

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

**Herausgeber:** Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

**Band:** 24 (1971)

**Artikel:** Entstehung und Verwendung der Handschrift Oxford Bodleian Library,  
Canonici misc. 213

**Autor:** Schoop, Hans

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-858873>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 01.10.2025

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

P 22733<sup>24</sup>

PUBLIKATIONEN  
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

PUBLICATIONS  
DE LA SOCIÉTÉ SUISSE DE MUSICOLOGIE

---

SERIE II VOL. 24

HANS SCHOOP

Entstehung und Verwendung  
der Handschrift Oxford  
Bodleian Library, Canonici misc. 213

---

VERLAG PAUL HAUPT BERN UND STUTTGART

PUBLIKATIONEN  
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

PUBLICATIONS  
DE LA SOCIÉTÉ SUISSE DE MUSICOLOGIE

---

SERIE II VOL. 24

Entstehung und Verwendung  
der Handschrift Oxford  
Bodleian Library, Canonici misc. 213

PUBLIKATIONEN  
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

---

VERLAG PAUL HAUPT BEHN UND STUTTGART

HANS SCHOOP

Entstehung und Verwendung  
der Handschrift Oxford  
Bodleian Library, Canonici misc. 213

PUBLIKATIONEN  
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

VERLAG PAUL HAUPT BERN UND STUTTGART

71 G 1460/

HANS SCHOOP

Entstehung und Verwendung  
der Handschrift Oxford  
Bodleian Library, Canonici misc. 213

SCHWEIZERISCHE LANDESBIBLIOTHEK  
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE SUISSE  
BIBLIOTECA NAZIONALE SVIZZERA

Nachdruck verboten. Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen und der Reproduktion auf photostatischem Wege oder durch Mikrofilm, vorbehalten.

Copyright © 1971 by Paul Haupt Berne  
Printed in Switzerland

## Vorwort

Die eigenartige Faszination, die von Handschriften ausgeht, rührt wohl zu einem grossen Teil daher, dass sie einen unverstellten Zugang zur Musik einer Epoche gewähren. Es gibt prachtvollere Musikhandschriften als Oxford, Can. misc. 213, doch nur wenige Codices hinterlassen durch die Vielfalt und Einmaligkeit ihres Repertoires und den subtilen Duktus ihrer Noten- und Kurrentschrift einen derartig bleibenden Eindruck. Kennt man erst einmal die individuellen Schriftzüge und hat im Umgang mit der Handschrift Vertrauen in sie gewonnen, so wird man dieses Vertrauen auch auf ihren Schreiber übertragen, der – wie wir heute von neuem – der Musik seiner Zeit ergeben war. Man wird versuchen, während der 15 bis 20 Jahre, in denen allmählich aus Doppelblättern und Faszikeln der heute vorhandene Codex entstanden ist, an der Seite des Kopisten zu bleiben, dem Wechsel seiner Schreibgewohnheiten, seiner Federn und Tinten zu folgen und sich anhand der Aufzeichnungen die Musik und ihre Aufführungspraxis zur Zeit der Frührenaissance in Oberitalien zu vergegenwärtigen. Es war das Ziel dieser Arbeit, neben der Beschreibung der Entstehung des Codex Oxford, eine möglichst konkrete Darstellung der Beziehung zwischen Schreiber und notierter Komposition zu geben.

Die erneute Behandlung einer allgemein bekannten und viel zitierten Handschrift konnte nur sinnvoll sein, wenn methodisch neue Wege gewählt wurden. Ich glaube mit Schriftanalysen anhand einer bis auf die Anordnung der Doppelblätter originalgetreuen Kopie des Codex die verlässlichsten Resultate erhalten zu haben. Dem Leser mag es vielleicht einige Mühe bereiten, alle Hinweise und Beispiele mit dem Microfilm zu überprüfen; ich kann somit nur hoffen, dass bald eine Faksimile-Ausgabe des Codex Oxford erscheinen wird.

Mein verehrter Lehrer, Professor Dr. Kurt von Fischer, der mir die Musik früherer Epochen näher brachte, unterstützte diese Arbeit in jeder Hinsicht durch seine wertvollen Ratschläge und die zur Verfügung gestellten Microfilme; er ermöglichte mir in mehreren Seminarvorträgen, die Arbeit schrittweise der Kritik der Mitstudenten auszusetzen. Für sein nie erlahmendes Interesse, das er dem Thema entgegenbrachte sei ihm herzlich gedankt.

Unter den Musikforschern, die sich mit der Handschrift Oxford beschäftigten, nimmt Professor Gilbert Reaney aufgrund einer sich über viele Jahre erstreckenden Reihe von einschlägigen Publikationen eine hervorragende Stellung ein. Während der Drucklegung meiner Dissertation durfte ich noch in das Manuskript eines weiteren Artikels dieses Autors Einsicht nehmen; zu meiner grossen Befriedigung konnte ich in diesem Aufsatz, der in der nächsten Publikation des Studien-Zentrums von Certaldo erscheinen wird, einige der hier vorgelegten Resultate bestätigt finden.

Mein ganz besonderer Dank gilt der Bodleian Library, insbesondere dem Leiter der Handschriftenabteilung, Richard Hunt und seinen Assistenten, die meine Studien an dieser

Kostbarkeit ihrer Bibliothek unterstützten. Auch möchte ich der Bibliothèque Nationale in Paris und Madame Nanie Bridgman für ihre Hilfe danken.

Der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft und ihrem Präsidenten, Dr. Ernst Mohr danke ich für die Aufnahme in die Reihe ihrer Publikationen und die finanzielle Hilfe. In den Dank eingeschlossen sei der Vorstand der Tonhalle-Gesellschaft, Zürich, der mit einem Beitrag an die Druckkosten und der Gewährung einesurlaubes gleichfalls zum Zustandekommen dieser Arbeit beigetragen hat. Auch dem Erziehungsrat des Kantons Zürich bin ich für seine Unterstützung zu Dank verpflichtet.

Zürich, im Juli 1970 H. Sch.

Mein verehrter Lehrer, Professor Dr. Kurt von Fischer, der mit die Musik früherer Epochen näher brachte, unterstützte diese Arbeit in jeder Hinsicht durch seine wertvollen Ratschläge und die zur Verfügung gestellten Mikrofilme; er ermöglichte mir in mehreren Seminarrichtungen, die Arbeit schrittweise der Kritik der Mitstudierenden aussetzen. Für sein nie erlahmendes Interesse, das er dem Thema entgegenbrachte sei ihm herzlich gedankt.

Unter den Musikforschern, die sich mit der Handschrift Oxford beschäftigt, nimmt Professor Gilbert Reese aufgrund einer über viele Jahrzehnte andauernden Reihe von einschlägigen Publikationen eine herausragende Stellung ein. Während der Drucklegung meiner Dissertation durfte ich noch in das Manuskript eines weiteren Artikels dieses Autors Einsicht nehmen; zu meiner grossen Befriedigung konnte ich in diesem Aufsatz, der in der nächsten Publikation des Studien-Zentrums von Cortado erscheinen wird, einige der hier vorliegenden Resultate bestätigt finden. Ich danke Herrn Reese für seine ständige Unterstützung und für die Bereitstellung der Handschriften. Mein ganz besonderer Dank gilt der Bibliothek der Universität Zürich, insbesondere dem Leiter der Handschriftenabteilung, Richard Hunt und seinen Assistenten, die meine Studien an dieser Dissertation in bester Weise unterstützten.

# Inhaltsverzeichnis

|  |    |    |
|--|----|----|
| <b>Einführung</b> .....  | 9  |    |
| <b>I. Kapitel</b>  |    |    |
| Index und Einordnung von Faszikel 1 .....  | 11 |    |
| Follierung .....   | 13 |    |
| Umstellung in Faszikel 5 .....   | 14 |    |
| <b>II. Kapitel: Das 2. Faszikel</b> .....  |    | 15 |
| Werke in schwarzer Notation .....  | 15 |    |
| Vorlinierung .....   | 15 |    |
| Faszikelplanung .....  | 18 |    |
| Initialen .....  | 20 |    |
| Form der Semibrevis .....  | 21 |    |
| Rekonstruktion .....   | 22 |    |
| Zusammenfassung .....  | 25 |    |
| Neugruppierung von Faszikel 2 (Tabelle) .....  | 27 |    |
| <b>III. Kapitel</b>  |    |    |
| Papiere und Wasserzeichen .....  | 29 |    |
| Vorlinierung der Faszikel .....  | 30 |    |
| Binden der Faszikel .....  | 31 |    |
| <b>IV. Kapitel</b>   |    |    |
| Über die Veränderungen der Schriftformen im allgemeinen .....                                | 33 |    |
| Untersuchung der Schriftformen im speziellen .....   | 34 |    |
| Die Lettern g, E und Nachträge im 9. Faszikel .....  | 35 |    |
| Die Lettern s, A und Nachträge in den älteren Faszikeln .....                                | 36 |    |
| Die Letter T und Nachträge in Faszikel 4 .....   | 39 |    |
| Die Lettern Q und F und die teilweise gleichzeitige Entstehung<br>der Faszikel 3 und 4 ..... | 40 |    |
| Aufbau des 3. Faszikels, Initialen und F-Schlüssel .....                                     | 41 |    |
| Die Semibrevis-Form .....  | 42 |    |
| Die teilweise gleichzeitige Entstehung der Fasz. 8 und 10 .....                              | 43 |    |
| Die Faszikel 5 bis 8 .....   | 44 |    |
| Die schwarze Notation .....  | 44 |    |
| Zusammenfassung der Schriftanalysen .....  | 45 |    |

