20.1-2, den Lauf in T. 32, der etwas unvermittelt einen Septimensprung ausfüllt, T. 116/117, 127, 135/136, 142/143 und schließlich auch im vorletzten Takt des Amen).

Die zusätzliche Stimme erzeugt ein bewegtes Oberstimmenduo gegen ein ruhigeres Unterstimmenduo. Dadurch und durch die Textierung aller Stimmen entsteht aus einem ursprünglich vom Diskantstil geprägten Werk eine Komposition im Simultanstil mit motettenartigen Zügen.

Drei Passagen heben sich aus dem Übrigen dadurch heraus, daß plötzlich über eine Strecke von mehreren Takten in allen Stimmen gleichmäßig ruhige Longa- und Brevisbewegung herrscht. Diese Stellen tragen die Texte: "Et ascendit in celum", T. 80-83, "Et expecto" (resurrectionem mortuorum), T. 131-133, und "Et vitam venturi" (seculi), T. 138-140. Durch das Mittel rhythmischen Kontrastes werden diese inhaltlich verwandten Stellen mit dem Hinweis auf ein ewiges Leben wirkungsvoll betont¹⁾.

Das von Stäblein-Harder²⁾ erwähnte "word painting" durch das Aufsteigen des Triplum um eine Oktave bei "Et ascendit" (T. 80-82) wird in der Fassung (F-CA(n) durch die Zusatzstimme in seiner Wirkung gemindert, ebenso das "descendit" (T. 48 f.).

1) Zu diesem Phänomen im allgemeinen vgl. auch U. Günther: Sinnbezüge zwischen Text und Musik in Ars nova und Ars subtilior; p.248-253. In: Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts. Kongreß Wolfenbüttel 1980. Ed. U. Günther, L. Finscher. Kassel 1984 (= Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten. 10); p.229-268.




2) MSD 7; p.58, sowie Günther, Sinnbezüge; p.239-244.

Das Amen zum Credo in F-CA(n) besteht aus drei Stimmen die, da ohnehin melismatisch, mit den anderen Quellen weitgehend übereinstimmen, und dem zusätzlichen Quadruplum, das auch hier, wie im Credo selbst, mit dem Triplum ein bewegtes Duo gegen die Unterstimmen bildet.

Die Konkordanz in dem Fragment NL-Lu 2515, das nur Teile des Triplum, des Tenor und des Contratenor überliefert, enthält zusätzlich einen fragmentarischen Solus Tenor.

Nach der Einteilung des erhaltenen Blattes existierten dort aber insgesamt nur vier Stimmen; auf dem verso (ursprünglich recto) des Blattes befinden sich die erste Hälfte von Tenor und Contratenor ("Patrem" bis "Et ascendit in celum"), sowie der Solus Tenor ab "Qui propter nos homines".

Auf dem recto (ursprünglich verso) steht die zweite Hälfte von Cantus und Solus Tenor. Der Solus Tenor muß also zur Reduktion des Credo von drei auf nur zwei Stimmen gedient haben - ein bisher im 14. Jahrhundert einzigartiger Fall¹⁾.

1) Davis erwähnt in seiner gründlichen Studie über Solus Tenores nur vierstimmige Kompositionen mit Solus Tenor (s. Shelley Davis: The Solus Tenor in the 14th and 15th Centuries. In: AM 39 (1967); p.44-64.
Zum Problem der Funktion eines Solus Tenor vgl. p.110, Anm. 2.
Auch die Notation im Fragment NL-Lu 2515 ist ungewöhnlich: Breves sind teils in der Form , teils wie üblich  notiert. Im ersten Fall handelt es sich nicht um Plicae, denn Ketten von mehreren Breves zeigen meist die beiden Formen im Wechsel: 

No. 13 Patrem ab eterno/Patrem/Talis est

Der Nachtrag No. 13 stellt eine höchst eigenartige Mischung aus mehreren Gattungen dar, nämlich einen Meßsatz, dessen Mittelstimmen mit dem Credo-Text im Kanon im Einklang über einem wahrscheinlich liturgischen, aber bisher unidentifizierbaren Tenor "Talis est" ablaufen und, wie der Tenor, isorhythmisch sind. Hinzu kommt eine sehr bewegte, bis auf wenige Stellen ebenfalls isorhythmische Oberstimme, die eine ausgedehnte Credo-Paraphrase als Text trägt. Dieser Text läßt sich, auch mit UV-Licht, nur sehr unvollständig lesen. Doch muß er ungefähr 130 dreihebige reimende Verse zu sechs oder mehr Silben umfassen, wie sich aus den noch entzifferbaren Textresten sowie aus Gliederung und Länge der Stimme schließen läßt. Der große Textumfang ist für mehrstimmige Musik der Zeit einmalig. Der Rhythmus der Stimme ist eng mit dem Deklamationsrhythmus des Textes gekoppelt, wie sich gleich am Beginn zeigt.

Der Tenor umfaßt neun Colores minus zwei Takte, die mit neun Taleae, am Ende verkürzt um zwei Takte, identisch sind. Die übrigen Stimmen bilden darüber nicht ganz vier-einhalb Taleae.

Der Ablauf der drei Unterstimmen geht aus einem mit UV-Licht gerade noch lesbaren Kanon am Ende des Stückes auf f. 10^r unten rechts hervor, den Stäblein-Harder übersah und den Hasselman nicht korrekt las und unvollständig deutete (vgl. Anm. 2 auf p.18). Der Kanon lautet:

"Primus incipiat patrem et alter ipsum sequatur secum iniciando sub omni. Tenor octies dicitur integraliter et semel usque ad pausam finitur (?). Ubique tam in credo quam in tenore est modus perfectus."

Das heißt, das erste "Patrem" solle beginnen und das zweite diesem folgen und unter dem Textwort "omni" einsetzen.

Der Tenor solle achtmal ganz gesungen werden und noch ein weiteres Mal, bis er an der Pause ende (?). Überall, sowohl im Credo wie auch im Tenor, herrsche perfekter Modus.-Die Mittelstimmen zitieren bis zur ersten Pause, das heißt, dreieinhalb Takte lang, die Passage "Patrem omnipotentem" aus dem Credo I des Graduale Romanum, transponiert um eine Quint aufwärts, wie bereits Stäblein-Harder feststellte¹⁾.

Mit dem eng an die Textverse gebundenen Ablauf des Quadruplum, das durch diese Kopplung im kreisenden Gleichmaß einer Vielzahl rhythmisch ähnlicher Abschnitte fließt, und der relativ kurzen, oft wiederholten Tenor-Formel mit dem geringen Vorrat von nur drei verschiedenen Tönen, f, g, und a, zeigt die Komposition keine Ähnlichkeit mit einem der zahlreichen Meßsätze aus den großen Sammelhandschriften aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die die Kanontechnik verwenden²⁾.

1) s. MDS 7; p.51.

2) Das Manuskript I-MOe 5.24 überliefert drei, GB-OH sechs, Gb-Ob 213 zwei Meßsätze und I-AO einen Meßsatz mit kanonischen Stimmen. Die Trienter Codices enthalten zwei komplette Kanon-Meßzyklen und fünf Einzelsätze, darunter Dufays "Gloria ad modum tubae" und ein vierstimmiges Kanon-Gloria von Jean Pullois (gest. 1463), in F-Sm 222 ist das "Cantus"-Incipit eines "Patrem Fuga cum 24 pausis" erhalten.

Weitere Meßsätze mit Kanontechnik finden sich im Ms PL-Wn 378, f. 19'-20' und im Fragment Dijon, Bibl. Publique, 2837, f. 2^{r-v} (zu Dijon 2837 s. Craig Wright: A Fragmentary Manuscript of Early 15th-Century Music in Dijon. In: JAMS 27 (1974); p.306-315.)

Vgl. dazu die Ausgaben:

a) zu I MOe 5.24: La cappella musicale del duomo di Milano. Ed. Gaetano Cesari. Parte prima: Fabio Fano: Le origini e il primo maestro di cappella, Matteo da Perugia. Mailand 1957, (= Istituzioni e monumenti dell'arte musicale italiana. Vol.I. Nuova serie.); No. 3, 5, 7.

Fortsetzung der Anmerkungen auf p. 51:

Ebensowenig hat die Komposition direkte Beziehungen zu den chaces und caccie des 14. Jahrhunderts mit ihren rhythmischen Raffinessen.

Sie ist formal eher mit den Motetten der Ars Nova verwandt, denn sie zeigt wie diese Mehrtextigkeit, einen Superius, der wesentlich lebhafter bewegt ist als die anderen Stimmen, und, wie bereits erwähnt, einen liturgischen Tenor sowie isorhythmischen Bau in allen Stimmen. Die Charakterisierung "isorhythmische Motette mit kanonischem Duplum" träfe die Lage recht gut.

Fortsetzung der Anmerkungen von p. 50:

- b) zu GB-OH: The Old Hall Manuscript. Ed. Andrew Hughes, Margaret Bent, Part I, 1.2. - III. O.O. 1969 (= CMM 46, I. 1.2 - III.); No. 26, 27, 35 (Gloria von Pycard), 71, 75 (Credo anon.), 123 (Sanctus von Pycard).
- c) zu GB-Ob 213: Polyphonia sacra. A Continental Miscellany of the Fifteenth-Century. Ed. Charles van den Borren. University Park, Pennsylvania, 1963; No. 2, 10, 17.
- d) zu I-AO: Marian W. Cobin: The Aosta Manuscript. A Central Source of Early-Fifteenth-Century Sacred Polyphony. Vol. I. II. New York Univ., Ph. D., 1978; No. 21.
- e) zu den Trienter Codices: Canons in the Trent Codices. Ed. Richard Lovan. O.O. 1967. (= CMM 38); No. 3, 5, 9, 11, 13 und: Guglielmi Dufay Opera Omnia. Ed. Heinrich Bessler. IV. Rom 1962. (= CMM 1, IV); p.79, sowie: Johannis Pullois Opera Omnia. Ed. Peter Gülke. O.O. 1967. (= CMM 41); p.24-26.
- f) zu F-Sm 222: Le manuscrit musical M 222 L 22 de la Bibliothèque de Strasbourg. XV^e siècle. Ed. A. Van der Linden. Brüssel o.J. (= Thesaurus musicus. II.), Incipit No. 89.
- g) zu PL-Wu 378: Antiquitates Musicae in Polonia. Ed. Miroslaw Perz. Vol. XIV. Sources of Polyphony up to c. 1500 (Transcriptions). Graz, Warschau 1976; pp.427-433 und XXVI-XXIX, Vol. XIII, Sources of Polyphony up to 1500 (Facsimiles). Graz, Warschau 1976; p.140-141.

Es ist meines Wissens nur ein einziges weiteres Werk bekannt, das Kanontechnik mit durchgehender Isorhythmie vereinigt. Es ist dies die Motette "Pontifici decori speculi" von Johannes Carmen (Quelle: GB-Ob 213, f. 26^v - 27)¹⁾, der 1403 in Paris durch Zahlungen vom burgundischen Hof nachgewiesen ist²⁾.

Es läge nahe, den vorliegenden Meßsatz No. 13 ebenfalls im frühen 15. Jahrhundert anzusetzen, doch hat sich in der Oberstimme die Verwendung der altertümlichen Plicae erhalten, die, nach Apel, bald nach der Niederschrift der musikalischen Interpolationen des Roman de Fauvel (F-Pn 146) im Jahre 1316 gänzlich aus der polyphonen Musik verschwinden³⁾.

Auch die Taktart [III, 3, 3] deutet eher auf das 14. Jahrhundert, und die rhythmische Formelhaftigkeit sowie die durch den Bau des Tenor sehr begrenzte harmonische Abwechslung lassen das Stück archaisch wirken.

Der Satz stellt eine Sonderform dar, wie viele Kanons des 14. und 15. Jahrhundert Einzelfälle sind⁴⁾; für eine solche Randerscheinung lassen sich noch schwerer als gewöhnlich sichere Kriterien für eine zeitliche oder regionale Einordnung finden. Daher kann eine endgültige Lösung des Problems hier nicht gegeben werden. Nach allem Gesagten ist es jedoch nicht unwahrscheinlich, daß wir es hier mit dem bislang ältesten der Kanon-Meßsätze zu tun haben.

-
- 1) Vgl. Laurence K.J. Feininger: Die Frühgeschichte des Kanons bis Josquin des Prez (um 1500). Diss. Heidelberg 1935. Emsdetten/Westf. 1937; p.23. Die Komposition ist veröffentlicht in: Early Fifteenth-Century Music. Ed. Gilbert Reaney. I. O.O. 1955. (= CMM 11,1); p.54-61.
 - 2) Yvonne Rokseth: La musique d'orgue au XV^e siècle et au début du XVI^e. Paris 1930; p.15, und CMM 11,1; p. III.
 - 3) Willi Apel: Die Notation der polyphonen Musik 900 - 1600. Wiesbaden 1970; pp.362 und 372.
 - 4) s. Feininger, Frühgeschichte; p.25.

No. 18 Benedicamus domino

Das Benedicamus, nicht unbedingt ein Meßsatz, da die Aufforderung "Benedicamus domino" mit der Antwort "Deo gratias" nicht nur am Schluß der festlichen Messe, sondern auch gegen Ende des Officiums ihren Platz hat, befindet sich im zweiten Faszikel von F-CA(n), nicht am Anfang des Manuskripts bei den anderen Meßsätzen, sondern mitten unter den Motetten. Motetten und Meßsätze sind für die Ordnung in Manuskripten des 14. Jahrhunderts nicht immer streng unterschieden worden; das Inhaltsverzeichnis von F-Pn 23190 führt die Meßsätze mit unter der Überschrift "Motez ordenez et escriz ci apres" auf¹⁾.


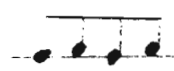
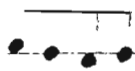
Das Benedicamus bildet bereits als solches eine Besonderheit; es ist nur noch ein weiteres polyphones Benedicamus französischer Herkunft aus dem 14. Jahrhundert bekannt, nämlich das aus der "Sorbonne-Messe" (F-Pim), das zweistimmig und sehr einfach gehalten ist²⁾. Das vorliegende dreistimmige Benedicamus dagegen ist ausgedehnt tropiert, zeigt im Gegensatz zu den Meßsätzen zu Anfang von F-CA(n) das Metrum [II, 2,2] und besitzt zwischen den textierten Passagen, die im großen und ganzen simultan verlaufen, fast ebenso lange Stellen ohne Text, in denen die einzelnen Stimmen eine große Selbständigkeit erreichen. An diesen Stellen lösen sich Minima-Floskeln durch alle drei Stimmen hindurch ab, ebenso ganztaktige (Longa-)Pausen, so daß der Eindruck eines Stimmengeflechts hervorgerufen wird. In den Takten 20 - 23 kommt sogar in zwei Stimmen, zwar nicht direkt hintereinander, sondern mit einem Takt Abstand, wörtlich die gleiche Figur von 1 1/2 Takten Länge vor, so daß man beinahe von einer Imitation sprechen könnte.

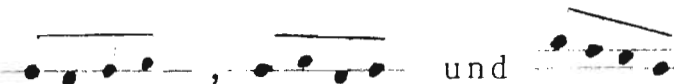
1) s. E. Droz, G. Thibault: Un chansonnier de Philippe le Bon; p.3 und Taf. 1. In: RM 7 (1926); p.1-8

2) Der simultanen, in "Partitur" notierten mehrstimmigen Benedicamus ist allerdings Legion, besonders in deutschen, polnischen und italienischen Handschriften des 13. - 16. Jahrhunderts.

Eben diese Figur wird übrigens im Duplum T. 56 noch einmal aufgegriffen, ein weiteres Mal im Triplum T. 82-83, hier jedoch mit umspielter Endnote d'.

Minima-Strecken, das heißt, Gruppen von mehr als zwei Minima, bestehen stets aus wenigen Grundmustern, wovon, schematisch dargestellt,

 ,  und  bei weitem überwiegen: sie kommen siebzehn, achtzehn und sechsmal vor,

 dagegen nur zwei- bzw. je einmal. Das Stück ist also weniger kompliziert gebaut als es zunächst den Anschein hat, denn die Minima-Gruppen stellen recht stereotype Umspielungen einzelner Töne dar, die an die Verzierungen intavolierter Kompositionen, zum Beispiel im sogenannten Robertsbridge-Codex (GB-Lbm. Add. 28550)¹⁾ erinnern.

Der Vergleich ist jedoch nur bedingt gültig, denn es herrscht dort - außer in den Tanzsätzen - überwiegend prolatio maior, No. 18 dagegen zeigt zeigt prolatio minor.

Die erste der oben dargestellten Minima-Gruppen ist identisch mit dem sog. Machaut-Motiv, das in Machauts Werken vor allem als Kadenzfloskel dient. Machaut verwendet auch die anderen Minima-Figuren, aber er bezieht sie im allgemeinen organisch in die Melodie ein und reiht sie nicht nur als Verzierung aneinander; No. 18 bildet demnach stilistisch einen Sonderfall.

Das Werk weicht vom üblichen Bau der Meßkompositionen ab, denn es gibt in diesem Benedicamus - wie in Motetten -

1) Eine Edition der Stücke aus dem Codex liegt vor in: Keyboard Music of the Fourteenth and Fifteenth Centuries. Ed. Willi Apel. O.O. 1963. (= Corpus of Early Keyboard Music. I.); p.1-9.

keine voneinander abgesetzten Teile. Den Text bildet ein Benedicamus-Tropus aus sechzehn Achtsilblern im Paarreim, die beiden liturgischen Zeilen, die den Tropus einrahmen, mitgerechnet. Die Textunterlegung in der Transkription bietet Schwierigkeiten, weil aus dem Manuskript die Grenzen zwischen textierten und textlosen Strecken nicht eindeutig ersichtlich sind. Falls man davon ausgeht, der Text beschränke sich auf die musikalisch simultanen Passagen, erhält man blockweise einen Wechsel zwischen den textierten Abschnitten und Strecken ohne Text mit rhythmischer Verzahnung der Stimmen. Dies ruft die Vorstellung von vokalen Teilen - mit oder ohne Instrumentalbegleitung - mit rein instrumentalen Zwischenspielen hervor. Versucht man dagegen, den Text soweit irgend möglich getreu der Handschrift zu unterlegen - was an vielen Stellen nicht zweifelsfrei geschehen kann -, so ergibt sich, daß die Textierungen der einzelnen Stimmen unregelmäßig gegeneinander verschoben sind. Diese Anlage würde eher für eine durchgehend vokale Ausführung mit häufigen langen Melismen sprechen¹⁾. Die letzte Auffassung ist vorzuziehen, wenn man annimmt, daß eine Ausführung "vom Blatt" aus dem Manuskript, wenigstens im Groben zu Beginn der Einstudierung, möglich gewesen sein muß.

Die erste Stimme des Stückes zitiert in den ersten vier Takten fast wörtlich das zweite Benedicamus des Graduale Romanum, und auch in den Takten 12-16 und 31-33 lassen sich gewisse Anklänge daran feststellen, wie Stäblein-Harder erwähnt²⁾.

1) In der Transkription von No. 18, Teil II dieser Arbeit, werden beide Möglichkeiten demonstriert.

2) MSD 7; p.81.

3.1.2. Die Motetten

No. 8 [Sa]ghen, saghen

Von No. 8, einer Komposition mit niederländischem Text, ist nur eine Stimme erhalten. Von dem ehemals gegenüberliegenden fol. 7, dessen recto höchstwahrscheinlich weitere Stimmen dazu trug, ist nur noch ein Abdruck des verso vorhanden, abgesehen von zwei kleinen Resten zu je 1-2 cm² (vgl. p. 60). Daher ist es nicht mit Sicherheit zu sagen, ob es sich bei der No. 8 tatsächlich um eine Motette handelt. Eine kanonische Form, entsprechend der Chace oder Caccia, wäre in Anbetracht der Länge des Stückes ebenfalls möglich, denn der Text, eine ironische Liebesklage, enthält realistische Elemente, wie Rufe und imitiertes Glockengeläut, ein typischer Zug insbesondere für die italienische Caccia¹⁾ (man vergleiche z.B. die Caccia "Dappoi che'l sole" von Niccoló da Perugia²⁾, in der, wie im vorliegenden Stück, die Liebe mit einem Feuer verglichen wird, das gelöscht werden muß, und in der ebenfalls die entsprechenden Alarmrufe und -signale verarbeitet werden). Auch die häufigen, aber nicht regelmäßig im Sinne von Isoperiodik angeordneten kurzen Pausen könnten für eine kanonische Form sprechen. Doch gelang es bisher nicht, dafür eine musikalisch befriedigende Lösung zu finden; daher ist anzunehmen, daß man ein Motettentriplum vor sich hat. Diese Annahme wird gestützt durch die Existenz einer weiteren flämisch textierten Motette aus dem 14. Jahrhundert³⁾, die

-
- 1) s.z.B. Kurt von Fischer: Caccia, New Grove 3; p.375-376
 - 2) s. Italian Secular Music. Anonymous Madrigals and Cacce and the Works of Niccoló da Perugia. Ed. Thomas W. Marrocco. Monaco 1972 (= PMFC VIII); p.117-125.
 - 3) Edward Stam: Het Utrechtse fragment van een zeeuws-vlaamse markt-roepen-motetus. Fragment uit no. 1846, Universiteits-Bibliotheek, Utrecht. In: TVNM 21 (1968); p.25-36.

eine Marktszene mit den zugehörigen Rufen darstellt und wie No. 8 zahlreiche Tonwiederholungen zeigt, aber gleichfalls nicht isorhythmisch gebaut ist, auch in den unteren Stimmen nicht.

Das Duplum der Utrechter Motette zitiert, nach Stam¹⁾, offenbar mehrere Volkslieder. Das gibt dem Duplum über größere Strecken einen eingängigen, tanzliedhaften Charakter, der den beiden anderen Stimmen fehlt²⁾.

Möglicherweise wurde auch das Triplum der Cambraier No. 8 mit seinen besonders im mittleren Drittel sehr kurzen, rufartigen Phrasen von einem melodiöseren Duplum kontrastiert. Falls man jedoch annimmt, daß No. 8 eher durch den französischen Motettenstil geprägt ist, hat man an dieser Stelle Hoqueti zu vermuten. Da aber innerhalb einer Ars-Nova-Motette die Hoqueti gewöhnlich ähnlich, wenn nicht identisch gebaut sind, hier aber im Wechsel zwischen Pausen und Noten keine Regel zuerkennen ist, stellt die vorliegende Komposition eine gegenüber der französischen Ars-Nova-Moette selbständige Entwicklung dar, eher in Beziehung zu den musikalischen Marktszenen aus I-IV und dem Utrechter Fragment³⁾.

1) Stam, Het Utrechtse fragment; p.29.

2) Auch in dem dreistimmigen "Je commence ma chanson/ Et je ferai li secons/ J'ay pastez chaus" (I-IV No. 78, GB-Lbm 41667 No. 5 und evtl. F-Pn 23 190 No. 82, Transkription:Hasselmann: The French Chanson. II; p.162-168) kommen außer Marktrufen offensichtlich Volksliedzitate vor. Besseler rechnet dieses Stück nicht zu den Motetten, da nur selten alle Stimmen gleichzeitig erklingen (s.Besseler, Studien II; p.225).

3) (s. Anm. 2)

Machauts Motette No. 10, die sich wie F-CA(n) No. 9 mit dem "Feuer" der Liebe beschäftigt, ist, im Gegensatz zu den beiden flämischen Beispielen, isoperiodisch mit isorhythmischem Choral-Tenor angelegt und zeigt Hoqueti, ist also ganz der französischen Tradition verpflichtet. (s. PMFC II; p.141-143).

Der Tenor der Utrechter Motette ist wahrscheinlich kein *cantus prius factus*¹⁾. Das Gleiche trifft dann vielleicht auch für den verlorenen Tenor der Cambraier Motette zu.

Die flämischen Verse im Text der Cambraier Motette folgen nicht dem silbenzählenden Prinzip der spätmittelalterlichen französischen Poesie, sondern sind vierhebig mit wechselnder Silbenzahl nach dem germanischen wägenden Vers-System²⁾ und zeigen damit auch in sprachlicher Hinsicht die Selbständigkeit der Motette gegenüber französischem Einfluß. Die zahlreichen Wiederholungen kurzer Passagen im Text, die in anderen Motetten nicht vorkommen, sind ein weiterer Beweis für Eigenständigkeit und rücken diese Motette sehr weltlichen Inhalts in die Nähe der weltlichen Formen der Zeit; die andere flämische Motette läßt jedoch, ebenso wie die Marktszene I-IV No. 78, eher an die *Ars-Antiqua-Motette* F-MO f. 368v-369, No. 319, mit ihren "*cris de Paris*"³⁾ denken.

1) Stam, *Het Utrechtse fragment*; p.28.

2) vgl. z.B. Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*.
18 Bern, München 1978; p.83

3) s. Rokseth: *Polyphonies*. I., f. 368v-369. III; p.221-222
(Transkription). IV.; p.298 (Kommentar).

No. 9 Motettenfragment C.../F.../ (Tenor)

Von No. 9, bei der sich bei der Blatteinteilung gemäß um eine dreistimmige Motette handeln muß, ist nur ein Abdruck im vorderen Deckel von Inc B 145 vorhanden. Dessen Zustand ist so schlecht, daß hier nur einige Textfragmente, und auch diese mit größtem Vorbehalt, wiedergegeben werden können.

Die Suche nach Konkordanzan Hand dieser Textfragmente führte nicht zu Erfolg; somit liegt höchstwahrscheinlich ein Unicum vor. Der Text von Triplum und Duplum ist lateinisch; rote Noten finden sich nicht.

Häufiger Wechsel zwischen Minimagruppen und -pausen gegen Ende des Duplum läßt Hoqueti vermuten. Der Tenor aus Longae und Breves und den entsprechenden Pausen ist möglicherweise isorhythmisch.

C (?)	F (?) ...
---	---
---	---
--- a solida vita feram---	---
---	---
--- a a dieb ^v q ₃ collib ₃ ---	---
--- n meā p. ^r cap ^r mlta	La ue--- rige tēte---
et--- acte --- ſbfico pie ---	--- io ſum sbfidas dignis hodie
---	---
--- dē inclite---	---
pstē q ^s pcete sub acis---	---
---	---
---	---
---	---

Im Buchdeckel klebt noch ein winziger Rest des Pergamentblattes, mit dem er einmal bezogen war. Der Rest ist ungefähr 1 cm^2 groß und befindet sich links im unteren Drittel des Abdrucks. Seine a-Seite zeigt Semibreves und rote Notenlinien. Außerdem existiert noch ein etwas größeres Stückchen Pergament wahrscheinlich desselben Blattes, das zum Zeitpunkt meiner Einsichtnahme in die Cambraier Bände auf dem ersten Blatt des Buchblocks klebte, und zwar mit der a-Seite, die Teile von No. 8 enthalten haben müßte, nach oben. Eine Skizze dieses Restes möge eine Erläuterung ersetzen.



Leider ist nicht zu entscheiden, ob die Stimme, aus der der Ausschnitt stammt, textiert war oder nicht und um welche Stimmlage es sich handelt. Somit werden die Überlegungen zu No. 8 weder bestätigt noch widerlegt.

No. 10

Helas i'ay lonctamps/ [P]lain sui d'amere dolour/Infelix

Bei No. 10 handelt es sich um eine dreistimmige Motette, deren Tenor drei Taleae mit vier Colores umfaßt. Die beiden Oberstimmen sind durch Leimflecke vor allem an den Rändern der Seite streckenweise nicht lesbar, doch aus den entzifferten Partien ist ersichtlich, daß sie ebenfalls aus drei Taleae mit gleichem oder annähernd gleichem rhythmischen Ablauf bestehen. Das Triplum ist nur geringfügig lebhafter als das Duplum. Die Transkription muß wegen der vielen Lücken unvollständig bleiben.

Versetzungen zwischen Colores und Taleae, wie hier, sind offenbar für die "mittlere" Periode der Ars-Nova-Motette typisch. Bei Philippe de Vitry treten sie noch gar nicht auf, in den Motetten des Manuskripts Ivrea (I-IV) finden sich jedoch sieben Kompositionen (von 21) mit diesem Merkmal, die spätere Handschrift F-CH 564 enthält dagegen nur noch zwei, eine davon mit I-IV gemeinsam. Die Oberstimmen dieser acht Motetten sind in drei Fällen isoperiodisch, in den übrigen streng isorhythmisch gebaut¹⁾. Zwei der Motetten sind als No. 14 und 22 auch in F-CA(n) enthalten. Von den vierundzwanzig Motetten des Guillaume Machaut zeigen vier solche Überschneidungen von Color und Talea, davon läuft jedoch nur eine (No. 14) in den Oberstimmen streng isorhythmisch ab. F-CA(n) selbst umfaßt vier solcher Motetten, die somit der "mittleren" Periode zuzurechnen wären²⁾.

1) isoperiodisch: I-IV No. 7 (= F-CH 564, No. 101), 15, 20; streng isorhythmisch: I-IV No. 21, 31, 36, 73 sowie F-CH 564, No. 110 (vgl. für die Motetten aus I-IV: PMFC V, No. 4, 7, 9, 10, 13, 15, 20, für die Motetten aus F-CH 564: CMM 39, No. 3 und 4). Vgl. auch die Tabellen Besslers und Günthers (s. p.30, Anm. 1) sowie die Tabelle Harrisons, PMFC V, p. 201.

2) Der vorliegende Fall mit vier Colores gleich drei Taleae ist jedoch singulär, denn in den anderen Fällen ist der Color länger als die Talea. Vergleichbar wäre nur Machauts Motette 14 (s. Günther, The 14th-century motet, p. 30).

Eigenartigerweise kommen in der doch, verglichen mit den Vitry-Motetten, im Bau recht fortschrittlich anmutenden Motette F-CA(n) No. 10 keine Minimae vor, und die zahlreichen Punkte, die in den Oberstimmen verwendet werden, könnten auf den ersten Blick zu der Annahme verleiten, das Stück sei petronisch notiert. Das ist aber nicht der Fall, denn sehr oft zeigt der Punkt die Imperfektion einer Brevis durch eine nachfolgende Semibrevis an.

F-CA(n) enthält zwar die bisher einzige musikalische Überlieferung dieser Motette, doch wird sie im Index des Ms La Trémoille, F-Pn 23190, datiert 1376, an 27. Stelle aufgeführt¹⁾, und der Erfurter Anonymus²⁾, nach Joh. Wolf um 1340 in Frankreich niedergeschrieben, nennt sie als "exemplum de tempore perfecto...minori"³⁾, neben der Fauvel-Motette "Presidentes/Super cathedram/T. Ruina" (vgl. F-CA(n) No. 11) und mehreren Vitry-Motetten. Sie muß sich also, wie diese, unter den Zeitgenossen größerer Bekanntheit erfreut haben.

Die französischen Texte von Triplum und Duplum geben - mit thematisch passend gewähltem Tenor - die Klage eines unglücklich Liebenden wieder und behandeln damit ein im 14. Jahrhundert äußerst verbreitetes literarisches Thema.

1) s. Droz, Thibault, Un chansonnier, Taf. 2.

2) Compendium totius artis motetorum, Bibliotheca Amploniana Erfurt, Ms. 8^o 94; s. dazu; Johannes Wolf: Ein anonymes Musiktraktat aus der ersten Zeit der Ars Nova. In: KmJb 21 (1908); p.33-38.

3) Wolf, Ein anonymes Musiktraktat; pp.34 und 37. Ein Widerspruch wie der vorliegende zwischen einer Theoretikeraussage und den Tatsachen - die Motette zeigt ja keine Prolatio - kommen gelegentlich vor, z.B. in der Ars nova des Philippe de Vitry (s. PMFC I, Commentary; p.107, No.9).

No. 11 Super cathedram/Presidentes/Ruina

Diese dreistimmige Motette fällt im Ms F Ca(n) dadurch aus dem Rahmen, daß sie in der älteren Fauvel-Notation niedergelegt ist, die je zwei bis drei Semibreves durch Punkte zu tempora zusammenfaßt und Semibreves minimae nicht kennzeichnet. Das Werk tritt in dieser Form auch im Fauvel-Manuskript F-Pn 146 auf, im Brüsseler Rotulus B-Br 19606 dagegen unter Verwendung von Minimae und ohne Plicae¹⁾. Es wird, wie schon von Ludwig und Wolf erwähnt, von Theodoricus de Campo und 1340 im Erfurter Compendium zitiert²⁾, und zwar als Beispiel für perfekten Modus.

Die Motette wurde bereits von Leo Schrade ediert (s.Anm.2), freilich ohne Kenntnis ihrer Cambraier Quelle.

Das Stück gehört zur älteren Schicht der Werke in F-Ca(n). Das wird in verschiedener Hinsicht deutlich; einmal zeigt die musikalische Notation ein früheres Stadium als die der meisten anderen Stücke des Manuskripts. Diese sind fast alle in voll ausgebildeter Ars-Nova-Notation, wie sie 1320 von Philippe de Vitry beschrieben wird³⁾, überliefert.

Zum anderen entspringen beide Unterstimmen, nicht nur der Tenor, rhythmisch noch deutlich modalem Denken. Sie verlaufen im 3. Modus in achttaktigen Perioden; zwei zehntaktige Perioden des Duplums (die zweite und die sechste) bewirken eine Verschiebung gegenüber den Tenor-Taleae. Dies vermerkt auch Hoppin (vgl. Anm. 1). Das Triplum zeigt nur erste Ansätze

-
- 1) S.: Richard H. Hoppin: A Musical Rotulus of the Fourteenth Century; p. 139. In: REM 9 (1955) 3-4; p. 131 - 142.
 - 2) Näheres dazu vgl. Johannes Wolf: Ein anonymer Musiktraktat aus der ersten Zeit der "Ars nova"; p. 37. In: KmJb 21 (1908); p. 33 - 38, sowie PÄM IV, 2; pp. 21* und 60* und PMFC I, Commentary Notes; p. 60 - 61.
 - 3) Philippi de Vitriaco Ars Nova. Ed. Gilbert Reaney, André Gilles, Jean Maillard, o.O. 1964 (= CSM 8).

von Periodizität durch die Pausengliederung, die jedoch im Verlauf des Stückes mehrfach wechselt (vgl. die Partien über Talea II-IV mit der Pause im jeweils fünften, sowie Taleae VI, VII und IX mit der Pause im ersten Takt. Das Aufgreifen der Tenor-Textmarkierung am Ende des Duplumtextes ist, wie der modale Ablauf, ältere Praxis¹⁾. Sie findet sich in etlichen Ars-Antiqua-Motetten (u.a. F-Mo No. 315, f. 364^r, v)²⁾.

No. 11 und No. 26 sind die einzigen Konkordanzen zwischen F-Ca(n) und F-Pn 146, dem Fauvel-Manuskript, in dem bekanntlich die Nahtstelle zwischen Ars-Antiqua- und Ars-Nova-Handschriften zu sehen ist.

Der Text der Motette gehört - ein Wesenszug vieler Fauvel-Motetten - der "Malcontentendichtung"³⁾ an, die vom 12. bis ins 14. Jahrhundert blühte und die, voller biblischer und sonstiger literarischer Zitate und Anspielungen, die zeitgenössischen Verhältnisse in Staat und Kirche geißelt.

Im Duplum sind Text und Musik formal eng miteinander verknüpft: auf jeden der zehnsilbigen Verse des Textes fällt eine sieben- bzw. neuntaktige musikalische Phrase, der eine Longa-Pause folgt. Nur das Fazit des Textes "Prope est ruina" in Form einer verkürzten Zeile folgt ohne Pause auf die vorletzte Zeile, so daß sich am Schluß eine elftaktige Phrase ergibt.

1) s. PMFC I, Commentary Notes; p.61.

2) s. Rokseth, Polyphonies I, f. 364^rv.

3) s. Emilie Dahnk: L'Hérésie de Fauvel. Leipzig, Paris 1935. (= Leipziger Romanische Studien, hrsg. von W. v. Wartburg, II. Literaturwiss. Studien, Heft 4; pp. XXXV - XXXIX und XLV. Nähere Informationen zum Text der Motette No. 11 vgl. ebd.; p.10-12. Besonders aufschlußreich sind die Angaben zu Zitaten und Anspielungen im Text auf p.12.

Im Triplum ist die Text-Musik-Bindung nicht weniger streng, aber dem komplizierter gebauten Text zufolge nicht so offensichtlich. Über dem ersten Tenor-Color laufen drei gleich gebaute Textstrophen ab; die Strophen bestehen aus je zwei Dreizeilern mit dem Reimschema a a b a a b.

Alle Dreizeiler sind durch Pausen im Triplum voneinander getrennt. Über dem zweiten Color ändert sich der Strophenbau: es folgen drei Fünfzeiler, die jeweils in einen Drei- und einen Zweizeiler zerfallen und nicht nach identischem Schema reimen; nach jedem Drei- und jedem Zweizeiler folgt eine Pause. Eine Ausnahme bildet, wie im Duplum, das Ende der Stimme: auf den dritten Fünfzeiler folgen noch drei Verse, die die Reimsilbe am Ende der letzten Strophe im Kreuzreim aufgreifen, so daß die fünfzeilige Strophe und ein Vierzeiler sozusagen ineinander verzahnt sind, und bei dieser Verzahnung fehlt die trennende Pause.

Sowohl im Duplum als auch im Triplum bildet jede durch eine Pause abgeschlossene Phrase eine melodische Einheit, innerhalb derer der relativ geringe Ambitus von einer Sext meist mehrmals durchmessen wird.

