

Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia

Band: 10 (1990)

Artikel: Zur Einordnung der anonymen Motette "O dira nacio/Mens in nequicia / [Alleluia]" : (F-Pn 23190,4)

Autor: Gómez, Maricarmen

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835308>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 09.11.2024

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

Zur Einordnung der anonymen Motette «O dira nacio/Mens in nequicia / [Alleluia]» (F-Pn 23190, 4)*

MARICARMEN GÓMEZ

1986 erschien in der «Polyphonic Music of the Fourteenth Century» der «Editions de l'Oiseau-Lyre» der Band *English Music for Mass and Offices (II) and Music for Other Ceremonies*, eine Ausgabe, für die Ernest H. Sanders, Frank Ll. Harrison und Peter M. Lefferts verantwortlich sind.¹ Er enthält sechs Motetten, von denen eine mir schon vor längerer Zeit aufgefallen war. Es handelt sich um *O dira nacio / Mens in nequicia*, die Peter Lefferts zum ersten Mal für die erwähnte Reihe überträgt (Nr. 55).² Die Motette ist nur aus der Handschrift von Paris, Bibliothèque Nationale, n.a.frç. 23190 fol. 2v (F-Pn 23190, 4) bekannt, welche wegen ihres Inhaltsverzeichnisses und ihrer datierten Eintragung berühmt ist. Letztere erinnert uns daran, dass die Handschrift dem Herzog von Burgund, Philipp dem Kühnen (1364–1404), gehörte, dessen Name einen anderen ersetzt, der entfernt wurde. Sicher handelt es sich bei dem entfernten Namen um den des ersten Besitzers. Nach dem zu urteilen, was der zweite Teil der Eintragung besagt - ebenso getilgt, aber noch entzifferbar -, muss es sich dabei um den König von Frankreich, Karl V. (1364–80), handeln, dessen Kaplan Michael de Fontaine die Handschrift im Jahre 1376 abschrieb. Wie bekannt, ist von dieser Handschrift nur ein Doppelblatt erhalten, welches 4 Motetten enthält (nur 2 sind vollständig) und das Inhaltsverzeichnis. Laut diesem enthielt die Handschrift im ganzen 71 Motetten: 4, die sich unter den anonymen Stücken des *Roman de Fauvel* finden, weitere 7, die man Philippe de Vitry zuschreibt (keine davon in *Fauvel*), 10 von Guillaume de Machaut, 20 anonyme, die durch unterschiedliche Quellen bekannt sind, und dann noch 30, von denen keine Kopie erhalten zu sein scheint. Ausserdem enthielt die Handschrift noch 18 bekannte Balladen: 9 von Machaut - eine davon sogar zweimal abgeschrieben - eine von Pierre des Molins, eine weitere von Magister Franciscus und 7 anonyme, dazu noch 3 Chaces, ein Virelai, 6 Rondeaux - eins von Machaut und ein anderes von Molins -, eine Hymne, das berühmte Credo von Sort, 4 Fragmente des Ordinariums, ein Lied von unklarer Struktur und dann noch 9 heute unbekannte Lieder.³

Lefferts stützt sich, wie der Kommentar vermerkt, für seine Übertragung des *O dira nacio / Mens in nequicia* auf das Faksimile, das im Jahre 1926 von Droz und Thibault veröffentlicht wurde.⁴ Ohne Zweifel ist die schlechte Qualität dieser Wiedergabe für einige Versehen

* Der vorliegende Text ist die überarbeitete Fassung eines Referats, das auf Einladung der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft am 16.5.1988 in Zürich vorgetragen wurde. Die Verfasserin dankt Herrn Prof. Dr. Wulf Arlt (Basel) herzlich für die wertvollen Ratschläge, die im Anschluss an den Vortrag hier eingearbeitet werden konnten.

1 PMFC XVII, 1986.

2 Lefferts überträgt und erläutert sie ebenfalls in seiner Dissertation, *The Motet in England in the Fourteenth Century*, Columbia University, 1983, Ann Arbor 1986, pp. 181–184 und 958–963.

3 Zwecks genauer Beschreibung vgl. E. Droz und G. Thibault, *Un Chansonnier de Philippe le Bon*, in: *Revue de Musicologie* X (1926), S. 1–8, und C. Wright, *Music at the Court of Burgundy, 1364–1419. A Documentary History*, Henryville-Ottawa-Binningen, 1979, S. 147–158.