## V. Kapitel

|   |    |
|---|----|
| Der Schreiber und die Namen der Komponisten ..... | 47 |
| 3 neue Termini: virilas, aversi, cursiva .....    | 49 |
| Notation der Musik .....                          | 51 |
| a) Mensurzeichen .....                            | 51 |
| b) Mensurkanons .....                             | 53 |
| c) Korrekturen .....                              | 56 |

## VI. Kapitel

|                        |    |
|------------------------|----|
| Textunterlegung .....  | 61 |
| Sprachkenntnisse ..... | 64 |

## VII. Kapitel: Konkordanzen

|  |    |
|--|----|
| BL, Bologna, Civico Museo bibliogr. mus., ms. Q 15 ..... | 69 |
| PC II, Bibl. Nat., nouv. acq. frç. 4379 .....            | 70 |
| PC II, Bibl. Nat., nouv. acq. frç. 4379 .....            | 72 |

## VIII. Kapitel

|  |    |
|--|----|
| PC III, Bibl. Nat., nouv. acq. frç. 4379 ..... | 79 |
|--|----|

## IX. Kapitel

|                            |    |
|----------------------------|----|
| Partielle Textierung ..... | 87 |
|----------------------------|----|

## X. Kapitel: Akzidentien – Partial Signatures – Musica ficta

|  |     |
|--|-----|
| Akzidentien .....                        | 93  |
| Plazierung der Vorzeichen .....          | 98  |
| Dauer eines Vorzeichens .....            | 100 |
| Spezieller Gebrauch der Vorzeichen ..... | 102 |
| Partial Signatures .....                 | 103 |
| Musica ficta .....                       | 111 |

## XI. Kapitel

|                              |     |
|------------------------------|-----|
| Gebrauchsspuren .....        | 117 |
| Zeitliche Einordnung .....   | 118 |
| Zusammenfassung .....        | 123 |
| Literaturverzeichnis .....   | 125 |
| Faksimile-Tafeln 1 – 3 ..... | 129 |

## Einführung

Es mag den Kenner der musikwissenschaftlichen Publikationen über das 15. Jahrhundert erstaunen, dass eine so bekannte und oft zitierte Handschrift erneut in einer umfangreichen Arbeit vorgestellt wird. Liegen doch nunmehr, mit wenigen Ausnahmen, sämtliche Werke aus dem Codex Oxford, Can. misc. 213 in wissenschaftlichen Ausgaben vor.

Im Zusammenhang mit einer von Prof. Dr. K. von Fischer angeregten Handschriften-Besprechung ergab sich, dass die im wesentlichen auf J. Stainers *Dufay and his Contemporaries* (1898) und vor allem auf E. Nicholsons Einführung zu dieser Publikation fussenden Meinungen zum Teil zu revidieren wären. Es zeigte sich, dass es nur mit einer grösseren Arbeit, die alle Gesichtspunkte nochmals aufgrund der Handschrift selbst erörtert, gelingen könnte, die durch viele Schriften verbreiteten bisherigen Ansichten über die Art des Aufbaus, der Schreiber, Herkunft und Datierung des Codex zu korrigieren.

J. Stainers noch vor wenigen Jahren in einem Nachdruck (1963) erschienenenes Werk war zu Ende des letzten Jahrhunderts eine hervorragende Leistung, die für die noch in den Anfängen der Quellenerfassung begriffene Musikwissenschaft wegweisend wirkte. E. Nicholsons Essay bot auch für die vorliegende Arbeit viele Anregungen.

Zwei der bekanntesten Forscher haben in den folgenden Jahrzehnten vor allem durch ihre Ausgaben die Kenntnis des Codex und der darin enthaltenen Werke erweitert: Ch. van den Borren mit *Polyphonia sacra* (1932, 'Ausg. der geistlichen Werke) und H. Bessler mit der zum grössten Teil von ihm besorgten Gesamtausgabe der Werke Dufays (DA) sowie durch seine vielbeachteten Abhandlungen *Studien zur Musik des Mittelalters* (1925) und *Bourdon und Fauxbourdon* (1950). Weitere wichtige Beiträge, deren Schwerpunkt jedoch nicht ausschliesslich auf dem Codex Oxford liegt, lieferten E. Dannemann, J. Marix und S. Clercx (1). Die Dissertation von S. Spurbeck (2) hingegen kann als überholt betrachtet werden.

Das American Institute of Musicology in Rom, das sich die systematische Erfassung aller wichtigen Quellen zum Ziel setzte, schuf durch das von G. Reaney in *Musica Disciplina* (MD) IX (1955) vorgelegte Inventar der Handschrift die Basis für alle weiteren Arbeiten auf diesem Gebiet (3). G. Reaney hat sich im weiteren durch die sorgfältige Edition der Reihe *Early Fifteenth-Century Music* (EFM) (4) verdient gemacht; kurz vor Abschluss dieser Dissertation im Oktober 1969 erschien der IV. Band, der die anonymen Werke des Codex Oxford enthält.

1 E. Dannemann, Die spätgotische Musiktradition in Frankreich und Burgund vor dem Auftreten Dufays, 1936.

J. Marix, Les musiciens de la cour de Bourgogne au XVe siècle, 1937.

S. Clercx, Johannes Ciconia, 1960

2 S. Spurbeck, A Study of the Canonici Manuscript misc. 213, 1943

3 In der vorliegenden Arbeit bezieht sich die Numerierung der Werke des Codex auf dieses Inventar (MD IX, 1955, S. 73 ff.)

4 erschienen in der Reihe *Corpus Mensurabilis Musicae*, 4 Bände (1955–69)

Grossen Einfluss auf die vorliegende Arbeit hatte der Aufsatz von Ch. Hamm *Manuscript Structure in the Dufay Era* (5) (1962). Vom gleichen Autor ist auch das hier verwendete Handschriften-Sigel Ox anstelle des zu Verwechslungen führenden O übernommen.

Die Erforschung eines Codex zielte bisher zumeist dahin, möglichst genaue Angaben über Ort und Zeit der Entstehung zu erlangen; meine Untersuchungen legen den Schwerpunkt auf die Entstehungsgeschichte des Codex sowie den Gebrauch und die Herkunft des Notenmaterials. Stilistische Gesichtspunkte wurden nur dort einbezogen, wo sie sich als direkte Folge aus dem übrigen ergaben. Dagegen wird die Herkunft der Handschrift hier nicht erörtert, da sich keine neuen präzisen Anhaltspunkte finden liessen.

Nachfolgend seien einige der verbreitetsten Ansichten, den Codex Oxford betreffend, in Zitaten wiedergegeben.

J. Stainer und E. Nicholson: „It is also clear that the music was written by several hands and the words by several.” (Dufay and his Contemporaries, S. 9)

H. Bessler: „. . . die in Oberitalien vor und nach 1430 faszikelweise entstandene Sammel-Handschrift”. (MGG Bd. 3, Sp. 899) und „O written in Italy, probably at Venice . . . by Italian scribes. The fascicles O(5)—O(10) are earlier, O(1)—O(4) later. The last date in a supplement is 1436.” (DA Bd. VI, 1964, S. XIX)

G. Reaney: „As may be expected in a manuscript which includes works written as early as the 1380s and as late as the 1430s, the stylistic range is great, and the order of classification in the edition (EFM IV) is generally that of the fascicles in the succession 5—10, 1—4. This establishes a general chronology, and except where a date is given in the manuscript, it is the only one possible. Indeed, even these dates are subject to question, for it is not always clear whether the date refers to the year of composition or when the work was written down in the manuscript.” (EFM IV, 1969, S. IX)

Besonders das letzte Zitat macht deutlich, dass sich das Interesse auf die stilistische Erfassung der Werke verlagerte; aus diesen Ergebnissen wurde versucht, Rückschlüsse auf die Gliederung des Codex zu gewinnen. L. Schrade hat jedoch zurecht vor einem solchen Vorgehen gewarnt „da es nicht möglich ist, musikalische Probleme zu lösen ohne vorgängig die Geschichte der Handschriften selbst geklärt zu haben.” (6)

5 Acta Musicologica XXXIV, 1962, S. 166 ff.

6 Coll. de Wégimont, II, 1955, S. 132

## I. Kapitel

### Index und Einordnung von Faszikel 1

Der Codex Canonici misc. 213 der Bodleian Library in Oxford (Ox) beginnt mit einem Index, der heute noch 4 Blätter umfasst. Dieser verzeichnet sämtliche Textincipits und Foliozahlen der im Codex vorkommenden Werke ab Buchstabe E mit Ausnahme der fragmentarisch gebliebenen. Obschon das erste Indexblatt, das die Buchstaben A bis D enthalten hatte, heute fehlt, lässt sich gleichwohl feststellen, dass von der Handschrift selbst nichts verloren gegangen ist. Die folgende Beschreibung von Ox bezieht sich demnach auf den Zustand des Codex wie er nach der Niederschrift des Index vorlag. Es ist aber wahrscheinlich, dass ursprünglich andere Vorsatz- und Rückstossblätter vorhanden waren, die vielleicht einen Teil dieser Untersuchungen erleichtert, wenn nicht gar erübrigt hätten.