Das Triplum überschreitet jedoch an zwei Stellen seinen generellen Ambitus von einer Sext, nämlich in T. 37 und in T. 77, das heißt, in Bezug auf den Tenor, gegen Ende der beiden Colores. Dort erscheint in einem beinahe identischen melodischen Zusammenhang von fast drei Longa-Takten der Spitzenton b'. Dadurch wird eine deutliche Beziehung zwischen den beiden Color-Enden hergestellt.

Der harmonische Ablauf ist durch den Tenor festgelegt. Jeder Tenorton wird bei seinem Einsetzen zu einem Quint- oder Quart-Oktav-Klang ergänzt. Ausnahmen von dieser Regel gibt es an neun Stellen (T. 10², 17, 30², 34¹, 43, 58², 70¹, 74² und 78²; Zählung bez. Tenor). Das ist, wie sich im Folgenden zeigen wird, im Verhältnis zu vielen jüngeren Motetten relativ selten.

Offensichtliche melodische Symmetrien im Tenor liegen nicht vor¹⁾.

Die hörbare Gliederung des gesamten Stückes wird durch das gegen die Unterstimmen sehr bewegte Triplum bestimmt. An allen durch das Triplum festgelegten Zäsuren treten nur zwei Arten von Klängen auf, einerseits solche, die auf a, andererseits solche, die wie der Schluß des Stückes auf g aufgebaut sind. Es handelt sich dabei um Quint-Oktavklänge, einmal (T. 21) auch gefüllt mit einer Terz.

Auf dem ersten Color wechseln sich diese Klänge ab und erfüllen offenbar eine Art Halb- und Ganzschlußfunktion, ähnlich wie ouvert und clos in den späteren Balladen oft einen Ganzton auseinanderliegen. Auf dem zweiten Color ist ihre Anordnung weniger regelmäßig, entsprechend der geringeren Strenge im Bau des Triplum-Textes.

Dies alles zeigt, daß es auch vor der Epoche der Ars-Nova-Motette, die in konsequenter Isorhythmie bis hin zur Einbettung komplizierter rhythmischer Proportionen der Teile untereinander gipfelte, Motetten gegeben hat, die nicht minder konsequent geplant waren, nur nach anderen Prinzipien als es später der Fall war.

1) Guillaume de Machaut benutzte in seiner Motette No. 13, Tant doucement/Eins que ma dame, ebenfalls den Tenor "Ruina". Seine Motette unterscheidet sich jedoch sehr von "Presidentes/Super cathedram": sie ist französisch textiert und besteht aus vier isorhythmischen Taleae. Der Tenor besteht aus nur einem Color und ist völlig anders rhythmisiert als in F-CA(n) 11. Daher ergibt sich auch ein anderer harmonischer Ablauf. Die Taleae haben in allen Stimmen gleichzeitig Zäsuren auf ihrer vierten und sechzehnten Brevis. Die zugehörigen Klänge an diesen Stellen und am Schluß der Motette bestehen aus Quinten und Oktaven auf g, a, b, a, a, a, b, a und wieder g. Diese deutlich symmetrische harmonische Anlage zeigt, wie souverän Guillaume de Machaut trotz der Strenge der Isorhythmie mit einem einmal gewählten Tenor umzugehen wußte; andererseits beweist sie, daß die allen Stimmen gleichzeitigen Zäsuren in Motetten der Machaut-Zeit für deren kunstmäßigen Bau eine wichtige Rolle spielen können.

No. 12 Cede locum/Nam sum/Beati qui persecutionen

Bei dieser Motette, einem Unicum, ist ein enger formaler Text-Musik-Zusammenhang vorhanden: Duplum- und Triplum-Text bestehen aus je drei Strophen, die mit den drei Taleae der Komposition zusammenfallen. Der Strophenbau selbst wird jedoch nicht durch die musikalische Gliederung nachgezeichnet, wenn auch gelegentlich die musikalischen Zäsuren in den beiden Oberstimmen mit Versenden zusammenfallen. Dafür tritt das Prinzip der Isorhythmie hier wesentlich ausgeprägter als in den Fauvel- oder Vitry-Motetten in Erscheinung: die Oberstimmen sind bis auf wenige Stellen streng isorhythmisch. Im Triplum finden sich sogar Synkopenpartien (vgl. T. 4-6 und Parallelstellen). Dieses Stilmittel weist auf eine Periode nach den Motetten Philippe de Vitrys, denn in den Motetten, die ihm zugeschrieben werden, auch in denen, die durchgehend isorhythmisch oder isoperiodisch sind und die außerhalb des Roman de Fauvel überliefert wurden, bilden Hoqueti den höchsten Grad an rhythmischer Raffinesse. Selbst im Manuskript Ivrea aus den Jahren nach 1365¹⁾ gibt es nur eine Motette, die Synkopen aufweist, nämlich Portio nature/Ida capillorum, f. 6^v - 7. Sie bildet eine der beiden Konkordanz von I-IV mit dem späteren F-CH 564. In den Kompositionen dieses Manuskripts kommen Synkopen häufiger vor. Die vorliegende Motette kann also als recht fortschrittlich gelten, wenn auch ihr Duplum einfach gehalten ist und in der Notation noch einige Plicae vorhanden sind.

1) Zu dieser Datierung s. CMM 39; p. LXII und Ursula Günther: Problems of Dating in Ars Nova and Ars Subtilior; p.291-293. In: L'Ars Nova italiana del Trecento. 3. Kongreß Certaldo 1975. Certaldo 1978; p.289-301.

Rote Noten im Tenor zeigen den Wechsel vom perfekten zum imperfekten Modus an.

Das Werk gehört zur Gruppe der Motetten, bei denen sich Colores und Taleae überschneiden (s. dazu auch die Ausführungen zu No. 10): auf die drei Taleae entfallen nicht ganz anderthalb Colores. Der Fall, daß der zweite Color nur bis ungefähr zur Mitte und nicht wenigstens beinahe zu Ende geführt wird, ist, soweit ich in Erfahrung bringen konnte, im 14. Jahrhundert einmalig.

Der Tenor-Text "Beati qui persecutionem" (erg.: patiuntur), ein Zitat aus der Bergpredigt¹⁾, bildet einen Schlüssel zum Verständnis der Oberstimmentexte. In ihnen klagt ein zu Unrecht Verfolgter in bitteren Worten über das falsche Glück.

Die Triplum-Strophen zeigen eine feste Reihenfolge von sechs- und siebensilbigen Versen und ein relativ kompliziertes Reimschema, das in allen Strophen genau übereinstimmt²⁾. Jede Strophe endet mit einem Hexameter. Den letzten dieser Hexameter bildet ein Ovid-Zitat, das auch im Duplum der Motette Tribum/Quoniam (u.a. in F-Pn 146, f. 41'-42) vorkommt³⁾. Das Duplum von No. 12 stellt an das Ende jeder Strophe einen Psalmvers⁴⁾, wobei in der ersten

1) Mt. 5, 10; vgl. z.B. Biblia sacra iuxta vulgatum versionem. I. II. ³Stuttgart 1983.

2) Die Strophen im Triplum sind nach folgendem Schema gebaut: (a...f=Reimsilben; 6,7= Silbenzahl im Vers, Hex.= Hexameter): a(6)b(6)/c(7)/d(6)e(7)/d(6)f(6)/f(Hex.)

3) vgl. PÄM III,1:2; p.21 Anm. 1.
Der Motettentext zitiert Ovid, Ex Ponto 4,3,35 f:
Omnia sunt hominum tenui pendentia filo
Et subito casu que valere ruunt.

4) 1. Ps. 132¹: Ecce quam bonum et quam iucundum/habitare fratres in unum

2. Ps. 50¹⁰: auditui meo dabis gaudium et laetitiam/
exultabunt ossa humiliata//

3. Ps. 37¹²; amici mei et proximi mei/ adversus me
adpropinquaverunt et steterunt//.

Diese Textstellen sind nach der Vulgata zitiert (s. Anm. 1).

Strophe die Verwendung der Worte "in ymis" (in der Tiefe) statt "in unam" die positive Aussage des Psalmverses in Ironie verkehrt. Die ausgefeilte Form und die Zitatenvwendung sind Indizien für hohe literarische Qualität des Textes. Man kann ihn wohl zu der in Bezug auf No. 11 erwähnten Malcontentendichtung (vgl. p.64 Anm.3) rechnen. Er ist so durchsetzt von Anspielungen und dunklen Formulierungen, daß seine genaue Bedeutung kaum zu enträtseln ist.

Der harmonische Ablauf des Stückes ist weitgehend durch den Tenor festgelegt. In vielen Fällen (Tenor-Takt 6.2, 7.1, 8.1, 12.2 u. s. w.) bildet der jeweilige Tenor-Ton bei seinem Einsetzen nicht die Grundlage für einen Quint-Oktavklang, sondern trägt terz-, quart- oder sexthaltige Klänge. Aufgrund einer Stimmkreuzung liefert das Triplum einmal den tiefsten Ton und bestimmt damit den Klang (T. 21.5), möglicherweise textbedingt (yma=Tiefe).

Motetten enthalten zwar keine definierten Halb- und Ganzschlüsse, doch sind in allen Stimmen gleichzeitig ausgehaltene Stellen, das heißt im Verhältnis zur Umgebung relativ lange Noten, auch in Verbindung mit Pausen, die mit Zeilenenden der Texte zusammenfallen, sicher als gliedernde Zäsuren zu werten. Derartige Zäsuren haben naturgemäß unterschiedliches Gewicht, je nach der Deutlichkeit ihres Erscheinens. Solche Zäsuren finden sich hier unverkennbar jeweils in der Mitte (T. 7 u. Parallelstellen) und am Ende (T. 13) u. Parallelstellen) jeder Talea. Die Klänge an diesen Stellen, aufgebaut auf f, f, g, a und d, nehmen den Schlußklang auf e nicht vorweg und lassen untereinander keinen gesetzmäßigen Zusammenhang erkennen.

Die Ambitus der drei Stimmen verhalten sich, wie es in Motetten der Ars Nova die Norm ist: Der Tenor umfaßt weniger als eine Oktave (c - a), die Oberstimmen liegen eine Quinte höher und haben einen ungefähr gleichen Umfang, der

größer als der des Tenor ist (Duplum: f - g', Triplum: f - a'). Der Tenor verläuft ruhig und gemessen: kleinster Notenwert ist die Brevis. Der Color zeigt keine melodische Symmetrie.

Das Duplum beginnt in jeder Talea fast ebenso ruhig, steigert sich aber rhythmisch in den jeweils letzten Taktten. Das Triplum ist von vornherein lebhafter. Seine ohnehin unstedt pendelnde Linie wird von vielen Pausen in kurze Abschnitte zerteilt, und Synkopen, die zusammen mit dem nicht synkopierten Duplum hoquetusähnliche Effekte hervorbringen (T. 4-6 u. Parallelstellen) verstärken musikalisch den den Texten angemessenen Eindruck von Zerrissenheit.

No. 14 Apta caro/Flos virginum/Alma redemptoris mater

Bereits Friedrich Ludwig (Die Quellen; p.286) gab an, daß F-CA 1328 den Tenor und das Ende des Triplum der Motette Apta caro/Flos virginum enthält. In der bisherigen Literatur wurde jedoch nicht erwähnt, daß auch der erste Teil des Triplum und das gesamte Duplum der Motette im altbekannten Teil von F-CA(n) überliefert sind (vgl. p. 17), doch in so schlechtem Zustand, daß das Werk aufgrund von einzelnen lesbaren Textpartien gerade noch identifiziert werden kann, aber für eine Transkription keine Grundlage bietet. Um dennoch in dieser Arbeit einen möglichst vollständigen Eindruck des Inhalts von F-CA(n) zu vermitteln, wird eine Transkription von No. 14 nach GB-DRc 20 vorgelegt, da diese Quelle wie F-CA(n) die Komposition dreistimmig ohne Contratenor mitteilt¹⁾.

Im Tenor überlappen sich zwei Colores mit drei Taleae. Der Color entspricht fast notengetreu dem Beginn der Marianischen Antiphon "Alma redemptoris mater"²⁾; lediglich die achte sowie die dritt- und vorletzte Note des Color sind in der Fassung des Liber usualis nicht vorhanden. Die Abfolge der dreißig Töne des Color weist, im Gegensatz zu einigen anderen Motettentenenores aus F-CA(n), keine melodische Symmetrie auf.

-
- 1) Tenor, Duplum und Triplum zeigen in allen Quellen nur geringfügige Varianten. I-IV, I-MOe 5.24 und F-CH 564 überliefern außerdem einen Contratenor. Der Contratenor aus F-CH 564 ist I-IV und I-MOe 5.24 gegenüber selbständig und schlichter als deren Contratenor. Zu den beiden vierstimmigen Fassungen des Werkes nach I-IV und I-MOe 5.24 s. PMFC, p.17-23 und CMM 39, p.8-13, sowie die Ausführungen von Leech-Wilkinson (Daniel Leech-Wilkinson: Compositional Procedure in the Four-Part Isorhythmic Works of Philippe de Vitry and his Contemporaries. Ph. D. Cambridge, Churchill College, 1983; p.156-168).
 - 2) Eine ausführliche Erläuterung der Herkunft des Tenor und des Inhalts der Texte findet man bei U. Günther (CMM 39; p. XXIV-XXV).

Die Tenor-Vorzeichnung wird in den einzelnen Manuskripten verschieden gehandhabt: in F-CA(n), I-IV und GB-DRc 20 ist die Stimme mit einem General-b versehen, in F-CH 564 und Moe 5.24 ist nur das letzte h in beiden Colores erniedrigt. In MOe sind das zweite h/b des ersten und das erste des zweiten Color sogar ausdrücklich durch ein vorangehendes # als b durum gekennzeichnet. Dies kann einerseits auf eine Orientierung an verschiedenen Tenor-Quellen hindeuten, wie U. Günther annimmt (s. CMM 39, p. XXVI), andererseits zeugt es jedoch für eine gewisse Wahlfreiheit der Zeitgenossen in der Auffassung des ambivalenten Tons b als durum oder molle.

Günther nimmt an, die Motette sei um 1360 entstanden¹⁾, da sie im "Tractatus de diversis figuris"²⁾ als ein besonders fortschrittliches Werk der alten Komponistengeneration genannt wird. Leech-Wilkinson setzt sie aufgrund eines Zitats in der "Ars" des Johannes Boen (nach Gallo um 1355)³⁾ "in the later 1340ies or 1350ies" an (Leech-Wilkinson, Compositional Procedure; p. 163).

1) CMM 39; p. XXV

2) Scriptorum de musica medii aevi nova series. Ed. Edmond de Coussemaker. III. Paris 1869. Nachdr. Hildesheim 1963; p.118; Quoniam, sicut Domino placuit, scientiam musicae in corde desiderantium generose perlustravit, et Magistri nostri antiqui prius intellectum musicalem habuerunt, licet hoc satis grosso modo, sicut adhuc patet in motetis ipsorum Magistrorum, videlicet: in Tribum que non abhorruit et Rex Carole, ac in aliis motetis; tamen ipsi post modum subtiliorem comparantes primum relinquerunt, et artem magis subtiliter ordinaverunt, ut patet in isto moteto Apta caro; sic nos successive venientes...

3) s. Ars (musicae) Johannis Boen. Ed. F.A. Gallo. O.O. 1972 (= CSM 19); p.29, sowie F.A. Gallo: Il Medioevo II.² Turin 1979 (= Storia della musica a cura della Società Italiana de Musicologia. II. Biblioteca di cultura musicale 1/II); p.38.

Die Oberstimmenperioden entsprechen den Tenor-Taleae und sind über weite Strecken, insbesondere in den ausgedehnten Hoquetus-Passagen, streng isorhythmisch, im Duplum jedoch etwas weniger ausgeprägt als im Triplum (s.a. CMM 39, p. XXVI).

Die Motette gehört zu den wenigen des 14. Jahrhunderts, die einen nicht in den isorhythmischen Gesamtplan einbezogenen Introitus besitzen.

Die Texte der Motette sind, gemäß dem Tenor, der Jungfrau Maria gewidmet. Ihr Inhalt ist bei Günther¹⁾ ausführlich erläutert.

Der Triplum-Text besteht aus achtundzwanzig zehnsilbigen Zeilen mit Zäsur nach der vierten Silbe im Paarreim; nur die neunundzwanzigste Zeile ist elf Silben lang und reimt mit Z. 27/28. Der Text ist nicht in Strophen gegliedert, doch sind jeder Talea zehn (Tal. I u. II) bzw. neun (Tal. III) Zeilen in gleicher Anordnung unterlegt. Auf jede Talea entfällt auch eine der drei Duplum-Strophen, die aus vier Zehnsilblern mit dem Reimschema a b b a und einer viersilbigen Kurzzeile bestehen, die durch stets gleiche Reimendung c die drei Strophen verklammert. Die erste, vierte und fünfte Zeile jeder Strophe wird durch eine Brevis-Pause abgeschlossen. Im Triplum sind Pausen an Zeilenenden ebenso regelmäßig angeordnet und verleihen dem Text gewissermaßen nachträglich eine strophische Gliederung²⁾.

Die Tenor-Talea ist häufig von Pausen durchbrochen. Die Tenor-Töne erklingen dann im Wechsel mit denen des Duplum. Deshalb sind in der dreistimmigen Fassung Klänge aus drei

1) CMM 39; p. XXIV-XXV.

2) Zum gleichen Phänomen in einer Anzahl von Machaut-Motetten, s. Georg Reichert: Das Verhältnis zwischen musikalischer und textlicher Struktur in den Motetten Machauts. In: AMW 13 (1956); p.197-216. S.a. CMM 39; p. XXVI.

Tönen im Vergleich mit den anderen Motetten der Handschrift relativ selten; die Zweiklänge bei Einsetzen der Tenor-Töne sind, soweit es sich nicht um Quinten, sondern Oktaven oder Terzen handelt, in ihrer Funktion nicht immer eindeutig definiert. In solchen Fällen übernimmt in den vierstimmigen Fassungen, insbesondere in F-CH 564, der Contratenor die klangtragende Rolle und liefert den Grundton des Klanges (z.B. zu Beginn von Takt 5). Zu den Quinten steuert er häufig die Terz bei, etwa am Ende von Takt 8.

Es ist für die Betrachtung regional bedingter Stilmerkmale vielleicht nicht uninteressant, daß zwei Quellen nördlicher Herkunft, F-CA(n) und GB-DRc 20, das Stück dreistimmig überliefern, während Quellen aus dem im weitesten Sinne südfranzösisch-avignonesischen Einflußbereich, I-IV, I-MOe 5.24 und F-CH 564, außerdem die klanglich ergänzenden Contratenores enthalten.

Der Ambitus des Tenor ist mit einer Oktave (f-f') verhältnismäßig groß. Die Oberstimmen bewegen sich eine Quarte höher in einem Bereich von etwas über einer Oktave (Dp: h-c", Tr: h-d") und gehorchen damit der Norm für Motetten um die und nach der Mitte des 14. Jahrhunderts.

Bei dem verflochtenen Bau des Stückes, in dem die einzelnen Stimmen, stark von Pausen durchbrochen, hoquetierend eng verzahnt ineinandergreifen und selbst kaum melodische Linien bilden, sind keine Zäsuren im früher definierten Sinne auszumachen.

No. 15 Les l'ormel/Main se leva/Je n'y saindrai plus

Diese dreistimmige Motette ist bereits im Manuskript I-Tu¹⁾ überliefert, das dem Kreis der Ars-Antiqua-Manuskripte um F-Mo angehört. Sie weist eine für diese Epoche typische Kombination von Pastourellen-Thematik²⁾ der Texte mit deftigen Anspielungen sowie einfacher, noch modal empfundener Rhythmik in allen Stimmen auf. Ein Lied in Form eines Rondeau wird im Tenor anstelle einer dem Choral entlehnten Melodie benutzt.

Duplum- und Triplumtext zeigen Unregelmäßigkeiten in Versmaß und Reimschema; das Triplum beschränkt sich auf zwei verschiedene Reimendungen. Musikalisch werden zwar einzelne Zeilen durch Pausen voneinander abgesetzt, doch gemäß dem unregelmäßigen Textbau in nicht gesetzmäßiger Folge. Im Triplum finden sich Trennungspausen nur nach Zeilen mit der zweiten der beiden Reimsilben. Bei dieser Motette liegt das Gewicht, anders als in den Ars-Nova-Motetten, nicht auf formaler Durchorganisation.

Die einzige strenge Regelmäßigkeit besteht in der vorgegebenen Liedform des Tenor. Umso erstaunlicher ist es, daß gleich zwei Ars-Nova-Manuskripte das für ihre Zeit recht veraltete Stück überliefern: I-IV und F-CA(n).

Ob man seinen gefälligen, tanzartigen Charakter doch noch geschätzt hat?

Alle drei Stimmen bilden schlüssige, liedhafte Melodien mit eigenständiger Gliederung in je sieben bis acht Abschnitte.

1) Eine Ausgabe dieses Manuskripts findet sich in:
Antoine Auda: Les "Motets Wallons" du manuscrit de Turin, Vari 42, Vol. I, II. Woluwe-St. Pierre, 1954.
Weitere Ausgaben der Motette s. Tafel 4; p. 165.
Vgl. auch Ludwig: Repertorium I.2; p.540 und
Ludwig: Repertorium II.; p.127

2) vgl. z.B. M. Zink: La Pastourelle. Poésie et folklorique au Moyen Age. Paris, Montréal 1972.
Gertrud Meyer: Pastourelle. In: Dictionnaire International des Termes Littéraires. Bordeaux (im Druck).

Die Ambitus entsprechen mit einer None im Duplum (f-g'), einer Dezime im Triplum (f-a') und einer Sexte im Tenor (d-h) den auch in Motetten des frühen und mittleren 14. Jahrhunderts üblichen Größenordnungen, doch liegen Tenor und Oberstimmen nur eine Terz auseinander (später pflegt es eine Quart oder Quint zu sein); dennoch gibt es nur wenige Kreuzungen des Tenor mit den Oberstimmen. Deutlich hervortretende Zäsuren in allen Stimmen zugleich finden sich nicht; stets werden Einschnitte in einer Stimme von den anderen Stimmen überbrückt. Besonders deutlich wird dies Prinzip in T. 21: dort schweigen beide Unterstimmen ausnahmsweise gleichzeitig, doch das Triplum gleicht dies durch besonders lebhaftere Bewegung in diesem Takt aus.

Im Verhältnis zu späteren Kompositionen fällt der Reichtum an Terzen auf - auch bei Einsetzen der Tenor-Töne, wo in den Motetten des 14. Jahrhunderts überwiegend Quint-Oktav-Klänge vorkommen. Ein Grund dafür mag sein, daß der Tenor in No. 15 kaum ausgesprochene Haltetöne aufweist, so daß mehrheitliche Verwendung von Quint-Oktav-Klängen bei Einsetzen der Tenor-Töne eine zu starke Einschränkung der kompositorischen Möglichkeiten bedeutet hätte. Der harmonische Ablauf ist in allen A- bzw. B-Teilen im wesentlichen gleich, abgesehen von T. 4-6, wo das Duplum den Tenor kreuzt.

Die perfekte Longa, nicht, wie im 14. Jahrhundert, die Brevis, bildet das Zeitmaß des Stückes. Die Oberstimmen zeigen gleichen Puls wie der Tenor; sie bewegen sich zwar aufgrund ihrer Auszierungen etwas lebhafter als dieser, aber längst nicht in dem Maße, wie es in Ars-Nova-Motetten der Fall zu sein pflegt. Die Motette ist, auch im Vergleich mit vielen anderen Ars-Antiqua-Motetten, sehr einfach gehalten; der Tenor ist rhythmisch schlicht - er besteht nur aus Maxima-, Longa- und Breviswerten - und selbst in den Oberstimmen kommt nur gelegentlich der nächstkürzere Wert vor.

Bei der Niederschrift des Stückes in F-CA(n) bricht das Triplum unvollendet ab, während der zugehörige Text bis zu Ende geführt ist; hier wird also besonders deutlich, daß nach dem Ziehen der Notensysteme zunächst der Text niedergeschrieben wurde, bevor man die Noten dazu kopierte. Ob diese beiden Tätigkeiten auch in verschiedenen Händen lagen, ist allein aus diesem Indiz nicht zu ersehen.

Der untere Rand des Blattes in F-CA(n) ist so beschnitten, daß nur noch drei Spatien des Tenor-Notensystems zu sehen sind. Doch stehen die Noten so eng, daß der Tenor in F-CA(n) sicher nur mit einer Textmarke versehen war¹⁾.

Nur die Cambraier Version zeigt Kreuze (T. 5 und 34). Sie haben also als Zutat des 14. Jahrhunderts zu gelten, während ihre Ausführung zur Zeit der älteren Niederschriften noch selbstverständlich oder wahlfrei gewesen sein dürfte.

1) Zum Tenor-Text vgl. den kritischen Bericht zu No. 15.

No. 16 Cum statua/Hugo/Magister invidie

Simon Tunstede schreibt in seinen "Quatuor principalia musicae" diese Motette dem Philippe de Vitry zu¹⁾. Da sie nicht in F-Pn 146, sondern - außer in F-CA(n) - erst in I-IV und dem Index von F-Pn 23190 auftritt, gehört sie wohl dessen jüngerem Schaffen an. Mit den Texten der Motette zieht Philippe gegen einen seiner Gegner namens Hugo zu Felde²⁾.

Folgt man Schrades Ausführungen zur Biographie Philippes³⁾, ist die Motette vor 1339 zu datieren.

Der Tenor, in I-IV "Cum statua", in F-CA(n) "Magister invidie" bezeichnet, ist isorhythmisch geformt. Er besteht aus drei Colores zu je drei Taleae. Die Oberstimmen folgen dieser Periodizität in rhythmischer Hinsicht nur teilweise, sie bilden aber über den beiden letzten Tenor-Taleae zwei rhythmisch gleiche Hoquetus-Passagen, wie es im Diminutionsteil späterer Motetten gängige Praxis wird.

Die Gliederung des Tenor prägt sich in den Oberstimmen in der Textverteilung aus; ein enger Zusammenhang zwischen den Formen von Komposition und Text liegt bei einem gepriesenen Dichter-Komponisten wie Philippe de Vitry ja besonders nahe⁴⁾.

Der Triplum-Text besteht aus vierzehn Zehnsilblern im Paarreim (abgesehen von den ersten beiden Zeilen, die nicht reimen) und teilweise mit Binnenreim bei der Zäsur nach der

1) s. Coussemaker, *Scriptores IV*; p.268 und *PMFC I*, *Commentary Notes*; p.106.

2) Leo Schrade: *Philippe de Vitry: Some New Discoveries*; p.342. In: *MQ 42* (1956); p.330-354.

3) *PMFC I*, *Commentary Notes*; p.34-36 und Schrade, *Philippe de Vitry*; p.342.

4) vgl. in diesem Zusammenhang auch Reichert, *Das Verhältnis*, passim.


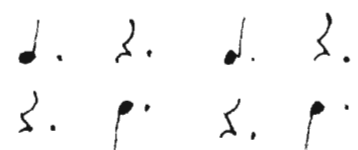
vierten Silbe. Darauf folgen zwei reimende Dreisilbler, ein Zehnsilbler, wieder zwei reimende Dreisilbler und erneut ein Zehnsilbler, der sich auf den vorigen reimt.

Je ein Zeilenpaar entfällt auf eine Talea, ebenso nehmen jeweils zwei Dreisilbler und ein Zehnsilbler die letzten beiden Taleae in Anspruch. Die im Textbau herausgehobenen Dreisilblerpaare treffen nun gerade mit den Hoqueti zusammen, und zwar gleichzeitig mit einer ebensolchen Irregularität im Duplum-Text.

Das Duplum endet nämlich mit zwei entsprechenden Gruppen aus zwei Sechssilblern und einem Zehnsilbler. Ihnen voraus gehen drei Strophen aus je drei zehnsilbigen Zeilen, die nach dem Schema a a b reimen. Dabei bleibt b in allen Strophen gleich, auch in den beiden folgenden verkürzten Strophen. Die erste Strophe des Duplum deckt sich mit dem ersten Color, die nächsten beiden müssen naturgemäß etwas unregelmäßig unterlegt sein, denn die beiden abweichend gebauten Strophen nehmen die beiden letzten Taleae in Anspruch.

Die Zweiteiligkeit der Texte findet demnach eine deutliche Entsprechung in der Anlage der Oberstimmen, und darüberhinaus sind der Triplumtext und der Tenor formal genau aneinander angepaßt. Außerdem finden alle Zeilenschlüsse ihr musikalisches Pendant in Pausen oder gehaltenen Tönen.

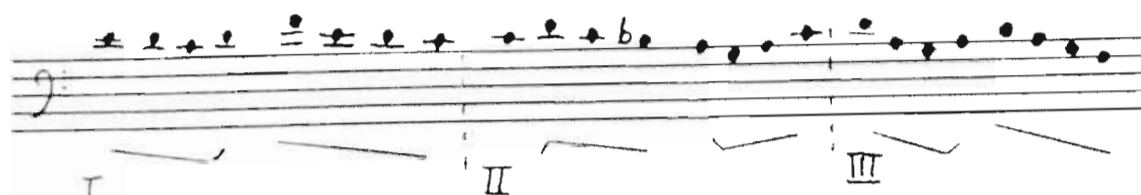
Die Hoquetus-Passagen sind in den beiden Manuskripten unterschiedlich überliefert. I-IV ersetzt die Folge

 jeweils durch 

The image shows two musical notations. The first notation consists of two rows of notes and rests. The top row has four groups of notes, each starting with a quarter note followed by a eighth note, with a quarter rest between groups. The bottom row has four groups of notes, each starting with a quarter note followed by a quarter rest, with a quarter note between groups. The second notation consists of two rows of notes and rests. The top row has four groups of notes, each starting with a quarter note followed by a quarter rest, with a quarter note between groups. The bottom row has four groups of notes, each starting with a quarter note followed by a quarter rest, with a quarter note between groups.

was der Anzahl der zugehörigen Textsilben besser entspricht, während F-CA(n) hier eher einen instrumentalen Charakter bewahrt¹⁾.

Der Tenor-Color zeigt gewisse melodische Symmetrien, wie die folgende Skizze verdeutlichen soll.



Die Bewegungen der ersten und dritten Talea entsprechen einander, wenn auch die Intervalle nicht völlig gleich sind. In der mittleren Talea verhalten sich die beiden Hälften in der Bewegung spiegelbildlich zueinander. Auf diese Weise ergibt sich nach dem zwölften der vierundzwanzig Color-Töne so etwas wie eine melodische Mittelachse. Ähnliche Symmetrien sind in mehreren der Motettentenenores von F-CA(n) enthalten; darauf wird im Folgenden noch eingegangen werden. Die rhythmische Gliederung der Taleae in je drei plus fünf Töne ist jedoch in No. 16 der melodischen Symmetrie entgegengerichtet.

Der Ambitus des Tenor ist mit einer Sept, f-e', relativ groß²⁾. Er liegt außergewöhnlich dicht an den Bereichen von Duplum und Triplum, die beide eine Undezime umfassen (g-c" bzw. a-d").

Das Triplum ist zwar nicht durchgehend isorhythmisch gebaut, doch existieren zwischen einzelnen Taleae auffällige rhythmische Ähnlichkeiten: die erste und die zweite Talea stimmen fast überein, die vierte und die sechste gleichen sich weitgehend, und die beiden letzten Taleae

1) s. Reichert, Das Verhältnis; p.211.

Reichert weist auf einige Indizien hin, die für eine starke Beziehung des Hoquetus zum Instrument sprechen: besonders stark schwankende Textunterlegung in den Manuskripten und die Existenz textloser Kompositionen in Hoquetus-Manier.

2) Schrade vermutet in seinen Commentary Notes zu PMFC I; p.106, unter Vorbehalt, der Tenor könnte eine Schöpfung von Ph. de Vitry sein.

mit den Hoqueti entsprechen sich rhythmisch völlig bis auf einen Ton. Damit ergibt sich, wenn man die solcherart zusammengehörigen Taleae durch Klammern bezeichnet, eine Symmetrie, die das gesamte Triplum umfaßt - eine geniale Sonderform des isorhythmischen Prinzips oder eine experimentelle Vorstufe zur Isorhythmie?

Color: A B C
Talea: I II III IV V VI VII VIII IX
 └───┘ └───┘ └───┘

Die Ähnlichkeiten der einzelnen Taleae werden durch Pausen an jeweils typischer Stelle durchaus hörbar. Die eben nicht erwähnten drei Taleae besitzen im Triplum weder Pausen noch markante Übereinstimmungen.

Das Duplum bewegt sich rhythmisch unabhängiger von den Tenor-Taleae. Es ist in den Taleae I, II, IV und VI isoperiodisch. Durch den aus der Tiefe aufsteigenden Beginn mit langen Notenwerten in der gesamten ersten Talea wird der zugehörige Text, der Name des Angesprochenen, Hugo, hervorgehoben.

Beide Oberstimmen durchlaufen in großzügiger Wellenbewegung abschnittsweise nur Teile ihres Ambitus.

Weiter entfernte Töne werden im Triplum zusätzlich durch gelegentliche Sprünge eingeschoben, so z.B. zu Beginn der vierten Talea durch einen Oktavsprung aus der höheren Lage nach unten und wieder zurück.

Die allen Stimmen gemeinsamen Zäsuren stimmen genau mit den Talea-Enden überein. Das ist für Ars-Nova-Motetten, insbesondere solche von Ph. de Vitry, ungewöhnlich. Meist werden durch Verschiebung der Zäsuren aller Stimmen gegeneinander - oder wenigstens gegen die Tenor-Talea - die Taleae miteinander verklammert. Hier dagegen werden die Talea-Enden hörbar gemacht. Die Taleae münden, bedingt durch den Tenorbau, in allen Colores gleich, nämlich je zweimal auf einen

c-Klang (in der zweiten Talea enthält er die Terz, sonst handelt es sich um Quint-Oktav-Klänge) und je einmal, am Color-Schluß, auf einen Klang aus Quinte und Oktave auf f.

Diese beiden hervorgehobenen Klänge stehen also im Quintverhältnis zueinander. Die übrigen Klänge, die sich im Verlauf des Stückes jeweils zu Beginn der Tenor-Töne, also auch an relativ gewichtiger Stelle, ergeben, beschränken sich keineswegs auf perfekte Quint-Oktav-Klänge, sondern enthalten ziemlich häufig Terzen, Sexten, gelegentlich auch (z.B. am Ende von Takt 14) Septimen, die sich jedoch sofort auflösen. Besonders dissonant im mittelalterlichen Sinne ist der Beginn der Schlußwendung (T. 45) mit Quarte und Septime über dem Tenor. Dadurch erhält die Auflösung über Terz und Sext in den Schlußklang desto mehr Nachdruck. Stimmkreuzungen, bei denen das Duplum den tiefsten und damit Grundton des jeweiligen Klanges liefert, sind, bedingt durch die relativ hohe Lage des Tenor, nicht selten (z.B. T. 1, 4, 5, 16, 31 u.a.). Der Tenor bestimmt also den essentiellen harmonischen Ablauf nicht überall, und eine allzugroße harmonische Gleichförmigkeit der Colores untereinander wird so vermieden. Dies ist angesichts der deutlich hörbaren gleichen Color- und Talea-Enden umso wichtiger.

No. 17 Se paour/Diex tant desir/Concupisco

Die dreistimmige Motette No. 17 besitzt, wie ungefähr die Hälfte der Motetten des 14. Jahrhunderts, einen Diminutionsteil. Der Tenor Concupisco aus dem 8. Responsorium der Matutin vom Fest der Hl. Agnes¹⁾ ist in vier Colores zu je zwei Taleae gegliedert; die letzten vier Taleae sind diminuiert. Es herrscht [II, 2, 3]²⁾. Der Diminutionsteil läßt sich sowohl als in [II, 2, 3] als auch in [III, 2, 3] stehend auffassen.

Der Color zerfällt in eine aufsteigende und eine absteigende Phrase mit Frage- und Antwortcharakter. Die Phrasen sind identisch mit den beiden Taleae zu je sechs Tönen; die erste endet auf f, die zweite eine Quarte tiefer auf c:



Die Texte behandeln die höfische Liebe³⁾.

Der Duplum-Text besteht aus zwölf Zehnsilblern, die durchgehend auf -our reimen. Sie sind regelmäßig auf die Taleae verteilt: auf die ersten vier Taleae entfallen je zwei Zeilen, auf die vier Taleae im Diminutionsteil je eine Zeile. Die Verse greifen nur mit der letzten Silbe in die jeweils folgende Talea, es existiert also fast keine Verschiebung von Versen gegen Taleae. Das Duplum ist isoperiodisch entsprechend dem Versbau und den Tenortaleae, wobei

1) PMFC V; pp. 196 und 213.

2) s. dazu die Analysetabelle von H. Bessler, Studien II; p.224.