4 Ebd., nach S. 8.

verantwortlich, die für die Musik nicht ins Gewicht fallen,⁵ hingegen den Sinn des Textes an einigen Stellen verfälschen. Richtig lauten die Verse des Triplums und Motetus folgendermassen.⁶

Triplum

O dira nacio peior quam vipera,
gallorum concio fallax, pestifera,
dum Thome gladio discindis viscera
te maledictio constringit aspera.

Dum agnum laceras lupinis dentibus
infernus prosperas te dare fletibus.
Sanguis quem fuderis sine criminibus
exclamat ad Deum piis gemicibus.

Diebus omnibus fac penitenciam
et sanctis precibus pulsa clemenciam;
mestis clamoribus deposce veniam,
ne contra te Deus ducet sentenciam.

Motetus

Mens in nequicia ponens consilium,
prava gens impia nocens innoxium.
Cedis et nescia quod agis precium
Thomam de Halia transfert ad gaudium.

Ut scelus defleat te ipsum corripe,
nec celum videas, nec vultum detege,
in terram lateas, in terram corruere,
spere delicias, scicutam comede.

Si nihil deleas quod male feceris,
fecundo quam prius plus Deum noveris (sic);
sed si peniteas nephandi sceleris,
te Thome caritas solvet ab inferis.

5 Die festgestellten Fehler sind die folgenden (Lg = Longa; B = Brevis; Sb = Semibrevis): Triplum / Lefferts, c. 7-8 e-f-g-a-g (2B-2Sb-B) = (4Sb-Lg); c. 29-30 a-g-f-g (4B) = (2Sb-B-Lg). Motetus / Lefferts, c. 27 d-bes (2Sb) = d-c; c. 29-30 c-bes-a-g (4B) = (2Sb-B-Lg); c. 37-38 c-d-e-f-g (2B-2Sb-B) = (4Sb-Lg); c. 55 d-e-f (2Sb-B) = b-c-d-f (4Sb).

6 Verbesserungen: Triplum / V. 4 the = te, maledictis = maledictio, confringis = constringit. Motetus / V. 2 prima = prava; V. 4 Thomas de famia = Thomam de Halia (?); V. 9 nichil = nihil; V. 11 sic = si. Ich danke Herrn Prof. Jaume Riera für seine Hilfe beim Lesen dieser Verse.

Die beiden Texte verweisen in der Aussage wie in einzelnen Formulierungen auf Motetten Philippe de Vitrys. Der Verfasser klagt die «Versammlung der Gallier» (Triplum, V. 2), die «verderbten, gottlosen Menschen» (Motetus, V. 2) an, Thomas getötet zu haben, und fordert sie zur Busse auf, damit sie ihr Verbrechen sühnen. Nach Emilie Dank findet man ähnliche Anreden wie diese in den Gesängen des Mittelalters gegen das jüdische Volk.⁷ Dabei stimmt das Triplum *O dira nacio* in den Wendungen «gallorum concio» sowie «lupinis dentibus» (Zeile 2 und 5) mit den Texten der Motette *Garrit gallus / In novafert / Neuma* überein, für deren Verfasser man Philippe de Vitry hält. Sein Triplum beginnt: «Garrit gallus flendo dolorose, / luge quippe gallorum concio / ...». In Vitrys Motetus finden wir: «mox lupinis dentibus armatus» (V. 7).

Gemäss der These Philipp A. Beckers⁸ gehört *Garrit gallus* zu einem Zyklus von drei Motetten des *Roman de Fauvel*, zwischen deren Texten eine Verbindung besteht. Die erste Motette der Gruppe ist *Garrit gallus* (Fauvel 32), die zweite *Tribum, que non abhorruit / Quoniam secta latronum / Merito hec patimur* (Fauvel 26) und die letzte *Aman novi probatur exitu / Heu! Fortuna subdola / Heu me! tristis est anima mea* (Fauvel 24). Mit poetischen Bildern bieten die Texte Anspielungen auf Ereignisse aus dem politischen Leben zu Anfang des 14. Jahrhunderts. Niemand ist beim Namen genannt, aber die Hauptperson scheint Enguerran de Marigni zu sein, der letzte Ratgeber von Philipp IV., dem Schönen (1285-1314). Enguerran wurde der Veruntreuung von Geldern aus der Schatzkammer angeklagt, aber da er ein Günstling des Königs war, konnte man vor dem Regierungsantritt von Ludwig V. (1314-1316) nicht gegen ihn vorgehen. Am 30. April 1315 endete der Ratgeber und einer seiner Mitarbeiter am Galgen. *Fauvel 32* zeigt die Machenschaften der «vulpes» (= Enguerran) auf, die mit dem Einvernehmen des «leo cecus» (= König Philipp) regiert; im Texte von *Fauvel 26* ist der Löwe nicht mehr am Leben und die «secta latronum» (Motetus), die «tribum que non abhorruit / indecenter ascendere» (Triplum) scheint in Ungnade gefallen zu sein; *Fauvel 24* macht Anspielungen auf die Hinrichtung des Ministers.⁹