Im Index ist die Aufreihung der Werke unter den einzelnen Buchstaben bisher nicht genauer überprüft worden. Eine interne alphabetische Ordnung war im 15. Jh. nicht üblich. Die weitere Abstufung erfolgte anhand der Höhe der Foliozahlen, wobei die mengenmässig überwiegenden Gloria- und Credincipits speziell behandelt wurden, indem man sie hier zu in sich weiter differenzierten Blöcken zusammenzog. Das beeinträchtigte das regelmässige Ansteigen der Zahlen unter Buchstabe E und P. Weitere Unregelmässigkeiten die komplizierend wirken, könnten durch Unachtsamkeit entstanden sein, so folgt z. B. in der Kolonne N auf 101 noch 91. Sucht man nach einer möglichen Fehlerquelle, so findet sich bei fol. 91 eine Initiale, deren Lesung durch die figurale Ausschmückung erschwert ist. Recht häufig fällt die letzte Zahl einer Kolonne wieder zurück und zwar auf eine Zahl unter 17, z. B. bei E 140–14, F 132–12, G 126–11, somit alles Foliozahlen, die das 1. Faszikel betreffen. Man kann aus dem Index ersehen, dass die Incipits von Stücken des 1. Faszikels, mit Ausnahme derjenigen mit einer Foliozahl unter 5, zuletzt in den Index eingeschrieben wurden.

Eine weitere auffällige Erscheinung im Index zeigt sich in der mehr oder weniger unterschiedlichen Schreibweise der Majuskel von Incipits mit Foliozahlen unter 80 und solchen von 81 bis 140, gut sichtbar bei F, L und Q. Dieser Unterschied wird bestärkt durch die im allgemeinen grösseren Zeilenabstände bei Incipits mit Zahlen über 81. Die Werke, die sich auf verso befinden, werden im übrigen unter der Foliozahl aufgeführt, die bei offenem Codex sichtbar ist. Es werden demnach eigentlich die Lesefelder numeriert.

Diese Eigenheiten des Index führen zu folgenden Annahmen: Die Handschrift bestand ursprünglich aus zwei getrennten Teilen, einem ersten Teil mit Fasz. 1–4, foliiert von 1–80 wobei das 1. Fasz. vorerst nur mit dem Gloria und Credo von Binchois beschrieben war (siehe die Platzierung im Index von E 1 und P 3 zu Beginn der Kolonne bzw. vor den übrigen Credosätzen). Der Schreiber erstellte nun einen Index, der dem heutigen entspricht aber nur bis zur Foliozahl 80 reichte. Nun wurden in das noch unbeschriebene 1. Fasz. weitere Kompositionen eingetragen, vorerst *Excelsa civitas* mit Foliozahl 5 und im Index nachgeführt.

Hierauf wurde der zweite, bisher selbständige Teil des Codex, die heutigen Faszikel 5–10 umfassend, mit dem ersten Teil zu einem Band vereint. Der Index musste nun erneut nachgeführt werden. Der Schreiber rektifizierte vorerst eine eventuell schon vorhandene Foliierung des zweiten Teiles (s. dazu nächsten Abschnitt), um dann die Incipits in der Reihenfolge der Höhe ihrer Foliozahl einzutragen. Auf diese Weise entstand ein Index entsprechend dem heute vorliegenden, lediglich die Foliozahlen von 7–16 würden noch ausstehen; diese wurden jeweils im Anschluss an die Eintragung des betreffenden Stückes in Faszikel 1 im Index nachgeführt. Damit hätte sowohl der Index wie auch das Corpus die heute bekannte Form erlangt.

Nachfolgende Beispiele sollen die Überprüfung dieser Thesen ermöglichen.

F: die Aufstellung enthält nur ein Werk zwischen 17 und 80, dessen Majuskel sich deutlich von den folgenden (112, 132) unterscheidet, letzte Zahl 12.

O: ansteigend von 23 bis 81, dann mit grösserem Zeilenabstand und grösserer Majuskel regelmässig ansteigend bis 135, zum Schluss wieder mit engerem Abstand aber noch grösserer Majuskel 8 und 10.

S: von 20 bis 71 sukzessive ansteigend, dann mit deutlich grösserem Zeilenabstand 82 bis 140, mit einer Unregelmässigkeit 110–109–110, zum Schluss eine 7.

Der Nachweis lässt sich auch bei allen übrigen Lettern erbringen.

Unregelmässigkeiten finden sich bei:

M: 78–74–84 (s. IV. Kapitel); 97–93–97; 140–135

O: 80v wird mit 81 bezeichnet; die Werke auf 140v hingegen mit 140. Die Zahl 81 dürfte auf einem früheren Rückblatt gestanden haben.

P: 3–65–75–137–113–106 Credo-Gruppe; 111–109–115

U/V: 71–63–90 (s. IV. Kapitel); 16, die Lauda ist sowohl auf 15v wie auch 16v notiert, jedoch nur auf 16v vollständig. Auf 15v war sie auch vor dem viel späteren Eingriff nur Fragment, sie müsste im Index deshalb als 17 verzeichnet sein.

Vergleicht man die Werke des 1. Fasz. mit dem Index, so wird deutlich, dass zwischen der Erstellung des Index von Teil 1 und der Einverleibung des 2. Teiles wohl nur die Nr. 3 (fol. 4v/5) hinzukam, da eine Kontrolle der Nr. 4 und 5 (*Craindre* und *Ave maria*), die auf dem heute fehlenden Indexblatt standen, wegfällt. Im IV. Kapitel wird es möglich sein, die Anzahl der zu diesem Zeitpunkt eingetragenen Werke noch zu erweitern. Die übrigen Werke des 1. Fasz. sind am Schluss der Kolonnen aufgeführt. Die Motette Nr. 8 von Antonius de Civitate mit der Jahrzahl 1422 ist unvollständig geblieben und wurde deshalb nicht verzeichnet. An anderer Stelle dieser Arbeit wird sich zeigen, dass das im Rahmen von Ox frühe Datum 1422 sich auf die Komposition und nicht auf das Kopieren bezieht. Aus der Reihenfolge der Folio-Zahlen bei der Kolonne kann geschlossen werden, dass Nr. 13 (*Verbum patris*) nach Nr. 16 (*Verbum caro factum*) eingetragen wurde.

Es ist nun ersichtlich, dass die Motette Nr. 14 von Johannes de Quatris als letztes Werk in Faszikel 1 und damit in den ganzen Codex aufgenommen wurde. Sie trägt den Zusatz 1436, *mensis maij venec(iis)*, das zugleich jüngste Datum von Ox.

Ein weiterer Beweis für die Richtigkeit dieser Thesen liefert ein gelber Strich, der die Majuskeln aller Incipits im Index ziert und im Original deutlich sichtbar ist. Er reicht bis

zur Zahl 80 und fehlt bei den übrigen. Die gleiche Ausschmückung findet sich im Corpus bei Initialen und Majuskeln und zwar nur bei den Werken, die auch im Index angezeichnet sind. Sie fehlt deshalb von fol. 5v bis 16v, wird aber bei fol. 17, dem Beginn von Faszikel 2 wieder aufgenommen und noch bis Nr. 27 fol. 20v weitergeführt; d. h. also, dass der Farbschmuck nach der Eintragung von *Excelsa civitas* und *Craindre*, jedoch vor der Zufügung der Faszikel 5 bis 10 und der übrigen Werke des 1. Fasz. angebracht wurde.

Damit ergeben sich folgende Resultate:

1. Der Codex bestand ursprünglich aus zwei getrennten Teilen, welche die Faszikel 1 bis 4 resp. 5 bis 10 enthielten.
2. Das 1. Fasz. war bei der Erstellung des Index der Faszikel 1 bis 4 lediglich mit dem Satzpaar von Binchois beschrieben.
3. Der zweite ältere Teil des Codex wurde nach der Eintragung von Nr. 3 und 4 (4v/5) angefügt und der Index entsprechend erweitert.
4. Faszikel 1 hat sich als das jüngste aller Faszikel erwiesen; es wurde bis zu Nr. 14 (Motette von de Quatris, 1436 datiert) allmählich komplettiert.

Schon H. Besseler (7) hatte im Zusammenhang mit dem Aufkommen des Tempus perf. diminutum die stilistische Fortgeschrittenheit des 1. Fasz. herausgestellt. Bessellers Annahme, dass die kompositorischen Neuerungen zuerst bei geistlichen Werken zur Anwendung gelangten, wird durch die hier gegebenen Resultate hinfällig.

## Follierung

Der Codex wurde von der Bodleian Library glücklicherweise nicht durchgehend neu foliiert, lediglich die 4 Indexblätter, fol. 1 und fol. 140 wurden mit neuen Zusätzen versehen.