3) zu den Texten s.a. PMFC V, Supplement; p.27-28, sowie in dieser Arbeit den krit. Bericht zu No. 17.

jeweils die Talea-Anfänge, die aus Longae und Longapausen, im Diminutionsteil aus Breves und Brevispausen bestehen, rhythmisch übereinstimmen. Die eben erwähnten Pausen setzen die den Taleae zugeordneten Verse voneinander ab. In der ersten Talea ist das nicht der Fall; dort wird das erste Textwort, "Diex", abgetrennt und dadurch hervorgehoben. Im Triplum herrschen ähnliche Verhältnisse. Die zwölf Dreizeiler des Textes (je 7', 5', 7 Silben mit dem Reimschema a a b, c c b etc.) sind zu je zwei Strophen, im Diminutionsteil als Einzelstrophen, den Taleae zugeordnet, allerdings so, daß jeweils sechs Silben der neuen Strophe bereits vor der nächsten Talea erklingen; auf diese Weise fallen Reime der beiden Texte bei Taleabeginn zusammen. Auch das Triplum ist isoperiodisch mit fast strenger rhythmischer Übereinstimmung des Übergangs zwischen Tal. I u. II (T. 5.-12.1) und seiner Parallelstellen. Die Taleae 1-3 des Diminutionsteils weichen nur in den jeweils letzten drei tempora rhythmisch voneinander ab, und zwar sowohl im Triplum als auch im Duplum.

Der zweite Teil zeigt zwar keine Hoqueti, wie es im Diminutionsteil anderer Motetten oft der Fall ist, doch besitzt das Triplum dort regelmäßig angeordnete Passagen, die von Minima-Pausen eingeleitet werden und dadurch rhythmisch ähnlich prägnant hervortreten wie Hoqueti, zumal ihre Wirkung durch die gleichzeitigen ruhigen Stellen im Duplum hervorgehoben wird. In dieser Motette ist also, wie meist in den zweiteiligen Motetten der Zeit, die Isorhythmie im diminuierten Teil deutlicher als im ersten Teil.

In GB-Ob 7 sind der Motette lateinische Texte unterlegt: Domine quis habitabit / De veri cordis. Der Duplum-Text

1) s. PMFC V; p.88-91, Supplement; p.12-13. In der Transkription der französischen Fassung, PMFC V; p.84-87, ist der Beginn des B-Color mit Talea III einen Takt zu spät angezeigt, und Übertragungsfehler im Duplum bewirken eine Verschiebung der Takte 34-40, die die Isorhythmie zerstört. (T. 33-34 lies *d.*, T. 39-40, lies ~~—~~).

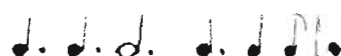
besteht aus vier Dreizeilern (jeweils $a_8 a_8 b_6$), die den ersten vier Taleae entsprechen, je zwei Dreizeiler sind durch gleichen letzten Reim zu Doppelstrophen zusammengefaßt; dies spiegelt den Color, der aus zwei Taleae besteht wider. Im Diminutionsteil finden die beiden Colores zu je zwei Taleae ihr Pendant in zwei Vierzeilern aus Sechssilblern im Kreuzreim.

Auch im Triplum korrespondieren Strophen- und Tenorbau auf das engste. Der lateinische Text besteht aus acht Strophen. Die ersten vier umfassen 42, 41(!), 42 und 42 Silben.


Sie haben paarweise gleiches Reimschema, mit zweimal vier und zweimal sechs Zeilen; in den ersten beiden Strophen ist die Anzahl der Silben pro Zeile nicht gesetzmäßig, die anderen beiden haben gleiche Versordnung. Als Strophe 5-8 folgen Dreizeiler mit je 22 Silben (nur die letzte Strophe umfaßt, wegen verlängerter Schlußzeile, 28 Silben), paarweise gleichem Zeilenbau und paarweise verklammerndem Reimschema¹⁾.

Der lateinische Text spiegelt also den Bauplan der Motette stärker wider als der französische. Untersucht man jedoch die einzelnen Verse beider Texte im Zusammenhang, so ergibt sich folgendes: Im Triplum fallen die Reime im allgemeinen auf zwei Semibreves gleicher Tonhöhe (s. T: 2, 3, 6 usw.). Das entspricht sowohl den lateinischen Versen mit Ton auf der Paenultima (*habitábit*) als auch den französischen weiblichen Versendungen (*astinance*) sehr gut.

Im weiteren Verlauf jedoch zeigt die Musix-Text-Kombination in der lateinischen Version Unebenheiten, die in der französischen fehlen (z.B. T. 21-22: *Ains vueil miex mes iours finir - Qui iuste ingreditur*; der musikalische Rhythmus

 stimmt mit den Betonungsverhältnissen im

1) A.G. Rigg schreibt in PMFC V, Supplement; p.12: "no fixed number of syllables" und geht auf die deutlich vorhandenen Regelmäßigkeiten der Zeilenlänge in Str. 3-8 nicht ein.

französischen Vers überein, nicht aber mit denen im lateinischen¹⁾. Im Duplum liegen die Verhältnisse ebenso (vgl. T. 36-37:parler i met coulor - rapiet de luce, mit dem Rhythmus , der dem lateinischen Text zuwiderläuft). Der lateinische Text hat einen etwas anderen Strophenbau als der französische; diesem wird jedoch durch entsprechende musikalische Varianten in GB-Ob 7 meist Rechnung getragen. Dies alles und der unregelmäßige, fast ein wenig holprige Strophenbau zu Beginn des lateinischen Triplumtextes machen wahrscheinlich, daß der lateinische Text eine spätere Zutat darstellt.

Das Duplum zeigt eine weitgespannte Melodieführung, beispielsweise wird zur ersten Textzeile in einer Phrase von dreizehn tempora absteigend eine Septime durchmessen; das Triplum wirkt eher kreisend und pendelt in den ersten fünfzehn tempora mehrfach um eine mittlere Lage bei c' und d'.

Deutliche Zäsuren befinden sich jeweils zu Beginn von Talea II - IV (Takt 10, 19, 28) mit Oktave oder Einklang auf f, d und c'. Auch der in beiden Oberstimmen gleichzeitige Versschluß am Ende des A-Color, Takt 17, ließe sich eventuell als Zäsur werten; dort liegt, wie am Ende des Stückes, ein Quint-Oktav-Klang auf c vor.

Die Parallelstellen in den anderen Taleae besitzen keinen solchen Texteschnitt; am Ende des zweiten Color (Takt 35), vor dem Diminutionsteil, tritt jedoch durch einen in allen Stimmen gehaltenen c-Klang ein musikalischer Ruhepunkt ein.

Der Diminutionsteil zeigt keine Zäsuren, die mit Versenden in beiden Oberstimmen zusammenfallen. Das jeweils fünfte

1) Ein Problem bei Aussagen zum Musik-Textverhältnis bei lateinischen Texten liegt in den unterschiedlichen nationalen Aussprachegewohnheiten des Lateinischen. Bei "französischer" Aussprache und Betonung des vorliegenden lateinischen Textes ergäbe sich kein Widerspruch zum musikalischen Rhythmus.

Tempus in Talea 1-3 sowie das achte in Talea 1 u. 2 wirken jedoch relativ zur Umgebung als Zäsuren. An diesen Stellen findet man der Reihe nach Klänge auf e, f, d, c (hier mit Dezime statt Quint) und e. Hier spielt also der Sekund- oder Terzabstand zum Schlußklang auf c eine gewisse Rolle.

Gelegentlich bringt das Duplum über dem Einsatz eines Tenor-Tons die Sexte dazu, während im Triplum in diesen Fällen entweder die Oktave oder die Terz zum Tenor erklingt (vgl. Takt 22, 26, 39). Der harmonische Verlauf der Komposition ist also durch den Tenor weniger festgelegt als beispielsweise in der Vitry-Motette F-CA(n) No. 19 (s. dort), wo die Tenortöne bei ihrem Einsatz stets als Grundton eines Quint-Oktav-Klangs oder eines Dreiklangs fungieren, es sei denn, das Duplum liege durch Stimmkreuzung tiefer.

Im dritten tempus von Takt 39 reiben sich die Oberstimmen ohne Tenorgrundlage auffallend stark gegeneinander. Die Überlieferung dieser Stelle stimmt in allen Quellen überein.

Die Motette No. 17 ist wegen ihrer doppelten Textierung ein besonders gutes Beispiel für das Verhältnis zwischen Tenor-Motto und Oberstimmentexten in Motetten des 14. Jahrhunderts. Wichtig war offenbar vor allem die Wortbedeutung des Mottos, *Concupisco* ("ich begehre"), das ebenso für die Sehnsucht nach der verehrten Dame in den französischen Texten steht wie bei den lateinischen geistlichen Texten für das Verlangen, "im Zelte des Herrn" zu wohnen und das damit den wesentlichen Inhalt der Texte umreißt.

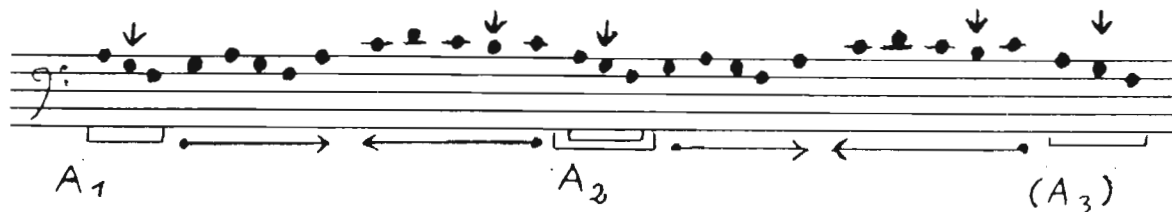
Die Kenntnis der liturgischen Herkunft des Tenor aus dem Vers "Te confiteor labiis et corde, te totis visceribus concupisco" vom Fest der Hl. Agnes nach der Handschrift Brüssel, Bibliothèque Royale, MS 669/6432, f. 223¹⁾ ist für das Verstehen des Zusammenhangs nicht unbedingt erforderlich.

1) PMFC V; pp.208 u.213.

No. 19 Colla iugo/Bona condit/Libera me

Die in der stattlichen Zahl von neun Quellen enthaltene Motette No. 19 wird von Philippe de Vitry in seiner "Ars nova" (1320) zitiert und ihm deshalb zugeschrieben¹⁾. In F-CA(n) fehlen durch Beschnitt das Duplum und Teile des Tenor (s. Transkription).

Der Tenor von No. 19 ist zweiteilig. Die Melodie aus 29 Tönen, gegliedert in sieben viertönige Taleae zuzüglich einer Maxima plus Longapause, wird um die Hälfte diminuiert wiederholt. Der tatsächliche Color besteht jedoch nur aus dreizehn Tönen, er wird in beiden Teilen einmal ganz wiederholt und noch ein drittes Mal begonnen. Diese Tatsache ist Schrade offenbar entgangen, denn er nennt richtig als Quelle für den Tenor die Antiphon "Libera me de sanguinibus" aus den Laudes vom Mittwoch der Karwoche, schreibt dann aber²⁾: "The identity of the T and Antiphon holds only for the beginning". Eben dieser übereinstimmende Teil wird im Tenor anschließend wiederholt, woran sich nochmals die ersten drei Töne anschließen; die Wiederholungen innerhalb des Color sind in der Transkription mit A_1 , A_2 , A_3 bezeichnet, im diminuierten Teil mit B_1 , B_2 , B_3 ³⁾.



Wie in der obigen Darstellung des Color angedeutet ist, wird durch Verwendung zweier in der Antiphon nicht vorhan-

1) Bessler, Studien II; pp.195 u. 204. Editionen der Motette s. in dieser Arbeit Tafel 4; p. 166.

2) PMFC I, Commentary Notes; p.108.

3) Bessler betrachtet den Abschnitt aus dreizehn Tönen und nicht die ganze sich wiederholende Melodie als Color, denn er vermerkt zu Color (C) und Talea (T) in seiner Tabelle: $2C = 6 \frac{1}{2}T$) (s. Bessler: Studien II; p.222).

dener Töne (senkrechte Pfeile¹⁾) und die Wiederholungen im Color ein hoher Grad von melodischer Symmetrie erreicht. Die absteigende Tonfolge a-g-f bildet den Anfang, die Mitte und das Ende des Color. Dazwischen befinden sich Passagen, deren Intervallfolge von vorn und hinten gelesen nahezu spiegelbildlich ist (waagerechte Pfeile). Im tatsächlichen Verlauf wird die Symmetrie jedoch durch die Taleae verschleiert, die je vier Töne zusammenfassen und rhythmisch nicht symmetrisch sind: $\circ \cdot \overset{\curvearrowright}{\circ} \cdot \circ \cdot \circ \cdot \text{v} \cdot \circ$ bzw. $\circ \cdot \text{d} \cdot \text{d} \cdot \text{v} \cdot \text{d}$.
diminuiert:

Die beiden Texte, die gemäß dem Tenor-Motto "Libera me" den Abscheu ihres Verfassers gegenüber der höfischen und klerikalen Korruption ausdrücken, sind einfach und regelmäßig gebaut. Beide bestehen aus Zeilen von abwechselnd sieben und sechs Silben, die wechselweise gleichbleibend reimen: a₇, b₆, a₇, b₆ usw.²⁾; Duplum- und Triplum-Text haben jedoch unterschiedliche Reimsilben. Der Duplum-Text umfaßt neun solcher Zeilenpaare, der Triplum-Text besitzt zwölf und endet mit einem zusätzlichen Zeilenpaar a₇, c₆ und einem Hexameter, der auf die vorhergehende Zeile reimt. Dieser ist Lucans Pharsalia (X,407) entnommen³⁾.

Die isoperiodische Gliederung der Oberstimmen entspricht den Texten: Im Duplum schließt jedes Zeilenpaar mit einer Pause, im Triplum ist das vom zweiten Zeilenpaar an ebenso der Fall, nach der 16. Zeile (im Diminutionsteil) aber nur nach je zwei Zeilenpaaren.

-
- 1) Die Möglichkeit einer abweichenden regionalen Fassung der Antiphon als Tenorquelle wird selbstverständlich nicht ausgeschlossen.
 - 2) Es handelt sich um sog. goliardische Verse, die in der weltlichen Dichtung des Mittelalters überaus beliebt waren. Vgl. Norberg: Introduction; p.151-152.
 - 3) "Nulla fides pietasque viris qui castra sequuntur." Vgl. Schrade, PMFC I. Commentary Notes, 109. Schrade macht hier auch aufmerksam auf die Textbeziehung zum Duplum der Fauvel-Motette No. 9: "Qui sequuntur castra" und zu einem Conductus mit dem Text: "Flebiles et miseri qui castra sequuntur" in Florenz, B. Laurenziana, Pluteus 29, 1, f. 244.

Im Triplum sind alle Perioden, außer der ersten und der letzten, zwölf Breves lang, wie die Tenor-Taleae im ersten Color. Im Dupum weichen die erste Periode, die letzte und diejenige zu Beginn des diminuierten Teils von dieser Länge ab¹⁾.

Wegen dieser Abweichungen sind die Perioden beider Oberstimmen - und damit auch die zugehörigen Textzeilen - gegen die Tenor-Taleae verschoben. Die unregelmäßige Länge in der Duplummitte hat jedoch zur Folge, daß im Diminutions- teil je zwei Tenor-Taleae und eine Duplumperiode exakt zusammenfallen. Bemerkenswert ist, daß im Duplum die ersten beiden Zweizeiler mit zwei untextierten Perioden abwechseln, die aus wenigen langen, ligiert geschriebenen Tönen bestehen und nicht mit einer Pause schließen, so daß sich am Anfang zwei Doppelperioden bilden.

Im Gegensatz zur Motette No. 17 ist in No. 19 die Melodieführung beider Oberstimmen großräumig und klar; fast immer zeigen die Perioden eine weite melodische Linie, z.B. im Triplum Takt 21-26 vom e' aufwärts zum h' und dann in Stufen ausschwingend wieder abwärts zum d', oder im Duplum Takt 22-25 vom d' zielstrebig abwärts zum g, dann mit einem Sextsprung aufwärts zum e', von dort aus mit einem Bogen über das g' zurück zum d'.

Gemeinsame Zäsuren in allen Stimmen gibt es nur im ersten Color, jeweils auf der dritten Brevis von Talea II - (VIII). Dort münden die Stimmen in Quint-Oktav-Klänge auf a, c', c', g, a, h und eine Oktave f f'.

1) Ernest H. Sanders hat frühe Motetten von Philippe de Vitry untersucht und festgestellt, daß ihre Phrasenlänge in allen Stimmen häufig einer "Modularzahl" gehorcht:

Ernest H. Sanders, *The Early Motets of Philippe de Vitry*. In: *JAMS* 28 (1975); p.24-45.

In der Motette F-CA(n) No. 19 kann man entsprechend die Zwölf als Modularzahl bezeichnen.

Der Schluß des Stückes, f c' f, wird also bereits am Ende des ersten Color mit f f' angedeutet, tritt aber sonst nicht in Verbindung mit Zäsuren auf.

Der harmonische Verlauf der Komposition ist durch den Tenor weitgehend festgelegt, denn bei Einsetzen eines Tenor-Tons fungiert dieser stets als Grundton zu Quinte/Oktave; gelegentlich tritt eine Terz hinzu¹⁾. Nur an drei Stellen der Motette trifft man auf eine Ausnahme von dieser Regel: In T. 34(23) liefert aufgrund einer Stimmkreuzung das Duplum den Grundton, ebenso in Takt 52/53(35); lediglich in dieser Passage weicht der Diminutionsteil harmonisch vom ersten Teil der Motette ab.

In den Außenstimmen der Motette herrscht modus minor, im Duplum dagegen modus maior, so daß die oben erwähnte Periodenlänge von zwölf Breves sich aus zwei übergeordneten Takteinheiten ergibt.

1) Eine detaillierte harmonische Analyse des Stückes findet man in:
Hellmut Kühn: Die Harmonik der Ars Nova. Zur Theorie der isorhythmischen Motette. München 1973 (= Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten. 5.); p.128-130.

No. 20 []/Fors perversa rotam/ (Tenor)

Von der Motette No. 20 sind nur das Duplum, das Ende des Triplum und die zweite Hälfte des Tenor erhalten. Das übrige fehlt durch Beschnitt. Dennoch, und trotz sehr schlechter Lesbarkeit, kann man feststellen, wie es schon Besseler tat¹⁾, daß der Tenor isorhythmisch ist und zwei Colores zu je zwei Taleae umfaßt haben muß, wie auch, daß der zweite Color diminuiert ist. Dadurch läßt sich der Tenor weitgehend rekonstruieren. Allerdings gibt es aufgrund der Leseschwierigkeiten unsichere Stellen, die dann jeweils beide Colores oder alle Taleae betreffen.

Die Hoquetuspartien, die sich im zweiten Teil des Duplum andeuten, wurden ebenfalls bereits von Besseler erkannt²⁾. Das Duplum ist ausgeprägt isoperiodisch. Besseler vermutete zu Beginn des Stückes einen untextierten Introitus. Gründe für diese Vermutung sind aus dem Manuskript nicht zu ersehen. In der Motette herrscht [II, 2, 3]. Sie endet mit einem f-Klang; sonstige Aussagen über die klanglichen Verhältnisse in dem Stück lassen sich wegen seines fragmentarischen Zustands nicht machen.

Der Duplum-Text, offenbar bestehend aus zwanzig Zeilen wechselnder Silbenzahl im Paarreim, greift das Bild vom Rad der Fortuna auf³⁾. Fortuna wird um Erbarmen gebeten.

1) Besseler, Studien II; p.223

2) ebd.

3) Näheres zu diesem schon seit der Antike gebräuchlichen Topos s. z.B.

G. Ristow-Red: Fortuna. In: Lexikon der christlichen Ikonographie. Ed. Engelbert Kirschbaum S.J. et al., Bd. II, Rom usw. 1970; col.53-54, und J. Poeschke: Rad. Ebd., Bd.III, Rom usw. 1971; col.492-494. Vgl. auch No. 26; p.115-118 dieser Arbeit.

Den einzelnen Taleae sind im ersten Teil je drei, im zweiten Teil je zwei Zweizeiler zugeordnet. Ein engerer Text-Musik-Zusammenhang bleibt ungewiß; die hier vorgelegte Übertragung des Stückes ist ein Rekonstruktionsversuch.

No. 21 Par maintes fois/ []/Ave Maria

Diese Motette wurde von einigen Autoren mit dem Virelai gleichen Textincipits von Johannes Vaillant verwechselt¹⁾, obwohl bereits Ludwig²⁾ und nach ihm Besseler³⁾ das Stück in F-CA 1328 als Motette identifiziert hatten.

Mit dem Virelai verbindet das Stück außer dem gleichen Textanfang "Par maintes fois ay oy recorder"⁴⁾ nur, daß auch das Virelai zu Anfang prolatio maior zeigt, sowie die Tatsache, daß das zweite bzw. dritte Tempus im Triplum der Motette bzw. im Contratenor des Virelai aus drei Semi-breves d' c' d' besteht.

Vaillant hat also allenfalls den Text der zweifellos älteren Motette in seinem Virelai zitiert.

-
- 1) RISM IV²; p.128.
Ursula Günther: Quelques remarques sur des feuillets récemment découverts à Grottaferrata; p.318-319.
In: L'Ars Nova Italiana del Trecento. Kongreß Certaldo 1969. Certaldo 1970; p.316-397.
 - 2) Friedrich Ludwig: Die Quellen der Motetten ältesten Stils; p.283-287. In: AMW 5 (1923); p.272-315.
 - 3) Besseler: Studien I; p.198 u. Studien II; p.224
 - 4) Apel schreibt irrtümlich in seiner Übertragung des Virelai: "Par maintes foys avoy recollie", was dem Reim zuwiderläuft. Der Fehler ist in der Ausgabe von Greene richtiggestellt. Vgl. French Secular Compositions of the Fourteenth Century. Ed. Willi Apel. I. Ascribed Compositions, o.O. 1970 (= CMM 53,I); pp. XLIII, LXXIV - LXXV, 222-225, und French Secular Music. Manuscript Chantilly, Musée Condé 564.
Ed. Gordon Greene. Second Part: N^{os} 51-100. Mönaco 1982 (= PMFC XIX); pp.170-174 u. 195-196.
Vgl. auch F. Leclercq: Questions à propos d'un fragment récemment découvert d'une chanson du XIV^e siècle: une autre version de "Par maintes fois ai owi" de Johannes Vaillant. In: Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts. Kongreß Wolfenbüttel 1980. Kassel usw. 1984 (= Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten. 10); p.197-228.

Ein Stück gleichen Textincipits wird im Breslauer Mensuraltraktat¹⁾ erst als Beispiel für [II, 3,3], dann für die Gattung des Rondellus (Rondeau) aufgeführt. Das Metrum ist das gleiche wie in der Motette. Es könnte also eine Beziehung zwischen ihr und dem sonst unbekanntem Rondeau bestehen, oder es handelt sich im ersten Beispiel um die Motette, denn in Chansons wird ja meist kein Modus deutlich²⁾.

In F-CA(n) fehlen Teile des Tenor und des Triplum sowie das ganze Duplum durch Beschnitt, und das Vorhandene ist wegen Leimflecken nur teilweise zu entziffern. Die Übertragung von Tenor und Triplum geschah mit Hilfe einer aus der bisherigen Literatur nicht bekannten Würzburger Quelle, D-Wüf³⁾. Leider ist auch dort das Duplum nicht überliefert.

-
- 1) Tractatus de musica mensurabili, (Cod. Breslau Universitätsbibliothek cart IV 4^o16) fol. 144-153.
s. Johannes Wolf: Ein Breslauer Mensuraltraktat des 15. Jahrh. In: AMW 1 (1919); p.319-345. Die Zitate befinden sich auf p.336.
 - 2) Im Codex Turin, I-Tu 9, f. 100^r, befindet sich außerdem noch eine Ballade mit dem Textincipit "J'ai maintes fois oy conter", die jedoch nichts mit den oben genannten Stücken zu tun hat. Vgl.: The Cypriot-French Repertory of the Manuscript Torino, Biblioteca Nazionale, J. II.9. Ed. Richard Hoppin, Vol. III: Ballades; Rom 1963 (= CMM 21, III); p.9-10 u. XIX.
 - 3) Franziskanerkloster Würzburg, Codex I, 10, abgelöster Vorderspiegel, a-Seite. Beide Spiegel der Incunabel Codex I, 10, stammen offenbar aus einer Motetten-Handschrift des 14. Jh. Kenntnis von dieser Quelle erhielt ich von Frau Prof. Dr. Ursula Günther über Herrn Prof. Dr. Wolfgang Osthoff, Würzburg, durch Herrn Prof. Dr. Bernhard Bischoff, München. Ihnen allen sei für ihren Hinweis und das Material, das sie mir freundlicherweise zur Verfügung stellten, herzlich gedankt. Den Blättern aus Würzburg möchte ich an anderer Stelle eine eigene Studie widmen.

Der Tenor, in D-WÜF I,10 bezeichnet mit "Ave Maria", stammt, anders als der gleichnamige Tenor der Motette Zolomina/Nazarea (I-IV f. 13^v-14)¹⁾, aus dem Offertorium des Commune festorum B.M.V. Er ist zweiteilig mit Diminution im zweiten Color angelegt. Der Color besteht aus 24 Tönen und zeigt abschnittsweise melodische Symmetrie, aber nicht in dem höheren Sinne, wie es in No. 19 der Fall war.



Die Taleae verbinden je acht Töne:

$| \underline{o} \dots o \dots o \dots o \dots \text{---} o \dots o \dots o \dots o \dots \text{---} |$ bzw. diminuiert:
 $| o \dots d \dots d \dots \text{---} d \dots d \dots d \dots d \dots \text{---} |$, das heißt, beide Colores erhalten je drei Taleae.

Die 22 Zehnsilbler des Triplum, männlich und weiblich im Wechsel, bilden zwei Teile. Auf zwei Vierzeiler im Kreuzreim, wobei der zweite Reim b bei beiden Strophen durchgeht, folgen zwei Zeilen, bei denen sich die Reimfolge in b d umkehrt; sie leiten über zu zwölf Zeilen, die durchweg d b d b etc. reimen.

Die Textanlage zeigt weder Affinität zum Tenorbau noch spiegelt sie sich in der Pausengliederung des Triplum, die die Zeilen unregelmäßig zu Gruppen vereint. Im ersten Teil herrscht Isoperiodizität parallel zum isorhythmischen Tenorablauf: jeweils an gleicher Stelle in allen drei Taleae steht im Triplum eine gliedernde Brevis-Pause, und zu Anfang der Taleae II und III befinden sich einige rhythmisch prägnante identische Takte, an denen vermutlich Hoqueti zwischen den Oberstimmen stattfanden.

Der zweite Teil zeigt merkwürdigerweise im Triplum keine Isoperiodik, obwohl diminuierte Teile von Motetten im allgemeinen besonders ausgeprägt isoperiodisch oder isorhythmisch sind. Sogar die drei Passagen, die an Hoqueti

1) Vgl. PMFC V; pp.62-65 und 195.

gemahnen, sind unterschiedlich im rhythmischen Aufbau, in der Länge und in der Placierung relativ zu den Tenor-Taleae.

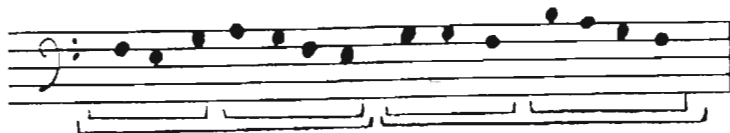
Wirkliche Zäsuren im Fortschreiten des Stückes können nicht bestimmt werden, da das Duplum fehlt. Vor den gliedernden Brevis-Pausen im Triplum münden die beiden vorhandenen Stimmen stets in eine Quinte oder Oktave, und zwar in den Takten 7, 18, 29 und 36, auf $a a'$, $d d'$, $g d'$ und $g d'$. Das Stück schließt auf $g g'$. Eine Ausnahme bildet T. 41 mit der Dezime $d f'$.

Eine gültige Aussage über den tatsächlichen harmonischen Verlauf ist, ebenfalls wegen des Fehlens der Mittelstimme, nicht möglich. Die Chromatik am Ende des Triplum muß als Besonderheit für eine französische Motette des 14. Jahrhunderts erwähnt werden.

Es fällt auf, daß im Triplum der Würzburger Fassung oft Breves a parte post imperfiziert werden, wo in F-CA(n) die Stimme volltaktig weitergeführt ist. Außerdem fehlen im Triplum von D-WÜf die beiden unbedingt nötigen Longa-Pausen in Talea II und III. Letzteres ist ein Indiz dafür, daß D-WÜf keine Gebrauchshandschrift war und weniger verläßlich ist als das leider so schlecht erhaltene F-CA(n).

No. 22 Flos ortus inter lilia/Celsa cedrus/Quam magnus pontifex

Die Motette No. 22 gehört zu den zweiteilig angelegten. Ihr Tenor "Quam magnus pontifex" ist bisher unidentifiziert¹⁾. Zwei Colores (2 x 14 = 28 Töne) mit dreieinhalb Taleae (3 x 8 + 4 = 28 Töne) im Tenor bilden den ersten Teil. Der um die Hälfte diminuierte Teil ist ebenso aufgebaut²⁾. Die vierzehn Töne des Color formen zwei Gruppen zu je drei plus vier Tönen, die sequenzartig aufeinander folgen; die Taleae zu acht Tönen überschneiden sich mit diesen Gruppen.



Die Taleae haben die Länge von zwölf Longae bzw., im Diminutionsteil, Breves.

Beide Oberstimmen nehmen den Talea-Bau auf. Sie sind isoperiodisch mit Periodenlängen von sechs Longae, so daß auf jede Talea zwei bzw. eine Periode entfallen. Unregelmäßigkeiten in der Periodenlänge gibt es im Triplum, wie meist, am Anfang, am Übergang zum zweiten Teil und am Schluß, im Duplum nur an der Nahtstelle zwischen den beiden Teilen. Der zweite Teil zeigt Hoqueti und ist streng isorhythmisch.

Die Texte, in beiden Stimmen Gebete zum Hl. Ludwig von Toulouse³⁾, verteilen sich gleichmäßig auf die Perioden.

1) PMFC V; p.194. Der gleiche Tenor kommt vor im Gloria I-IV f 48'. Harrison in PMFC V und Stäblein-Harder, MSD z; p.117, weisen darauf hin.

2) Besseler, Studien II; p.222.

3) PMFC V, Supplement; p.7-8.

Das Tenor-Motto ist auf die Texte an den heiligen Bischof von Toulouse abgestimmt. (Näheres s. Transkriptionsteil, Nq 22).

Im Triplum, dessen Text 36 Achtsilbler mit durchgehendem Reim auf -ia umfaßt, sind jeder Periode im ersten Teil vier, im zweiten Teil drei Zeilen unterlegt. Die durch den Wechsel von einem Teil zum anderen längere Periode aus 5 (im ersten Teil) plus 4 (im diminuierten Teil) Longae trägt fünf Zeilen.

Im Duplum ist jeder Periode genau eine Zeile zugeordnet. Sein Strophenbau - seine zehn Zehnsilbler reimen abab bcbcbc - findet in der musikalischen Periodenfolge keine Entsprechung, denn auf den diminuierten Teil entfallen nur etwas mehr als drei der zehn Zeilen.

Im ersten Teil bieten beide Oberstimmen schlüssige, deutliche Melodiebögen. Im zweiten Teil wird die Linienführung von Duplum und Triplum durch Hoqueti aufgelockert.

Zäsuren in allen Stimmen finden im ersten Teil jeweils nach sechs Longae statt, also dort, wo die Oberstimmenperioden enden, in der Mitte und am Anfang der Taleae. Zu Beginn sind es durchweg g-Klänge, und zwar an den Anfängen von Talea II und III mit Quinte und Oktave, in den Talea-Mitten mit der Terz. In der Mitte der dritten Talea erklingen jedoch an der Zäsur nur e, e' und cis', am Anfang der vierten Talea b, d' und f'; kurz vor Ende des ersten Teils, an einer durch Kontrast zur lebhaften Umgebung hervorgehobenen über zwei Breven gehaltenen Stelle (T. 41), die aber, da dort die Textzeilen nicht enden, nicht als Zäsur im früher definierten Sinn gelten kann, wird der Schluß der Motette auf f vorweggenommen.

Im Diminutionsteil sind die Zäsuren weniger deutlich hervorgehoben als im ersten Teil. Sie treten ebenfalls nach zuerst vier, dann je sechs Longae stets gegen Taleamitte ein. Es erklingen dort nur die Außenstimmen gleichzeitig und münden erst zweimal auf g, dann einmal auf e, bevor der Schluß des Stückes auf f-c'-f' erreicht wird.

Die beiden Teile sind also harmonisch ähnlich gebaut, wie es durch die Wiederholung der Color/Talea-Struktur des ersten Teils im zweiten Teil nahelegt.

No. 23 Fortune mere a dolour/Ma dolour ne cesse pas/
Dolor meus

No. 23 gehört zu den Motetten, die einteilig gebaut sind und bei denen sich Colores und Teleae überlappen. In den Außenstimmen herrscht $[[II,2,3]]$, im Duplum dagegen $[[III,2,3]]$ ¹⁾. Die Tenormelodie, die auch in der Motette "Amer amours/Durement au cuer me blece (I-IV f. 56v-57) verwendet wird - jedoch anders gegliedert und im ersten Color transponiert - stammt aus der Matutin zum Karfreitag²⁾.

Die beiden Colores des Tenor zu je achtzehn Tönen bilden fünf Taleae. Jede von ihnen hat die Dauer von zwölf Longae = 24 Breves. Abgesehen von den ersten und letzten beiden Tönen verhalten sich die Intervallfolgen des Color von vorn und hinten gelesen gleich (a):



Sieht man von den Verschiebungen um einen Ton ab, so sind die Hälften in sich spiegelsymmetrische im Krebs (b). In der Tonfolge lassen sich noch weitere Symmetrien entdecken, z.B. die gleichgerichteten Spiegelsymmetrien (c) im obigen Diagramm; auch kleinere Einheiten folgen dann natürlich Symmetriebeziehungen, z.B. (d). Es liegt ein ebenso hoher Grad an Symmetrie in der Tonfolge des Tenor-Color vor wie in der Vitry-Motette (F-CA(n) No. 19, Colla iugo/Bona condit. Wie bei No. 19 ist die Talea-Einteilung unabhängig von den Symmetrien.

Der Triplum-Text besteht aus vier Strophen zu sieben Zeilen (Aufbau: $a_7 a_7^b b_6 a_7 a_7 a_7^b b_6$) zuzüglich einer um drei Zeilen verkürzten Strophe, deren Reimsilben mit denen der ersten

1) ebenso in F-CA(n) No. 19, Colla iugo/Bona condit;
s.a. die Tabelle in Besseler, Studien II; p.222-224.

2) PMFC V; pp.196 u. 213.

übereinstimmen. Auf jede Talea entfällt eine von ihnen; die letzte Zeile jeder Strophe wird dabei der jeweils folgenden Talea zugeschlagen. Pausengliederung und Textverteilung sind im Triplum sehr regelmäßig.

Brevispausen grenzen die Dauern von je vier, einer und sieben Longae, mithin die zweite, dritte und letzte Zeile jeder Strophe, voneinander ab. Das Reimschema wird jedoch, anders als bei den lateinischen Texten von No. 17, dadurch nicht verdeutlicht. Das Triplum ist ausgeprägt isoperiodisch, insbesondere an den Anfängen von Talea II - V herrscht rhythmische Gleichheit.

Das Duplum, das fast so ruhig verläuft wie der Tenor, nähert sich noch stärker der völligen Isorhythmie als das Triplum. Pausen gliedern es in insgesamt fünf Perioden, eine von dreizehn Longae, drei von zwölf und am Ende eine von elf Longae Dauer; die Perioden sind also nur um eine Longa gegen die Tenor-Taleae verschoben, und sie tragen je zwei Verse des zehnzeiligen Textes. Dessen Aufbau, $a^7b^8a^7b^8b^8a^7a^7b^8b^8a^7$, spiegelt sich in der musikalischen Gliederung der Stimme insofern wider, als die Doppelzeilen stets durch Pausen getrennt werden und die Prosodie beachtet ist. Dadurch ergibt sich, zusammen mit der syllabischen Vertonung, der 2. Modus im Duplum ganz natürlich. Das Duplum ist so sehr auf den Text abgestimmt, daß dieser vorher existiert haben muß¹⁾, es sei denn, seine Form wäre im voraus bis ins Detail festgelegt gewesen. Die Zeilen, die - abgesehen von den üblichen Abweichungen zu Anfang und zu Ende der Stimme - je zwölf tempora umfassen, verteilen sich außergewöhnlich gleichmäßig: jeder Talea sind zwei, jedem Color fünf Zeilen zugeordnet.

Im allgemeinen liefern die Tenor-Töne bei ihrem Einsetzen die Basis für einen Quint-Oktav-Klang. Dreizehn Ausnahmen bestätigen die Regel (T. 3, 10, 15 usw.).

1) Vgl. die Ergebnisse für Motetten des späten 14. Jahrhunderts von U. Günther: Das Wort-Ton-Problem in Motetten des späten 14. Jahrhunderts. In: Festschrift Heinrich Bessler zum 60. Geburtstag. Leipzig 1961; p.163-178.

Schlußartige Zäsuren finden sich, im Triplum immer, im Duplum nur manchmal korrespondierend mit dem Text, nur in den Talea-Mitten, in T. 6, 18, 30, 42 und 54; dort folgen aufeinander: ae', gg', fc'', gg', aa', bevor das Stück auf fc'f' mündet.

Der vorgenannte f-c''-Klang steht zu Ende des ersten Color und stellt damit eine Beziehung von dort zum Ende des zweiten Color her. Die Klänge der übrigen Zäsuren liegen eine Sekunde oder eine Terz über dem Schlußklang und verhalten sich damit wie der ouvert zum clos in der weltlichen Musik. Die Folge der Zäsurklänge ist symmetrisch: a g f g g, was jedoch nicht in der melodischen Symmetrie des Color begründet liegt.