Vitry gilt als Verfasser von *Garrit gallus*, da die Motette in dem Traktat *Ars Nova* als Beispiel für die rote Notation angeführt ist.¹⁰ Es handelt sich um eines der ersten bekannten Beispiele, die diese Art von Notierung anwenden. Heinrich Bessler betrachtet *Tribum, que non abhorruit* ebenfalls als ein Werk Vitrys, wobei er seine Argumente hauptsächlich auf die fast isorythmische Struktur der Motette stützt, wodurch sie zu den fortschrittlichsten des *Roman de Fauvel* gehört.¹¹ Obwohl die Zuschreibung von *Aman novi* an Vitry durch das Argument von Becker – der sich auf *Fauvel 32* und *36* stützt – bewiesen zu sein scheint, steht dies im Widerspruch zum Stil der Motette, der einfacher als jener von *Garrit gallus* ist.¹² Die drei Motetten wurden vor 1316 geschrieben, dem Jahr, in dem die Fassung des *Roman de Fauvel* von Gervais du Bus zu Ende geführt wurde. Alle drei fehlen in dem Inhaltsverzeichnis der Handschrift *F-Pn 23190*.

7 E. Dank, *L'hérésie de Fauvel*, Leipzig, 1936, S. 74.

8 Ph. A. Becker, *Fauvel und Fauvelliana*, Leipzig, 1936, S. 36–42.

9 Ebenda; L. Schrade, *The «Roman de Fauvel»*, in: *PMFC I*, 1956, Commentary S. 30–33 und von den gleichen, *Philippe de Vitry: Some new Discoveries*, in: *MQ XLII* (1956), S. 336–338.

10 G. Reaney, A. Gilles und J. Maillard, *Philippi de Vitriaco Ars Nova*, = *CSM VIII* (1964), 19. Kapitel. Nach der Ansicht des Verfassers der *Règles de la seconde rhétorique* wurden die roten Noten von Vitry erfunden (vgl. E.H. Sanders Artikel *Vitry* in *The New Grove Dictionary XX*, S. 25a).

11 H. Bessler, *Studien zur Musik des Mittelalters II. Die Motette von Franko von Köln bis Philipp von Vitry*, in: *AfMw VIII* (1926), S. 194.

12 Obwohl sich Schrade von der These Beckers überzeugen lässt, bemerkt er zum Thema *Fauvel 24*: «except for stylistic factors there is no additional evidence to support ascription to Philippe» (*PMFC I*, Commentary S. 33). *Aman novi* gehört nicht zu den Motetten, die Bessler Vitry zuschreibt (vgl. *Studien II*, S. 192–207).

Einen weiteren Anhaltspunkt zur Einordnung der Motette *O dira nacio* bietet der Tenor. Seine Melodie ist, wie man bisher übersehen hat, einem liturgischen Gesang entnommen. Es handelt sich um ein Alleluia, das nur aus zwei Quellen bekannt ist: Benevent VI. 40, vor 1110, diastematisch aber ohne Schlüssel notiert, und Paris, Bibliothèque Nationale, n.a.lat. 1669.¹³ Beide Aufzeichnungen stimmen überein. Der Text (Ps. 40.5) entspricht der Aussage der Oberstimmen: «Alleluia. Ego dixi: domine, miserere mei, sana animam meam, quia tibi peccavi». Unser Tenor benutzt nur den ersten, verkürzten Teil der Melodie.

Beispiel I. Vergleich der Melodie des Tenors von *O dira nacio* / *Mens in nequicia* (= I) mit derjenigen der Handschrift Paris, B.N., n.a.lat. 1669 (= II).