Wie schon angedeutet, musste bei der Zusammenlegung der beiden Teile des Codex auch die Follierung des 2. Teiles dem veränderten Zustand angepasst werden. Dies konnte auf 2 Arten geschehen: entweder waren die Faszikel 5–10 noch nicht foliiert oder eine bereits vorhandene Follierung musste beseitigt werden. Da keine Rasuren vorliegen, wird man vorerst annehmen, dass der 2. Teil noch unfoliiert war; bei fol. 88 überrascht jedoch die unterschiedliche Grösse der beiden 8. Die offensichtlich verschiedenen Formen der 9 von 89 und 90 wird man sich nicht sogleich erklären können. Erst bei 99 wird das Vorgehen klar; der Schreiber hatte unter Verwendung der ursprünglichen Foliozahl 19 durch Ergänzung aus der 1 jeweils eine 9 geschrieben und bei 81 bis 89 lediglich eine 8 davor gesetzt. Dies war möglich, da das 4. Fasz. zufällig mit einer 10er-Zahl abschloss.

Bei fol. 100 muss demzufolge die erste Rasur zu finden sein, doch auch hier radierte der Schreiber vorderhand nur die zu verändernde Zahl zwei in eine Null (8). Die Zahlen sind in der Folge nicht immer vollständig entfernt worden, so dass sie manchmal noch etwas durch oder neben der neuen Zahl sichtbar sind; besonders deutlich wird dies bei fol. 132, 133 resp. ehemals 58, 59 und am Schluss des Codex fol. 140 resp. 66.

7 Bourdon und Fauxbourdon, 1950, S. 133

8 Bourdon und Fauxbourdon, Faksimile-Tafel IV

Diese Zahlen machen deutlich, dass der 2. Teil ursprünglich um 6 Blätter oder 3 Doppelblätter umfangreicher war. Leider liess sich bei einer Untersuchung der radierten Foliierung auch bei ultra-violettem Licht die Stelle, an der diese Blätter ursprünglich eingeordnet waren, nicht eindeutig bestimmen. Mit Sicherheit lässt sich lediglich sagen, dass die Faszikel 5 und 6 sowie 9 und 10 ab fol. 127 unangetastet blieben. Da Fasz. 7 in sich so zusammenhängend ist, dass es nachträglich nirgends getrennt werden könnte, ist es am wahrscheinlichsten, dass diese Blätter vor, in oder nach Faszikel 8 herausgenommen worden sind.

Es hat sich also gezeigt, dass der ältere Teil (ab 5. Fasz.) ursprünglich eine eigene Foliierung besass und im wesentlichen seine Anordnung beibehalten hat. Die Reihenfolge scheint dem Schreiber nicht unwichtig gewesen zu sein, verweist er doch am Schluss des 5. und 6. Fasz. ausdrücklich auf das nächstfolgende.

### Umstellung in Faszikel 5

Eine weitere etwas blasse Foliierung findet sich in Faszikel 5. Sie verwendet die im Codex sonst üblichen Schreibformen. Auf fol. 83 kann man ganz in der Ecke rechts oben eine 4 feststellen, auf fol. 84 eine 3, 85/5, 86/6, 87/8, 88/7, 89/9, 90/10. Da der Codex nur Doppelblätter enthält, die in der üblichen Art ineinandergestellt sind, kann man aus der ehemaligen Foliierung schliessen, dass die Reihenfolge der Dbl. 3 und 4 geändert wurde. Die Ursache dieses Auswechslens wird bei Fontaines *Sans faire de vous departie*, fol. 86v/87 (6v nach der ältesten Foliierung) zu suchen sein, zu dem Francus de Insula einen Contratenor hinzugefügt hatte. Als alle Systeme auf der Versoseite beschrieben waren, musste die Fortsetzung dieser zugefügten Stimme auf die gegenüberliegende Seite verlegt werden. 7 recto war jedoch schon voll beschrieben, hingegen befanden sich auf 8 recto unten noch zwei leere Systeme. Da auf dem 3. und 4. Dbl. (älteste Foliierung 8 und 7) keines der Werke verso und recto zugleich beanspruchte, konnten die beiden Dbl., ob schon bereits beschrieben, noch ausgewechselt werden. Dieser vielleicht vereinzelt Fall einer faszikelinternen Umstellung lässt die Möglichkeit zu, dass unter Umständen auch in anderen Fällen noch Änderungen der Reihenfolge vorgenommen worden sind. Das vorhin erwähnte Werk Fontaines, vielleicht auch nur der Contratenor, ist demnach im Hinblick auf Faszikel 5 als Nachtrag einzustufen. Die Form des Custos (IV. Kapitel) und die in diesem Faszikel nur hier anzutreffende Verzierung des Schlussstriches (vgl. fol. 101) deuten an, dass mit *Nachtrag* hier lediglich eine geringe zeitliche Differenz gemeint ist. Die Bezeichnung *relativer Nachtrag* ist denn auch im folgenden, sofern nicht ausdrücklich anders vermerkt, in diesem Sinne zu verstehen.

## II. Kapitel: Das 2. Faszikel

### Die Werke in schwarzer Notation

Beim Durchblättern von Faszikel 2 (fol. 17–34v) stösst man inmitten von weisser oder hohler Notation unerwartet auf einige Seiten in schwarzer Notation, nämlich auf fol. 22v–23v und nochmals auf fol. 28v–29. Die sorgfältige Noten- und Textschrift zeigt auf allen 4 Seiten die gleichen Charakteristika. Die Schrift der unvollständig gebliebenen ital. Ballata von Antonius Romanus hat teilweise etwas andere Detailformen. Die Motetten von Ciconia (22v/23) und Nicolaus Zacharias (28v/29) unterscheiden sich nur durch die Verwendung einiger italienischer Notationselemente bei Ciconia, z. B. abwärts und seitwärts caudierte SB (9). Befremdend wirken weniger die erwähnten Namen einer älteren Komponistengeneration, als ihre Plazierung in der Umgebung von Werken Dufays, sowie die – von 2 weiteren Seiten abgesehen (1. Seite Fasz. 5, 1. Seite Fasz. 9) – zweimalige, isolierte Verwendung der schwarzen Notation. Ein Zusammenhang ergibt sich dadurch, dass diese Werke auf den korrespondierenden Seiten des 6. und 7. Dbl. von Faszikel 2 stehen. Aufgrund der oben angeführten Gemeinsamkeiten der Schrift ist der Schluss naheliegend, dass diese beiden Doppelblätter schon beschrieben waren, als sie dem Faszikel zugefügt wurden. Die weiss notierten Werke auf diesen beiden Doppelblättern sind davon natürlich auszunehmen, nämlich die beiden ital. Ballaten von Hugo de Lantins auf den Aussenseiten des 6. Dbl., sowie die *secunda vox* von Dufays *Anima mea* und ein kleines Rondeau, beide auf fol. 28, 7. Dbl.; der Schrifttypus dieser Werke entspricht dem in Ox üblichen.

Wenn diese beiden Doppelblätter also schon teilweise beschrieben waren, ist daraus zugleich zu folgern, dass sie einem noch nicht fertig beschriebenen Faszikel zugefügt wurden, da sonst die Anfügung von Dufays *Anima mea* nicht mehr möglich gewesen wäre. Doch wie soll man sich diese Plazierung mitten im 2. Fasz. erklären? Es stellt sich also die Frage, ob die Rekonstruktion eines Faszikelaufbaus aus noch nicht gebundenen Doppelblättern möglich ist, wenn das Hilfsmittel weiterer Folierungen, wie wir es beim 5. Fasz. antrafen, fehlt.

### Die Vorlinierung

Die beiden Doppelblätter 6 und 7 haben nicht nur Gemeinsamkeiten der Schrift, auch die Art der Blattvorbereitung, d. h. Systemlinierung, der Abstände und der Texthilfslinien weist auf 6 Seiten die gleichen Merkmale auf, wobei für die Stücke auf fol. 28 eine auf gleiche Weise vorlinierte Seite benutzt wurde. Die Art der Blattvorbereitung dieser beiden

9 S. Clercx: Johannes Ciconia, 1960, Nr. 36

Doppelblätter (im folgenden Vorlinierung genannt), unterscheidet sich aber in einigen Punkten von der Vorlinierung auf den übrigen Seiten des 2. Fasz.

Es zeigt sich, dass die Anzahl der Liniensysteme im 2. Fasz. stark schwankt. Fol. 17 hat 10 Systeme, fol. 18 deren 11, fol. 24 wiederum nur 9 Systeme. Dann schwankt die Art der Linierung: fol. 20 und 21 haben beide 10 Systeme, aber bei fol. 20 ist die Systemhöhe etwa 13 mm und das Textspatium ist gleich hoch während auf fol. 21 die Systemhöhe 16 mm misst und nur etwa 10 mm für den Text reserviert sind. Diese Dinge werden darum wichtig, weil sich analoge Verhältnisse auf dem entsprechenden Gegenblatt nachweisen lassen. Leider ist die Annahme, dass es sich dabei von Dbl. zu Dbl. um verschiedene Typen der Vorlinierung handelt, in dieser einfachen Art nicht haltbar. Es ist deshalb unumgänglich, die Vorlinierung im Detail zu analysieren.