Der isorhythmische Bau der Motette wird stellenweise durch melodische Analogien unterstrichen, zum Beispiel zwischen den Takten 7 und 19, 25/26 und 49/50 sowie 41 und 53.

In den Texten der Motette beklagt der Autor seinen Liebes-schmerz¹⁾, "Ma dolour" = Dolor meus. Die Tenorworte bilden also, wie üblich, gewissermaßen das Motto, unter dem die Texte stehen. Der Kontext des Reponsorium, aus dem der Color stammt, ließe sich hier als weitere Illustration zum Inhalt der Texte verstehen (Caligaverunt oculi mei a fletu meo, quia elongatus est a me qui consolabatur me. Videte, omnes populi, si est dolor similis dolor meus). Doch ist eine solche Deutung nicht bei allen Motetten möglich (vgl. No. 10, eine Liebesklage mit dem Tenor "Infelix", dieser aus dem Kontext "Infelix praetermisit pretium sanguinis, et in fine laqueo se suspendit": Der Unglückliche - d.i. Judas - ließ den Blutpreis, und am Ende erhängte er sich mit einem Stricke). Der liturgische Hintergrund des Tenor ist offenbar unerheblich, es sei denn, man wolle eine Beziehung sehen zwischen Jesu Sterben am Karfreitag und dem Tod, den

1) Näheres s. Transkriptionsteil, No. 23.

11/11/2023 10:11:11 AM [C:\Program Files\Microsoft Office\Office16\OUTLOOK.EXE]

11/11/2023 10:11:11 AM [C:\Program Files\Microsoft Office\Office16\OUTLOOK.EXE]

11/11/2023 10:11:11 AM
11/11/2023 10:11:11 AM
11/11/2023 10:11:11 AM
11/11/2023 10:11:11 AM

No. 24 Vos quid admiramini/Gratissima virginis/
Gaude gloriosa

Die Komposition No. 24, nach dem Zeugnis der "Quatuor principalia"¹⁾ von Philippe de Vitry, ist die einzige in F-CA(n) vierstimmig überlieferte Motette²⁾. Sie ist zweiteilig, jedoch nicht mit Diminution, sondern mit grundsätzlich verschieden rhythmisierten Teilen: die sechs Taleae des ersten Color umfassen je fünf Töne, der zweite Color besteht aus siebeneinhalb Taleae mit nur je vier Tenortönen. Die Talealängen betragen je fünfzehn bzw. neun tempora. Die Oberstimmenperioden sind in beiden Teilen doppelt so lang wie die Taleae; dies ist, ebenso wie die kurzen Tenorformeln, ein typisches Merkmal der frühen Ars-Nova Motetten³⁾. Sanders datiert das Werk in die 1330er Jahre⁴⁾.

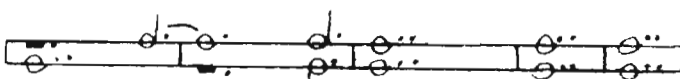
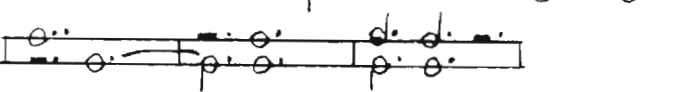
Im Tenor-Color aus dreißig Tönen, nur in I-IV bezeichnet mit "Gaude gloriosa", wird die Passage "Gaude virgo gloriosa super omnes speciosa" aus der Marianischen Antiphon "Ave regina caelorum" verwendet, jedoch nicht streng in der Fassung des Antiphonale Romanum⁵⁾. Man könnte geneigt sein, sich in der Kontroverse, ob es sich in den Oberstimmen

-
- 1) PMFC I, Commentary Notes; p.105. S. a. Besseler, Studien II; p.198, und Coussemaker, Scriptores IV; p.268.
 - 2) Besseler, Studien I; p.198, und Studien II; pp.221 u. 222, vermerkt fälschlich, die Motette Flos ortus inter lilia/Celsa cedrus (F-CA(n) No. 22 sei in F-CA 1328 vierstimmig überliefert.
 - 3) s. Günther, The 14th-century Motet; p.30. S.a. Besseler, Studien II; p.198
 - 4) S. Sanders, The Early Motets; p.37.
 - 5) PMFC I, Commentary Notes; p.105.

der Motette um Marien- oder weltliche Liebesgedichte handele¹⁾, wegen der Herkunft des Tenor für ersteres zu entscheiden. Doch F-CA(n) No. 21, Par maintes fois - eindeutig einer irdischen Dame gewidmet - mit dem Tenor "Ave Maria" zeigt, daß ein solcher Schluß nicht zulässig ist. In den Texten der vorliegenden Vitry-Motette verwechseln sich offenbar die Grenzen zwischen religiöser Sphäre und ins Religiöse überhöhter irdischer Liebe (s.a. Transkriptionsteil, No. 24, und die Übersetzung der Texte von Dronke, s. Anm. 1).

Der Tenor-Color zeigt keine ausgeprägte melodische Symmetrie, besitzt aber eine klare Linienführung mit je einem Höhepunkt am Anfang und am Ende (vgl. A, T. 4-5 und T.27) sowie einem Tiefpunkt in der Mitte (s. T. 18-19). Der Contratenor ist gleich dem Tenor streng isorhythmisch gebaut und besteht in A- und B-Teil aus der gleichen Tonfolge, besitzt also zwei "Colores". Er kreuzt sich mehrfach mit dem Tenor und ist melodisch komplementär zu diesem angelegt, denn an dessen Hoch- und Tiefpunkten bewegt er sich in der Mittellage und erreicht seinen Tief- und Höhepunkt, während der Tenor sich in der Mittellage befindet.

Auch rhythmisch sind Tenor und Contratenor in gewissem Sinne komplementär, wenn man die Talea des A-Teils der des B-Teils gegenüberstellt²⁾:

Contratenor	A	
Tenor		
Contratenor	B	
Tenor		

1) Bessler, Studien II; p.204, bezeichnet das Werk als Marienmotette, Dronke betrachtet die Texte als weltlich (s. P. Dronke: Medieval Latin and the Rise of the European Love-Lyric. II. Oxford 1966; p.406-410), Leech-Wilkinson, Compositional Procedure; p.50, bestreitet dies.

2) S. Leech-Wilkinson, Compositional Procedure; p.56.

Beide Unterstimmen haben den für einen Tenor oder Contratenor in Motetten ungewöhnlich großen Umfang von einer Oktave (c-c').

Der Text des Triplum ist zweiteilig, entsprechend dem Unterstimmenkonzept, mit drei plus zwei Doppelstrophen. Im A-Teil entfällt auf je zwei Taleae (= Oberstimmenperiode) eine Doppelstrophe aus zweimal drei Zeilen mit dem Bauschema a₇b₇b₈c₇b₈. Der jeweils ersten Talea sind vier Zeilen, der zweiten zwei Zeilen zugeordnet. Die Strophe wird also nicht, wie es naheläge, einfach in zwei Hälften, eine für jede Talea, zerlegt. Dies geschieht erst mit den beiden längeren Doppelstrophen (2 x 4 Zeilen) im B-Teil. Dort haben sie die Form a₇a₇a₇b₈c₇c₇c₇b₈, und jede Talea trägt zwei Zeilen. Damit überbrückt dort jede vierzeilige Einzelstrophe zwei Taleae. Die periodische Gliederung im Triplum korrespondiert mit der Textverteilung auf die Taleae und ist, wie der Text, im A-Teil geringfügig gegen die Taleae verschoben. Die Triplum-Periode insgesamt ist doppelt so lang wie eine Talea, asymmetrisch von einer Brevispause unterbrochen und gliedert so die Strophe in vier plus zwei Zeilen, gemäß ihrer Zuordnung zu den Taleae.

Im B-Teil erstrecken sich die Oberstimmenperioden, entsprechend der Textenteilung, über je zwei Taleae und sind wegen der kürzeren Taleae ihrerseits kürzer als die Perioden im A-Teil. Die erste Zeile des zweiten Textabschnittes ist noch dem Ende des A-Teils unterlegt, gekoppelt mit einer Unregelmäßigkeit im Periodenablauf. Deshalb ist im B-Teil der Text um eine ganze Zeile gegen die entsprechende Talea-/Periodengliederung verschoben. Der Ausgleich dazu erfolgt am Schluß durch Verkürzung der letzten Talea.

Der Duplum-Text besteht aus vierzehn Zehnsilblern im Paarreim, so daß insgesamt für jede Talea eine Zeile vorhanden ist. Nach Dronke ist nach der zehnten Zeile wahrscheinlich ein Vers weggefallen; somit wäre hier ein

sind nur Grundton und Terz vorhanden (T. 17). Nur an drei Stellen kommen Ausnahmen vor: auf dem siebten tempus (T.3.1) steht der Klang b(h)-g-h-e', also mit einer Sext zum tiefsten Ton, ähnlich (g-g-b-e') T. 25.1; auch im T. 31 tritt die Sext in Erscheinung (f-d'-f')¹⁾.

Die jeweils tieferen Töne von Tenor bzw. Contratenor bilden gemäß dem seinerzeit üblichen Verfahren den in I-IV überlieferten Solus Tenor²⁾. Die Lage ist demnach die gleiche wie in der bereits besprochenen Vitry-Motette No. 19, Colla iugo/Bona condit, wo die Harmonie in ebenso strenger Weise vom Tenor abhängt wie hier vom Solus Tenor.

Im A-Teil sind die Perioden der Stimmen so gegeneinander verschoben, daß keine Zäsuren definiert werden können. Im B-Teil gibt es jeweils zu Beginn der ungeradzahligen Taleae Einschnitte auf f-f', f-c', d-f' und g-d'. Das Stück endet auf einen f-c'-Klang. Es scheinen hier also keine bestimmten Klänge mit Halbschlußcharakter zu existieren.

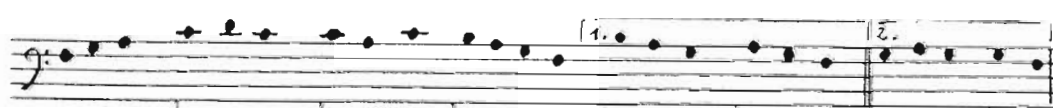
1) Zum klanglichen Geschehen s.a. Kühn, Die Harmonik; p.120-127.

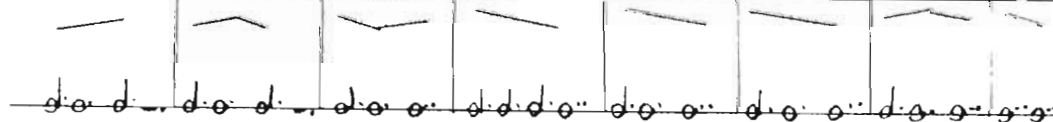
2) Die beiden Ausnahmen, T. 6.2 (a anstelle des g aus dem Contratenor) und T. 20.2 (Wechsel vom gehaltenen d des Tenor zum a des Contratenor) werden bei Leech-Wilkinson Compositional Procedure; p.64-67 diskutiert im Zusammenhang mit einer These aus einem unveröffentlichten Vortrag von Margaret Bent, Solus Tenores hätten nicht zur Aufführung vierstimmiger Werke à 3 gedient, indem sie die "Baßlinie" repräsentierten (vgl. Shelley Davis, The Solus Tenor), sondern bildeten Hilfsstimmen für vierstimmiges Komponieren, und vom "resultierenden Baß" abweichende Solus Tenores seien Zeugen für kompositorische Zwischenstadien. Leech-Wilkinson zweifelt dies an und vermutet, Solus Tenores seien als Mittel zum effektiveren Einstudieren der Oberstimmen benutzt worden. Er argumentiert hauptsächlich mit dem Solus Tenor "Vacat iste" aus I-IV zu der hier besprochenen Motette Vos quid admiramini/Gratissima, der zahlreiche Abweichungen von der Baßlinie aufweist. Er erwähnt aber nicht Harrisons wohlbegründeten Hinweis (s. PMFC V; p.194, Fußnote, und p.207), "vacat iste" bedeute soviel wie heute "deleatur" (s. Leech-Wilkinson, Compositional Procedure; p.61-67). Schrade, der irrtümlich "vivat iste" las, wies (PMFC I, Commentary Notes, p.105) bereits auf einen Fehler und das Fehlen der Schlußtöne hin.

No. 25 Floret cum vana gloria/Florens vigor/
N(euma quinti toni)

No. 25, vollständig auch erhalten im Brüsseler Rotulus B-BR 19606¹⁾, benutzt im Tenor die gleiche Melodie wie die Vitry-Motette "Garrit gallus/In nova fert" und annähernd die gleiche wie "Douce playsance/Garrison"²⁾. Es handelt sich um ein "Neuma quinti toni"³⁾; es besteht aus zwei melodisch identischen Abschnitten, deren letzte Töne (6 bzw. 5) sich jedoch unterscheiden und damit gewissermaßen die Funktion von erstem und zweitem Schluß übernehmen. In No. 25 wird der Color aus den beiden Teilcolores wiederholt, und die vier Taleae sind identisch mit den Teilcolores. Der solchermaßen aufgebaute Tenor erinnert an den symmetrischen Tenor der Vitry-Motette F-CA(n) No. 19, Colla iugo/Bona condit, deren Color ebenfalls aus fast identischen Teilcolores besteht. Dort allerdings werden die identischen Tenor-Teile durch die Talea-Einteilung verschleiert, ebenso in "Garrit gallus/In nova fert", während sie hier deutlich hervortreten.

Jeder Teilcolor zeigt eine in sich ausbalancierte Phrasenstruktur, der der Ablauf der Talea Rechnung trägt:

Color: 

Talea: 

Mit dem Inhalt der Texte, insbesondere dem des Duplumtextes, hat sich Sanders eingehend befaßt⁴⁾.

Das Triplum geißelt allgemein Mißstände der Zeit, wie viele der zeitgenössischen Motetten: Sanders⁵⁾ vertritt in

1) Vgl. Hoppin, A Musical Rotulus; p.141.

2) Sanders, The Early Motets; p.30.

3) Leo Schrade: Philippe de Vitry; p.350.

4) Sanders, The Early Motets; p.31-34.

5) Sanders, The Early Motets; p.35-36.

überzeugender Weise die These, die schon Dahnk¹⁾ aufstellte, die einstimmige Fauvel-Interpolation "Carnalitas luxuria", F-Pn 146 No. 36, die im Text zahlreiche Parallelen zum Triplum "Floret cum vana gloria" sowie bis Vers 30 die gleiche Melodie wie dieses aufweist²⁾, sei eine Schöpfung nach dem Motettentriplum. - Schrades Äußerungen zu dem Problem widersprechen sich³⁾.

Den Text des Duplum stellt Sanders in eine Reihe mit den Texten der drei Motetten "Garrit gallus/In nova fert", "Tribum/Quoniam" und "Aman novi/Heu fortuna", die alle drei Bezug auf konkrete politische Ereignisse nehmen; mindestens die ersten beiden stammen aus der Feder von Philippe de Vitry. Sanders nimmt an, daß der in No. 25 genannte biblische Haman oder Aman identisch ist mit demselben aus "Aman Novi", der, nach Becker⁴⁾, den Finanzminister Enguerrand de Marigny vertritt, der 1315 gehängt wurde. Nach Sanders ist der im Duplum von No. 25 genannte Mardochai als Gegenspieler Hamans mit Charles de Valois gleichzusetzen, und der Text bezieht sich auf die aktuelle Situation 1314 vor Enguerrands Machtverlust. Damit wäre für die Motette ein Datum gegeben.

Der Duplum-Text, aus sechzehn Zeilen mit wechselweise acht und neun Silben im Kreuzreim, ist durch Longa-Pausen reimgemäß in Zeilenpaare aufgeteilt, und über jeder Tenor-Talea laufen zwei dieser Paare ab. Doch die musikalischen Phrasen dazu sind verschieden lang; Isoperiodizität ist im Duplum nicht vorhanden⁵⁾.

1) S. Emilie Dahnk: L'Hérésie; p.74-77.

2) ebd.

3) Schrade, Philippe de Vitry, p.350, und PMFC I Comm., p.79.

4) Philipp August Becker: Fauvel und Fauvelliana. Leipzig 1936; p.36-42 (= Bericht über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Klasse. 88,2).

5) Die Phrasenstruktur der Motette ist bei Sanders in folgender Weise dargestellt (von oben nach unten: Tr, Dp, T; Zahlen = Dauer in tempora; L = Longa-Pause).
(30+27 L) + (18+21 L) + (15-21 L) + 9 L + 12 L.
24 L + (18+21+18 L) + 12 L + (21+21+18 L)
2(6+6+27 L) + (+6+27 L) +(6+6+24 L).
S. Sanders, The Early Motets; p.29.

Auch im Triplum ist die Phrasenstruktur unregelmäßig, und auf eine Talea entfallen unterschiedlich viele der insgesamt sechsunddreißig Achtsilbler im Kreuzreim.

Harmonisch ist der Tenor ungefähr so streng behandelt, wie es in der F-CA(n) No. 19 und No. 24 von Ph. de Vitry der Fall ist. Es sind zwar gelegentlich Terzen, aber nur viermal schon bei Einsetzen des Tenor-Tons Klänge mit Beteiligung der Sexte anzutreffen, so in Takt 11, 22, 33, 42, und einmal findet man eine Septime, die sich jedoch sofort in die Oktave auflöst (T. 18).

Es gibt nur eine einzige allen Stimmen gemeinsame Zäsur. Sie befindet sich am Ende des ersten Color bzw. der zweiten Talea und nimmt mit ff'c' den Schlußklang der Motette vorweg.

Die Melodieführung im Triplum ist außergewöhnlich reich an Sprüngen; sehr häufig kommt z.B. eine Figur mit einer Quarte abwärts und wieder aufwärts vor (s. T. 14, 27, 29 usw.). Auch Tonwiederholungen gibt es oft; außerdem wiederholen sich noch einige andere stereotype Figuren, so daß das Triplum etwas Mosaikhaftes bekommt, im Unterschied zu der großzügigen Melodieführung der erwähnten Vitry-Motetten¹⁾.

Die über vier Tempora aufsteigende Passage T. 18 - 19 ist eine Ausnahmeerscheinung und daher wohl als musikalische

1) Sanders bezeichnet No. 25 als frühe Motette von Philippe de Vitry; Hoppin dagegen schrieb: "The melodies of Floret-Florens do not, perhaps, possess the intrinsic interest of Philippe de Vitry's, for they are organized neither by means of isoperiodic construction nor through the use of sequential techniques". (s. Sanders, *The Early Motet*; p.36 u. passim sowie Hoppin, *A. Musical Rotulus*; p.141) s.a. meine vergleichenden Ausführungen, p.134-135.

Ausdeutung des dazugehörigen Textwortes "exultatio" zu verstehen¹⁾.

Die Duplum-Melodie bewegt sich beinahe immer schrittweise und zeigt größere Linien als das Triplum. Sprünge kommen fast ausschließlich an den Übergängen von einer Phrase zur nächsten vor.

Die Eigenarten der beiden Oberstimmen machen deutlich, daß die Motette No. 25 sukzessive von unten nach oben aufgebaut wurde und nicht simultan konzipiert war.

Das Problem der Verteilung des im Verhältnis zum Triplumtext wie stets kürzeren Duplumtextes wurde in No. 25 nicht mit Hilfe eines durchweg ruhigeren Duplum gelöst, sondern durch den Wechsel von lebhaften mit sehr langsamen Passagen, die im Extremfall (vgl. T. 32-34, "Mardocheo") vielleicht einzelnen Wörtern größere Bedeutung verleihen sollen. Das erinnert an den ersten Teil des Duplum in No. 16 (Cum statua/Hugo Hugo); auch dort wechseln schnelle und langsame Passagen miteinander ab, jedoch in regelmäßiger Form.

1) Derartige Textausdeutungen kommen nicht nur in Motetten, sondern auch in Meßkompositionen des 14. Jahrhunderts vor (vgl. No. 5 und No. 6). S. dazu: Ursula Günther, Sinnbezüge zwischen Text und Musik in Ars nova und Ars subtilior; p.238-243. In: Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts. Ed. U. Günther, L. Finscher. Kassel 1984. (= Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten. 10.); p.229-268

No. 26 Qui es promesses de fortune/Hay fortune/
Et non est qui adiuvet

Die Motette No. 26, im Werk von Guillaume de Machaut No.8, entstand mit Sicherheit vor 1356¹⁾, wahrscheinlich schon vor 1350²⁾ und erscheint in F-CA(n) anonym. Sie ist einteilig und von großer Regelmäßigkeit.

Ihr Tenor, nach F-Pn 23190 "Et non est qui adiuvet", ist dem Vers zum Responsorium "Circumdederunt me viri" vom Passionssonntag entnommen³⁾. Der Color besteht aus sechzehn Tönen und wird dreimal wiederholt; jeder Color ist in vier Taleae gegliedert. Deren ausnehmend kurze Dauer⁴⁾ von nur vier Tönen in neun tempora erinnert an ältere modale Tenores. Das Tenor-Motto entspricht der Fortuna-Thematik in den Oberstimmtexten.

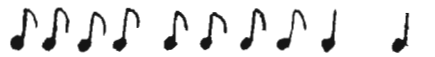
Die einander rhythmisch entsprechenden Oberstimmenperioden sind dreimal so lang wie die Tenor-Taleae⁵⁾. Dadurch

-
- 1) Ursula Günther: Chronologie und Stil der Kompositionen Guillaume de Machaut; p.99-100. In: AM 35 (1963); p. 96-114 und Ursula Günther: Contribution de la musicologie à la biographie de Machaut; p.113. In: Guillaume de Machaut. Poète et compositeur. Kongreß Reims 1978. Paris 1982 (= Actes et colloques. 23.); p.95-115.
 - 2) Earp datiert die Motetten Machauts, aufgrund der kunsthistorischen Befunde von François Avril zum Machaut-Manuskript C (F-Pn 1586), vor 1350. Lawrence M. Earp: Scribal Practice, Manuscript Production and the Transmission of Music in Late Medieval France: The Manuscripts of Guillaume de Machaut. Ph. D. (Music), Princeton 1983; p.142.
 - 3) PÄM IV, 2; p.32.
 - 4) nach Günther ein Merkmal der frühen Machaut-Motetten, vgl. Ursula Günther: The 14th-Century Motet; p.30.
 - 5) Schrade kennzeichnet in seiner Ausgabe nur die den Oberstimmenperioden entsprechenden Abschnitte als Taleae und läßt die häufigere Wiederholung des kürzeren rhythmischen Musters im Tenor unberücksichtigt. (PMFC II; p.134-136, und Commentary Notes dazu; p.79), im Gegensatz zu Ludwig (PÄM IV, 2; p.30-32).

ergeben sich vier allen Stimmen gemeinsame Taleae, die sich mit den drei Colores überlappen.

Die Texte wenden sich gegen die wankelmütige Fortuna und erklären den für närrisch, der ihr vertraut. Ludwig¹⁾ wies auf einige wörtliche Übereinstimmungen des Triplum mit Chaucers "Book of the Duchesse" hin.

Beide Texte sind nicht strophisch gebaut. (Triplum: zwanzig Zehnsilbler mit weiblicher Endung und Zäsur nach der vierten Silbe, die ersten vier im Kreuzreim, paarweise mit Binnenreim, die übrigen mit durchgehend gleicher Reimsilbe ohne Binnenreim. Duplum: zwölf Zehnsilbler im Kreuzreim; Zäsur jeweils nach der vierten Silbe).

Doch sie sind, sehr gleichmäßig auf die Großtaleae verteilt; je fünf Triplumzeilen und drei Duplumzeilen entfallen auf jede von ihnen, im Duplum gar nicht, im Triplum um ein Tempus gegen die Tenor-Großtalea verschoben. Auch die einzelnen Zeilen sind jeweils gleichartig an die vier Perioden gekoppelt, abgesehen von den Abweichungen in der ersten und letzten Triplum-Talea, die die erwähnte Verschiebung bedingen bzw. ausgleichen, und einer Änderung in der zweiten Duplumhälfte gegenüber der ersten beim jeweils ersten Zeilenübergang, die ein Tempus ausmacht. Der Zeilenbau des Textes spiegelt sich oft deutlich in der rhythmisch-melodischen Anlage des Triplum wider (vgl. z.B. das häufige Muster , s. u.a. T. 11-12, 13-14, das durch die zehnsilbige Zeile mit weiblicher Endung gezeugt erscheint, besonders bei gleicher Höhe der beiden letzten Töne, ebenso die Synkopen-Kette mit Einleitung und Schluß, T. 5.10 - 6.4 und Parallelstellen²⁾).

1) PÄM IV 2; p.32.

2) Auch Günther erläutert, daß die musikalische und die textliche Gliederung in dieser Motette auffallend übereinstimmen. Vgl. U. Günther: Der musikalische Stilwandel der französischen Liedkunst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts... Diss. (unveröff.) Hamburg 1957; p.138-139. Die Textunterlegung der zweiten und dritten Zeile in F-CA(n) entspricht Günthers Emendationsvorschlag zur Textunterlegung der anderen Quellen, vgl. PÄM IV,2; p.30-32 und PMFC II; p.134-136.

Im Duplum ist die Bindung der Verse an die Rhythmik in den letzten vier Takten jeder Periode ähnlich eng.

Die beiden Oberstimmen sind nicht streng isorhythmisch, zeigen aber längere Passagen, die in den vier Großtaleae rhythmisch völlig identisch sind, insbesondere die Ketten von Semibrevis-Synkopen im Triplum, die im 6. Takt jeweils der Großtalea mit dem Duplum hoquetusartige Wirkungen ergeben, sowie die drei Folgetakte. Ein zusätzlicher Faktor macht den Wiederholungscharakter der Taleae deutlich: Jede Talea wird im Triplum von der gleichen kleinen melodischen Floskel aus vier vom a' zur Semibrevis d' absteigenden Minimae eingeleitet. Reichert wies in seinem Aufsatz über das Musik-Textverhältnis in den Machaut-Motetten darauf hin¹⁾, ebenso auf die oben beschriebene Textverteilung in der vorliegenden Motette, die den aus gleichmäßigen Langzeilen aufgebauten Texten strophischen Charakter (parallel zur musikalischen Konstruktion) aufprägt, wie er in fast allen Motetten des Guillaume de Machaut vorhanden ist.

In F-CA(n) deuten beide Texte aufgrund ihrer Schreibweise - rikesses statt richesses, merchi und rechoy für merci und recoy - auf einen Kopisten oder eine Vorlage picardisch-nordfranzösischer Herkunft.

Die Motette No. 26 ist die einzige in F-CA(n) mit prolatio minor. Nur in F-CA(n) zeigt ihre Notierung Plicae²⁾.

L. Earp stellte ein textkritisch fundiertes Stemma für die Überlieferung von Machauts Motette No. 8 auf und kam zu dem Schluß, in der Cambraier Version liege ein Zeugnis für lokale Aufführungspraxis, seitab von den großen Machaut-Handschriften, vor³⁾. Einen entsprechenden Befund lieferten ja bereits deutlich die Meßsätze No. 5 und No. 6 (s. dort).

1) Georg Reichert: Das Verhältnis; p.212

2) PÄM IV,2; p.32. - Nur fünf der dreiundzwanzig Motetten Machauts zeigen prolatio minor (vgl. Günther, The 14th-century Motet; p.34).

3) Earp: Scribal Practice; p.327-342, insbes. p.340.

Auch in dieser Motette bilden die Tenortöne die Grundlage für Klänge aus Oktaven, Quinten und Terzen. Letztere kommen auch beim Einsetzen der Tenortöne häufig vor, eine Sext über dem Tenorton (bzw. deren Oktavversetzung) an solcher Stelle aber nur zweimal, T. 16 und T. 23. Harmonisch herrscht also die gleiche Lage wie bei einem Großteil der anderen Motetten aus F-CA(n).

Zäsuren in allen Stimmen gleichzeitig gibt es nur an den Enden der Oberstimmensequenzen; dadurch wird die Wahrnehmbarkeit der Sequenzen unterstützt. Die Klänge an diesen Punkten sind fc'f', c'c'g' und fis a cis'; das Stück endet auf fc'f'. Der Color ist melodisch nicht symmetrisch, doch bekommt er durch die dreifache Wiederholung und die Einteilung in Sequenzen von nur vier Tönen einen zyklischen Charakter: jede der Viertongruppen bildet genau einmal den Anfang und einmal das Ende einer Großsequenz; das bedeutet, daß jeder vierte Ton einmal den Großsequenz-Schluß trägt, woraus sich die genannten Zäsurklänge aus Quint/Oktave mit oder ohne Terz zwangsläufig ergeben.

Taleae: Ia Ib Ic IIa

Color:

Großtaleae: I II III IV

Das # ist in der sonst unverändert benutzten Choralvorlage nicht vorhanden und scheint vor allem zu dem Zweck eingeführt, den durch zwei Versetzungen besonders spannungsreichen und überraschenden Klang fis-a-cis' am Ende der vorletzten Taleae zu erzeugen: an den anderen beiden Stellen, wo das fis den Grundton bildet, ist das cis unterdrückt - ein musikalischer Überraschungseffekt als Ausdruck für den Wankelmut des Glücks?

No. 1 Deus in se notus erit/Deus in adiutorium

Auf die bevorzugte Placierung des Conductus (bzw. der Conductus) "Deus in adiutorium" in vielen Handschriften, auch in F-CA(n) selbst, wurde bereits in Kap. 2, p.12-14 hingewiesen.

In F-CA(n) tritt zu diesem Conductus eine lebhaftere Oberstimme mit eigenem Text hinzu, die in keinem der drei bekannten Manuskripte überliefert ist. Durch seine beiden verschiedenen Texte wird das Stück in die Nähe der Motetten gerückt; irgendeine Form von Isorhythmie ist aber nicht festzustellen, weder im Superius noch im Conductus, der im wesentlichen mit der dreistimmigen Fassung der drei älteren Quellen übereinstimmt.

Der Conductus verläuft naturgemäß weitgehend Note gegen Note; jedenfalls bewegen sich seine beiden oberen Stimmen kaum lebhafter als die untere. Deshalb finden sich bei Einsetzen der jeweils tiefsten Töne nicht-perfekte Klänge¹⁾ in reicheren Maße als in den meisten Motetten des 14. Jahrhunderts.

Fünf der sechs Abschnitte münden auf einen perfekten f-c-Klang; nur der dritte Abschnitt endet mit einem Quint-Oktav-Klang auf c, also im Quintverhältnis zu den übrigen Teilen. Er beginnt mit einem g-Klang, während die anderen Teile von f-Klängen eingeleitet werden. Der sechste Abschnitt "Alleluia" gleicht in den drei Conductus-Stimmen dem ersten Teil. Alle übrigen - älteren - Konkordanz überliefern - wenn auch zum Teil mit weiteren Strophen - nur die ersten fünf Teile²⁾. Der beschriebene harmonische

1) d.h. Klänge, die nicht nur aus perfekten Konsonanzen (Quinten und Oktaven) bestehen. Vgl. Kühn, Die Harmonik; p.78.

2) I-Tu und F-Mo bringen je eine weitere - unterschiedliche - Strophe. In F-Mo fungieren die Worte: "Amen, Amen Alleluia", viermal wiederholt, als dritte Strophe.

Sonderfall tritt also im ursprünglich mittleren Teil auf; diese Symmetrie geht in der Ars-Nova-Überarbeitung des Conductus aus F-CA(n) verloren.

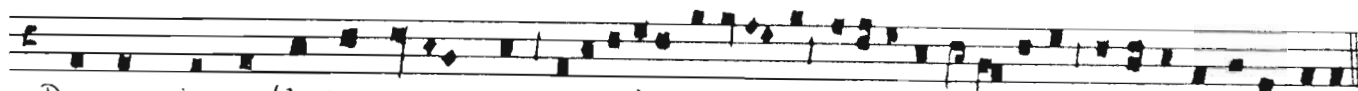
Alle vier Stimmen besitzen den Umfang von einer Oktave und liegen ziemlich dicht beieinander (tiefe Stimmen: f-f', obere Stimmen: h-h' bzw. d-d"). Die drei Conductusstimmen bilden überwiegend klare melodische Linien (z.B. die von f bis f' aufsteigende Bewegung der mittleren Conductusstimme im zweiten Abschnitt). Der lebhaftere Superius jedoch wirkt, eingeschränkt durch die vorgegebenen Unterstimmen, unruhig und pendelnd in der Melodieführung. Er verhält sich in dieser Hinsicht ähnlich wie der Superius des Kanon-Credo No. 13, für den ebenfalls drei vorgegebene Unterstimmen feste Randbedingungen liefern.

Der Conductus-Text findet sich, als Teil eines Hymnus, der dem Hl. Columba zugeschrieben wird, in zwei irischen Manuskripten des 11. Jahrhunderts¹⁾ und im Officium Circumcisionis des Pierre de Corbeil; die dazugehörige Melodie²⁾ tritt am Beginn der untersten Stimme des Conductus in D-Ba, No. 101, auf³⁾.

Der Conductus in F-CA(n) ist musikalisch von diesem unabhängig und benutzt die Choralmelodie nicht. Der Text, hier nur die erste Strophe aus vier gleichreimenden Achtsilblern⁴⁾, ist auf fünf musikalische Abschnitte verteilt;

1) Vgl. *Analecta Hymnica Medii Aevi*, Bd. 51. Leipzig 1908, Nachdruck New York, London 1961; p.284.

2) nach der Edition von François Villetard, *L'office de Pierre de Corbeil*; p.131:



De-us in adiuto-ri-um (etc.)

3) Nähere Angaben und weitere Literatur, s. Kap.2; p.12-14.

4) Vgl. p. 120, Anm. 2.

das erste Wort "Deus" nimmt einen ganzen Abschnitt in Anspruch. Der zweite Abschnitt mit dem Rest der ersten Textzeile ist nur fünf Modustakte lang, während alle anderen Abschnitte sieben Modustakte umfassen. An den gereimten Text schließt sich das "Alleluya" mit einem sechsten Abschnitt an. Die Textunterlegung ist, außer im ersten und letzten Teil, annähernd syllabisch, und der Rhythmus unterliegt dem dritten Modus (s. u. Anm.1).

Der Text des Superius besteht aus drei Strophen, deren je sechs vierhebige Zeilen nach dem Schema ab ab ab reimen. In ihm wird der Lobpreis Gottes mit der Bitte verbunden, ihn dereinst von Angesicht zu Angesicht sehen zu dürfen. Im allgemeinen entspricht der musikalische Rhythmus der natürlichen Textdeklamation, aber zwischen dem Strophenbau und den Abschnitten des Conductus besteht keine Verbindung.

In F-CA(n) ist der Conductus auf der unteren Hälfte von f.1, wie für Conductus üblich, partiturartig notiert. Den Superius auf der oberen Blatthälfte teilen Striche durch vier Spatien des Notensystems in Abschnitte ein, die mit denen des Conductus korrespondieren. Die Abschnitte No. 1, 3 und 4 des Superius sind jedoch um je eine Brevis zu kurz. Das Stück wurde demnach nie aus der Handschrift aufgeführt, denn sonst wären diese Fehler sicher korrigiert worden¹⁾.

1) In F-Mo stehen im Conductus an den Abschnitten Longa-Pausen, die Doppeltaktigkeit auf der Modusebene bewirken (s. Rokseth, Polyphonies I f; 350r und III; p.191). I-Tu dagegen zeigt Striche durch die ganze Akkolade, als fines punctorum (Auda, Les motets wallons, I, f. Dv und II; p.15-17). Die - relativ nachlässig gezogenen - Striche durch vier Spatien in B-Br 19606 und F-CA(n) sind in gleicher Weise als ungemessene fines punctorum im Sinne Francos zu verstehen (s. Franconis de Colonia Ars Cantus Mensurabilis. Ed. G. Reaney und A. Gilles. O.O. 1974 (= CSM 18); p.54-55), zumal bei der Tempoverlangsamung des Conductus nach Hinzufügen der lebhaften Oberstimme in F-CA(n) ein

In der zweiten Akkolade des Conductus schließt sich lückenlos ein dreistimmiges "Amen" an, das sehr flüchtig von anderer Hand geschrieben und deutlich ein Nachtrag ist. Es besteht aus fünf kurzen rhythmisch gleichen Abschnitten. In der Unterstimme fehlt der letzte dieser Teile. Vielleicht befand er sich auf einer jetzt weggeschnittenen weiteren Zeile, möglicherweise war er aber nie vorhanden.

Die prolatio des Amen ist nicht eindeutig. Wahrscheinlich ist, im Kontext der Seite, prolatio maior gemeint. Jeder Abschnitt des "Amen" besteht aus einem hoquetusartigen rhythmischen Muster und zwei - meist imperfekten, d, h, terz- oder sexthaltigen - Klängen, die zu einem abschließenden Quint-Oktav-Klang (im vorletzten Abschnitt aber mit Dezime statt Oktave) überleiten. In allen drei Stimmen herrscht schrittweise Bewegung vor, und alle drei Stimmen sind rhythmisch gleichberechtigt. Die Schlußtöne der einzelnen Abschnitte sind teils als Longae, teils als Breves notiert - ein für eine Aufführung unwichtiger Fehler. Er bezeugt jedoch die Flüchtigkeit der Niederschrift, ebenso wie das Fehlen einer Semibrevis im zweiten Abschnitt der Unterstimme. Die Ambitus der unteren Stimmen, f-d', bzw. g-g', entsprechen jenen des Conductus; der Superius (e'-d'') liegt wesentlich höher.

Fortsetzung der Anmerkung von p. 22: (1)

Empfinden für die Doppeltaktigkeit verlorengegangen sein dürfte.