Der Tenor bietet Ansätze zu einer regelmässigen rhythmischen Organisation, ohne dass man von einer eigentlichen Talea sprechen könnte. Seine Gliederung zeigt einen Zusammenhang mit dem Strophenbau der Oberstimmen.¹⁴ Beides ist im folgenden Schema verdeutlicht: die Gliederung des Tenors in jeweils vier Abschnitte (A-D) durch die Zuordnung der Noten und der Zusammenhang mit dem Bau der Oberstimmen durch die darüber stehenden Striche und die arabischen Zahlen für die Verse der Strophen (1.1 = erste Strophe, erster Vers usw.).

¹³ K. Schlager, *Alleluia-Melodien 1 bis 1100*, Monumenta Monodica Medii Aevi VII, 1968, ThK 230.

¹⁴ Demgegenüber meinte Heinrich Bessler zu dieser Motette: «Mens in nequicia (mit unregelmässigen Tenorperioden) ... ohne modale Anklänge ganz frei imperfekt rhythmisiert» (*Studien II*, S. 191).

I $\text{♩} = \rho$

A 1.1

B 1.2

C 1.3

D 1.4

II

A 2.1

B 2.2

C 2.3

D 2.4

III

A 3.1

B 3.2

C 3.3

D 3.4

Beispiel II. Tenor [Alleluia] und Verteilung der beiden Texte der oberen Stimme der Motette.

Von den 3x4 Linien, in die wir die Tenorstimme unterteilt haben, zeigen 8 die gleiche rhythmische Struktur in den vier letzten Takten, Longa-2 Longa Pausen-Longa (IA, IC, ID, IIA, IIB, IIIA, IIIB, IIIC). Einige dieser Linien sind sogar rhythmisch gleich (IC = IIIA = IIIB; ID = IIB = IIIC). Dagegen sind die vier letzten Takte von IIA und IIIB, auf die jeweils die drei ersten von IIB und IIIC folgen, nicht nur isorhythmisch, sondern auch isomelodisch.

Die Gliederung des Tenors wird durch eine wiederkehrende rhythmische Gruppe der Oberstimmen unterstrichen. Es handelt sich um die Folge Longa-8 Semibreven-Longa. Sie findet sich jeweils in den letzten vier Takten der Tenorabschnitte (IA, IC usw.). In IIA ersetzen 4 Breves die 8 Semibreves, eine Änderung des vorgehenden rhythmischen Schemas, die auf das Deklamieren des Textes zurückzuführen ist. Aus demselben Grunde erscheinen in dem Motetus von IC, IIB und IIA anstatt der ersten Longa 2 Breves (IC, IIB) oder 2 Semibreves-Brevis (IIIA) von gleichem Klang. Die fünf/sechs letzten Takte von IB und IIC führen auch in den oberen Stimmen das gleiche rhythmische Motiv weiter: auf 8 Semibreves im Triplum – im Motetus Pausen – folgen 8 Semibreves im Motetus – im Triplum eine Longa, auf die eine Pause des gleichen Wertes folgt –, wobei auf das Motiv der Semibreves immer eine Longa folgt.

The image shows a musical score for three voices: Tenor (top), Triplum (middle), and Motetus (bottom). The Tenor part consists of four measures with lyrics: CON - CI - O FAL - LAX, PE - STI - FE - RA, DUM. The Triplum part consists of four measures with lyrics: IM - PI - A NO - CENS IN - NO - XI - UM. The Motetus part consists of four measures with lyrics: IM - PI - A NO - CENS IN - NO - XI - UM. The score illustrates the rhythmic structure discussed in the text, showing how the Tenor's rhythm is mirrored in the upper voices.

Beispiel III. F-Pn 23190, 4 / Takte 10–14.

Die zwei isomelodischen Fragmente der Tenorstimme sind teilweise gleichfalls isomelodisch in den entsprechenden Takten der oberen Stimmen (Triplum, T. 33, 36–37 = 65, 68–69; Motetus, T. 36–38 = 68–70).

Aus dem bis jetzt Gesagten scheint man ableiten zu können, dass *O dira nacio* eine teilweise rhythmisch organisierte Motette ist, trotz ihrer vielen Unregelmässigkeiten. Die rhythmische Organisation unterstreicht auf ausdrucksvolle Weise die zweite Hälfte jedes Verses, ausser bei IID und IIID.