Der Prototyp der Vorlinierung des 2. Fasz. findet sich auf fol. 24–27 (Dbl. 8 und 9) mit einer Systemhöhe von ca. 13 mm und einem Textspatium von ca. 14 mm; der Lesefeld-Begrenzungsstrich ist beidseitig sehr schwach, ebenso die Texthilfslinie, die sich in der Mitte des Textspatiums findet. Bei Nichtgebrauch der Texthilfslinien (Virelai fol. 19) oder deren Nichtbeachtung (Grenon, fol. 32v) erweist es sich, dass diese schematisch vorgezeichnet waren. Dem untersten System ist ebenfalls eine Texthilfslinie beigegeben. Bei diesem Typ der Vorlinierung bleibt im unteren Teil der Seite viel Raum ungenutzt. Auch die beiden seitlichen Ränder sind grosszügig bemessen, im Vergleich etwa zur Blatteinteilung des 9. Fasz., wo pro Blatt 12 Systeme gezogen wurden und die Ränder schmal gehalten sind. Mit dieser engen Einteilung konnten die grossen Motetten gerade noch auf einer Doppelseite plaziert werden. Im Sinne einer sparsameren Verwendung des Papiers, sowie bedingt durch den Umfang einiger Werke, wurde diese erste Vorlinierung erweitert, z. B. auf fol. 26v unten um ein halbes System wobei der Abstand zum 9. System deutlich enger und die Linienführung weniger regelmässig ist. Um ein sinnvollerer Notenbild zu ermöglichen, wurden die Systemlinien ohne Hilfe eines Lineals in die rechte Randzone hinein verlängert, z. B. auf fol. 26v, 7. Zeile, Schluss des Superius; im 3. System um die Breite einer einzelnen SB; im Tenor einmal um die Breite einer c.o.p.-Ligatur und einmal um die Breite einer kolorierten SB. Diese Randergänzungen erschweren das Erkennen des ursprünglichen Satzspiegels, sind aber deutlich zu unterscheiden von der früheren exakteren Begrenzung.

Die systematische Nutzung der rechten Randpartie ermöglichte dem Schreiber, umfangreichere Werke gerade noch auf einer Seite unterzubringen, z. B. bei fol. 31; das 10. System auf dieser Seite ist in der Linienführung etwas wellig, das Textspatium deutlich verengt, die Texthilfslinie für das unterste System fehlt. Es ist also ergänzt worden. Analog liegen die Verhältnisse auf der komplementären Innenseite des 4. Dbl. (fol. 20v). Hier fallen auf: die nicht genaue Parallelführung des 10. Systems in bezug auf die übrigen Systeme, der nicht gewährte linke Rand des Satzspiegels und der abweichende Abstand der untersten Texthilfslinie. Die Gemeinsamkeiten der Abweichungen in der Ergänzung der ursprünglichen Vorlinierung lassen die Möglichkeit offen, dass die Erweiterung gleichzeitig vorgenommen worden ist.

Der Umfang eines Werkes braucht nicht der Anlass zur Erweiterung der Systemzahl von ursprünglich 9 auf 10 zu sein. Dies wird auf fol. 19v/20 anhand der leergebliebenen ergänzten Systeme erkennbar; die Ergänzung ist hier übrigens sehr deutlich (Rand Folio 20). Die Erweiterung der Systemzahl konnte also präventiv erfolgen. Stünde sie aber durchwegs ohne Bezugnahme zum betreffenden Musikstück, so wäre eine Ergänzung auf 11 Systeme, wie sie bei fol. 31v/32 erfolgte, nicht mehr möglich gewesen. Die Abstände zwischen den beiden ergänzten Systemen sind hier noch wesentlich enger als bei den übrigen Ergänzungen, was wiederum erst genügend Raum für das 11. System ergab. Eine so haarscharf berechnete Disposition, wie sie hier bei dieser Motette aufscheint, lässt viel Erfahrung des Schreibers vermuten.

Auf fol. 18 zeigt sich ein anderer Typ der Ergänzung der ursprünglichen Vorlinierung. Hier wurde oben und unten um je ein System von 9 auf 11 erweitert. Die Merkmale der Ergänzung sind bereits bekannt; vor allem ist das Textspatium deutlich enger als das der übrigen Systeme. Interessant ist aber, dass das ganze 2. Dbl. auf diese Weise ergänzt wurde, ohne dass hiezu beispielsweise eine grosse Motette der Anlass gewesen wäre. So blieb das 11. System auf fol. 33 leer und auch das unterste System auf fol. 33v war vor der etwas später erfolgten textlichen Ergänzung unbeschrieben. Die aufgeführten Gründe scheinen mir zur Folgerung hinreichend, dass beim 2. Dbl. dieses Faszikels nicht nur die 1. Vorlinierung sondern auch die Ergänzungen vor der Einfügung in das Faszikel erfolgt sind. Das 1. Dbl. (fol. 17/34) zeigt ebenfalls, wenn auch in bezug auf das Textspatium nicht so offensichtlich, durchwegs die gleiche Art der Ergänzung auf 10 Systeme. Beim 3. und 4. Dbl. ist der Sachverhalt etwas komplexer. Die Ergänzung erfolgte dort, wie schon früher erwähnt, auf 10 Systeme; hingegen wurde auf fol. 31v/32 auf 11 Systeme erweitert. Im Gegensatz zum 2. Dbl. konnten deshalb hier die Ergänzungen der Vorlinierung erst beim Eintragen der Musik oder im Anschluss daran vorgenommen worden sein. Die Ergänzung der Vorlinierung auf fol. 32v lässt sich vorerst noch nicht einleuchtend begründen.

Die Vorlinierung des 5. Dbl. weicht vom bisherigen Typ ab; der Abstand zwischen den Notenlinien ist wesentlich grösser, das Textspatium etwas kleiner. Der Satzspiegel lässt nur mehr einen schmalen Rand übrig. All dies gestattet eine optimale Ausnützung des Papiers bei gleichzeitiger Verbesserung der Lesbarkeit. Dieser Vorlinierungstyp ist bei den Faszikeln 4 und 1, also den jüngsten durchwegs zur Anwendung gekommen. Die Doppelblätter 6 und 7 waren wie schon eingehend behandelt, zum Teil bereits beschrieben (schwarze Notation), eine der vorlinierten Seiten war noch unbeschriftet (fol. 28). Die unsorgfältigere, in sich aber gleichartige Linierung der beiden Aussenseiten des 6. Dbl. zeigt deutlich, dass diese Linierung erst später, jedoch gleichzeitig erfolgte.

Am Ausgangspunkt dieser Untersuchung stellte sich die Frage, ob die Notation der Musik möglicherweise in noch nicht geheftete, faszikelartig zusammengestellte Doppelblätter erfolgte, die also noch umgestellt und vermehrt werden konnten. Die Überprüfung der Systemvorlinierung lässt diese Möglichkeit zu und ergibt als Resultat, dass die Vorlinierung, und in gewissen Fällen deren Ergänzungen auf den einzelnen Doppelblättern erfolgte. Da auf dem 5. Dbl. und auf den Doppelblättern 6 und 7 ein ganz anderer Typ der

Linierung vorhanden ist, liegt der Schluss nahe, dass die Doppelblätter nicht nur bezüglich der Vorlinierung sondern auch inbezug auf ihre Beschriftung, nicht in der nunmehr vorliegenden Reihenfolge beschrieben worden sind. Die Entstehungsgeschichte des heute vorliegenden 2. Fasz. lässt sich nunmehr im grossen und ganzen wie folgt darstellen: die Doppelblätter 1, 2, 3, 4, 8 und 9 mit einer Grundlinierung von 9 Systemen, bildeten den Grundstock des Faszikels, wobei das 2. Dbl. aufgrund seiner speziellen Ergänzungen vorerst ausgeschlossen blieb. Die Ergänzungen der Vorlinierung der einzelnen Doppelblätter müssten zu diesem Zeitpunkt noch nicht erfolgt sein. Das 5. Dbl. sowie die Doppelblätter 6 und 7 bildeten die ergänzenden Teile. Die Wasserzeichen bestärken diese Annahme, haben doch alle Papiere des Grundstockes das Wz. 2a. Das 5. Dbl. hat das Wz. 4, das zusammen mit der gleichen Linierung in den Faszikeln 4 und 1 vorkommt. Die Doppelblätter 6 und 7 haben das innerhalb des Codex nur bei ihnen nachweisbare Wz. 6 (s. Tabelle Seite 31).

### Faszikelplanung

Die Ergebnisse aus der Art der Vorlinierung, schliessen auch die Möglichkeit aus, dass die Notation in ein Buch erfolgte, in dem bereits einige Faszikel vereinigt waren. In der Regel wurde in ein Buch notiert, dessen Faszikel zumeist von konstantem Umfang waren und die zum Teil einer einzelnen Gattung z. B. einem bestimmten Messesatz oder Motetten vorbehalten blieben. Gleichwohl wird manchmal von der festen Einteilungsart abgewichen, um das damals noch kostbare Papier besser zu nutzen. Blieben in einem, den Motetten vorbehaltenen Faszikel noch einige Systeme frei, so genügten diese zumeist für ein Rondeau. Auf diese Weise wurde die ursprünglich beabsichtigte Kategorisierung verwischt.