Die Longae der Unterstimmen mußten aber natürlich, gerade mit Rücksicht auf die Oberstimme, weiterhin metrisch genau ausgeführt werden - der Modus ist ja auch noch deutlich vorhanden -, so daß sich die Fehler im Superius keinesfalls aus einer Veränderung des metrischen Empfindens aufgrund der Tempoverlangsamung der Unterstimmen erklären lassen.

No. 4 Bien dire

Die Ballade "Bien dire" ist vierstimmig in F-CH 564 überliefert und galt bislang als Unicum. Die Version des Stückes in F-CA(n) ist nur dreistimmig, ohne Triplum. Die Niederschrift in F-CA(n) ist aber so stark beschädigt, daß die Noten ohne Vergleich mit der bekannten Fassung nur an wenigen Stellen zu entziffern sind.

Das Stück besitzt wie jede Ballade zwei unterschiedlich schließende Stollen (mit ouvert und clos) sowie Abgesang und Refrain, wobei das Ende des Refrain mit dem clos übereinstimmt ("Rücklauf"). Außerdem greift das Ende des Abgesangs auf den ouvert zurück. Die Ballade besitzt also einen doppelten Rücklauf, wie er in einer Anzahl anderer Balladen, insbesondere von Guillaume de Machaut vorkommt (vgl. z.B. Machauts Ballade 23 und die Ballade von F. Andrieu auf Machauts Tod "Armes, amours").

In F-CH 564 ist der Rückgriff im Abgesang des Cantus auf den ouvert im Gegensatz zu den anderen Stimmen nicht wörtlich (T. 43 : gfed statt gedc). F-CA(n) dagegen wiederholt den Schluß in strenger Form. Der Vergleich mit den anderen Balladen des 14. Jahrhunderts zeigt, daß zwar gelegentlich doppelte Rückläufe vorkommen, die sich nicht auf alle Stimmen erstrecken (s. Machauts Balladen 20 und 26 u.a.).

Doch zeigt in diesen Fällen stets auch - oder nur - der Cantus den Rücklauf¹⁾. Dies beweist, daß F-CH 564 an der entsprechenden Stelle fehlerhaft ist und F-CA(n) die bessere Überlieferung enthält. Harmonisch bietet der korrupt überlieferte Schluß keine Probleme, so daß er von den bisherigen Herausgebern - ohne Kenntnis der Cambraier Konkordanz - unbemerkt blieb²⁾.

1) S. dazu auch Günther, der musikalische Stilwandel; p.75.

2) S. CMM 53, II; p.13-15 und PMFC XIX; p.106-109.

Die Entsprechung zwischen Textbau und musikalischen Abschnitten ist durch das Balladenschema gegeben. Die drei Strophen haben den Bauplan $a_8 b_{10} a_8 b_{10} b_{10} c_9' c_9'$. Je zwei Zeilen bilden die Stollen, zwei den Abgesang und eine den Refrain. Im Text mit dem Refrain "Maldite soit dont leur compaignie" findet der Abscheu gegen Verleumder und Schmeichler Ausdruck. Ein moralischer Inhalt dieser Art paßt gut in das Repertoire aus Motetten und Meßsätzen in F-CA(n).

Es herrscht tempus perfectum cum prolatione minori. Ouvert und clos münden auf einen g- bzw. f-Klang¹⁾, und g- und f-Klänge liefern auch im Verlauf des Stückes die gliedern- den Elemente in Form von ausgehaltenen Akkorden. Im allge- meinen bilden sie auch die Anfänge der Phrasen. Der Re- frain ist durch eine Ausnahme hervorgehoben: ein Quint- Oktav-Klang auf c' leitet ihn ein.

Der Tenor verläuft ruhig, völlig ohne Minimae. Innerhalb der einzelnen Phrasen bewegt er sich oft über längere Strecken abwärts (z.B. T. 2-5); dies bedingt dann Aufwärts- sprünge von bis zu einer Oktave zwischen den Phrasen (etwa T. 5-6, 14-15 u.a.). Der Contratenor bildet zum Tenor an vielen Stellen die rhythmische Ergänzung: er schlägt hoquetusartig nach (T. 2, 18 etc.) und zeigt Synkopen oder verhält sich anderweitig lebhaft, wenn der Tenorton liegen- bleibt (T. 10, 14 usw.). Er bewegt sich überwiegend in Ge- genbewegung zum Tenor.

Der Cantus wird passagenweise abwechselnd teils in der höheren, teils in der tieferen Lage geführt; dieses Verfah- ren hat Sprünge zwischen solchen Partien zu Folge (vgl. z.B. den Übergang von T. 1-5, tiefere Lage, zu T. 6-8, hö- here Lage). Der Rhythmus im Cantus ist zwar lebendig, aber

1) In den Halbschlüssen handelt es sich nicht um Quint- Oktav-Klänge - ein ungewöhnlicher Fall, der jedoch auch in Machauts Balladen gelegentlich vorkommt (vgl. Günther, der musikalische Stilwandel; p.76). Ganzton- oder Terzabstand zwischen ouvert und clos bildet in Balladen die Regel.

nicht kompliziert: nur gelegentlich, insbesondere in ouvert und clos und den entsprechenden Schlüssen von Abgesang und Refrain kommen Semibrevis-Synkopen vor.

Das zusätzliche Triplum in F-CH 564 ändert nichts am grundlegenden harmonischen Geschehen, bewirkt aber größere rhythmische Abwechslung, jedoch keine Konfliktrhythmen, da die Minima einheitlich als kleinster Wert benutzt wird.

Die Konkordanz in F-CA(n) beweist, daß die Komposition zu den älteren Werken aus F-CH 564 gehört. Ihr Grad an rhythmischer Komplikation geht nicht über den in Balladen von Guillaume de Machaut hinaus¹⁾. Es ist wahrscheinlich, daß das Triplum später als die drei anderen Stimmen entstand und einen Bearbeitungsversuch in einer Richtung darstellt, die im Streben nach rhythmischer Vielfalt in der ars subtilior gipfelte²⁾.

-
- 1) Greene (PMFC XIX; p.190) schlägt Solage als Komponisten von "Bien dire" vor. Dies ist in stilistischer Hinsicht plausibel (s.a. U. Günther: Solage. In: New Grove 17; p.448: "...the other song compositions, in particular the four-part works with triplum, are very close to the style of Machaut"), doch wegen der relativ frühen Konkordanz in F-CA(n) unwahrscheinlich.
 - 2) Reaney stellte an Hand von Machauts Balladen die These auf, Contratenores seien oft späterer Ersatz für veraltete Tripla gewesen, wie sich an häufigen Konflikten zwischen Triplum und Contratenor zeige. Dieser Schluß läßt sich m.E. nicht auf "Bien dire" ausdehnen, denn das Triplum zeigt keine nennenswerten Konflikte mit dem Contratenor, wohl aber mit dem Cantus (s. Takt 7, 8, 10, 14 usw.). Diese Konflikte werden bei dreistimmiger Ausführung ohne Contratenor noch deutlicher, wohingegen die Komposition bei Ausführung ohne Triplum durchaus abgerundet wirkt. (Zu Reaneys These s. Gilbert Reaney: The Ballades, Rondeaux and virelais of Guillaume de Machaut: Melody, Rhythm and Form; p.48. In: AM 27 (1955); p.40-58. Vgl. auch Günther, Der musikalische Stilwandel; p.76, Anm. 41).

No. 7 Iste confessor domini sacratus

Bei No. 7 handelt es sich um einen mehrstimmigen Hymnus, den acht Quellen überliefern. Er ist in allen Stimmen simultan textiert, und die Chormelodie aus dem Commune confessoris pontificis¹⁾ dient in rhythmisierter Form als Superius. Er ist in bemerkenswerter Weise an die sapphischen Strophen des Textes angepaßt²⁾: jeder der mit Reimen geschmückten Zäsuren entspricht eine Semibrevispause, und die langen Silben im Text fallen auf längere Noten als die übrigen. Der Tenor - in der Transkription der Übersichtlichkeit halber als zweite Stimme wiedergegeben - verläuft mit dem Superius (außer in der letzten Phrase) Note gegen Note und bringt als Schlußton jeder Phrase die Oktave unter dem Superius; nur in der zweiten findet man dort die Unterquinte. Beide Stimmen bewegen sich schrittweise und meist gegeneinander.

Der F-Pa 196, I-TR 87 und F-CA(n) gemeinsame Contatenor in Tenorlage ist überwiegend Note gegen Note geführt, zeigt jedoch häufig Sprünge. F-Pa 196 weicht durch Rhythmisierung des Stücks in [2,3] statt in [2,2] von F-CA(n) und I-TR 87 ab.

-
- 1) Vgl. z.B. Antiphonale monasticum pro diurnis horis. Paris usw. 1934; p.655
und: Hymnen (I). Die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Abendlandes. Ed. Bruno Stäblein. Kassel, Basel 1956. (= Monumenta monodica medii aevi. I.), Melodie 160. Der Superius gleicht jedoch keiner der dort edierten sieben Versionen des Chorals vollständig. Am nächsten kommt ihm Mel. 160,6 (Verona, 11. Jh.); p.396.
- 2) Darauf wiesen Gerber und Ward hin; s. Rudolf Gerber: Zur Geschichte des mehrstimmigen Hymnus. Kassel usw. 1965; p.101; Tom R. Ward: The Polyphonic Office Hymn from the Late Fourteenth Century until the Early Sixteenth Century. Part I, II. Ph. D. Univ. of Pittsburg 1969, I; p.168 und ders., "Hymn", § III; New Grove 8; p.841. Die dortige Transkription des Hymnus ist in der zweiten Zeile nicht mit dem korrekten Apter Text versehen. Die polyphonen Quellen geben nur die erste Strophe des Hymnentextes wieder.

Mit der Choralmelodie im Superius und simultaner, rhythmisch einfacher Anlage aller drei Stimmen¹⁾ besitzt das Stück die gleichen Charakteristika wie die übrigen Kompositionen der wahrscheinlich ältesten Sammlung mehrerer polyphoner Hymnen im 2. Faszikel von F-APT 16 bis, in der auch das Stück selbst enthalten ist; die anderen Hymnen dieser Sammlung sind jedoch Unica²⁾.

Der Contratenor der Handschrift F-APT 16 bis weicht von dem aus F-CA(n) ab. Er liegt eine Quint höher als der Tenor, und er ist rhythmisch ebenso schlicht wie die anderen Stimmen - nur vereinzelt tauchen Minimae, meist in Verbindung mit einer Semibrevissynkope, auf.

Die Fassung im Manuskript I-CF 57 bietet eine leicht veränderte, ausgezierte Version dieses Contratenor; Breves und Semibreves sind oft in umspielende Minimae oder in durch Minimae synkopierte Semibreves aufgelöst. Die Stimme stammt von zeitgenössischer, aber deutlich anderer Hand als Superius und Tenor.

Der Hymnus findet sich noch einmal in F-CA 32; dort gleicht der Contratenor offenbar dem in F-APT 9, einer Quelle, die diese Komposition mit einem Text auf die heilige Anna, die

1) Vgl. auch die Charakterisierung des Hymnus durch A. Elling; Alwin Elling: Die Messen, Hymnen und Motetten der Handschrift von Apt. Dissertation, Göttingen 1924; p.133-135.

2) S. Ward: The Polyphonic Office Hymn, I; p.10-13, Heinrich Besseler: Von Dufay bis Josquin. Ein Literaturbericht; p.4. In: ZFMW 11 (1928); p.1-22.

Patronin der Apter Kathedrale, kombiniert¹⁾. Dieser Contratenor entspricht in groben Zügen dem aus F-APT 16 bis; nur einzelne Stellen haben andere Tonhöhen (zum Beispiel eine Oktave tiefer, Takt 7, oder um eine Terz versetzt, Takt 12); die letzte Phrase, Takt 28 ff, verläuft jedoch völlig abweichend von der in F-APT 16 bis.

Zu erwähnen bleibt eine Handschrift aus der Zeit um 1500, D-B-T 190, die aus dem Kloster St. Agnes in Utrecht stammt und den Hymnus enthält²⁾. Sie beschränkt sich auf die Wiedergabe von Superius und Tenor in einer Rhythmisierung, die von den anderen Quellen ganz unabhängig ist. Außerdem behält sie als einzige die originale Lage des Chorals, eine Quinte tiefer als in den anderen polyphonen Quellen, bei und verwendet die Notenformen und Ligaturen der gotischen Choralnotation; die Noten bestehen zum Teil aus zwei zusammengesetzten Notenzeichen³⁾.

1) Von F-CA 32 stand mir zum Zeitpunkt der Abfassung dieser Studie noch keine Reproduktion zur Verfügung. Ich kann mich vorläufig nur auf Friedrich Ludwigs Kopie des Incipit des Hymnus aus F-CA 32 (Nachlaß Ludwig, Mappe XXXI, 6) stützen. Herrn Prof. Dr. Kurt von Fischer, Zürich, möchte ich sehr herzlich für die Fotos von F-APT 9 danken, die er mir freundlicherweise zur Verfügung stellte. Die Kombination des Anna-Textes mit der Melodie 160 kommt in Stäbleins Hymnenrepertoire nicht vor. (Vgl. p.127, Anm.1) - Editionen des Hymnus vgl. Tafel 4, p.163 (Index von F-CA(n)). Gastoués Transkriptionen nach den beiden Apter Manuskripten sind rhythmisch stellenweise nicht korrekt, insbesondere bei der Auflösung von Ligaturen.

2) RISM IV³; p.328-339. Vgl. auch Anm. 3.

3) Das Zeichen † wird - entgegen Wolfs Ausführungen - im Manuskript nicht nur für Semibrevis- sondern auch für Minimawerte verwendet (s. Johannes Wolf: Handbuch der Notationskunde. I. Tonschriften des Altertums und des Mittelalters. Choral- und Mensuralnotation. Leipzig 1913; p.168-169). Die für Polyphonie ungewöhnliche Notation hat zu einer unkorrekten Wiedergabe des Incipit in RISM IV³; p.334, geführt.

Die Zusammenklänge des dreistimmigen Hymnus laufen wegen der verschiedenen Contratenores in den einzelnen Fassungen unterschiedlich ab, doch bleibt über einzelne Strecken eine gewisse Einheitlichkeit erhalten, insbesondere enden die Phrasen, außer der fünften (Takt 23) grundsätzlich gleich, überwiegend auf d-Quint-Oktavklängen; in den anderen Schlußklängen (auf g, Takt 10, und e, Takt 14) liegen in jeweils mehreren der Quellen auch Terzen vor.

An den Phrasenanfängen zeigt die Fassung der ersten Quellengruppe (F-CA(n), F-Pa 196, I-CF 57) Quint-Oktavklänge, außer in der vierten, mittleren Phrase, die mit e-g-e' beginnt. In der anderen Quellengruppe (F-APT 16 bis, F-APT 9 und I-CF 57) macht der Contratenor jedoch an diesen Stellen die Klänge nicht-perfekt, meist mit der Terz über dem Tenorton. In der dritten und vierten Phrase, wo der Contratenor der ersten Quellengruppe jeweils zu Anfang tiefer als der Tenor liegt und damit den Grundton des ersten Klanges liefert, verhalten sich die Contratenores der zweiten Quellengruppe umgekehrt, so daß der Tenor den ersten Klang bestimmt (Takt 6 und 8). In der zweiten Phrase beginnt der Contratenor von F-APT 9 als einziger tief, mit der Sexte unter dem Tenorton. Generell liegt der Contratenor der zweiten Quellengruppe fast durchgehend oberhalb des Tenor, während er sich in der ersten Quellengruppe ungefähr gleich häufig oberhalb und unterhalb des Tenor bewegt.

Acht Konkordanzten bilden für einen polyphonen Hymnus aus der Zeit vor 1400 eine außergewöhnlich reiche Quellengrundlage. Erstaunlich ist dabei, daß in D-B-T 190, dessen zweistimmige Fassung des Hymnus durch die völlig andere Rhythmisierung ganz selbständig wirkt, nicht nur die choralentlehnte Oberstimme, sondern auch der Tenor in der Tonfolge mit den anderen Quellen übereinstimmt. Eine direkte Abhängigkeit von ihnen dürfte eben wegen der unterschiedlichen

Rhythmisierung ausgeschlossen sein. Hingegen scheint mir einerseits wegen der Treue der Tonfolge in beiden Stimmen, andererseits wegen der so deutlich abweichenden Rhythmisierung, die kaum durch Zersingen entstanden sein dürfte, eine Zwischenstufe oraler Tradition unwahrscheinlich.

Eine mögliche Erklärung wäre die Existenz eines rhythmisch unspezifisch notierten älteren Vorbilds mit zwei Stimmen, das später verschiedene Interpretation bzw. Bearbeitung fand.

3.2. Das Repertoire als Gesamtheit

Das Repertoire in den erhaltenen beiden Faszikeln von F-CA(n) umspannt, wie wir gesehen haben, sechzig bis siebenzig Jahre. Es reicht von der Ars-Antiqua-Motette *Les l'ormel/Main se leva*, vor oder um 1300, über die Fauvel-Komposition *Super cathedram/Presidentes*, mehrere Werke von Philippe de Vitry bis hin zur Motette *Apta caro/Flos virginum* aus der Zeit um 1350 (s. p. 72.).

Die geistlichen Kompositionen bieten ein ähnliches Bild: sie umfassen sowohl den aus Ars Antiqua-Manuskripten bekannten Conductus "Deus in adiutorium", wenn auch durch die zusätzliche Oberstimme modernisiert, wie auch das Credo von Steve de Sort, das vor dessen Engagement in Barcelona (gegen Ende des Jahrhunderts) entstand und frühestens aus der Jahrhundertmitte stammen kann.

Der Inhalt des Manuskripts ist nach Gattungen geordnet: nach dem einleitenden Conductus folgen Meßsätze, nur unterbrochen von einer Chanson und einem Hymnus; daran schließen sich die Motetten an, innerhalb derer das "Benedicamus" einen Grenzfall darstellt, dessen Motettencharakter offenbar für den Sammler oder Schreiber seine Eigenschaft als geistliche Komposition (ein Meßsatz im strengen Sinne ist es ja nicht) überwog. Das canonische Credo No. 13, das die Partien der beiden Haupthände voneinander trennt und die Reihe der Motetten unterbricht, ist wahrscheinlich ein Nachtrag und nimmt von der Form her eine Sonderstellung ein.

Entsprechend dem unterschiedlichen Alter der Motetten herrscht bei ihnen eine große stilistische Vielfalt.

Die älteste der Motetten, No. 15, besitzt als Tenor keinen Choralabschnitt, sondern ein Lied, ein Rondeau, seinen beiden Pastourellentexten angemessen. Es herrscht Longa-Brevis-Bewegung; der Tenor ist fast ebenso lebhaft wie die beiden

Oberstimmen, so daß sich die Klänge bei Einsetzen der Tenor-Töne nicht überwiegend auf die Kombination von Quinten und Oktaven beschränken können. Von einem strengen Formprinzip wie der späteren Isoperiodik oder gar Isorhythmie ist in dem Stück nichts zu bemerken.

Die Fauvel-Motette Super cathedram/Presidentes, No. 11, hat dagegen einen isorhythmischen Tenor. Dieser zeigt mit seinen kurzen rhythmischen Abschnitten jedoch noch deutlich modalen Duktus. Wie Besseler¹⁾ ausführte, gehört das Stück zum franconischen Motettentypus, das heißt, es zeigt ein "lebhaftes Triplum in Semibrevis-Deklamation über ruhigem, meist noch modal behandeltem Tenor und Motetus" und ist damit auch im Roman de Fauvel der älteren Schicht zuzurechnen.

Anschließend an diese Fauvel-Motette sei die Gruppe der Motetten von Philippe de Vitry betrachtet. Es sind drei, No. 16, 19, 24 oder, folgt man Sanders' Ansicht zu No. 25²⁾, vier Kompositionen von ihm in F-CA(n) überliefert. Die Motetten stammen, nach Sanders, von 1314 (No. 25), ca. 1320 (no. 9) und aus den 1330-er Jahren (No. 16 u.24). No. 16 ist mit Sicherheit vor 1339 entstanden³⁾.

No. 16, 19 und 24 zeigen, jede auf ihre Weise, außer der Isorhythmie der unterschiedlich organisierten Tenores⁴⁾, noch weitere Raffinessen im Bau. No. 16, Cum statua/Hugo Hugo, besitzt rhythmisch miteinander korrespondierende Triplumabschnitte in symmetrischer Anordnung

(I II III IV V VI VII VIII IX),

1) Besseler, Studien II; p.190.

2) Sanders, The Early Motets; p.31-34.

3) Schrade, Philippe de Vitry; p.342.

4) Nr. 16: A B C = I - IX
No. 19: A₁₋₃ = I - VII, B₁₋₃ = 1-7 (VII u.7 verlängert)
No. 24: A = I - VI, B = 1-8 (8 verkürzt).

wobei die letzten beiden Abschnitte auch in den Oberstimmen völlig isorhythmisch und mit Hoqueti ausgestattet sind. Die Talea-Enden werden durch gleichzeitige Zäsuren in allen Stimmen mit identischen Klängen deutlich hörbar - ein für Motetten des 14. Jahrhunderts ungewöhnlicher Zug; meist sind nämlich Oberstimmenperioden und Taleae gegeneinander verschoben, indem erste und letzte Oberstimmenperiode, bei mehrteiligen Motetten erste und letzte Periode beider Teile, verlängert, verkürzt oder anderweitig geändert werden.

No. 19, *Colla iugo/Bona condit*, steckt im Tenor voller melodischer Symmetrien, und No. 24, *Vos qui admiramini/Gratissima virginis species*, ist zweiteilig, aber im zweiten Teil ist der Tenor nicht in der üblichen Weise diminuiert, sondern ganz anders rhythmisiert als im ersten Teil. No. 24 verzichtet, im Gegensatz zu No. 19, nicht auf das Mittel des Hoquetus, das hier besonders überzeugend und wirkungsvoll eingesetzt wird (vgl. T. 34-35: "Rex ego sum, hec regina"). Die Oberstimmen sind in allen drei Motetten isoperiodisch, teils isorhythmisch, die Strophenform, soweit Strophen vorhanden sind, wird in Perioden- oder Taleazahl und -bau widergespiegelt, und, wie in allen Vitry-Motetten, verlaufen sämtliche Stimmen in schlüssigen, schön geschwungenen Melodien. No. 25, *Florens vigor/Floret cum vana gloria*, bildet in verschiedener Hinsicht einen Kontrast zu diesen drei Motetten. Der Tenor, der auch in zwei Vitry-Motetten verwendet wird, ist zwar isorhythmisch ($A_{12} B_{12} = I - IV$), und die Zeilenpaare des Duplumtextes werden sämtlich, die des Triplumtextes jedoch nur in unregelmäßiger Folge durch Longa-Pausen voneinander abgesetzt; die Oberstimmen sind aber in keiner Weise isoperiodisch, und die Melodieführung in den Oberstimmen ist

keineswegs ausgewogen: man betrachte, als willkürliches Beispiel, etwa die Passage T. 34-36 im Triplum, die mit ihren vielen Tonwiederholungen und dem Hin- und Herspringen zwischen c' und f' ziemlich un gelenk wirkt; auch das Duplum hat mit dem häufigen abrupten Wechsel zwischen lebhaften und sehr langsamen Strecken etwas Zielloses. Es gibt nur eine deutliche Zäsur (T. 21), aber keine andere Regelmäßigkeit (wie später die strenge Isorhythmie), die eine klare harmonische Gliederung ersetzen könnte. Mit Motetten dieser Art hätte sich Philippe sicher nicht seinen Ruf erwerben können, er sei ein Mann "qui mieulx sceut motetz que nul hom"¹⁾. Trotz der guten Argumente von Sanders²⁾ zum Inhalt des Textes und zum Tenor ist also die Autorschaft Philippes an dieser Motette aus musikalischen Gründen ernsthaft in Zweifel zu ziehen, zumal man sie wegen der nach Sanders ungefähr zur gleichen Zeit entstandenen Vitry-Motetten Firmissime fidem/Adesto sancta trinitas, Garrit gallus/In nova fert und Tribum qui non abhorruit/Merito hec patimur³⁾, die weit ausgereifter sind⁴⁾, nicht einfach als Anfängerarbeit abtun kann.

Das Motettenrepertoire von F-CA(n) überschneidet sich stark mit dem der großen Sammlung I-IV, das Besseler⁵⁾, Günther⁶⁾ und Johnson⁷⁾ behandelt haben.

Außer den eben besprochenen No. 15, 16, 19 und 24 sind No. 14, 17, 22, 23 und 26 den Manuskripten F-CA(n) und I-IV gemeinsam. Alle fünf haben isorhythmische Tenores.

1) dieses viel zitierte Urteil stammt von Gasse de la Bigne; s Coussemaker, *Scriptores III*; p IX.

2) Sanders, *The Early Motets*.

3) Sanders, *The Early Motets*; p.36-37.

4) vgl. Besseler, *Studien II*, a.a.O.

5) Besseler, *Studien II*; p.222-224 (Analysentabelle).

6) Ursula Günther, *The 14th-Century Motet*, insbes.; pp. 34 u. 36-38.

7) Johnson, *The Motets*.

Derjenige der Machaut-Motette, No. 26, Qui es promesses/ Hay fortune, gehört zu dem einfachen Typ, bei dem die Taleae in den Colores aufgehen. Das Stück ist wohl ein frühes Werk, da jede Oberstimmenperiode drei der kurzen Tenor-Talea umfaßt¹⁾. Die übrigen sind entweder zweiteilig mit Diminution (No. 17 und 22), oder Colores und Taleae überlappen sich (No. 14 und 23). No. 14, Apta caro/ Flos virginum, entstanden wahrscheinlich um 1350 (s.o. p. 72), und damit eine der jüngsten, wenn nicht die jüngste, der Motetten in F-CA(n) ist fast streng isorhythmisch, die anderen vier sind mehr oder weniger isoperiodisch mit strenger Isorhythmie in den Hoqueti der Diminutionsteile und anderen rhythmisch markanten Passagen. Die Textzeilen sind regelmäßig auf die Oberstimmen verteilt und ihre Enden stets durch Pausen in der jeweiligen Stimme abgesetzt.

In No. 17 entspricht außerdem der Strophenbau des Triplum der Tenor-Gliederung.

No. 23, Fortune mere a dolour/Ma dolour ne cesse pas, erinnert durch vielfache melodische Symmetrie im Tenor an die Vitry-Motette F-CA(n) No. 19 und ist, im Gegensatz zu den anderen Motetten, durch symmetrische harmonische Anlage (Zäsurklänge auf a, g, f, g, a; Schlußklang auf f) ausgezeichnet.

Nach Bessler gehört No. 23 durch ruhigen Motetus in perfektem Modus zu imperfektem Modus der Außenstimmen noch den Motetten des "Petrus de Cruce-Typus" an, ebenso wie die Vitry-Motette No. 19²⁾. Symmetrien, sei es im Tenor, sei es in anderer Hinsicht, wie im harmonischen oder rhythmischen (vgl. oben No. 19) Ablauf scheinen demnach eher Stilmerkmale der älteren Motetten zu sein. Die jüngere, fast streng isorhythmische No. 14 zeigt jedenfalls keine

1) Günther, The 14th-Century motet; p.30.

2) Bessler, Studien II; p.195, Anm. 2.

solchen Symmetrien mehr. - Die Machaut-Motette No. 26 besitzt als einzige der Handschrift imperfekte Teilung der Semibrevis; sie wird als Beispiel dafür in der Version aus dem 15. Jh., F-Pn lat. 14 741, der "Ars nova" von Philippe de Vitry zitiert¹⁾.

Die erhaltene Oberstimme von No. 8, Saghen, stellt in jeder Hinsicht einen Sonderfall dar: sie ist flämisch textiert und behandelt kein moralisches, politisches oder religiöses Thema; auch wendet sie sich nicht an eine unerreichbare verehrte Dame, sondern klagt, mit entsprechenden Vergleichen und Alarmrufen, über ein sehr konkretes Liebesfeuer, das gelöscht werden muß, wenn der Sänger nicht verbrennen soll. Ohne ersichtliche Regelmäßigkeit im Bau, ist sie am ehesten mit der einzigen weiteren erhaltenen Motette des 14. Jahrhunderts mit flämischem Text²⁾ zu vergleichen, die Marktrufe und Liedfragmente verarbeitet und damit weder dem höfischen noch direkt dem intellektuell-klerikalen Bereich angehört, ebenso wie das Stück aus F-CA(n), wenn auch der Autor sicher einem der beiden Bereiche entstammt.

No. 9 ist fast unlesbar. Von den übrigen Motetten, No. 10, 12, 20 und 21, sind No. 20 und 21 nur fragmentarisch erhalten. Es fehlen Triplum bzw. Duplum und Teile der anderen Stimmen, und das Vorhandene beider Stücke ist in F-CA(n) kaum zu lesen. Die sichere Übertragung von Triplum und Tenor der No. 21 wurde durch eine bisher unbekannte Konkordanz möglich, in der das Duplum jedoch leider ebenfalls nicht auf uns gekommen ist (vgl. p. 96).

1) s. CSM 8; pp. 6 und 32 und Earp, Scribal Practice; p. 66.

2) vgl. p. 56-58.

Die beiden Werke besitzen isorhythmische Tenores mit Diminution, und die Oberstimme ist in No. 20 offenbar durchgehend und ausgeprägt isoperiodisch, in No. 21 erstaunlicherweise aber nur im ersten Teil (im allgemeinen zeigen eher die Diminutionsteile Isorhythmie in den Oberstimmen). Die Partien im zweiten Teil von No. 21, die mit dem Duplum Hoqueti gebildet haben könnten (T. 69-70, 76-79, 85-88), sind unregelmäßig angeordnet und nicht gleich lang.

No. 10 ist im Manuskript zwar fast vollständig, aber so schlecht zu lesen, daß auch zu diesem Stück nur wenige Aussagen möglich sind. Die Oberstimmen sind isoperiodisch, es sind aber im Manuskript keine Minimae auszumachen. Dennoch wird die Motette im Erfurter Mensualtraktat als "exemplum de tempore minori" zitiert. Sie dürfte somit, folgt man Wolfs Datierung des Traktats um 1340, aus dem ersten Drittel des Jahrhunderts stammen. Im isorhythmischen Tenor des Stückes überschneiden sich die vier Colores mit den drei Taleae.

Das Unicum No. 12, Cede locum/Nam sum qui fueram, besitzt einen isorhythmischen Tenor, dessen rote Noten Wechsel vom perfekten zum imperfekten Modus anzeigen. Durch die fast völlig isorhythmischen Oberstimmen und deren Synkopenpartien aus dreizeitigen Semibreves wirkt es sehr fortschrittlich, moderner sogar als No. 14, wo nur dreizeitige Breves synkopiert verwendet wurden; andererseits kommen in seiner Notation noch Plicae vor - ein konservativer Zug.

Nur eine weitere Motette ist vor der Entstehung von F-CH 564 mit Synkopenketten aus dreizeitigen Semibreves überliefert, Portio nature/Ida capillorum aus I-IV. Sie läßt sich nur beschränkt mit No. 12 vergleichen, denn sie ist vierteilig, das heißt, der Color erfährt hier verschiedene Rhythmisierungen (s.a. p. 67).

Betrachtet man No. 12, wegen der Plicae, als frühes Beispiel für Isorhythmie in allen Stimmen mit Synkopen der beschriebenen Art, dürfte sie am ehesten in den fünfziger Jahren des 14. Jahrhunderts anzusetzen sein.

Sieht man von der praktisch unlesbaren No. 9 ab und läßt auch das flämische Stück No. 8 sowie die nicht isorhythmische Pastourelle No. 15 als Ausnahmen beiseite, erhält man für die verbleibenden vierzehn Motetten aus F-CA(n) im Überblick folgende Ergebnisse: der Tenor ist in acht Motetten einteilig (No. 10, 11, 12, 14, 16, 23, 25, 26), in fünf besitzt er einen diminuierten Teil (No. 17, 19, 20, 21, 22) und eine Motette (No. 24), stellt einen Sonderfall dar, denn an die Stelle einer Diminution im zweiten Color tritt eine ganz eigenständige Rhythmisierung. Dabei überschneiden sich Color- und Taleaeeinteilung des Tenor in neun der Stücke nicht (No. 11, 16, 17, 19, 20, 21, 24, 25, 26), in vieren überlappen sie sich (No. 10, 14, 22, 23), und in einem (No. 12), entsprechen die drei Taleae knapp anderthalb Colores, das heißt, die dritte Talea beginnt wenig eher als der B-Color. Die Oberstimmen sind fast streng isorhythmisch in zwei Werken (No. 12, 14), teilweise isorhythmisch in sechsen (No. 10, 17, 20, 22, 23, 26), schwach oder teilweise isoperiodisch in vieren (No. 16, 19, 21, 24) und gar nicht isoperiodisch in zweien der Kompositionen (11, 25).

Die zehn Motetten in tempus imperfectum prolatio maior überwiegen zahlenmäßig; drei haben perfektes tempus (No. 10, 14, 21), und nur eine zeigt imperfekte prolatio (No. 26). Modus maior und Modus minor stehen sich etwa zu gleichen Teilen gegenüber. In zwei Motetten, No. 19 und 23, herrscht im Duplum perfekter, in Triplum und Tenor imperfekter Modus; Taktwechsel, angezeigt durch rote Noten, gibt es nur im Tenor von No. 12, Cede locum/ Nam sum qui fueram.

Die Textverse oder feststehende Gruppen davon werden in den jeweiligen Stimmen stets durch Pausen abgegrenzt; die Nachzeichnung des Stropenbaus, soweit vorhanden, durch den Periodenbau der zugehörigen Stimme oder des Tenor ist unterschiedlich stark und in No. 11, 12, 16, 22 (Duplum) und 24 besonders deutlich, während No. 21 mit unregelmäßiger Verteilung des Textes auf Oberstimmenperioden und Taleae das andere Extrem bildet. Im allgemeinen sind Oberstimmenperioden und Tenor-Taleae gleich lang, wenn auch meist gegeneinander verschoben. In No. 24 jedoch haben Duplum- und Triplumperioden die Länge von zwei, in No. 26 sogar von drei Taleae. Die hier besonders kurze einfache Tenorformel von nur vier Noten mit einer Pause läßt auf frühe Entstehung schließen (vgl. p. 115).

In den Colores findet man erstaunlich häufig melodische Symmetrien, besonders augenfällig in No. 19 und 23, schwächer in No. 16, 21 und 22. Der Tenor in No. 26 ist nicht symmetrisch, aber er bekommt durch die Talea-Einteilung eine zyklische Ordnung. Die symmetrische Anlage der Tenor-melodien wird jedoch im allgemeinen von der Talea-Einteilung so überlagert, daß sie sich nicht auf die Gliederung der anderen Stimmen und der Motette insgesamt auswirkt.

Grundsätzlich baut sich auf jedem Tenorton (oder, bei Stimmkreuzung, dem tiefsten gehaltenen Ton) bei seinem Einsetzen zunächst ein Quint-Oktav-Klang auf. Die Anzahl der Ausnahmen von dieser Regel in den einzelnen Motetten ist unterschiedlich, von zehn bis ca. dreißig, das heißt, gemessen an der jeweiligen Anzahl der Tenor-Töne, von 13% bis 50%.

Die entsprechenden Zahlen für die Motetten aus F-CA(n) seien auf der nächsten Seite tabellarisch zusammengestellt.

a)

Relativ sicher datierbare Motetten		Anzahl der Tenortöne	Anzahl der Regelabweichungen absolut / in %		Datum
No.	15	92	23	24	ca. 1300?
	11	80	10	13	vor 1316
	25	74	12	16	1314? (Sanders, s.p.111)
	19	58	17	29	vor 1320 (Schrade, s.p. 89)
	16	72	26	36	vor 1339 (Schrade, s.p. 79)
	24	76(60) ¹⁾	28	37(47) ¹⁾	1330er(Sanders, s.p.106)
	26	47	19	44	vor 1356 (Günther, s.p.115)
	14	62	ca. 30(10) ²⁾	ca.50(18) ²⁾	1350er(Leech-Wilkinson/ Gallo, s.p. 72)

b)

übrige Motetten


No.	8	-	-	-	
	9	-	-	-	
	10	48	?	?	
	12	44	19	43	
	17	48	18	40	
	20	36	?	?	
	21	48	(8) ³⁾	(16) ³⁾	
	22	56	21	37	
	23	35	13	38	


1) Die erste Zahl bezieht sich auf die dreistimmige Version mit Solus Tenor, die zweite in Klammern betrifft die vierstimmige Fassung

2) Die erste Zahl bezieht sich auf die beiden vierstimmigen Fassungen, die zweite auf die dreistimmige, die F-CA(n) wiedergibt.

3) Da von No. 21 nur Tenor und Triplum überliefert sind, liegen diese Zahlen niedriger als es für alle drei Stimmen der Fall wäre.

In den Beispielen aus F-CA(n), deren Alter aufgrund äußerer Kriterien abzuschätzen ist, steigt offenbar der Anteil der Abweichungen nach ca. 1300 mit der Entstehungszeit, bis man bei einem Anteil von 50% kaum noch von Abweichungen sprechen kann. Dagegen scheint es vom Alter der Motetten unabhängig zu sein, ob die Zäsurklänge einem bestimmten Gesetz unterworfen sind (z.B. Quintabstand oder Sekund/Terzverhältnis zum Schlußklang wie in No. 16 bzw. No. 11, 12 oder symmetrische Abfolge bestimmter Klänge durch das ganze Stück, wie in No. 23) oder nicht, und ob sie den Schlußklang vorwegnehmen (No. 17, 19, 25 u.a.) oder ihn meiden (No. 12).