Wie anzunehmen war, bringt das Motiv der oberen Stimmen, das sich mit gewisser Regelmässigkeit am Ende jeder Linie der Tenorstimme wiederholt, eine identische Verteilung des Textes mit sich, ausser bei IIA (vgl. Beispiel II). Die Verse des Triplums und Motetus, die einander entsprechen, beginnen und enden auch meistens zusammen, wenn sie auch in einigen Fällen stufenförmig beginnen (ID, IIA, IIB, IIIA, IIIC, IIID), oder übereinandergeschoben (IB/C, IIC/D). Dasselbe gilt für die Halbverse.


Auch vom Gesichtspunkt der Klangfülle aus gesehen zeigt die Motette eine gewisse Organisierung. Betrachten wir die Takte, wo die Klangfülle am vollständigsten ist (Zusammenklänge von drei Noten, von denen wenigstens zwei um die Dauer von einer Longa oder zwei Breves verlängert werden). Wir behalten dabei immer das Schema der Tenorstimme, dargestellt im Beispiel II, im Auge. Wenn wir nur die Klangfülle der zwei letzten Longae jeder Linie auf verschiedenen Stufen betrachten, erhalten wir das folgende Ergebnis.

Beispiel IV*

	I	II	III
A:	Cd-Bd	Am-G	A-C
B:	G-C	A-G	A-G
C:	A-G	G-C	Cd-G
D:	Cd-B	G-C	G-C

* Die Zusammenklänge ohne Terz sind durch ihren Grundton angegeben, diejenigen mit Terz durch den Zusammenklang, der folgt; Durdreiklang (= d) oder Molldreiklang (= m).

Auf dem obigen Schema stimmen die Zusammenklänge IB mit IIC, IID (IIIC, umgekehrt) und IIID überein. Die Zusammenklänge IC stimmen mit (IIA), IIB und IIIB überein. IIIA benutzt den Anfangszusammenklang (IIA) & IIB und den Schlusszusammenklang IIC & IID. IA und D verwenden ähnliche Zusammenklänge. Es ist unwahrscheinlich, dass es sich um einen Zufall handelt; es scheint eher die Absicht gewesen zu sein, die Endabschnitte jeder der vier Einheiten, aus denen I, II und III bestehen, harmonisch hervorzuheben.

Der kunstvoll geplante Charakter dieser Komposition ist bemerkenswert, ob wir nun die Rhythmik ins Auge fassen, die Klangfülle oder die Verteilung des Textes. Aber das sind vielleicht nebensächliche Einzelheiten, verglichen mit dem, was ihre Notierung betrifft. *O dira nacio* ist geschrieben mit Longae, Breves und Semibreves; es gibt nur vier Minimae, jede am Ende der selben rhythmischen Formel des Triplums,  (T. 15, 38-39, 51, 59).¹⁵ Das benutzte Taktmass ist der Modus imperfectus, Tempus imperfectum, Prolatio major, also eine Kombination von zwei zweigeteilten Einheiten mit einer dreigeteilten Einheit.¹⁶ Wie wir gesehen haben, scheint die Motette in drei Abschnitte gegliedert, von denen jeder wieder in vier weitere unterteilt ist, womit wir insgesamt zwölf Abschnitte haben. Wenn wir die Minimae zählen, die in einer Longa des Modus imperfectus mit Prolatio maior enthalten sind, so kommen wir ebenfalls auf zwölf. Wir haben also eine Musik vor uns, deren Struktur die gleiche Abschnittanzahl aufweist wie die Unterteilung der Takteinheit. Jeder der zwölf Verse der zwei Texte der Motette setzt sich seinerseits aus zwölf Silben zusammen (6+6).

Garrit gallus ist eine Motette, die sich wesentlich von *O dira nacio* unterscheidet. Ihre Tenorstimme hat bereits eine klare rhythmische und harmonische Organisierung (6 Taleae und 2 Colores), die *O dira* nicht aufweist. Die Gesamtstruktur besteht aus zwei Teilen (1 Color ↔ 3 Taleae), wie es oft der Fall ist bei den Motetten der französischen Ars nova und Ars subtilior. Die ganze Komposition hindurch wechselt der Modus perfectus mit dem Modus imperfectus ab.¹⁷ In beiden Abschnitten der Motette sind einige Takte der oberen Stimmen rhythmisch identisch.¹⁸

¹⁵ Während sich in den T. 13, 51 und 59 die Formel zwischen zwei Longae befindet, steht sie in den T. 38-39 zwischen zwei Semibreves.