Ein solches Verfahren ist auch in einigen Faszikeln von Ox nachweisbar. So stellten wir bereits beim 1. Fasz. fest, dass es überwiegend Motetten und Messesätze enthält; die beiden weltlichen Liedsätze sind zweitplazierte Stücke. Auf die gleiche Art ist das kleine Faszikel 9 angelegt; auch die Faszikel 5 und 6 sind nur einem Typus, dem weltlichen Lied, vorbehalten. Andere Faszikel hingegen beginnen mit geistlichen Werken, anschliessend folgen jedoch nur noch Liedsätze. Als Beispiel möge das 7. Fasz. dienen: die 1. Seite, fol. 101 hätte für keines der geistlichen Werke ausgereicht; dem geistlichen Repertoire vorbehaltene Faszikel beginnen denn auch bei einigen mit dem ersten doppelten Lesefeld (Faszikel 9, 10, 4).

Das hier zur Diskussion stehende 2. Fasz. lässt kaum einen Aufbauplan ersichtlich werden. Die erste Hälfte enthält überwiegend Werke des weltlichen Repertoires während sich in der zweiten Hälfte vermehrt Motetten finden. Für eine Analyse ist der Nachvollzug der praktischen Gegebenheiten, mit denen der Schreiber konfrontiert war, unumgänglich. Wie wir bereits feststellten, wurde nicht in ein fest gebundenes Faszikel notiert, d. h. die Reihenfolge der Doppelblätter konnte noch umgestellt, der Umfang des Faszikels noch

vergrössert oder verkleinert werden. Voraussetzung dazu war, dass in der Lesefelddisposition gewisse Bedingungen erfüllt wurden. Steht ein Stück auf verso und recto von zwei verschiedenen Doppelblättern, so können diese in ihrer Reihenfolge nicht mehr verändert werden, es sei denn, man verzichte auf die praktische Realisierung dieses Werkes, was in Ox jedoch nicht vorkommt. Steht ein Stück auf den beiden Innenseiten desselben Doppelblattes, so kann dieses nur das Mittelblatt eines Faszikels bilden (mit Faszikelstreifen); es kann jetzt nur noch aussen oder zwischen den Doppelblättern erweitert werden.

Da geistliche Werke in der Regel ein zweiseitiges Lesefeld erfordern, wurden die einzelnen Doppelblätter sogleich in ihrer Reihenfolge festgelegt; in einem solchen Faszikel sind also kaum Umstellungen, Hinzufügungen oder Ausscheidungen zu erwarten (10). Solche sind jedoch in einem weltlichen Faszikel so lange möglich, als die im allgemeinen  $\frac{2}{3}$  einer Seite beanspruchenden Stücke nur auf einer Seite des Lesefeldes stehen. Die beidseitig noch leeren Systeme ergaben zusammen in der Regel noch genügend Raum für ein kleineres Rondeau. Blieben aber zufällig nur noch  $2 + 0$  Systeme leer, so konnten durch Änderung der Reihenfolge der Doppelblätter z. B. 2 Systeme hinzugewonnen werden, die dann für die Notation ausreichten (z. B. fol. 86/87, s. Kapitel I). Der Schreiber wird deshalb bestrebt sein, die Möglichkeiten des Umstellens lange offen zu halten, d. h. er nimmt die kleinen Rondeaux erst zuletzt in das Faszikel auf. Da er die Reihenfolge der zum Kopieren angebotenen Werke nicht wesentlich beeinflussen konnte, wird er die kleineren Rondeaux in schon teilweise beschriebenen Faszikeln plazieren während er die grösseren Werke bereits in das nächste Faszikel einträgt. Merkmale der Schrift und der Tintenfarbe ermöglichen es in einigen Fällen, solche Rondeaux sozusagen als Nachträge gegenüber den erstplazierten Werken zu bestimmen. Durch das Herauslösen dieser Werke werden die Doppelblätter wieder voneinander unabhängig und könnten gegebenenfalls in ihrer Reihenfolge geändert werden. Damit wäre der Weg frei, den Werdegang eines Faszikels zu rekonstruieren. Die Aufteilung des Repertoires nach Werkkategorien und die Einfügung in verschiedene, dafür reservierte Faszikel oder Faszikelabschnitte hat ein gleichzeitiges Anwachsen der betreffenden Teile zur Folge. Es ist naheliegend, dass der Schreiber nicht zuerst sämtliche Liedsätze der Faszikel 5 und 6 notierte, um dann zu den geistlichen Werken des 7. Fasz. überzugehen, es sei denn er hätte in vorerst kompilatorischer Absicht aus umfangreicheren Codices abgeschrieben; ab Faszikel 8 und 10 ist dies aber nicht mehr wahrscheinlich.

Inbezug auf das 2. Fasz., das sowohl Lieder als auch Motetten enthält – zunächst scheinbar ohne eindeutig zugewiesene Bezirke – könnte diese Art des Faszikelaufbaus weniger zutreffend sein. Dennoch ist ein gleichzeitiges Anwachsen im Sektor der weltlichen und geistlichen Kompositionen anzunehmen; aus anderen, später erörterten Gründen ist zudem eine teilweise Überschneidung von Faszikel 2 und 9 in Betracht zu ziehen.

10 In Kapitel I konnten deshalb die Möglichkeiten der ursprünglichen Plazierung der heute fehlenden 3 Doppelblätter eingeschränkt werden.

## Initialen

Zur Aufschlüsselung des 2. Fasz. eignen sich neben den in grosser Häufigkeit vorkommenden Semibreven besonders die verschiedenen Formen der Initialen, die durch ihren Schmuckcharakter besonders augenfällige Gruppierungen ergeben. Schmückende Verzierungen sind, als meistens nicht essentielle Bestandteile der Schrift, einem stärkeren Wechsel unterworfen. Die Initialen wurden in der Regel gleichzeitig oder sogar vor dem Musikstück notiert, was ersichtlich wird aus Tintenfarbe, Plazierung, einfachem, nicht spezialisiertem Formtyp, stetem Vorhandensein auch bei fehlender Notation der betreffenden Stimme (z. B. *Contra* fol. 30v). Der häufige Wechsel des Schmuckcharakters der Initialen lässt sich am besten durch eine Einteilung in 3 Gruppen mit verschiedenen reichen Schmuckformen erfassen.

1. Einfache Initiale: in der Regel ist der Vertikalbalken gespalten (Ausparung gerade oder gewellt). Die Mitte ist durch seitliche Knoten akzentuiert. Beispiele fol. 18 und 18v.
2. Einfach verzierte Initiale: Die Letter ist mit Parallelstrichen, Häklein und dergleichen gefüllt. Wo eine Ausfüllung nicht möglich ist, wird der Aussenkörper der Letter mit Häklein geschmückt. Beispiele fol. 19–20.
3. Reich verzierte Initiale: Der Letternkörper ist innen und aussen durch Parallelführungen, Häklein und Rankenformen erweitert oder durch figurale Umdeutungen gekennzeichnet. Beispiele fol. 21/21v.

Diese Einteilung muss im Hinblick auf die 1. und 2. Gruppe noch verfeinert werden, da der einfache Letternkörper gelegentlich durch komplizierte Ausparungsformen gekennzeichnet ist, z. B. fol. 25v (11). Dieser zwischen den beiden Gruppen stehende Typ verwendet auch die figurale Ausschmückung (Gesicht); er wird von mir in der Tabelle mit 1–2 bezeichnet. Bei der Bestimmung der Gruppenzugehörigkeit fällt auf, dass mit Ausnahme der Gruppe 1–2, die 3 oder 4 Initialen eines Stückes derselben Gruppe angehören und zudem etwa gleich gross sind. Dies gilt jedoch nicht für alle Faszikel. Die Initialen unterscheiden sich des weiteren durch ein unterschiedlich weites Einrücken in das Notenbild. Sie stehen bei dem vorherrschend breiten Rand des 2. Fasz. meist nur in leichter Berührung mit den Systemen, in anderen Fällen jedoch, z. B. *Estrines* (fol. 20v) werden sie trotz vorhandenem Platz stark eingerückt (12).

Eine Besonderheit ist die Ausparung der Linierung, um einer Initiale grösseren Raum zu geben (s. fol. 21). Sie findet sich in gleicher Weise nur noch auf fol. 65 (*Patrem*) und in abgewandelter Form zu Beginn des 2. Teiles auf fol. 81.