In einigen Motetten fällt die besonders enge Bindung zwischen dem Bau des einzelnen Verses und Melodik oder Rhythmik auf, so im Triplum von No. 24 (Vos quid admiramini/Gratissima), in dem die rhythmische Zelle , die häufig vorkommt, sehr gut der Deklamation des siebensilbigen Verses entspricht.

Im Triplum von No. 23 scheinen zahlreiche Phrasenendungen auf zwei Semibreves gleicher Tonhöhe von den weiblichen Versendungen des französischen Textes gezeugt, ebenso in No. 17, wo sie jedoch auch die Verschlüsse der lateinisch kontrafazierten Fassung mit Ton auf der vorletzten Silbe¹⁾ gut wiedergeben, und in No. 26. Gelegentlich wirkt der musikalische Rhythmus jedoch auch wie bewußt der Versdeklamation entgegengestellt, z.B. in rhythmisch markanten Partien, die in strenger Isorhythmie wiederkehren, etwa im Triplum von No. 12, Cede locum, in der synkopendurchsetzten Passage Takt 5-6, wo den kürzeren unbetonten Textsilben zum Teil die längeren Noten entsprechen. Im Triplum von No. 19, Colla iugo/Bona condit, sind die Rhythmen zu den einzelnen Versen so abwechslungsreich, daß man von einem Spiel mit der Versdeklamation sprechen könnte. Die Folge , die mehrfach an Versenden vorkommt, tritt sowohl bei Verskadenzen mit Ton auf der letzten als auch bei solchen mit Ton auf der vorletzten Silbe auf.

1) s. p. 86.

Es existiert in den Cambraier Motetten kein Fall, in dem im Triplum nicht in irgendeiner Form auch die Versdekla-
mation berücksichtigt wird, und sei es in so unsystemati-
scher Form wie in No. 25, Florens vigor/Floret cum vana
gloria, wo zwar nie gegen die Prosodie verstoßen wird,
sonst aber keine Regelmäßigkeit im Zusammenhang des einzelnen
Verses mit der Musik herrscht. In der älteren No. 11 sind je
drei Verse (eine Strophe) zu nahtlosen Einheiten zusamme-
gefaßt, innerhalb derer langsame mit schneller Deklamation
abrupt wechselt¹⁾.

In den Dupla mit ihren kürzeren Texten ist die Variations-
breite der Rhythmus-Text-Beziehung eher noch größer. Sie
reicht von syllabischer Textbehandlung im strengen modalen
Rahmen (No. 11, Super cathedram/Presidentes) bis hin zu einer
sehr lockeren Bindung mit teils syllabischer, teils melis-
matischer Deklamation, teils gedehnt, teils parlandoartig
lebhaft, die nur die Zeilenschlüsse durch Takt-Schwerpunkte
und Pausen markiert (No. 25, Florens vigor/Floret cum vana
gloria). Dazwischen gibt es vielerlei Nuancen.

Es seien nur einige Beispiele dazu herausgegriffen: In
No. 16, Cum statua/Hugo Hugo, verdient die geradzu expres-
sive Führung des Duplum-Anfang, die extreme Dehnung der
Anrede "Hugo", besondere Aufmerksamkeit. In einigen Fällen
sind die Verse des Textes rhythmisch besonders getreu nach-
gezeichnet: vgl. No. 19, Colla iugo/Bona condit; dort sind
alle Zweizeiler ihrem natürlichen Fluß nach einander ähnl-
ich rhythmisiert, doch gelegentliche Freiheiten, wie die
zwickenspielartige Verlängerung der Verschlüsse in Talea
II und IV, sorgen für Abwechslung.

1) Die Ars-antiqua-Motette No. 15, Les l'ormel/Main se
leva, gibt mit ihrer modalen Rhythmik zwar auch die
Textdeklamation wieder, jedoch in schematisch engen
Grenzen.

In No. 23, Fortune mere a dolour/Ma dolour, erscheint der Duplumrhythmus noch aus dem Modus geboren, dennoch von den Versen gezeugt:

| d. o. | d. o. | o.. | d. o. | oder:
Ma do- lour ne ces- se pas
| d. d. o. | o.. | d. d. o. |
Quar i' ai per- du le sou- las .

Oft zieht die Isorhythmie Grenzen, innerhalb derer aber Rhythmus parallel zur Versdeklamation durchaus möglich ist (s. No. 26, Qui es promesses/Hay fortune; die erste Hälfte jeder Duplumperiode ist dort eher melismatisch, die zweite streng syllabisch den Versen gemäß angelegt. Weniger ausgeprägte Parallelität zeigt das Duplum von No. 12, Cide locum/Nam sum qui fueram).

Allein die obigen Betrachtungen zum rhythmischen Musik-Text-Verhältnis machen deutlich, daß Egidius' bekannte Anweisung zum Komponieren von Motetten¹⁾, die Schritt für Schritt vorgeht (in freier Übertragung: "Man nehme eine Choralpartie mit zum Thema der Motette passenden Worten, wähle den Modus, mache erst den Contratenor, dann das Triplum so, daß alles gut zusammenklingt, teile in mehrere Teile ein und rhythmisiere diese gleich (colorare), mache den Motetus dazu passend und teile ihn ebenfalls entsprechend ein, und schließlich nehme man die Worte, teile auch sie in entsprechend viele Partien und koordiniere diese mit den Noten, indem man, falls nötig, viele Noten über wenig Worte ausdehnt"), nur eine sehr schematische Darstellung des tatsächlichen Vorgehens liefern kann, vielleicht, um dem Interessierten oder dem Anfänger das Prinzip der Motettenkomposition klarzumachen;

1) S. Coussemaker, *Scriptores III*; p.124-128.

Was die Auswahl des Tenor angeht, ist Egidius' Aussage sicher korrekt. Die Tenorbezeichnungen aller Ars-nova-Motetten aus F-CA(n) umreißen mottoartig den Inhalt der Oberstimmentexte: zur Liebesklage No. 10, *Helas/Plain sui d'amere*, gehört der Tenor "Infelix" (unglücklich), der Angriff auf "Hugo", No. 19, ist mit den Tenorworten "Magister invidie" ("Meister des Neides") kombiniert, etc., und umgekehrt kann man dann auch aus dem Tenor "Ave Maria" von No. 21, *Par maintes fois*, schließen, daß die Dame, der die Motette gewidmet ist - eindeutig nicht die Jungfrau Maria! - Maria heißt. Die ursprüngliche liturgische Umgebung des Tenor spielt dabei offenbar keine Rolle. Ob die Oberstimmen zu fertigen Texten komponiert wurden oder nicht, und in welcher Reihenfolge die Stimmen geschaffen und Tenor und Text in der Form aufeinander abgestimmt wurden, muß für jeden Einzelfall untersucht werden und läßt sich meist nicht eindeutig bestimmen. Bei der Entstehung von Motetten, die nicht bloße Kompositionsübungen waren, muß - natürlich - in jeder Phase die Planung des noch nicht vorhandenen bzw. eine ganzheitliche Vorstellung des Endergebnisses mit ständiger Rückkopplung auf die bereits existierenden Teile gegenwärtig gewesen sein. Hier und da lassen sich jedoch Aussagen über eine Reihenfolge im Kompositionsvorgang machen. Wenn, wie Dronke meint¹⁾, im Duplum von *Vos quid admiramini/Gratis-sima* (F-CA(n) No. 24) tatsächlich einige Verse weggefallen sind, wurden hier offenbar der Tenor und ein bereits vorhandener Text aufeinander zugeschnitten²⁾.

Im Normalfall dürfte der Tenor zu vorhandenen Texten passend ausgewählt und eingeteilt worden sein. Er bestimmt - mindestens im Groben - den harmonischen Verlauf der

1) s. Dronke, *Medieval Latin*; p.409.

2) s. Leech-Wilkinson, *Compositional Procedure*; p.52.

Komposition (s.v.; p.140); somit dürfte tatsächlich der nächste Schritt in der Ausarbeitung eines harmonischen Gerüsts gemäß der Tenoreinteilung bestanden haben, wahrscheinlich im Prinzip so, wie es Egidius angibt, stimmenweise, aber sicher nicht starr, sondern, falls nötig, mit Anpassungen und Veränderungen der bereits vorhandenen Stimmen. Schließlich dürfte die rhythmische Feinarbeit erfolgt sein, aber mit Sicherheit nicht so schematisch, wie Egidius es beschreibt. Hinreichende Beweise dafür sind die oben geschilderten engen Verbindungen zwischen Versbau und Rhythmus und das Phänomen Hoquetus in vielen Motetten. Sie zeigen hinlänglich, daß sowohl Musik und Text als auch die einzelnen Stimmen untereinander aufeinander bezogen wurden. In der Tendenz mag Egidius' Anweisung, den Motetus zuletzt auszuarbeiten, dem tatsächlichen Vorgehen entsprechen, denn der kürzere Duplumtext gewährte größere rhythmische Freiheiten, die, wie oben, p.143f, beschrieben, auch ausgeschöpft wurden. Daß es jedoch auch möglich war, eine fertige Motette einschließlich Tenor-Motto mit neuem Text zu versehen, ohne Text oder Musik Gewalt anzutun, demonstriert No. 17, *Se paour/Diex tant desir*, mit der lateinischen Fassung *Domine quis habitabit/De veri cordis*. - Das Tenor-Motto "Concupisco" ("ich begehre") drückt gleichermaßen die Sehnsucht nach der verehrten Dame in den französischen Texten aus wie auch den Wunsch in den lateinischen Texten, im Zelte des Herrn zu wohnen und vor den Angriffen des Teufels gefeit zu sein.

Die Souveränität des Einsatzes aller formalen Mittel, die eine Motette gestalten, bildet einen der Maßstäbe für die Qualität eines Werkes und eines Komponisten. Egidius selbst betont, daß sein Traktat für Anfänger gedacht ist, indem er den Leser zu weiterem Studium auffordert, wenn

er mehr Feinheiten zu erlernen wünscht, als seine Schrift bietet¹⁾.

Die fünf, mit dem *Benedicamus* sechs, Meßsätze in F-CA(n) bestehen einerseits aus Werken, die im 12. Jahrhundert außerordentlich verbreitet waren (No. 5, 6), andererseits aus *Unica* (No. 3, 13, 18) und einer Komposition mit nur einer Konkordanz (No. 2).

Die Meßsätze im ersten Faszikel zeigen einige gemeinsame Merkmale. Alle stehen in [II, 2, 3], dem *Metrum*, das bei der überwiegenden Zahl der französischen *Ars-Nova*-Meßsätze vorliegt und als besonders gattungstypisch betrachtet werden kann. Es fällt auf, daß alle vier Stücke in allen Stimmen textiert sind, was bei No. 5 und No. 6 durch eine spezielle, nur in F-CA(n) überlieferte Umarbeitung erreicht wurde.

Die *Gloria* No. 2 und No. 3 ähneln sich in besonderem Maße. Beide bestehen aus drei Teilen. Die Unterstimmen bilden ein ruhiges Duo gegen die lebhaftere Oberstimme, deren Melodie in beiden Stücken unstedt pendelt. No. 2 besitzt drei, vier und wieder drei Unterabschnitte, in No. 3 sind es dreimal fünf. Bei beiden *Gloria* herrscht also eine symmetrische Anlage, und in beiden werden die einzelnen Abschnitte durch textlose Duo-Passagen von der Dauer einer *Longa* getrennt²⁾.

1) "Si maiores subtilitates cupis habere quam in isto volumine continetur, tunc stude fortiter in musicam, et forte Deus prestabit tibi per suam gratiam majorem intellectum atque subtilitatem",
(s. Coussemer, *Scriptores III*; p.128)

2) Solche Duo-Passagen gibt es auch in *Gloria* und *Credo* der Messe von Machaut, aber nicht in symmetrischer Anordnung. Dazu s. p. 32 und vergleiche z.B. *PMFC III*; p.41-54.

Die Handschrift F-Tc 476 mit der sog. Messe von Tournai enthält eine stärker ausgezierte Version von No. 2, deren Amen aber nur zu Beginn und am Ende mit dem Cambraier Amen in Beziehung steht. No. 3 verwendet Hoqueti zur Hervorhebung bestimmter Textstellen¹⁾, ist also in rhythmischer Hinsicht fortgeschrittener als No. 2.

No. 5, das Gloria mit dem vielfach überlieferten Tropus "Qui sonitu melodie", zeigt gleichfalls symmetrische Anlage: Die Tropusstrophen im Superius trennen Abschnitte von jeweils 1, 4, 2, 2, 4, 1 Textzeilen. Die Unterstimmen sind ausschließlich in F-CA(n) textiert, und zwar ohne Tropus. Die Symmetrie kommt in ihnen nicht zum Ausdruck.

In No. 5 ist die Superiusmelodie großzügig geschwungen, während die Unterstimmen reich an Sprüngen sind: das Stück verleugnet nicht sein Herkommen aus dem Discantus-Stil. Sein "Amen" ist, soweit feststellbar, identisch mit dem Amen dieses Gloria in US-R44 bzw. dem ersten seiner beiden Amen in I-IV.

Das Credo No. 6 von Steve de Sort steht dem Gloria No. 5 an Verbreitung nicht nach, und es ist bemerkenswert, daß die beiden Kompositionen F-CA(n) No. 5 und No. 6 auch in US-R44 direkt aufeinander folgen. Das Credo ist nur in F-CA(n) vierstimmig und in allen Stimmen textiert, überall sonst aber dreistimmig im Diskantstil überliefert.

In NL-Lu 2515 ist zwar zu den drei Stimmen ein Solus Tenor vorhanden, doch aus der Seiteneinteilung des Blattes geht hervor, daß ein Quadruplum nicht vorhanden war. Somit muß hier der Solus Tenor zur Reduktion des Werkes von drei auf nur zwei Stimmen gedient haben - ein einmaliger Fall. Die Melodie des Cambraier Quadruplum ist viel weniger sanglich und klar geführt als die anderen Stimmen, stellt also offenbar eine nachträgliche Zutat

1) Vgl. p. 36.

zur gängigen dreistimmigen Version dar. Formbildende Symmetrie liegt hier nicht in der Anordnung der Teile, sondern im harmonischen Bau. Alle Teile enden wie das Stück selbst auf g- oder, eine Sekunde höher, auf a-Klängen. Es gibt nur eine einzige Ausnahme: der neunte der insgesamt achtzehn Teile mündet auf f. Dieser Klang 'bildet' die Mitte des Stückes: er hat die Dauer einer Longa, und 146 tempora gehen voran, und 147 tempora folgen. Die Stelle fällt mit einem inhaltlichen Umschwung im Text zusammen: vorher ist die Menschwerdung Christi bis zum "passus et sepultus est", nachher das "resurrexit tertia die" bis zur Erwartung der "vita venturi saeculi" geschildert.

In den zuvor beschriebenen drei Sätzen No. 2, No. 3 und No. 5 spielt die Harmonik dagegen keine so grundlegende Rolle für den Bau. No. 2 wirkt durch gleichen f-Schluß in allen Teilen sehr stabil und archaisch, in No. 3 enden die drei Hauptteile auf d-Klängen, die Unterabschnitte münden überwiegend auf d, in unregelmäßiger Anordnung aber auch auf e, g, c. In No. 5 wechseln an den Abschnittschlüssen Klänge auf c, a, f und g ohne erkennbares Prinzip miteinander ab.

Die beiden Meßsätze - soweit man sie als solche einordnen will - aus dem zweiten Faszikel können als Sonderformen kaum mit denen des ersten Faszikel verglichen werden.

Der Benedicamus-Tropus No. 18, mit Text simultan in allen drei Stimmen, besitzt textlose Zwischenspiele, in denen die Stimmen eng verflochten ineinandergreifen und mit ihren schematischen Minimae-Gruppen an die Verzierung intavolierter Kompositionen, z.B. aus dem Robertsbridge-Codex, erinnern. Das Stück fällt auch durch sein Metrum, [II, 2,2], aus dem Rahmen, das für geistliche Kompositionen und selbst Motetten bis ins vierte Viertel des 14. Jahrhunderts selten ist, sieht man einmal von den Werken

Machauts, insbesondere seiner Messe ab, deren Sätze teils [III, 2, 2], teils [II, 2, 2] zeigen. Die Zäsurklänge auf a, g, c an den Enden der Textpassagen wechseln ohne sichtbare Regel miteinander ab; das Stück schließt auf f. Das häufige Auftreten des sog. Machaut-Motivs legt jedoch einen Vergleich mit mehrstimmigen Kompositionen von Guillaume de Machaut, etwa Gloria und Credo seiner Messe, nahe, zumal es sich bei dem Benedicamus eben nicht um eine Tabulatur handelt. Allerdings sind Machauts Gloria und Credo streng simultan, und in seinen weltlichen Werken, z.B. der Ballade No. 23, ist die Rhythmik komplexer, und Minima-Figuren werden organischer in die Melodieführung einbezogen.

Das nachgetragene Credo No. 13 kombiniert einen Mittelstimmenkanon, einen wahrscheinlich liturgischen Tenor und einen freien Superius miteinander. Dabei tragen die Mittelstimmen den Credotext, und der Superius bietet als Text eine Credo-Paraphrase von ca. 130 Versen - für eine mehrstimmige Komposition des 14. Jahrhunderts ein erstaunliches Ausmaß. Die Unterstimmen verlaufen streng isorhythmisch; im Superius variieren die einzelnen Perioden rhythmisch nur sehr geringfügig und an wenigen Stellen.

Die einmalige Form des Stückes erschwert seine Beurteilung und Einordnung. Will man dennoch eine ungefähre Datierung wagen, ist es am ehesten um 1360/70 anzusetzen, denn einerseits kommen in der Notation noch die altertümlichen Plicae vor, und in den Unterstimmen ist der Modus deutlich vorhanden, andererseits ist das Werk beinahe streng isorhythmisch; man müßte es demnach zu den jüngsten Kompositionen in F-CA(n) rechnen, wie die Motette No. 14, *Apta caro/Flos virginum*.

Nach den siebzehn Motetten und den fünf, oder mit dem Benedicamus, sechs Meßsätzen bleiben noch drei Kompositionen zu erörtern, No. 1, der Conductus mit dem freien

Superius, die Ballade No. 4 und der Hymnus No. 7.

Auf die wichtige Rolle des Conductus von No. 1 als Einleitungsstück vieler älterer Handschriften wurde bereits in Kap. 2 ausführlich eingegangen. Der freie Superius der Komposition ist nur in F-CA(n) überliefert. Er zeigt lebhaftere Minima-Semibrevis-Bewegung, so daß der Conductus, vorwiegend in Longa- und Breviswerten fortschreitend, dazu wesentlich langsamer als in seinem ursprünglichen Tempo gesungen werden mußte¹⁾. Daher ist anzunehmen, daß die ursprüngliche Doppeltaktigkeit des Conductus, die sich in F-Mo noch in der Notation niederschlug (s.a. p. 122), hier nicht mehr empfunden wurde. No. 4 und No. 7 sind kurz und nehmen sich in der Umgebung aus lauter Teilen des Meßordinariums und Motetten ein wenig fremd aus. Sie wurden offenbar eingetragen, weil sie geeignet waren, die Lücken zu füllen, die sich bei gebrauchsgerechter Einteilung der Seiten für die längeren Stücke ergaben.²⁾

Die Ballade mit moralisierendem Text folgt in jeder Hinsicht dem normalen Balladenschema. Die zusätzliche Oberstimme in der einzigen Konkordanz, F-CH 564, die das Stück vor allem rhythmisch bereichert, stellt wohl einen Modernisierungsversuch dar. F-CA(n) bietet im Gegensatz zu F-CH 564 auch im Cantus einen doppelten Rücklauf: Abgesang und Refrain greifen ouvert und clos des Stollens auf. F-CH 564 zeigt den doppelten Rücklauf nur in den untextierten Stimmen. Im Cantus von F-CH 564 liegt demnach ein Kopierfehler vor.

1) Zur Tempoverlangsamung der verschiedenen Notenwertstufen s.a. Bessler, Studien II; p.212-214.

2) Es ist nicht auszuschließen, daß F-CA(n), wie es Charles Hamm für Manuskripte der Dufay-Zeit erläuterte (s. Charles Hamm: Manuscript Structure in the Dufay Era. In: AM 34(1962); p. 166-184), aus 'Faszikel-Manuskripten' kopiert wurde; insbesondere die gedrängte Eintragung des Kanon-Credo No. 13 auf zwei ursprünglich leeren Seiten zwischen den Einheiten der beiden Haupthände deutet darauf hin. Doch erst ein gründlicher Vergleich mit der Anlage möglichst vieler zeitgenössischer Handschriften kann dieses Problem klären helfen.

Der dreistimmige Hymnus "Iste confessor domini sacratus" zählt zu den vielfach überlieferten Stücken. Dabei gleichen die oberen Stimmen einander in allen Konkordanzen; die erste ist durch Transposition und Rhythmisierung aus dem Choralhymnus zur 1. Vesper vom Commune confessoris pontificis gewonnen. Die untere Stimme in F-CA(n) entspricht der in I-TR 87 und F-Pa 196, während I-CF 57 eine verzierte Version der selbständigen Unterstimme aus F-APT 16 bis bringt. F-CA 32 sowie F-APT 9, letzteres mit dem Anna-Text "Orbis exultans", bieten eine weitere, beiden gemeinsame Version der Unterstimme (vgl. p.129, Anm.1).

Die Fassung in D-BT 190, die wahrscheinlich aus dem St. Agnes-Kloster in Utrecht stammt¹⁾, ist zweistimmig. Die beiden Stimmen sind zwar anders rhythmisiert und liegen eine Quint tiefer (der Choral behält hier seine originale Lage bei), erweisen sich sonst aber als identisch mit den Stimmen, die die anderen Handschriften gemeinsam haben²⁾. Eine mögliche Erklärung wäre ein mit den anderen Fassungen gemeinsames, aber metrisch mißverstandenes älteres Urbild (s.a. p. 130-131).

1) RISM B IV, s. p.328-339.

2) Der Hymnus auf eben diesen Text von Guillaume Dufay macht keinerlei Anleihen bei den hier besprochenen Stücken. Im Superius wird der Choral paraphrasiert. Vgl. Guillelmi Dufay Opera Omnia. Ed. Heinrich Beseler. V. Compositiones Liturgicae Minores. Rom 1966. (= CMM 1, V); pp. XXXI u. 69-70.

4. Datierung und Herkunft von F-CA(n)

Das Manuskript F-CA(n), dessen erste Faszikel, wie in Kap. 2 beschrieben, rekonstruiert werden konnten, läßt sich mit keiner der Musikhandschriften aus den bisher veröffentlichten französischen Inventarien des späten Mittelalters identifizieren¹⁾. Daher ist man für die Eingrenzung von Alter und Herkunft auf Informationen aus ihrem Inhalt und ihrer äußeren Form angewiesen.

Die Motette "Apta caro/Flos virginum", entstanden wohl in den 1350ern, ist das jüngste Stück des Repertoires, für dessen Alter man Anhaltspunkte besitzt (vgl. p. 72.).

Es liefert damit einen terminus post quem für den Abschluß der Sammlung. Der Inhalt der Handschrift berührt sich stark mit dem des alten Corpus von I-IV (um 1365)²⁾ und F-Pn 23 190 (1376), kaum aber mit dem der etwas jüngeren Handschrift F-CH 564 (vollendet nicht vor 1393)³⁾. Man kann deshalb die Entstehung des Manuskripts F-CA(n) mit ziemlicher Sicherheit vor 1380 ansetzen, eher früher, zieht man das häufige Vorkommen von Plicae in Betracht. Der Fundort Cambrai, wo die Blätter sich mindestens seit dem Ende des 15. Jahrhunderts befinden (Vgl. Kap. 1, p. 4-5), und vor allem das Vorkommen eines niederländischen Textes sowie pikardischer Formen in den französischen Texten - diese werden bereits von Bessler erwähnt⁴⁾ - lassen einen Ursprung des Manuskripts im nordfranzösisch-flämischen Bereich vermuten.

1) Umfassende Informationen über in Frage kommende Inventarien und verlorene Musikhandschriften, s. PÄM IV, 2; p.41-44.

2) Günther, Problems of Dating; p.292-293.

3) Ursula Günther, Eine Ballade auf Mathieu de Foix; p.78 und passim. In: MD 29 (1965); p.69-81.

4) Bessler: Studien I; p.197.

Wie F-CA(n), so enthalten mehrere andere Manuskripte einen "Deus in adiutorium"-Conductus an erster oder prominenter Stelle - eine Tradition noch aus der Zeit der Ars Antiqua (vgl. Kap. 2, p. 13-14). Diese Handschriften stammen meist aus dem Norden Frankreichs und dem flämischen Raum oder stehen mindestens in deutlicher Beziehung zu dieser Region: I-Tu, mit pikardischer Färbung der französischen Texte, kommt aus dem Kloster St. Jacob in Lüttich¹⁾; F-Mo entstand wahrscheinlich im Pariser Raum, aber es tauchen darin pikardische Textformen und zahlreiche nordfranzösische Ortsnamen auf²⁾. Für D-Ba macht Nordwood ebenfalls eine Pariser Herkunft mit pikardischem Einfluß glaubhaft³⁾.

Bezüglich der Wimpfener Fragmente D-Da widerlegt Flotzinger die älteren Argumente für einen deutschen und nimmt einen mittelbaren oder unmittelbaren Pariser Ursprung an⁴⁾. Die Schreibung "douche" im einzigen französischen Text der Fragmente⁵⁾ deutet wiederum auf den Norden oder Osten. Für den Rotulus B-Br 19606, außer F-CA(n) das jüngste Manuskript der Gruppe, hat Ludwig aufgrund der Fehler

1) Auda: Les motets wallons II; p.12-15.

2) Polyphonies du XIII^e siècle IV; p.30-33.
Übrigens scheint mir gerade die Motette F-Mo No. 327, "Virgo regia.... nos regens in hac insula", mit deren Zitat Rokseth in Bd. IV, auf p.86, ihre sonst sehr fundierten Überlegungen zu englischem Einfluß in Teilen des Repertoires von F-Mo einleitet, eher auf Lille (lat. seit dem 11. Jh. "Insula") hinzuweisen, als dessen Patronin Maria seit dem 13. Jh. verehrt wurde.

(s.U. Turck; Lille. In: Lexikon für Theologie und Kirche. 6; col.1054-1055.)

3) S. Patricia Lynn Norwood: A Study of the Provenance and French Motets im Bamberg, Staatsbibliothek, Lit. 115. Ph. D. Austin/Texas 1979; pp. 147, 166, 181 und passim. Norwood behandelt in ihrer Studie auch die verschiedenen Regionalformen des Altfranzösischen.

4) Rudolf Flotzinger: Zur Herkunft der Wimpfener Fragmente. In: Speculum musicae artis. Festgabe Heinrich Husmann zum 60. Geburtstag. Ed. Heinz Becker, Reinhard Gerlach. München 1970; p.147-151.

5) S. Gennrich, Die Wimpfener Fragmente; pp.24 u. 50.

in den französischen Texten festgestellt, der Schreiber sei kein Franzose gewesen¹⁾. Hoppin²⁾ fand sowohl Beziehungen zu Paris als auch zu Lüttich und formulierte deshalb sehr vorsichtig die These von einem reisenden Musiker/Schreiber. François Avril dagegen betrachtet das Problem von der kunstgeschichtlichen Seite und schlägt danach eine Lokalisierung der Handschrift "soit en Artois, soit en Picardie" vor (persönliche Mitteilung von F. Avril an Fernand Leclercq³⁾).

Die Erwähnung eines "liber organicus.... Petri de Cruce" mit dem Beginn "Deus in adiutorium" (wahrscheinlich, im Umkreis von organa, auch hier ein Conductus) im Inventar der Kapitelbibliothek Amiens von 1420 schließlich spricht für sich selbst (vgl. p.14).

Die Mischung von Pariser und nördlichen Elementen in vielen der eben beschriebenen Handschriften wird plausibel, wenn man daran denkt, daß sowohl Petrus de Cruce als auch Jacobus von Lüttich, um nur zwei der großen Musiker und Musiktheoretiker der entsprechenden Epoche aus dem Norden aufzuführen, in Paris studiert oder gelehrt haben⁴⁾. Nach dem Gesagten ist das 'Deus in adiutorium' zu Beginn von F-CA(n) ein weiterer Hinweis auf die Herkunft des Manuskripts aus dem Nordosten Frankreichs.

Äußerlich fällt an F-CA(n) das Überwiegen der Spalten-einteilung auf, die, für Motetten im 13. Jahrhundert üblich, als konservativ bezeichnet werden könnte⁵⁾. Doch zahlreiche andere Manuskripte des 14. Jahrhunderts von unterschiedlicher Herkunft zeigen ebenfalls ganz oder

1) Friedrich Ludwig (Ed.): Guillaume de Machaut, Musikalische Werke, Vol. II. Leipzig 1928 (= PÄM III,1); p.21*.

2) Richard Hoppin: A musical rotulus of the fourteenth century. RBM 9 (1955); p.131-142.

3) S. Fernand Leclercq: Contribution à l'étude des sources polyphoniques médiévales conservées en Belgique. Unpubl. Licence-Arbeit (Musicologie), Univ. Libre de Bruxelles 1977/78. Vol. I: Texte critique; p.24.

4) Vgl. z.B. Auda, Les motets wallons II; p.9-11.

5) S.a. Besseler, Studien I; p.173-174.

teilweise Kolumnenschreibung, so der Rotulus B-Br 19606, die Blätter F-Pn 67, F-Pn 571, F-Pn 2444, F-AS 983, F-TLm 94, einige der großen Machaut-Handschriften, I-IV und die ersten Blätter von F-APT 16 bis. Diese Manuskripte stammen, soweit feststellbar, sowohl aus nördlichen (F-Pn 67) als auch südlichen (F-APT 16 bis, I-IV) Gebieten des zeitgenössischen französischen Kulturgebiets; ihre Entstehungszeit erstreckt sich von circa 1314 - 1320 (B-Br 19606, F-Pn 571) bis in die 1360er Jahre (I-IV)¹⁾.

Die Schreibweise liefert also keine genaueren Auskünfte über Alter oder Herkunft von F-CA(n) als die bereits genannten. Nimmt man mit Fallows²⁾ an, daß die Blätter von F-CA(n) tatsächlich aus Cambrai selbst stammen - daß ihr Ursprung nicht unbedingt St. Sépulcre gewesen sein muß, wurde bereits auf p. 10 angedeutet - , so kommt als ursprünglicher Besitzer am ehesten die Kathedrale in Frage, denn sie hatte Sänger zur Verfügung, die für ein mehrstimmiges Repertoire trainiert gewesen sein dürften³⁾,

1) B-Br 19606: um 1320, jedenfalls nach 1314, Picardie oder Artois (vgl. Sanders, *The Early Motets*; p.32-33. Hoppin, *A Musical Rotulus*; p.132.)

F-Pn 67: vor 1365/70, Picardie (s. Hoppin, *Some Remarks a propos of Pic.* In: *RBM 10* (1956); p.105-111.

F-Pn 571: Um 1320, England (?) (nach persönlicher Auskunft von François Avril deuten die Dekorationen darauf hin), jedenfalls aber nach 1314 (s. *RISM IV*²; p.173). -

I-IV: für den Hof von Gaston Phébus von Foix, nach 1365, (Günther, *Problems of Dating*; p.292-293).-

F-APT 16 bis: zu Beginn des 15. Jh., jedoch vor 1417, (*MSD 7*; p.93-94), und wahrscheinlich aus Avignon (*MSD 7*; p.15).

2) David Fallows, *L'Orgine*; p.277.

3) Die Rechnungsbücher der Kathedrale zeigen 1355 folgende Eintragung, die indirekt von dreistimmigem Gesang zeugt: "Pro IIII pellibus vitulinis, pro credo misse scribendo in triplici cantu in duobus gradualibus et pro illuminatura predicti credo.... XVI^S (n. Houdoy, *Histoire artistique*; p.159).

während eine Klosterkirche wie St. Aubert - und damit wohl auch St. Sépulcre - in Cambrai für feierliche Gelegenheiten offenbar Sänger und Instrumentalisten bestellte¹⁾.

Andererseits ist, wie Wright überzeugend darlegen konnte, im Zusammenhang mit Gottesdiensten in der Kathedrale nie von Instrumenten berichtet worden²⁾, ja, es war - bis ins 18. Jahrhundert - nicht einmal eine Orgel vorhanden³⁾, so daß sich eine a-cappella-Tradition herausbildete, die im 15. Jahrhundert unter Dufay ihre Blüte fand, aber wohl kaum plötzlich entstanden ist, sondern sicherlich schon im 14. Jahrhundert wurzelt.

Nun sind die Meßsätze in F-CA(n) - außer dem Nachtrag No. 13 - sämtlich in allen Stimmen textiert, zwei davon sogar durch eine Umarbeitung, die sonst nirgends überliefert ist. Die Stücke sind also auf jeden Fall ohne Instrumente auff uhrbar bzw. eigens entsprechend eingerichtet⁴⁾.

-
- 1) Dies war der Fall bei der fürstlichen Doppelhochzeit in Cambrai, 1385, als das eine Paar am Tage nach der Hochzeit in St. Aubert der Messe beiwohnte; der Abt Nicolas Brassart berichtet: "Adonck jou fis venir molt brass Cantres & flusteurs Musicals, qui molt biens canterent  a me messe". (nach Jean Le Carpentier, Histoire genealogique des Pais Bas ou Histoire de Cambray et du Cambresis, Leide 1664. Vol.II; p.53). Nicolas Brassart war 1359-1388 im Amt (s. Leglay: Cameracum Christianum; p.262).
 - 2) Wright, Performance Practices at the Cathedral of Cambrai 1475-1550; p.322-323. In: MQ 64 (1978); p.295-328.
 - 3) Houdoy, Histoire artistique; p.92.
 - 4) Diese Nachtextierungen sprechen gegen die Annahme, daß auch untextierte Stimmen im 14.Jahrhundert prinzipiell vokal wiedergegeben wurden, schließen aber natürlich eine gelegentliche Vokalisierung nicht aus.

Dies alles könnte als Hinweis auf eine Herkunft des Manuskripts aus der Cambraier Kathedrale gedeutet werden.

Die Aussichten für eine sichere Zuweisung aufgrund von Archivalien sind aus vielerlei Gründen gering. Leider ist ein großer Teil des Cambraier Kathedralarchivs im II. Weltkrieg verlorengegangen¹⁾. In den Inventaren der Kathedrale aus dem 14. und 15. Jahrhundert, die erhalten geblieben sind²⁾, kann das Manuskript nicht identifiziert werden; Rechnungsbücher verzeichnen Manuskripte im Zusammenhang mit Zahlungen im allgemeinen noch ungenauer als Inventarlisten, in denen kleinere musikalische Handschriften ohnehin schon stiefmütterlich behandelt werden (vergl. p.3, Anm. 3 und p.9, Anm. 3). Schließlich existiert noch die Möglichkeit, daß das Manuskript nicht der Kathedrale selbst gehörte, sondern Besitz eines ihrer Kleriker war, doch auch bei den Nachlässen der Geistlichen wurden Bücher oft nicht exakt bezeichnet.

Beispielsweise befand sich im Nachlaß des Guillaume Dufay im Jahre 1474 "I livre de vieses chanteries qui fut à feu Mess^e Symon le Breton"³⁾. Solche Nachlässe sind, gerade in dieser Zeit, in der ja auch die Cambraier Blätter für Bucheinbände verwendet wurden, sicherlich häufig eine Quelle für Makulaturpergament gewesen, denn in der Frühzeit des Buchdrucks war der Bedarf dafür groß.

-
- 1) Frdl. Auskunft von Monsieur F. Machelart, Archiviste diocésain, Cambrai.
 - 2) Archives Départementales du Nord, Lille. No. 4 G 790(135), 4 G 4552 (1450), 4 G 4553 (1470), 4 G 4554 (1470), s.a. Houdoy, Histoire artistique; p.343-360.
 - 3) Houdoy, Histoire artistique; p.266.