¹⁶ Im dem Traktat *Ars nova* (vgl. Anmerkung 10) erkennt man zum ersten Mal die Gleichheit der vollkommenen und der unvollkommenen Messungen an. Die frankonische Notation beruhte auf der vollkommenen Messung, obschon man unter den polyphonen Kompositionen des 13. Jh. fünf Beispiele für die unvollkommene findet, *F-Mo* 260, 261, 311 und 153 und *D-Ba* 35 und 86. Vgl. P. Aubry, *Cent motets du XIIIe siècle, publiés d'après le manuscrit Ed. Iv. 6 de Bamberg*, Paris, 1964, S. 134-135.

¹⁷ Übertragung bei R. von Ficker, *Sieben Trienter Codices: VI Auswahl*, in *DTÖ* XL/70 (1960), S. 2-3, und L. Schrade, *The Works of Philippe de Vitry*, in: *PMFC* I, S. 68-70.

¹⁸ Es handelt sich um die folgenden Takte der Übertragung Schrades: Motetus, T. 6-7 = 36-37, 13-15 = 43-45, 17 = 47 und 23 = 53; Triplum, T. 7 = 37, 13 = 43, 20 = 50 und 23 = 53. Bessler sieht in *In nova fert* «eine isorythmische Gesamtgliederung in sechs Perioden» (T. 3-7, 13-17, 23-27, 33-37, 43-47, 53-57), unter denen man auch rhythmische Übereinstimmungen findet (*Studien II*, S. 194).

Was den Zusammenhang zwischen Text und Musik betrifft, so entsprechen eine Strophe des Triplums (= 4 Verse) und 3 bzw. 2 Verse des Motetus einer Talea. Es handelt sich hier um eine Art von regelmässiger Verteilung des Textes, bei der die letzten Silben von jeder Strophe des Triplums und von immer 3 bzw. 2 Versen des Motetus nicht mit der letzten Note jeder Talea übereinstimmen, mit Ausnahme der sechsten: der letzte Vers des Triplums hört zuerst auf, worauf sogleich der des Motetus folgt und das Ende der Talea, während man begonnen hat, eine neue Gruppe von Versen im Triplum zu singen, dann im Motetus.¹⁹ Auf diese Weise bildet sich eine regelmässige Verkettung, die wir in den anderen Motetten, die Philippe de Vitry zugeschrieben werden, nicht vorfinden.

Was den harmonischen Aufbau betrifft, so finden wir in *Garrit gallus* ebenso wie in *O dira nacio* Stellen, wo die Klangfülle stärker hervorgehoben wird; diese fallen auf die Takte 1, 4, 6 und 9 jeder Talea. Die Klangfülle des ersten Teiles der Komposition stimmt weitgehend mit jener des zweiten überein, wobei die beiden gleichen Melodien des Tenors jedesmal unterstrichen werden (Colores I/II). Ebenso wie die Verteilung des Textes unter der Musik weist die Klangfülle der Komposition ein Gleichgewicht auf. Man findet etwas Ähnliches bei *Fauvel* 26, der Komposition, die ja durch ihr Thema, wie wir gesehen haben, mit *Garrit gallus* verbunden ist. Und obwohl bei *Garrit gallus* nur die oberen Stimmen teilweise rhythmisch organisiert sind, ist *Fauvel* 26 auf bemerkenswertere Weise isorythmisch. Die Gliederung von *Fauvel* 26 in drei Teile und seine Isorhythmie erinnern uns an *O dira nacio*. Sollte nicht vielleicht *O dira* einer der ersten Versuche des Meisters sein, der «trouva la manière des motets»?²⁰ Oder war es vielleicht der Versuch von einem seiner Lehrer?