Zu Beginn des Faszikels ist der häufige Wechsel zwischen Typ 1 und 2 auffallend; die Initialen der Stücke im oberen Teil der Seiten sind der Gruppe 2 zuzuordnen, während sich bei den unteren Stücken der Typ 1 findet. Im Abschnitt über die Faszikelplanung wurde bereits darauf hingewiesen, dass die kleineren Rondeaux zuletzt und zur Komplet-

11 vgl. J. Stainer, Dufay, 1898, Faks. 2 (fol. 26v)

12 vgl. J. Stainer, Dufay, Faks. 3 (fol. 27)

tierung hinzugefügt worden sind. Es ist deshalb verständlich, dass der Initialentyp der späteren Stücke, mit denen der zuerst eingetragenen nicht übereinstimmt, diese Initialen aber unter sich der gleichen Gruppe 1 angehören, wie Nr. 18, fol. 17 (13), Nr. 20, fol. 17v/18, Nr. 28, fol. 20v/21. Die Werke zu Beginn der Seite gehören öfters der Gruppe 2 an, wie fol. 17/17v, 19/19v, 20/20v. Der 3. Typ, die reich verzierte Initiale, findet sich nur auf fol. 21/22, fol. 29v/30v und bei Nr. 39 auf fol. 26, d. h. bei allen 7 Stücken, die auf dem 5. Dbl. stehen und zudem bei den 3 ital. Ballaten von Hugo de Lantins auf fol. 22, 26 und 29v. Fol. 22 und 29v sind die schon erwähnten, nicht vorlinierten Aussenseiten von Doppelblatt 6, das zum Abschnitt der älteren schwarzen Notation gehört. Die Ballata auf fol. 26 kommt als relativer Nachtrag in Frage.

Beim 5. Dbl. wurde festgestellt, dass der Typ der Vorlinierung und das Wz. sich vor allem beim 4. Fasz. finden und es daher naheliege, dieses Doppelblatt wie auch das 6. und 7. Dbl. als nicht zum Grundstock des Faszikels gehörend zu betrachten. Nun weist der einheitliche Initialentyp aller 7 Stücke dieses Doppelblattes sogar auf eine Beschriftung vor Eingliederung in das Faszikel hin. Die einheitliche hellbraune Tintenfarbe, die deutlich kontrastiert zur dunkelbraunen oder schwärzlichen Tinte der das Doppelblatt umgebenden Seiten, bestätigt diese Annahme. Vorlinierung, Initialentyp, Tintenfarbe und Semibrevis-Form (s. nächster Abschnitt) ergeben, dass das 5. Dbl. für sich und ohne Bezugnahme zur jetzigen Eingliederung vollgeschrieben wurde, selbstverständlich ohne den Contra von *Estrines*. Es könnte sich somit um eines der von Charles Hamm besprochenen *Double-sheets* handeln, d. h. um die Kopie eines solchen, eingegliedert in einen grösseren Komplex (14).

Die Abfolge der Komponistennamen Malbecque, Joh. Legrant, Vide, Legrant, Binchois, Vide, Binchois weist über die herkunftsmässige Zusammengehörigkeit hinaus darauf hin, dass die vom gleichen Komponisten stammenden Stücke nicht immer nacheinander plazierte wurden. Die Stücke des 5. Dbl. ergeben hinsichtlich Werkgattung und Sprache, die dann bei der Eingliederung in das Faszikel geopfert Einheitlichkeit. Einheitlich in dieser Beziehung sind auch die 3 ital. Ballaten von Hugo de Lantins, die wiederum unter sich die gleiche dunkle Tintenfarbe aufweisen. Ihre heutige Platzierung lässt diese Zusammengehörigkeit kaum mehr erkennen.

### Die Form der Semibrevis

Die Notenformen der Minima und der Semiminima sind in Ox durch das Anfügen eines vertikalen Striches bzw. Strich und Schleife oben an der Form der SB gebildet. Dies ermöglicht, dass diese beiden Schriftzeichen in die Untersuchungen der SB-Form mit einbezogen werden können. Es versteht sich, dass die Seiten in schwarzer Notation hier ausgenommen sind.

13 s. J. Stainer, Dufay, Faks. 1, (fol. 17)

14 Manuscript Structure in the Dufay Era, Acta Musicologica XXXIV, 1962, S. 166

Im 2. Fasz. wechselt die Notenform sehr häufig, so dass manchmal drei aufeinanderfolgende Stücke immer wieder verschiedene SB-Formen haben. Da zweifellos nur ein Schreiber am Werk war (s. V. Kapitel), ein Schriftzeichen aber nicht fortwährend sprunghaft seine Form wechselt um dann wieder zu seiner früheren Form zurückzukehren, wird die Ursache für dieses Hin und Her anderswo zu suchen sein. Im IV. Kapitel wird ausführlicher gezeigt werden, dass die Veränderungen der SB-Form im 2. Fasz. als interessantester Teil einer grösseren Entwicklung der Notenschrift zu betrachten sind.

Vergleicht man die Noten auf fol. 18v und 19 miteinander, so sind auf verso die dornenförmigen SB mit schwacher Ausbuchtung nach rechts oder mit geradem Begrenzungsstrich vorherrschend, während auf fol. 19 rauten- oder karoförmige oder stark nach rechts ausgebuchtete Notenformen überwiegen. Aus der Gesamtentwicklung der SB-Form ergibt sich, dass die Veränderung von der zuerst lanzenförmigen zur rautenförmigen, dann zur stark nach rechts ausgebuchteten über die schwach ausgebuchtete zur geraden Dornenform führte. Da die Entwicklung in diesem Abschnitt kontinuierlich verlief, ist es nicht immer möglich, die einzelnen Typen streng voneinander abzugrenzen. Als Beweismittel wird sich die Form der SB daher vor allem dort eignen, wo die Unterschiede der Formen augenfällig sind. Andernfalls wird immerhin eine ungefähre Einordnung des Stückes bei der Entstehung des Faszikels möglich sein. Gewisse Präzisierungen werden noch nach Untersuchung der Schriftformen in Kapitel IV erfolgen.

Die Schreibformen der SB wurden in drei Gruppen eingeteilt.

Typ A: Rautenform – Beispiel fol. 19

Typ B: starke Ausbuchtung der Dornenform nach rechts, manchmal bis zur Schildform – Beispiel fol. 25

Typ C: schwache Ausbuchtung nach rechts und gerade Begrenzung – Beispiel fol. 21

Die fließenden Übergänge wurden in der Tabelle auf S. 23 mit der Bezeichnung A+B, B+C als zwischen den Gruppen stehend, zu erfassen versucht. Werke vom Typ A und B enthalten neben ihrer vorherrschenden Form ziemlich häufig die schwach ausgebuchtete Form C. Hingegen kommen in der Gruppe C die Typen A und B nur noch ausnahmsweise vor. Die Entwicklung des in den folgenden Faszikeln vorherrschenden Typs C ist vom Abstand der Systemlinien unabhängig. Es muss angenommen werden, dass gewisse Zwischenstadien der Schriftentwicklung bei Werken zu finden wären, die nicht im 2. Fasz. stehen.

## Rekonstruktion

Die früheste Form der SB, Typ A, findet sich bei Nr. 19 auf fol. 17v und Nr. 24 auf fol. 19, dem übernächsten Blatt; das bedeutet, dass diese Werke zuerst in das Faszikel eingetragen wurden. Das entspricht einerseits der vorhin dargestellten Faszikelplanung, d. h. ein Faszikel wurde auf der 1. Versoseite begonnen, andererseits zeigte sich, dass das 2. Dbl. aufgrund seiner einheitlichen Ergänzungen der Vorlinierung (1+9+1), vielleicht auch hinsichtlich seiner Beschriftung gesondert behandelt werden muss. Es ist nicht wahrscheinlich, dass dieses Blatt zwischen schon beschriebenen Blättern leer blieb. Es ist

vielmehr einleuchtend, dass ursprünglich die Doppelblätter 1 und 3 aufeinanderfolgten, wobei die Vorlinierung noch nicht ergänzt zu sein brauchte. Die Stücke stimmen auch hinsichtlich Initialentyp 2 überein. Die Entwicklung der SB-Form verläuft auf den folgenden Seiten regelmässig und der Initialentyp bleibt derjenige der Gruppe 2. Auch der Vorlinierungstyp ist konstant. Die Doppelblätter 3 und 4 werden durch das 4-stimmige Rondeau von Dufay verknüpft.

Auf fol. 21 hört die kontinuierliche Entwicklung auf, die SB-Form gehört jetzt zu Typ C. Das überrascht nicht, da wir bereits feststellten, dass das 5. Dbl. fertig beschrieben eingliedert wurde. Die bezüglich der Vorlinierung geäußerte Vermutung, dass es sich um ein den jüngeren Faszikeln verwandtes Blatt handle, wird nun auch durch den SB-Typ bestätigt. Es war zu erwarten, dass auch fol. 22, 6. Dbl. einen späteren SB-Typ aufweist. Danach folgen die beziehungslos wirkenden Seiten in schwarzer Notation. Doch nun wird auf fol. 24 genau der SB-Typ, wie er sich letztmals auf fol. 21v bei einer ital. Ballata des Prep. Brisiensis fand, wieder aufgenommen und weitergeführt. Das Werk ist ebenfalls eine Ballata des Prep. Brisiensis, hat gleichfalls den Initialentyp 2 und das Blatt ist auf gleiche Art vorliniert. Die folgenden zwei Ballaten auf fol. 24v/25 desselben Komponisten bilden die nächsten Glieder der Entwicklungskette. Es drängt sich somit auf, dass vorerst nicht nur die Doppelblätter 2 und 5 sondern auch die beiden älteren 6 und 7 auszuklammern sind; dadurch stehen die vier ital. Ballaten wieder in ungebrochener Folge. Auf der gleichen Entwicklungsstufe steht Nr. 17, fol. 17, d. h. die 1. Seite des Faszikels (15). Es ist bemerkenswert, dass die bis jetzt erwähnten Stücke die gleiche Verzierung beim abschließenden Doppelstrich aufweisen, während die dazwischen liegenden Werke keine oder andere Ausschmückungen haben. Lediglich die letzte der ital. Ballaten (fol. 25) hat schon die Initialen der Gruppe 1–2 und eine Verzierung des Schlusstriches wie sie sich bei den Motetten wiederfindet (fol. 27v).