Tafel 1. Aufbau¹⁾ und Foliierungen²⁾ der Cambraier Fragmente
(F-CA 1328 und die im Jahre 1976 entdeckten Blätter)

Herkunft³⁾ Foliierung
n. Lerch n. Hasselman n. RISM

I. F-CA(n). Inhalt: vorwiegend Motetten und Meßsätze.

Inc B 165 ² _{a,b}	1rv	-	-
Inc B 145 ² _{a,b}	2rv	-	-
Inc B 56 ² _{b,a}	3rv	-	-
Inc B 166 ² _{b,a}	4rv	-	-
Inc B 166 ¹ _{a,b}	5rv	-	-
Inc B 56 ¹ _{b,a}	6rv	-	-
Inc B 145 ¹ _{- ,b}	7 (v)	-	-
Inc B 165 ¹ _{b,a}	8rv	-	-
Inc B 144 ² _{a,b}	9rv	-	-
?	10rv	CaB ₁ 1rv	CaB 1rv
Ms C 647 ¹ _{a,b}	11rv	3rv	17rv
Ms C 647 ² _{b,a}	12rv	4rv	18rv
Ms C 647 ² _{a,b}	13rv	5rv	19rv
Ms C 647 ¹ _{b,a}	14rv	6rv	20rv
?	15rv	7rv	11rv
Inc B 144 ¹ _{b,a}	16rv	2rv	12rv

II. Inhalt: mehrstimmige Chansons.

Ms B 220 ¹ _{a,b}	II. 1rv	CaB ₂ 8rv	2rv
?	2rv	9rv	4rv
?	3rv	10rv	7rv
Ms B 220 ² _{a,b}	4rv	11rv	8rv
Ms B 447 ² _{a,b}	5rv	12rv	9rv
?	6rv	13rv	13rv
?	7rv	14rv	14rv
Ms B 447 ¹ _{b,a}	8rv	15rv	15rv
?	9rv	CaB ₃ 16rv	10rv
Inc C 52 ² _{a,b}	10rv	-	-
Inc C 52 ¹ _{- ,b}	11 (v)	-	-

III. Inhalt: mehrstimmige Chansons.

Ms B 322 ¹ _{b,a}	III.1rv	-	-
Ms B 322 ¹ _{a,b}	2rv	-	-
Ms B 322 ² _{a,b}	3rv	-	-

IV. Inhalt: mehrstimmiges Agnus dei und Chansons

?	IV.1rv	CaC 17rv	6rv
?	2rv	18rv	5rv

V. Inhalt: Werke von Adam de la Halle

?	V.1rv	19rv	3rv
---	-------	------	-----

VI. Inhalt: Gregorianischer Choral

?	VI.1rv	CaA 20rv	16rv
?	2rv	21rv	21rv

VII. Inhalt: Trouvère-Chansons

Inc B 135 ¹ _{a,b}	VII.1rv	-	-
Inc B 135 ² _{a,b}	2rv	-	-

Anmerkungen zu Tafel 1:

-
- 1) Der Aufbau von Teil I = F-CA(n) ist der in dieser Arbeit rekonstruierte. Für Teil II wurde Hasselmans Anordnung beibehalten, denn sie wird durch die Funde nicht wiederlegt. Für die übrigen Teile, außer für das noch zusammenhängende Doppelblatt, Teil IV, blieb die Anordnung willkürlich. Soweit sie zum bisher bekannten F-CA 1328 gehören, wurde ihre Reihenfolge übernommen. Die Klammern am Rand der Tabelle sollen die Anordnung der Bifolien und Lagen deutlich machen.
 - 2) F-CA 1328 wurde in den Siebziger Jahren aus der Reihenfolge, die sie zu Ludwigs und Besslers Zeiten hatte und die RISM wiedergibt, nach Hasselmans Ergebnissen umgeordnet (s. Hasselman, *The French Chanson I*, p.15-35). Ihre Foliierung ist also die derzeit gültige. - In der neuen Foliierung werden Blätter aus möglicherweise oder wahrscheinlich verschiedenen Manuskripten im Hinblick auf künftige weitere Funde getrennt gezählt.
 - 3) Bei den Herkunftsbezeichnungen der Blätter bedeutet der Exponent 1 hinter der Signatur den Vorderdeckel, 2 den Hinterdeckel des jeweiligen Bandes; a steht für die besser erhaltene Seite des Blattes, b für die Seite, mit der das Blatt im Buchdeckel geklebt hat.

Tafel 2. Die Bände der Bibliothèque Municipale Cambrai,
aus denen Teile der Cambraier Fragmente stammen

Signatur Format (cm)	Deckel- muster	Stempel ¹⁾	Inhalt des Bandes
Ms B 220 31x20	Recht- ecke	1,2,4	Moralium Gregorii Pars VI (Manuskript 12. Jh.)
Ms B 322 25x18	Rauten weit	1,2,3,4	S. Augustini in epistola Iohanni... (Ms. 12. Jh.)
Ms B 447 32x20	Recht- ecke	2,3,4	S. Ambros. in Psalmu CXVIII (Ms. 12. Jh.)
Ms C 647 36x28	Rauten eng	1,2,3	Decretales Gregorii (Ms. 13. Jh.)
Inc B 56 30x19	Rauten weit	1,2,3,5	Opera et tractatibus beati Anselmi... Nürnberg: Caspar Hochfeder, März 1491.
Inc B 144 31x22	Rauten weit	1,2,3	Sermones Sancti Bernardini... [Basel: Joh. Amerbach, nicht nach 1490].
Inc B 145 32x22	Rauten weit	1,2,3	Quadragesimale Sancti Ber- nardini... [Basel: Joh. Amerbach, ca. 1489]
Inc B 165 32x22	Rauten weit	1,2,3	Secunda pars historialis... Antonini. Basel: Nikolaus Keßler, 10. Feb. 1491.
Inc B 166 32x22	Rauten weit	1,2,3	Tertia pars historialis... Antonini. Basel: Nikolaus Keßler, 10. Feb. 1491.
Inc C 52 37x27	Rauten eng	1,2,6	Divi Gregorii...decretalium compilatio. Paris: Adelrich Gering und Bartold Renboldt, 16. März 1499.
Inc B 135 ²⁾ 29x21	ohne Muster	-	Sermologus Guilelmi Parisien- sis. Tübingen: Johann Otmar [14]99.

Die Handschriften sind datiert nach: Catalogue général des
manuscrits des bibliothèques publiques de France. Départe-
ments. T. 17. Paris 1891. - Ergänzungen im Impressum der
Incunabeln sind erfolgt nach: Incunabula in American Libra-
ries. Ed. F.A. Goff. New York 1964.

1) Vgl. p. 6-8.

2) Dieser Band stammt nicht aus St. Sépulcre, sondern aus
dem Kapuzinerkloster in Cambrai (s. p. 5, Anm. 1)

Tafel 3. Skizze der Lagen von F-CA(n)

No.	fol.	Herkunft ²⁾	Hand
1	1r	Inc B 165 ² a	A, B
2	1v	b	A
2,3	2r	Inc B 145 ² b	
3	2v	a	
3,4	3r	Inc B 56 ² b	
5	3v	a	
5	4r	Inc B 166 ² b	
6	4v	a	
6	5r	Inc B 166 ¹ a	
6	5v	b	
6,7	6r	Inc B 56 ¹ b	
8	6v	a	
[]	[]	Inc B 145 ¹ [a] ³⁾	
9	(7v)	b	
10	8r ¹⁾	Inc B 165 ¹ b	
11	8v	a	A
12	9r	Inc B 144 ² a	A
13	9v	b	C
13	10r	? a	C
14	10v	b	D
14,15	11r	Ms C 647 ¹ a	
16,17	11v	b	
17	12r	Ms C 647 ² b	
18	12v	a	
18,19	13r	Ms C 647 ² a	
20	13v	b	
21	14r	Ms C 647 ¹ b	
22	14v	a	
23	15r	? a	
24	15v	b	
25	16r ¹⁾	Inc B 144 ¹ b	
26	16v	a	D

1) Die Identität von recto und verso ist nicht sicher.

2) Der Exponent 1 bezeichnet den Vorderdeckel, 2 dagegen den Hinterdeckel des Bandes; a steht für die besser erhaltene, b für die leimbestrichene Seite des jeweiligen Blattes.

3) Nur der Abdruck des Blattes im Buchdeckel ist erhalten.

Tafel 4. Index zu F-CA(n)

Nr.	fol.	Incipit	Gattung/ Stimmen ¹⁾	Konkordanzen	Transkriptionen/Faksimile
<u>Faszikel I</u>					
1	1r	Deus in se notus Deus in adiuto- rium	Conductus +freier Superius 4,abbb	(nur Conductus) B-Br 19606 No.1 I-Tu No.2 f.Dv F-Mo f.350r	Auda, Les motets I, nach S. 92 II, 15-17 Rokseth, Polyphonies I, f.350 III, 191 Tischler, Montpellier III, 160 Cousse-maker, Messe, 2-13 CMM 13, 2-8 PMFC I, 111-119
2	1v-2r	Et in terra	Gloria 3,aaa	B-Tc 476 f.28-29v	
3	2r-3r	Et in terra	Gloria	-	-
4	3r	Bien dire	Ballade 3,a--	F-CH 564 f.51r (vierstimmig)	CMM 53 II, 13-15 PMFC 19, 106-108
5	3v-4r	Et in terra (trop. 'Qui sonitu melo- die')	Gloria 3,abb	I-IV f.36v-37r US-R 44 f.1v-2r I-Pu 684 f.2r I-GR 197 f.2v-3v D-Nst 9 f.2v-3v F-APT 16 bis f.5r-6r F-Sm 222 No. 60 (nur Index)	Gastoué, Le manuscrit, 19-25 CMM 29, 39-44 u. Taf. 1,2,3
6	4v-6r	Patrem omni- potentem	Credo 4,aaaa	F-APT 16 bis f.40r-41r I-IV f.47v-48r US-R 44 f.2v F-TLm 94 f.1r E-Bcen 971 f.3v-6r I-CF 98 f.1v und 41r NL-Lu 2515 f.IIr-IIv F-Pn 23190 f.44v-45r (nur Index)	Gastoué, Le manuscrit, 152-159 CMM 29, 89-91 PMFC I, 150-155 Gómez, La Musica II, 36-41

Tafel 4, Fortsetzung

Nr.	fol.	Incipit	Gattung/ Stimmen ¹⁾	Konkordanzen	Transkriptionen/Faksimile
7	6r	Iste confessor domini sacratus	Hymnus 3,aaa	F-Pa 196 p.226 I-TR 87 f.164 I-CF 57 f.326r F-APT 16 bis f.16 F-APT 9 f.5v-8 F-CA 32 f.7 D-B-T 190 f.29r-29v	Gastoué, Le manuscrit, 62-63 und 174 Besseler, Von Dufay..., 19 Ward, The Polyphonic Office Hymn II, 514 New Grove 8, 841 Codex Tridentinus, f. 164
8	6v-(7r)	[Sa]ghen saghen	Motetten- triplum?	-	-
9	(7v)	C..../ F..../ (Tenor)	Motette 3,ab-	?	-
10	8r	Helas i'ai lonc- tamps/Plain sui d'amere/Infelix	Motette 3,ab-	F-Pn 23190 f.(16r) (nur Index)	-
11	8v	Super cathedram/ Presidentes/ Ruina	Motette 3,ab-	F-Pn 146 f.1v B-Br 19606 No. 2	Wolf, Geschichte II, 4-5 III, 9-15 Aubry, Fauvel, f.1v PMFC I, 5-7
<u>Faszikel II</u>					
12	9r	Cede locum/ Nam sum qui fueram/ Beati qui persecu- tionem	Motette 3,ab-	-	-

Tafel 4. Fortsetzung

Nr.	fol.	Incipit	Gattung/ Stimmen ¹⁾	Konkordanzen	Transkriptionen/Faksimile
13	9v-10r	Patrem ab eterno/ Patrem omnipotentem/ Talis est	Credo in Mischform 4,abb-	-	CMM 29, 66-67 Hasselman, The French Chanson II, 169-172
14	10v-11r	Apta caro/ Flos virginum/ Alma redemptoris mater	Motette 3,ab-	GB-DRC 20 f.338v-339r I-MOe 5.24 f.17v-18r I-IV f.5v-6r F-CH 564 f. 60v-61 F-Pn 23190 f.(21v-22) (nur Index)	Bessler Studien II, 254-258 CMM 39, 8-13 Johnson, The Motets II, 38-42
15	11r	Les l'ormel/ Main se leva/ Je n'y saindrai plus	Motette ¹⁾ 3,ab(c)	I-Tu f.34r-35r I-IV f.22r I-UDvj 1198/19 f.1r	Cousse-maker, Histoire, pl. 32 Aubry, Cent motets III, pl.XII Gennrich, Rondeaux II, 55 Auda, Les motets wallons I, f. 34r-35 und II, 119 Johnson, The Motets II, 137-140 PMFC V, 84-87
16	11v	Cum statua/ Hugo Hugo/ Magister invidie	Motette 3,ab-	I-IV f.14v-15 F-Pn 23190 f.(2v-3) (nur Index)	DTÖ 76, 4 Johnson, The Motets II, 98-101 PMFC I, 82
17	11v-12r	Se paour/ Diex tant desir/ Concupisco	Motette 3,ab-	I-IV f.25v-26 GB-Ob 7 p. 534-535 F-Pn 23190 f.(13v) (nur Index)	Stainer, Early Bodleian Music I, pl. XIV-XV Johnson, The Motets II, 156-160 PMFC V, 84-91
18	12v-13r	Benedicamus domino uni deo	Benedicamus, tropiert 3,aaa	-	CMM 29, 139-140 Hasselman, The French Chanson II, 173-176

Tafel 4. Fortsetzung

Nr.	fol.	Incipit	Gattung/ Stimmen ¹⁾	Konkordanzen	Transkriptionen/Faksimile
19	13r	Colla iugo/ Bona condit/ Libera me	Motette 3,ab-	I-IV f.17v-18 F-APT 16 bis f.20v-21 F-AS 983 f.Ir PL-WRu Qu411a f.1v E-Tc [1] E-Tc [2] F-Pn 23190 f.1v F-Sm 222 No. 110 (nur Index)	Besseler, Studien II,247-250 Droz/Thibaut, pl. II, nach p.8 Gastoué, Le manuscrit,139-142 Johnson, The Motets II,116-120 PMFC I, 85-87
20	13v	[]/ Fors perversa rotam/(Tenor)	Motette 3,ab-	-	-
21	14r	Par maintes fois/ []/Ave Maria	Motette 3,ab-	D-WÜf I,10 ¹ a ²⁾	-
22	14v	Flos ortus inter lilia/Celsa cedrus/ Quam magnus pontifex	Motette 3,ab-	I-IV f.9v-10 F-Pn 2444 f.49r F-Pn 23190 f.(40v) od. (41r)(nur Index) D-Dhl 521 f.235rv (Texte) D-WÜf I,10 ² a ²⁾	Johnson, The Motets II,70-75 PMFC V,42-45
23	15r	Fortune mere a dolour/ Ma dolour ne cesse pas/ Dolor meus	Motette 3,ab-	I-IV f.53r F-Pn 67 f.67r F-Pn 23190 f.(32v) oder (33r) (nur Index)	Johnson, The Motets II,178-183 PMFC V,92-94
24	15v	Vos quid admira- mini/Gratissima virginis/Gaude gloriosa	Motette 4,ab--	I-IV f.8v-9 GB-DRc 20 f.336*v-337 B-Ba 758 f.67bis v F-Pn 23190 f.(22v-23) (nur Index)	Besseler, Studien II,250-253 Johnson, The Motets II,61-70 PMFC I,76-81

Tafel 4. Fortsetzung

Nr.	fol.	Incipit	Gattung/ Stimmen ¹⁾	Konkordanzen	Transkriptionen/Faksimile
25	16r	Floret cum vana gloria/Florens vigor/Neuma	Motette 3,ab-	B-Br 19606 No. 6	Sanders, The Early Motets, 37-43 Leclercq, Contribution II,8-12
26	16v	Qui es promesses de Fortune/ Hay Fortune/ Et non est qui adiuvet	Motette 3ab-	F-Pn 1584 f.421v F-Pn 1585 f.265v F-Pn 1586 f.212v F-Pn 9221 f.133r F-Pn 22546 f.109v US-NYw f.267v-268 I-IV f.24v-25 F-Pn 23190 f.(7v) (nur Index) S-Sk Vu 22 f.138v (nur Texte)	PÄM IV,2, 30-32 Johnson, The Motets II,151-155 PMFC II,134-136

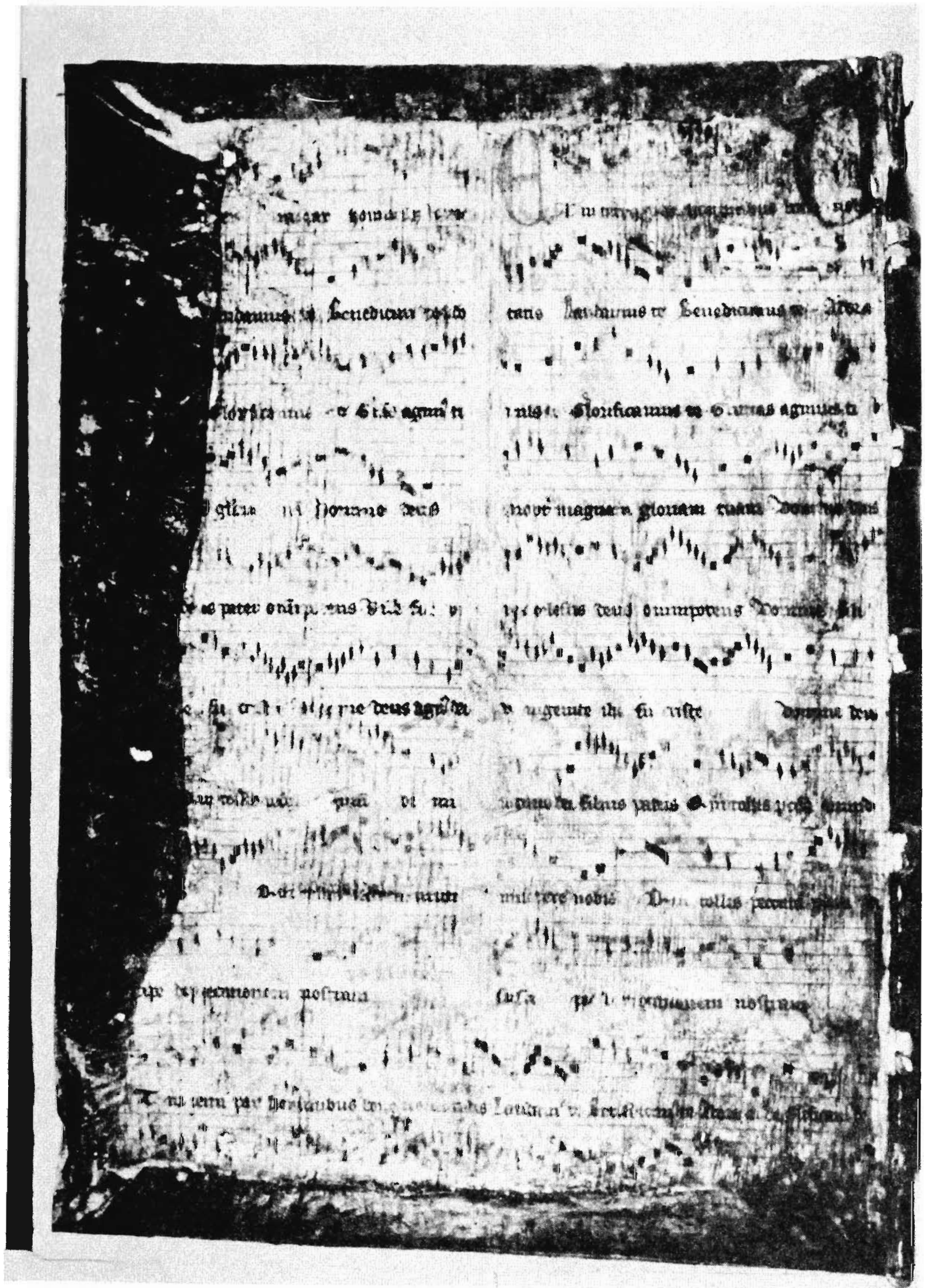
1) In der Stimmenangabe bedeutet die Ziffer die Stimmenzahl; danach werden die einzelnen Stimmen, gemäß der Reihenfolge in der Transkription von oben nach unten, charakterisiert: Buchstaben symbolisieren textierte Stimmen - gleiche Buchstaben bedeuten gleiche Texte - für untextierte Stimmen stehen Striche.

2) Das Blatt fungierte als Deckelbezug im Einband. Der Exponent 1 steht für Herkunft vom vorderen Deckel, 2 für Herkunft vom hinteren Deckel; a bedeutet die besser erhaltene, b die leimbestrichene Seite des Blattes.

Tafeln.

5. Abbildungen der Blätter von F-CA(n)

... et omne q' futur' dicitur
 ... quibus fuerit deus eternitatis
 ... ut te conuincatur
 ... statim laudibus sic q' factum hoc est em' firmu' h'p'm
 ... qd' cu' sup' celi thronu' deus confes' nobis tomil
 Amen alle
 ... in adiutorium meum intende
 ... Domine deus in auxilium meum
 ...



in carnis forma...

Admiramus te Benedicimus te

Glorificamus te et sic agnoscimus

gloria in nomine domini

deus pater omnipotens deus filius

deus et deus agnoscimus

qui tollis nos qui tollis

Dei filius qui tollis

peccata nostrorum

na terra pater misericors

in carnis forma...

cano laudamus te Benedicimus te

in te. Glorificamus te et sic agnoscimus

in te magnam gloriam tuam dominus

deus omnipotens dominus

in te qui tollis nos dominus deus

qui tollis nos qui tollis

Dei filius qui tollis

peccata nostrorum

na terra pater misericors

Carissimi in solis... in solis...

solus altissimus... Tu solus altissimus...


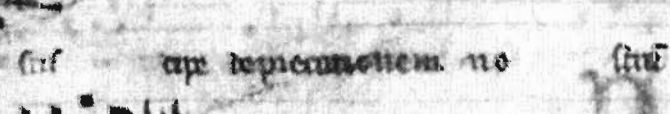
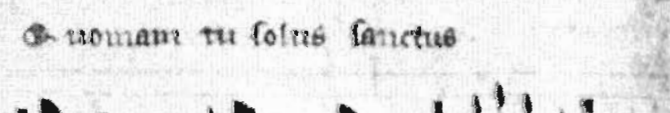
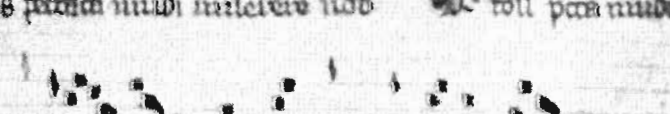
in gloriam dei patris &... in gloriam dei patris...

Sanctus... in gloria dei patris...

Homines in terra hominibus... in terra hominibus...

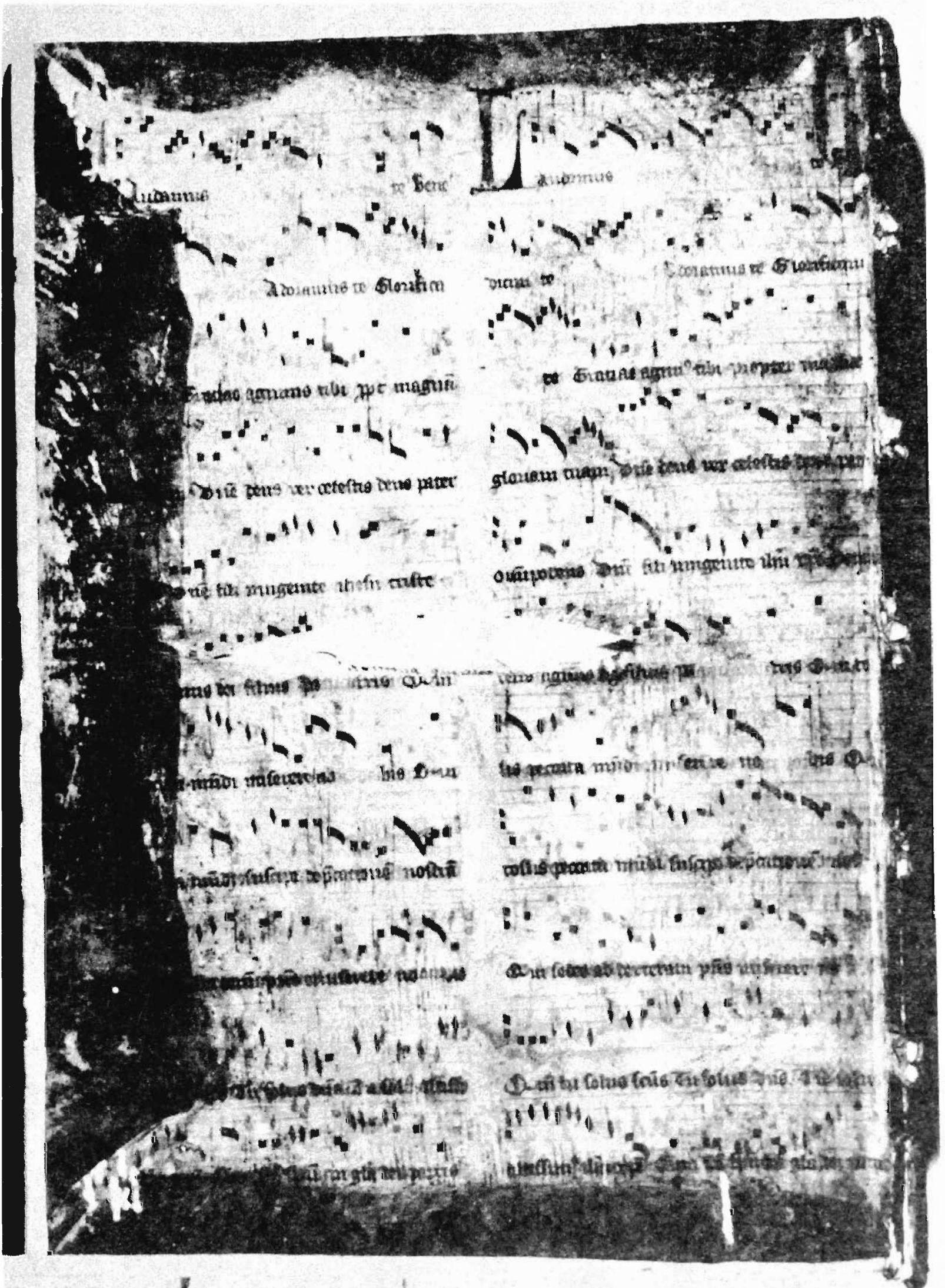
laudamus te benedicimus te... in terra hominibus...

Glorificamus te... in terra hominibus...

<p>agnus dei pius etc mag nam</p> 	<p>Statas agnus tu bi pio pter mag nam</p> 
<p>gloriam tuam Dñe de ver celestis deus pater</p> 	<p>gloriam tuam Dominus deus ver celestis deus</p> 
<p>omnipotens Domine fili unigenite ihesu crist</p> 	<p>pater omnipotens Domine fili unigenite</p> 
<p>te Domine deus agnus dei filius pa</p> 	<p>ihesu crist Ste Domine deus agnus dei fi</p> 
<p>tris O mni mundo miserere</p> 	<p>lius pi tus Qui tollis peccata mundi</p> 
<p>notum miserere</p> 	<p>miserere nobis Qui tollis peccata mundi</p> 
<p>in Deo misere</p> 	<p>cor te deprecationem no</p> 
<p>ne bis</p> 	<p>Sanctus ad dextram patris miserere no bis</p> 
<p>virtus</p> 	<p>Quoniam tu solus sanctus</p> 
<p>nostra gloria tua Dñe de ver celestis de pi omnipotens Dñe fili unigenite ihu</p> 	<p>deus filius pi tus Qui tollis peccata mundi miserere nob Qui toll' pctā mudi</p> 
<p>Sanctus ad dextram patris miserere nob Quoniam tu solus sanctus</p> 	<p>Sanctus ad dextram patris miserere nob Quoniam tu solus sanctus</p> 

The image shows a manuscript page with musical notation and Latin text. The page is heavily stained and damaged, particularly on the left side. The text includes "Cum sancto spiritu gloria dei". The musical notation consists of square notes on a four-line staff. The page is numbered "fol. 3r" at the bottom.





Genoz

Deuem omnipotentem factorem celi et terre
 visibilem omnium et invisibilem Et in unum
 dominum Iesum Christum filium dei unigenitum Et
 ex patre natum ante omnia secula Deum de deo lu-
 men de lumine deum verum de deo vero Genitum
 qui factus est consubstantialis patri propter quem omnia facta
 sunt propter nos homines et propter nostram salutem
 descendit de caelis Et incarnatus est de spiritu sancto
 ex maria virgine et homo factus est Crucifixus etiam
 pro nobis sub pontio pilato passus et sepultus
 Et resurrexit tertia die secundum scripturas
 ascendit in caelum sedet ad dexteram

Deuem omnipotentem factorem celi et terre
 visibilem omnium et invisibilem Et in unum dominum
 Iesum Christum filium dei unigenitum Et ex patre
 natum ante omnia secula Deum de deo lumen
 de lumine deum verum de deo vero Genitum non
 factus est consubstantialis patri propter quem omnia facta sunt
 propter nos homines et propter nostram salutem descendit
 de caelis Et incarnatus est de spiritu sancto ex maria
 virgine et homo factus est Crucifixus etiam pro nobis
 sub pontio pilato passus et sepultus Et resurrexit
 tertia die secundum scripturas ascendit in caelum sedet ad dexteram

invisibili omnia et inuisibili et in unum diuini
 filii xpi filii dei unigeniti et ex parte nati
 ante omnia secula Deum de deo lumine de lumine
 genitum uerum de deo uero Genitum non factum
 consubstantialem patri per quem omnia facta sunt
 et propter nos homines et propter nostram salutem
 descendit de celo et in carne est de spiritu sancto
 et uerba uirginis et homo factus est crucifixus
 pro nobis sub pontio pilato passus sepultus est
 et resurrexit tertia die secundum scripturas
 et ascendit in celum sedet ad dexteram patris

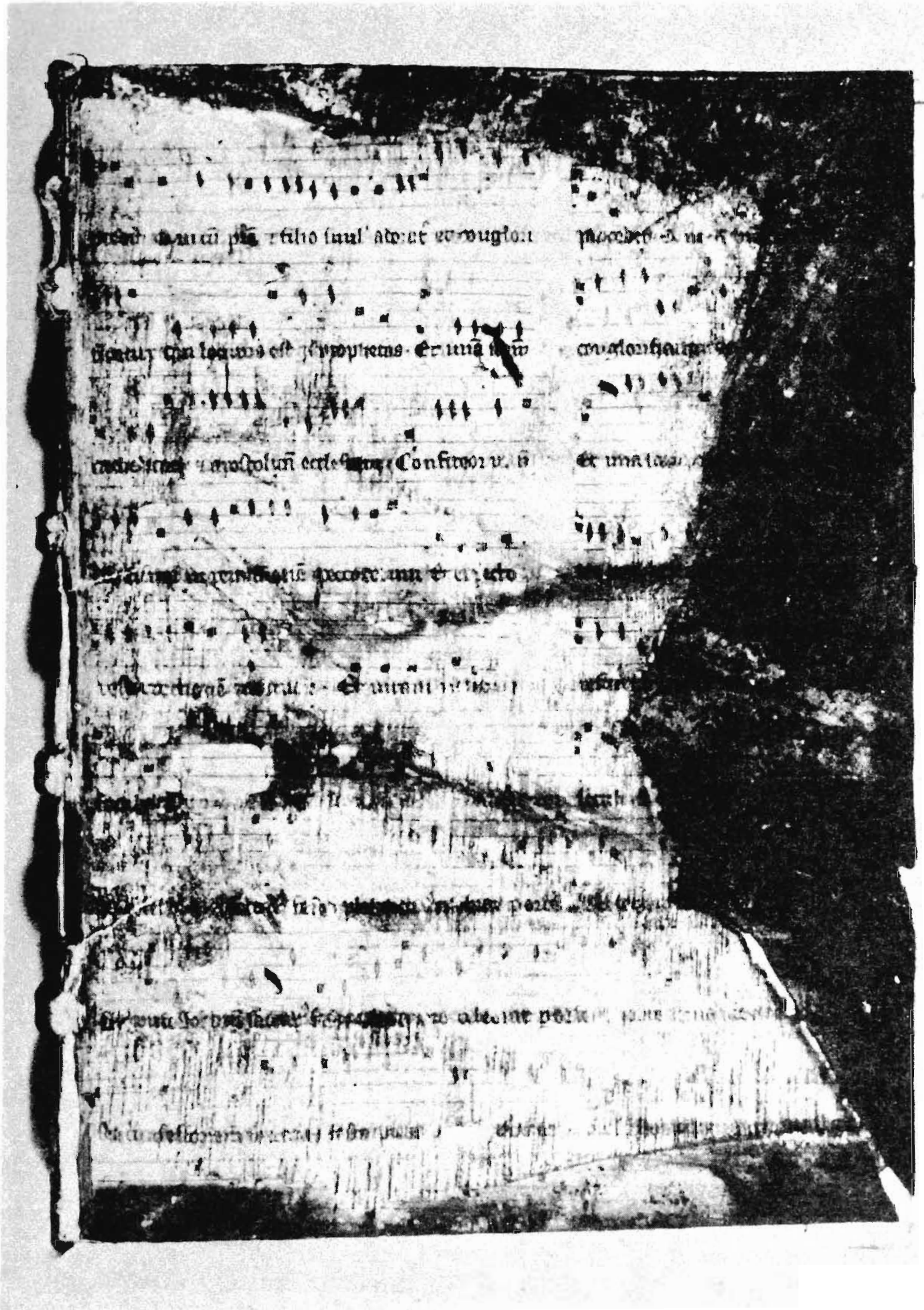
Deum omnipotentem factorem caeli et terrae
 invisibili omnia et inuisibili et in unum diuini
 filii xpi filii dei unigeniti et ex parte nati
 ante omnia secula Deum de deo lumine de lumine
 genitum uerum de deo uero Genitum non factum
 consubstantialem patri per quem omnia facta sunt
 et propter nos homines et propter nostram salutem
 descendit de celo et in carne est de spiritu sancto
 et uerba uirginis et homo factus est crucifixus
 pro nobis sub pontio pilato passus sepultus est
 et resurrexit tertia die secundum scripturas
 et ascendit in celum sedet ad dexteram patris

... regni non est finis. Et in sp[iritu] d[omi]ni e
 ... in ex p[ar]te filio q[ui] procedit. qui cu[m]
 ... p[ar]te et filio simul adoratur et conglorificat[ur].
 ... locutus est p[er] prophetas. Et un[de] sancta synodus
 ... h[oc] i[n] apostolica[m] constitutio[n]e[m] d[omi]ni Constantino[m] d[omi]ni
 ... h[oc] i[n] concilio[m] n[ost]ro. Et expecto resurrex[er]it
 ... d[omi]ni[m] uenire. Et uenire uenit. **Gloria**
 ... **L**ep[er]to ai[n] d[omi]ni d[omi]ni est cum gl[ori]a u[er]itate
 ... **M**ortuus qui regni non est finis. Et in sp[iritu]
 ... d[omi]ni conglorificat[ur] qui ex p[ar]te filio q[ui]

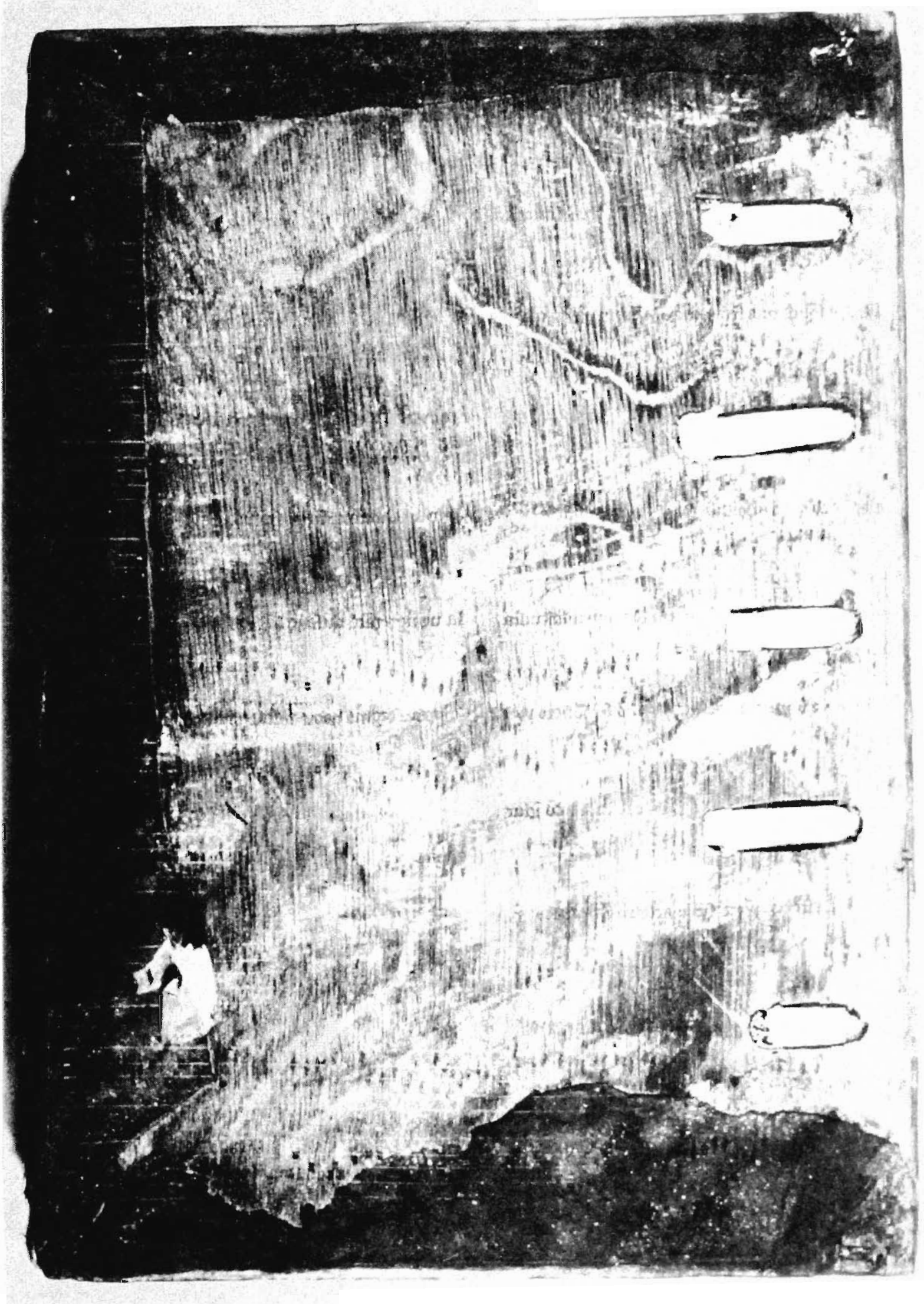
Handwritten musical notation on red four-line staves, interspersed with the Latin text. The notation consists of square neumes.