O dira nacio gehört zu der Gruppe der zahlreichen Motetten von *F-Pn* 23190, die in keinen weiteren Quellen nachgewiesen sind. Die Motette *Thomas tibi* (Nr. 41 im Inhaltsverzeichnis), die leider nicht erhalten ist, gehört zur selben Gruppe. Es handelt sich zweifellos um *Thoma(s) tibi obsequa*, eine Motette, die im 19. Kapitel des Traktats *Ars Nova* als Beispiel für die rote Notierung angegeben ist; im selben Kapitel erwähnt man noch sieben weitere Motetten, unter denen sich auch *Garrit gallus* befindet.²¹ *Thoma(s) tibi* jedoch wird an erster Stelle genannt. Wie Sarah Fuller kürzlich bewies, wurde der Traktat *Ars Nova* im Kreis von Vitry geschrieben, jedoch nicht von ihm selbst.²²

Möglicherweise bestand eine Verbindung zwischen *O dira nacio* und *Thoma(s) tibi*, zumindest scheint ihre Hauptperson ein gewisser Thomas zu sein, dessen Tod beklagt wird. Die Themen der beiden Motetten könnten sich gegenseitig ergänzt haben, wie die von *Fauvel* 32, 26 und 24. Aufgrund der Einfachheit der Musik von *F-Pn* 23190, 4, verglichen mit *Garrit gallus*, ist es unzweifelhaft, dass *O dira* der anderen Motette vorausging.

Thomas gemma Cantuariae / *Thomas caesus in Doveria* ist die bekannteste Motette, die Thomas Becket gewidmet wurde.²³ Um 1300 komponiert, bezieht sich der Text des Motetus auf Thomas de la Hale, Mönch der englischen Abtei Saint Martin (Dover), der im August 1295

19 Vgl. T. 10, 20, 29–30, 39–40, 50 und 59 der angegebenen Übertragung.

20 Nach Ansicht des Verfassers der *Règles de la seconde rhétorique*. Vgl. E.H. Sanders, *Vitry*, S. 25b.

21 *Douce playsance* und *Tuba sacre fidei*, Nr. 36 und 81 des Inhaltsverzeichnisses von *Pn* 23190, werden auch im 19. Kapitel des Traktates angeführt (G. Reaney u.a., *CSM* VIII). *Thoma(s) tibi obsequa* wird noch von Johannes de Muris in seinem *Quaestiones super partes Musicae* angeführt (*CS* III, S. 106).

22 S. Fuller, *A Phantom Treatise of the Fourteenth Century? The «Ars Nova»*, in: *The Journal of Musicology* IV/1 (1985–86).

23 Man findet sie in den Handschriften Cambridge, Gonville und Caius Coll. 512/543, fol. 254v–255r; Oxford, Bodleian Library 862, fol. 22v und Princeton, Garret 119, fol. 4a–5b. Weitere Thomas Becket gewidmete Motetten nennt D. Stevens, *Music in Honor of St. Thomas of Canterbury*, in: *MQ* LVI (1970).

von den Franzosen ermordet wurde.²⁴ Der Verfasser vergleicht Thomas Becket mit Thomas de la Hale, aufgrund der Gleichheit ihrer Vornamen und ihres gewaltsamen Todes. Becket, Erzbischof von Canterbury, wurde im Dezember 1170 ermordet.

Thomas de la Hale muss auch die Hauptperson von *O dira nacio* sein. Der Text des Motetus scheint seinen Namen zu tragen, und der des Triplums spricht von jemandem, der von Franzosen ermordet wurde. *Thomas gemma* ist in 28 rhythmischen Variationen aufgebaut, welche möglicherweise den Stil von *O dira* beeinflusst haben; wie in *F-Pn 23190*, 4 unterliegt die Verteilung des Textes einer ziemlich regelmässigen Struktur.²⁵

Es ist wahrscheinlich, dass der Verfasser des Textes von *O dira* Engländer war. Wenn wir dagegen annehmen, dass er Franzose war, würde das, was im Munde eines Ausländers eine Herausforderung bedeuten würde, zu einer beissenden Kritik, die uns an den Stil des Verfassers des Zyklus von *Fauvel* erinnert, zu dem *Garrit gallus* gehört.

Aber sollte es sich um den gleichen Verfasser handeln und wollte man Vitry in ihm sehen, stellt sich sofort das Datum der Komposition in den Weg, das sich in etwa mit dem des Todes von Thomas de la Hale zu decken scheint. Es wäre also unmöglich, dass die Komposition von Vitry stammt, denn er wurde erst 1291 geboren. Es muss trotzdem bemerkt werden, dass die Gestalt des Thomas Becket diesen Komponisten interessierte, denn einige Jahre später erwies er ihm Ehre in seiner Motette *Phi millies ad te / O creatur Deus / Quam sufflabit / Jacet granum*, die ohne Musik erhalten ist.²⁶ Die Anfangsworte des Tenors, *Jacet granum oppresum palea*, stimmen mit denen eines sehr bekannten, dem Erzbischof gewidmeten Responsorium überein.