... regni non est finis. Et in sp[iritu] d[omi]ni e
 ... in ex p[ar]te filio q[ui] procedit. qui cu[m]
 ... p[ar]te et filio simul adoratur et conglorificat[ur].
 ... locutus est p[er] prophetas. Et un[de] sancta synodus
 ... h[oc] i[n] apostolica[m] constitutio[n]e[m] d[omi]ni Constantino[m] d[omi]ni
 ... h[oc] i[n] concilio[m] n[ost]ro. Et expecto resurrex[er]it
 ... d[omi]ni[m] uenire. Et uenire uenit. **Gloria**
 ... **L**ep[er]to ai[n] d[omi]ni d[omi]ni est cum gl[ori]a u[er]itate
 ... **M**ortuus qui regni non est finis. Et in sp[iritu]
 ... d[omi]ni conglorificat[ur] qui ex p[ar]te filio q[ui]

Handwritten musical notation on red four-line staves, interspersed with the Latin text. The notation consists of square neumes.



the saghe saghe dat mi cos ic dancs der hien ic dancs der hie dieem der hie dier mi niet nocht
 mi dus troesteloos ledene en sijnert mi en vber des toghne mit hie so waer vdrert dat mi
 t sijnert ic wilt vgoede wat dancs ghesmet wat hets om met dat icse minne achans achans
 Golt vrin ne die drucle sin al ontoude niet modercle niet gumoline niet belzebuc wille mi vllode
 a ab mi comsi hope ay credo credo credo ay ic ofsinne helpe helpe waer sal ic lope dinnic dref
 dinnic hope met hie sien mere bndine wat diere helas hulpe al vlose ic sic get mer mer
 mer mer vacharme mer haet wat rinde leden zeete slaer die clocke lude bida bida bida bida
 dat lude helpt ous met buet wat wat brigt wat stiet walle giet giet thier al wt al wt ut ut
 au la fa la mi stue moetic hie an di dait ic vlene altes va binnē ter amer mit begouste te



fol. 7v (Abdruck; fol. 7 ist verloren)

The manuscript page contains two columns of text and music. The text is in Latin, and the music is written on five-line staves. The left column begins with the text "ne incipit si mal' nra q' de mar o" and continues with several lines of text and music. The right column begins with "ant' d'ate d'is q' d'ate" and continues with similar text and music. A large, decorated initial 'I' is visible in the lower left section of the page, marking the beginning of a new section of text: "Iste d'ns q' d'ns". The page is framed by a dark border, and the overall appearance is that of an antique manuscript.

ante cathedra moysi latet sub ypothi
 Residentes in domo sua et hodie
 et impi na militantes cesserunt heruli
 et disciplina huius omnia repetit loca regna
 domi raris et mulpi na resanantur
 piumi ceter tuis lapide anguli qd
 protul pp est roma
 et nos vobis in istis finis in sic conuictis
 et de regiam
 et in vestimentis omni lupi au nitius
 et in figmentu tolosi
 et in huius est hora
Roma
 Genor

A de locum ad hunc p[ro]p[ri]um in
qui subdit reme et facti cōceptu ulli pro sui

ans et efficens ut p[ro]p[ri]us sui sic tu mal' tua tu

alienus nā quāvis an dicitur se sp[irit]u egeus

tui usū esse in sui dolo spes nā ut ab e[st] m[er]ito

neq[ue] iā p[ro]p[ri]ū adeo latere p[ro]p[ri]o necesse esse

cordis yma h[ic] dolo me ut e[st] nā cape[re] sū yma

ipse dolo in e[st] de melle dolo h[ic] dolo e[st] dolo au[tem] factus p[ro]p[ri]o

us facti facti unū e[st] solam gub[er]nari e[st] dolo e[st] nate qd e[st] nate

N am si q[ui] dicitur quare dicitur

nam e[st] q[ui] dicitur et quā

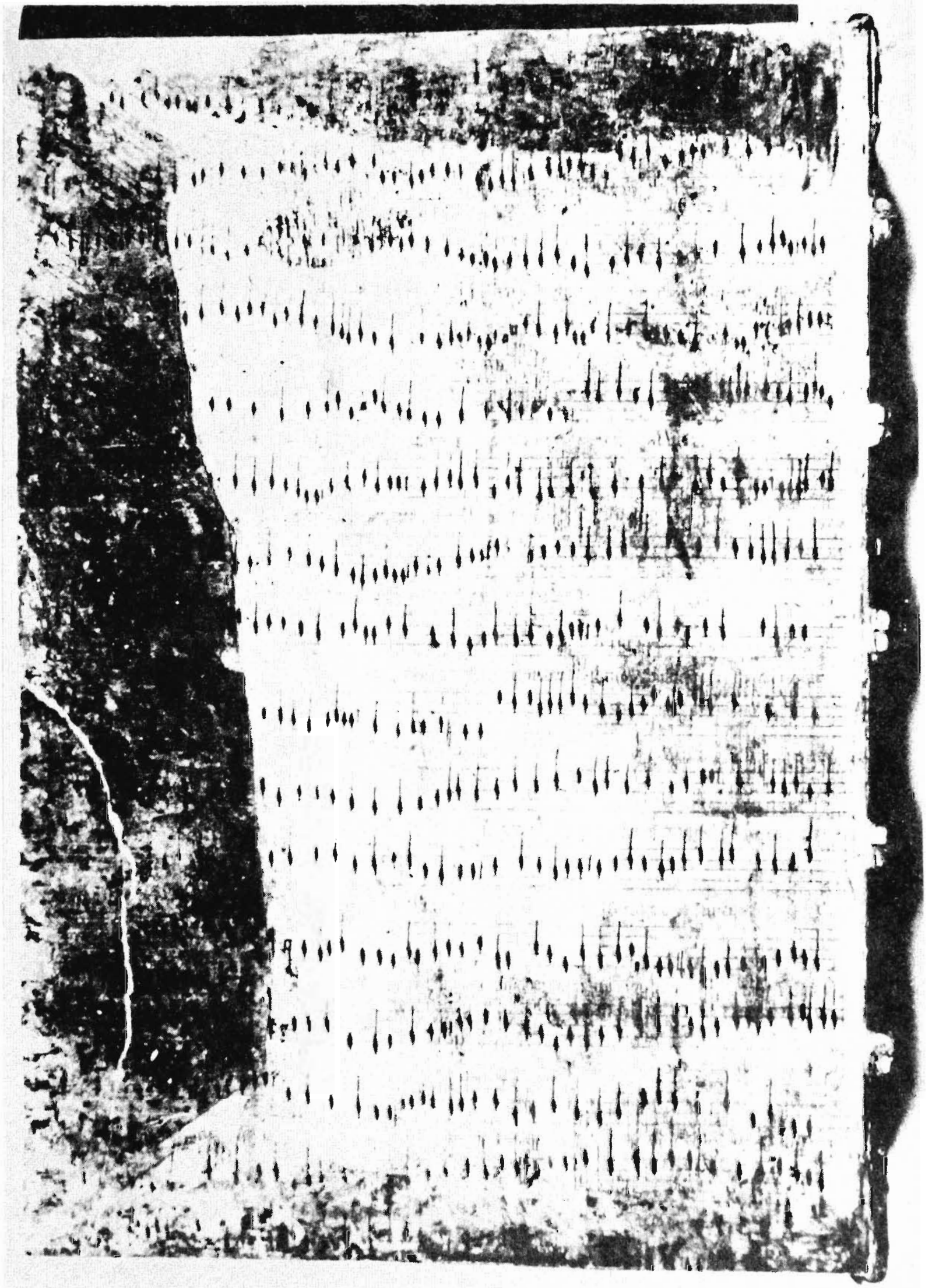
sp[irit]u facti in yma e[st] si

optima e[st] au[tem] dand[um] dolo

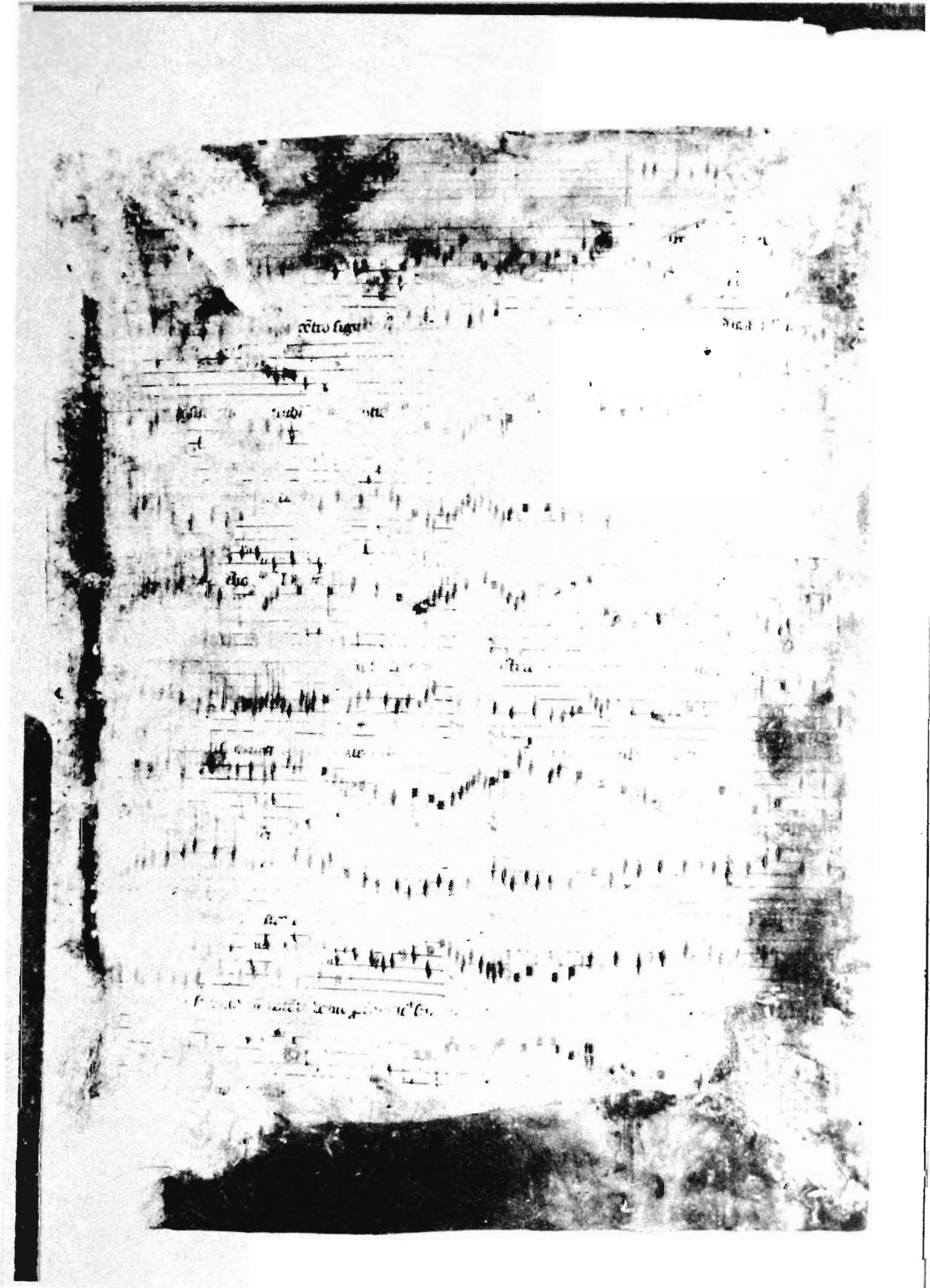
et exultabit ossa h[ic]

sedat mal' me defend

amici mei et p[ro]p[ri]o



This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The notation is written in black ink and consists of approximately 12 staves. A large, ornate initial 'D' is prominent at the beginning of the first staff. The notes are written in a style characteristic of early printed music, with stems and flags. The paper shows signs of wear, including dark smudges and foxing, particularly on the right side. At the bottom of the page, there is a circular library stamp with a central emblem and some illegible text around the border. To the left of the stamp, the number '2114' is written in a cursive hand. To the right, the number '1176' is written. There are also some other faint markings and numbers scattered across the lower portion of the page.



...an posse fige grad' pnd: manu miser cam humane subuei pte.

Ima redemptio

Ues loanel alatiuele cheuauchar lauteru robms

Oan se leua sire garu

ruus i mautele guffirot i gaur cascuus et la

dos sou iardm is le molm des les

vascomolle guffirot or fescant la bele la fille

la rose dui petit pzet de pallec des s'bre. Et la

verru i gaur ot pronele qui debr auot desu

passé si fut les edlos

sa cotele laz lere sont la noete dui feste com

e a l'ues mos la si noete q' p'...

menchier qui les veit rehauter que volme

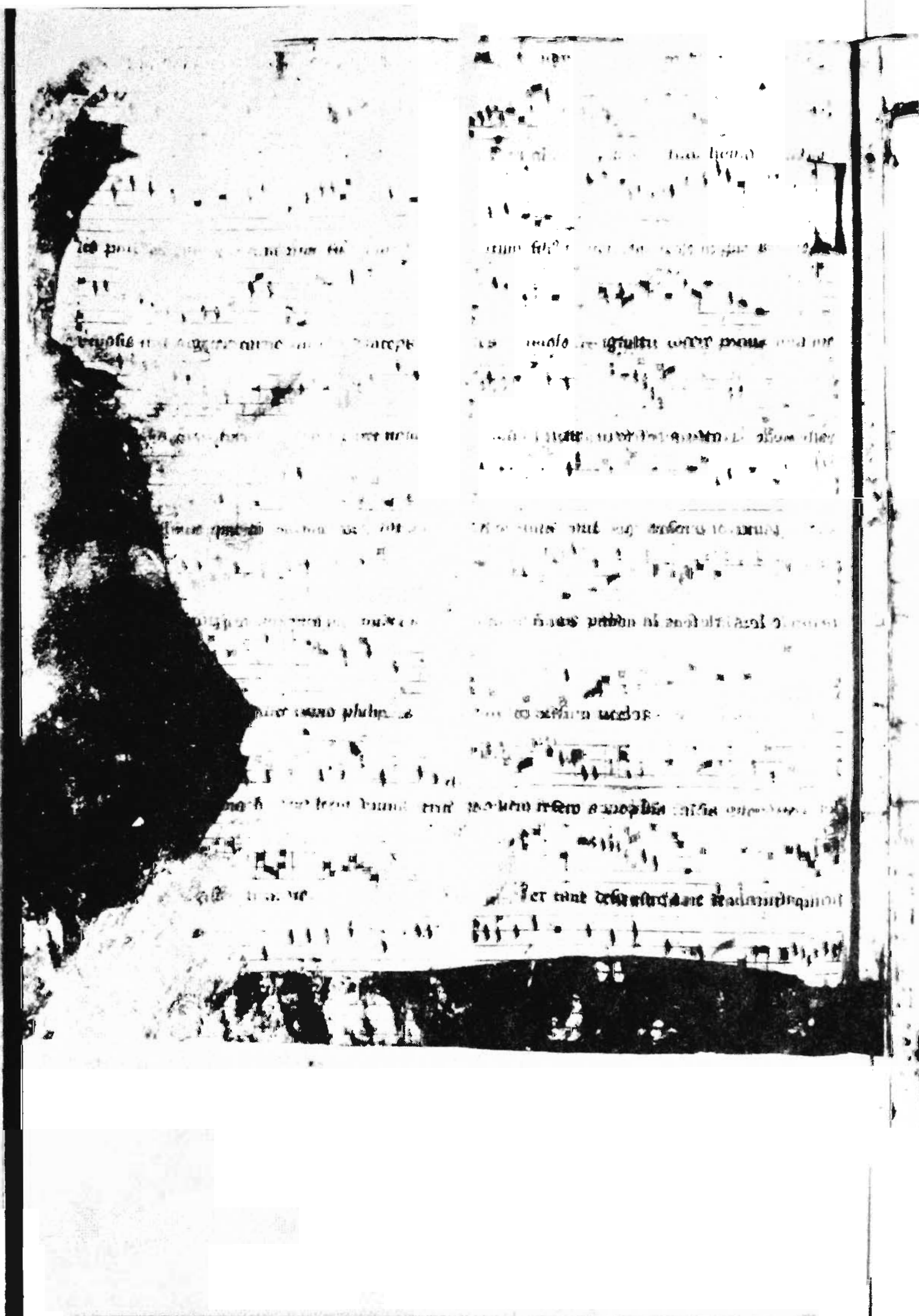
p' loe q' moue mauuise...

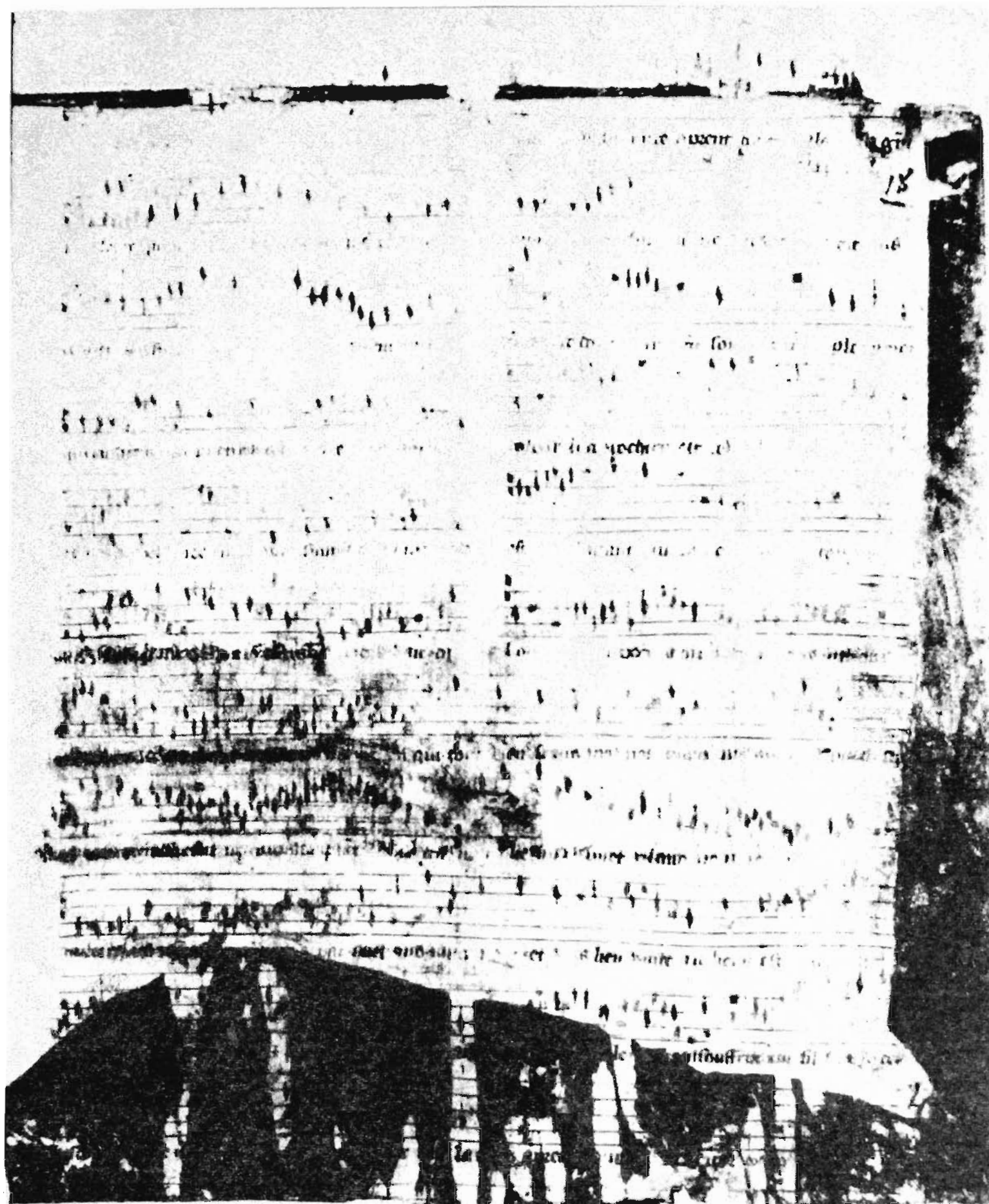
lor calemele pour trachier tous se pult m

lois li dist garuis abree...

uill' castus bade en la malette sante a l'ent

car co: uest la get leue t' la m...





Benedicam' dno vni deo quoq; timo

pi nato i melito sancto

simul paractito curas edices

dieb; no dūis q;eab; si vni in tū

late i tū in vnitete q;ceptū

ca q; dūis q;eab; si vni in tū

benat' ut unam' felicit' leti fecit in gloria

ubi na q; gaudia laudat' dūis

dieb; dūis q;eab; si vni in tū

Benedicam' dno vni deo quoq; timo

pi nato i melito sancto

simul paractito curas edices

dieb; no dūis q;eab; si vni in tū

late i tū in vnitete cōceptū

ca q; dūis q;eab; si vni in tū

in gloria ubi na q; gaudia laudat'

ci dūis q;eab; si vni in tū

Benedicam' dno vni deo quoq; timo

dieb; dūis q;eab; si vni in tū

no dūis q;eab; si vni in tū

Benedicam' dno vni deo quoq; timo

dieb; dūis q;eab; si vni in tū

no dūis q;eab; si vni in tū



gloria

ubi uia et gaudia laudes et

Quonia in uia fidem curiam lectari non pot

in unice clades mores vari potius suo hinc

crecari aliena deserit quadia comuari pane r

uestere tibi diuini si uis et effugere en

uulo fada iociter labor et letari qui tibus e

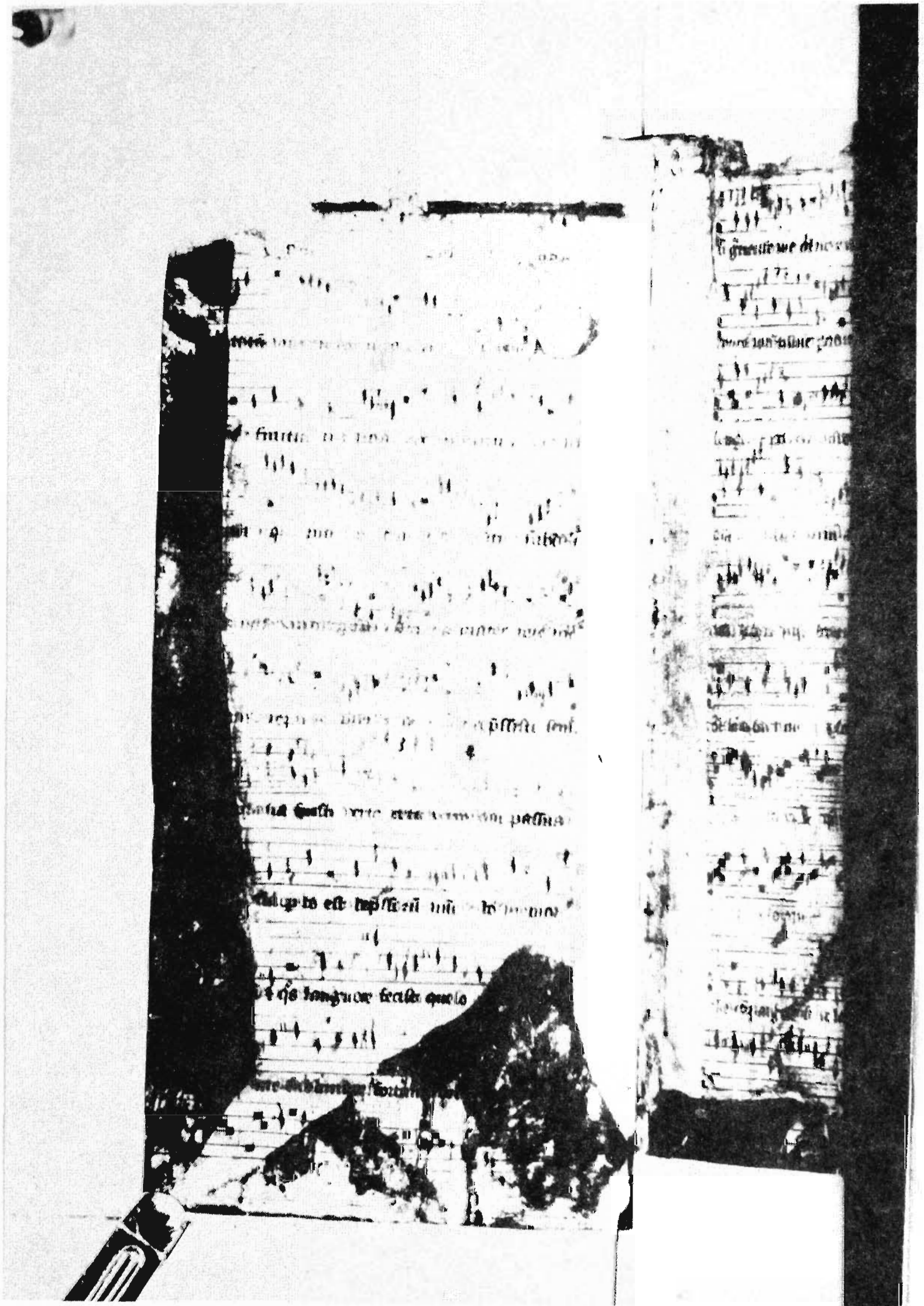
re sime et eritari aubis se ope temp aduho

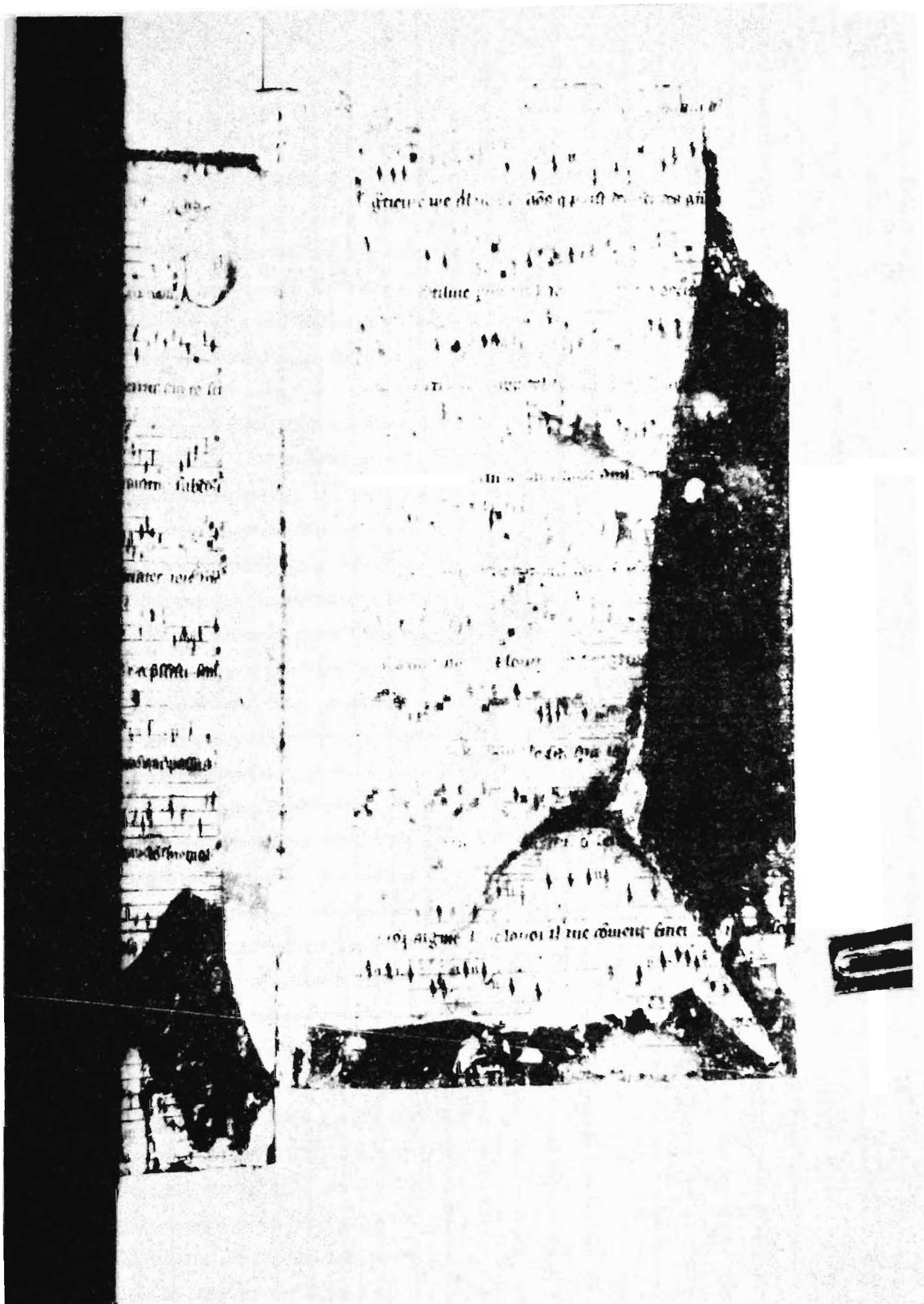
tas laudes pumere luraq uenari abiphia

lem p... a conans dno alludere falsa comenata

cur... fide pmentis... mrd... ca... r... h... e

beru mo... enoe





Tei la ce

qui adoptavit iudaeis quithara lecta dea

denia septa q; negavit e devote thalorianos

res her emra q; rex pastorem ter sus

ges cunctos supant. sicut regni

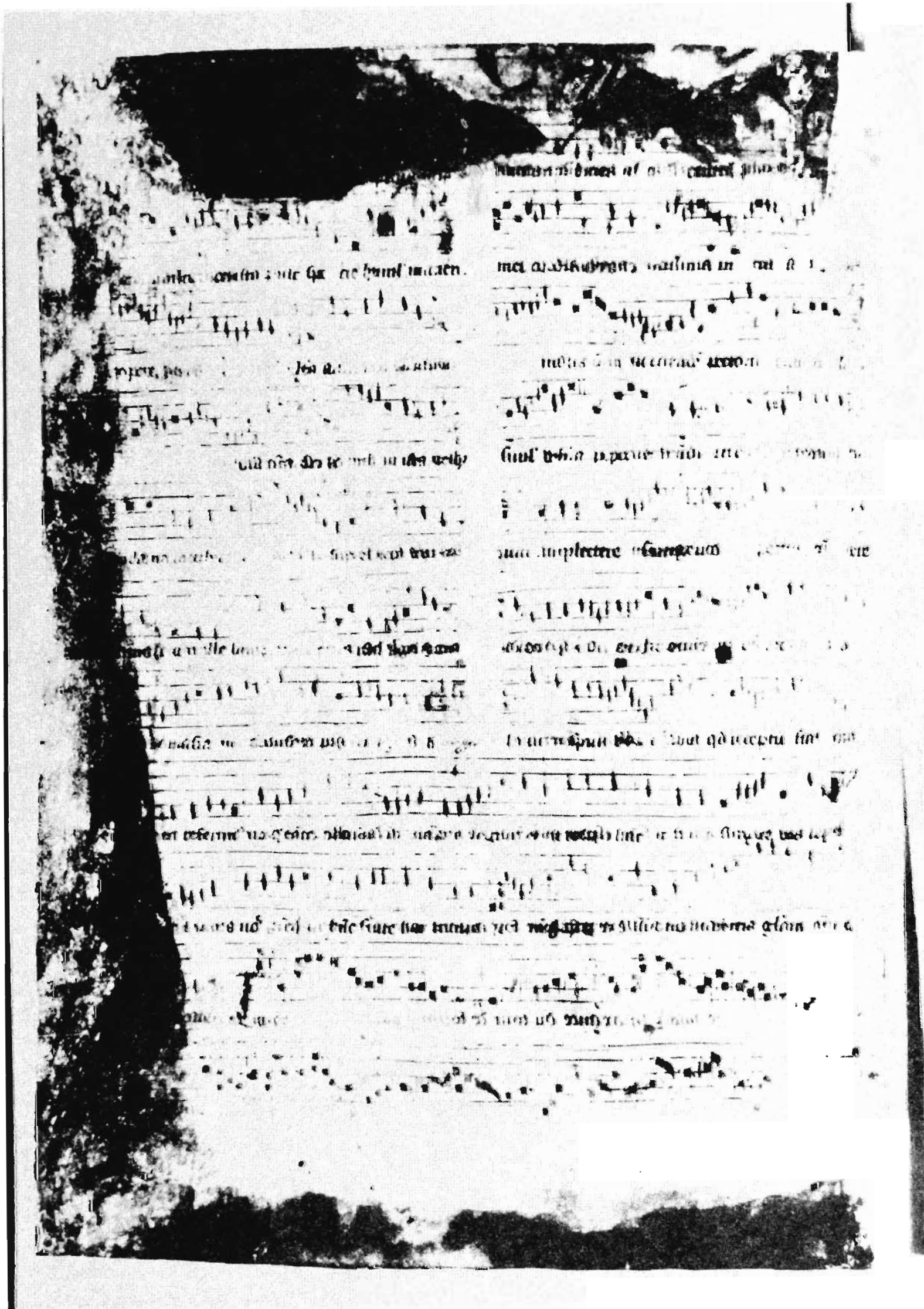
extens honorem. mare que reges col

ant qui nos dei cog nat ad amare

magis manifer. Tenor.

ecce patiens devotionis gratia o q; una victoria

O tunc mect a dolo t nourice de tristour
 nouitue t annuel labom entrebuschance
 done i manche de valo la faulle puit q' soy ne
 tuer logemet ne ne set arestement noques nest
 seur nise me trista dou amed q'it rama p'ny
 timent t or est soudainement vers moy si nes du
 q' tout mon bien en poupris labouie vrendu pa cest la nete t pure qui de biaute a le pris
 ut bn est opus q' ma si tres fort espas que moy na mesure helas elle emporte o soy mo cuer
 ang de moy mes ce masseue q'le a p'la p'ite soy succent ame iay d'itroi t de mal si co se ay de
 p'itruu t li la. q' ferme amo u la arance du tour de fortune obscure ce n'apne mect nul to
 que



The image shows a page of handwritten musical notation, likely from a 15th or 16th-century manuscript. The page is divided into two columns of staves. The notation is dense and difficult to read due to the high contrast and dark spots on the paper. The left column contains approximately 12 staves, and the right column contains approximately 12 staves. The handwriting is a historical style, likely from the 15th or 16th century. The overall appearance is that of an antique manuscript page.

de ces p... de... de... de...

helles de ces dons la leur ou al qui... quelle

loit tant sime que po' la soit en rès ferme ou seu

re il est & foit car elle e no leur las toy las lor

lans deit i sans mesur est fies couert de riche

conuait qui de hors host i deus est ordue

une odole est de faulle p'itue v nuls ne dot

troue ne metre aut la couenait en bon pas

he durt car cest to' veus ne mes. alle figure me

puet estre fors de faulle fige i b' les lo' tondis en

l'oeuvre de trestuier car p' d'oit... la d'loral... p'unt... faulle... que... a... que...

l'puit... de... la... en... met a... d'icose...

l'puit... de... la... en... met a... d'icose...

l'puit... de... la... en... met a... d'icose...

l'puit... de... la... en... met a... d'icose...

l'puit... de... la... en... met a... d'icose...

l'puit... de... la... en... met a... d'icose...

l'puit... de... la... en... met a... d'icose...

l'puit... de... la... en... met a... d'icose...

l'puit... de... la... en... met a... d'icose...

l'puit... de... la... en... met a... d'icose...

l'puit... de... la... en... met a... d'icose...

l'puit... de... la... en... met a... d'icose...

l'puit... de... la... en... met a... d'icose...

l'puit... de... la... en... met a... d'icose...

l'puit... de... la... en... met a... d'icose...

l'puit... de... la... en... met a... d'icose...

Fortune trop au loy

par qnt en lam' ma' uns cad' auis' en... batel

peut plat i cad' loy fleble p'unt cad' rouille e

en vud' fut to' h' tens amues po' ma' moze li q'

ma' afoze ne g'ailou mer chi ne pour

ne de'aper se car ne tiens de bies po' moy

car cad' r'ison se toy veue la moze auere a

raz p'ste de moy met a d'estruction mais telle

que rechoy se par toy car faulle fortune i par

ta' r'ison.

l'puit... de... la... en... met a... d'icose...

l'puit... de... la... en... met a... d'icose...

l'puit... de... la... en... met a... d'icose...

l'puit... de... la... en... met a... d'icose...

l'puit... de... la... en... met a... d'icose...

l'puit... de... la... en... met a... d'icose...

l'puit... de... la... en... met a... d'icose...

l'puit... de... la... en... met a... d'icose...

l'puit... de... la... en... met a... d'icose...

l'puit... de... la... en... met a... d'icose...

l'puit... de... la... en... met a... d'icose...

l'puit... de... la... en... met a... d'icose...

l'puit... de... la... en... met a... d'icose...

l'puit... de... la... en... met a... d'icose...

l'puit... de... la... en... met a... d'icose...

l'puit... de... la... en... met a... d'icose...

l'puit... de... la... en... met a... d'icose...