Der Stil der Motette *O dira nacio* ist einfacher als der gewisser anderer von *Fauvel*, die man Vitry zuschreibt. Es fehlt eine auf die Art von *Garrit gallus* durch Colores und Taleae organisierte Tenorstimme, und die Isorythmie der oberen Stimmen ist unregelmässig. Die rhythmische Komplikation der Kompositionen in *Fauvel*, die Vitry zugeschrieben werden, ist offensichtlich grösser als die von *O dira*, einer Motette, in der man praktisch nur Longae, Breves und Semibreves benutzt, obwohl auch einige Minimae vorkommen. Nun besteht ja ein zeitlicher Abstand von mehr als 60 Jahren zwischen dem Datum ihrer Komposition und dem der Abfassung der Handschrift, in der sie enthalten ist (1376). Diese Tatsache lässt die Annahme zu, dass die Originalnotierung von *O dira nacio* eine andere gewesen sein könnte. Und dazu gibt es ja mehrere Beispiele. So sind die Motetten von *Fauvel*, für deren Verfasser man Vitry hält, in der Notation von Petrus de Cruce geschrieben; wenn sie Konkordanzen mit anderen Quellen aufweisen, wie in dem Fall von *Garrit gallus*, so wenden diese Quellen die Notation der Ars nova an. Es kann sich also um modernisierte Fassungen einer anderen älteren handeln, es sei denn, man hätte die Notierung von *Fauvel* vereinheitlicht. Der wesentliche Unterschied zwischen den beiden Notationsarten besteht in der Anwendung der Minima nach Art der Ars nova.

24 Vgl. K.J. Levy, *New Material on the Early Motet in England: A Report on Princeton Ms. Garrett 119*, in: *JAMS* IV (1951), S. 224.

25 Übertragung bei Levy, ebd., S. 234–239, und L.A. Dittmer, *The Worcester Fragments*, in: *MSD* II, 1957, S. 116–132.

26 Hg. von E. Pognon, *Du nouveau sur Philippe de Vitry et ses amis*, in: *Humanisme et Renaissance* VI (1939).

Fauvel 32



Pic 2



Beispiel V. Anfang des Triplums *Garrit gallus* in *Fauvel* und in der Handschrift Paris, Bibliothèque nationale, Coll. de Picardie 67 (*Pic*).²⁷

Vielleicht verwendete eine Originalversion von *O dira nacio* ebenfalls die typischen Semibreves der Notierung von de Cruce. Auf jeden Fall ist *O dira* die älteste aller bekannten Motetten, die Minimaen verwenden, wenn auch in einer Quelle von 1376.²⁸ Modus und Tempus der Motette, das sei noch einmal gesagt, sind imperfekt, ein ungewöhnliches Taktmass in den Motetten vor der *Ars nova*.²⁹ Auf der anderen Seite könnte *O dira* mit einer anderen Motette in Verbindung stehen, nämlich mit *Thoma(s) tibi*, wo die rote Notation angewendet wird (s.o.).

Die rote Notation, die Minima, die Gleichstellung der Zweivierteltakte mit den Dreivierteltakten bringt man gewöhnlich mit dem Werk von Philippe de Vitry in Verbindung, der - so nimmt man an - ihre praktische Verwendung einführte. Es wäre ausserordentlich interessant, wenn man erfahren könnte, wo und bei wem der französische Komponist studierte. Was zurzeit fast sicher zu sein scheint, ist, dass die Motette *O dira nacio* von einem Engländer geschrieben wurde.

27 Einander gegenübergestellte Faksimiles der beiden Versionen bei F. Gennrich, *Abriss der Mensuralnotation des XIV. und der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts*, Frankfurt, 2/1965, Abb. II-III.

28 Für frühere Verwendungen der Minimaen, vgl. W. Arlt, *Aspekte der Chronologie und des Stilwandels im französischen Lied des 14. Jahrhunderts*, in: *Forum Musicologicum* III. (1982), S. 214-215, und P. Jeffery, *A Four-Part «In seculum» Hocket and a Mensural Sequence in an Unknown Fragment*, in: *JAMS* XXXVII (1984), S. 25-35.

29 Vgl. Anmerkung 16.