Das Faszikel besteht nun aus den Doppelblättern 1, 3, 4, 8 und 9, entspricht also dem Ergebnis, wie es sich im Zusammenhang mit der Vorlinierung ergab und als Grundstock bezeichnet wurde, wobei das 2. Dbl. noch fehlt. Die 5 Doppelblätter waren demnach lose ineinander geschoben und hatten, wie wir bereits feststellten, alle die gleiche Vorlinierung von 9 Systemen, waren kontinuierlich mit weltlichen Liedern bis hin zum Mittelblatt angefüllt worden, besaßen denselben Initialentyp und die gleiche Tintenfarbe. Es lag demnach eine einheitliche Faszikelgestaltung vor.

Die rautenförmige SB wird bis zu fol. 25 schon etwas seltener und ist durch die relativ stark ausgebuchtete ersetzt. Auf den übrigen Seiten der zum Grundstock gehörenden Doppelblätter finden sich jedoch Werke, die noch etwas häufiger den rautenförmigen SB-Typ aufweisen, so die Motette Nr. 40 von Carmen auf fol. 26v/27 (16); sie fixiert die Reihenfolge der Doppelblätter 8 und 9.

Das Schriftbild deutet demgemäss auf eine etwas frühere Eintragung hin. Die Platzierung lässt vermuten, dass ab Faszikelmittle Motetten vorgesehen waren, was mit dem Aufbau

15 s. J. Stainer, Dufay, Faks. 1

16 s. J. Stainer, Dufay, Faks. 2 und 3

des 8. Fasz., jedoch in umgekehrter Reihenfolge zu vergleichen wäre. Die Dufay Motette *O sancte Sebastiane* Nr. 51, fol. 31v/32 verwendet gleichfalls noch häufig die rautenförmige SB, doch die *secunda vox O martir Sebastiane* weist einen deutlich neueren Typ der SB auf; zudem ist die Tintenfarbe verschieden. Es muss deshalb angenommen werden, dass die Komposition in zwei zeitlich etwas auseinanderliegenden Arbeitsgängen eingetragen wurde. Diese Motette steht auf den Doppelblättern 3 und 4, die in ihrer Reihenfolge bereits festgelegt waren. Es bleibt ungeklärt, weshalb ein doppeltes Lesefeld zwischen den beiden Motetten leer blieb.

Bei diesem Stand des Faszikels wird es schwierig, die Reihenfolge aufgrund der SB-Form genau festzulegen. Ungefähr zur gleichen Zeit dürfte die letzte Seite des Faszikels (1. Dbl.) und das Mittelblatt (9. Dbl.) beschrieben worden sein. Das hatte zur Folge, dass das Faszikel bei Bedarf nur noch an zwei Stellen, nämlich zwischen den zu diesem Zeitpunkt noch unmittelbar aufeinanderfolgenden Doppelblättern 1 und 3, sowie zwischen 4 und 7 erweitert werden konnte. Im Gegensatz zu den bisher besprochenen Werken gehören die Initialen der Motetten zur Gruppe 1–2, die mehrmals auch im 9. Fasz. nachweisbar sind, (fol. 127v/128, 131v/132 u. a.) und einmal auch schon bei der letzten der ital. Ballaten auf fol. 25 vorkamen.

Hierauf folgen Werke, in denen die stark nach rechts ausgebuchteten SB seltener anzutreffen sind. Dazu zählen die Stücke auf dem 2. Dbl., das nebst der schon erwähnten speziellen Vorlinierung, einen etwas reicher behandelten Initialentyp 1 und mit 5 Stücken von Dufay und einem von Franchois eine gewisse Einheitlichkeit aufweist. Es muss offen bleiben, ob es sich gleichfalls um ein ursprünglich unabhängig beschriebenes Doppelblatt handelt wie dies beim 5. Dbl. der Fall war. Des weiteren kann nicht mit Sicherheit gesagt werden, ob der Ct. concordans cum omnibus, der nunmehr die Doppelblätter 2 und 3 verknüpft, erst nachträglich hinzukam. Dieser ist bei der Konkordanz BL 230 nicht überliefert. Auf dieser Entwicklungsstufe stehen auch die beiden relativen Nachträge von Acourt, fol. 17 (17) und Fontaine fol. 17v/18. Im Anschluss an die Eingliederung des 2. Dbl. dürfte die Ergänzung der Vorlinierung auf fol. 32v von 9 auf 11 Systeme in Analogie zu fol. 33 vorgenommen worden sein. Das auf der ergänzten Seite eingetragene Rondeau von Lantins hat die gleiche SB-Form.

Die Tintenfarbe ist ein weiteres Hilfsmittel um zeitlich zusammengehörende Werke ausfindig zu machen. Die bisherigen Stücke haben ein dunkles Braun, bei den Nr. 50, fol. 31 und Nr. 56, fol. 33 ist die Tintenfarbe eher schwarz. Noch etwas früher, d. h. etwa gleichzeitig mit dem 2. Dbl. muss die Eintragung der Motette von Dufay Nr. 42, fol. 27v/28 erfolgt sein; ihre SB-Form gehört ausgesprochen zu Typ B während die Tintenfarbe schon schwärzlich ist. Diese Eintragung war für den Faszikel-Aufbau und damit für die einheitliche Planung äusserst folgenreich. Für die *secunda vox* wurde die noch unbeschriebene, aber schon vorlinierte Seite des 7. Dbl. benutzt, mit dem, wie erwähnt, durch die beiden Motetten in schwarzer Notation, das 6. Dbl. zusammenhing. Die Einfügung der beiden Doppelblätter an dieser Stelle war deshalb möglich, da ihre linken Seiten keines

17 s. J. Stainer, Dufay, Faks. 1

der schon notierten Werke auseinanderrissen, doch störten sie den bisherigen planmäßigen Aufbau des Faszikels: Die 4 Ballaten des Prep. Brisiensis standen nun nicht mehr unmittelbar nacheinander, zwischen ihnen befand sich die Motette von Ciconia. Damit ist nunmehr das vorerst befremdende Vorhandensein dieser 2 Doppelblätter in schwarzer Notation verständlich geworden. Es ist nicht sicher, ob die beiden älteren Motetten oder die noch unbeschriebenen Seiten den Schreiber bewogen, die Doppelblätter einzugliedern oder ob die Möglichkeit, beides zu verbinden, den Ausschlag gab. Die einheitliche Gestaltung des Faszikels schien dem Schreiber jedenfalls weniger wichtig zu sein.

Da zu diesem Zeitpunkt sämtliche Seiten, mit Ausnahme der beiden noch nicht vorlinierten auf dem 6. Dbl., teilweise beschrieben waren, mussten von nun an Motetten in andere Faszikel eingetragen werden. Als zeitlich nächste Gruppe folgen die schon besprochenen Werke mit dem reichverzierten Initialentyp 3 und der SB-Form C. Zunächst wurden die ital. Ballaten von Hugo de Lantins eingetragen, deren Initialen noch nicht eingerückt sind, während dies beim 5. Dbl. und den noch folgenden Nachträgen durchwegs der Fall ist. Das 5. Dbl. wird an der einzig noch nicht verknüpften Stelle eingefügt; ursprünglich hätte es wohl eher im 3. oder 4. Fasz. plaziert werden sollen. Da das Blatt noch freie Systeme enthielt, ermöglichte es den Nachtrag Nr. 28, Dufays *Estrines moy*. Weitere Nachträge sind die Rondeaux Nr. 41, fol. 27 (18) und fol. 32v, die aufgrund des SB-Typs der eingerückten Initiale und auch an der intensiv braunen Tintenfarbe erkennbar sind.

Einige Ergänzungen sind an der hellbraunen Tintenfarbe als solche wahrzunehmen; so der mit einem Kreuzstab gekennzeichnete Textnachtrag Nr. 55, fol. 33v und Nr. 57, fol. 34. Nach Besprechung der Kurrentschrift (IV. Kapitel) wird es möglich sein, diese Textnachträge genauer einzuordnen. Die folgende Tabelle soll dazu dienen, die etwas komplizierte Sachlage übersichtlicher darzustellen.

## Zusammenfassung

Am Ausgangspunkt dieser Untersuchungen stellte sich die Frage, ob ein Faszikel möglicherweise nicht in der üblichen Reihenfolge entstanden sein könnte und wenn nicht inwieweit eine Rekonstruktion der Entstehung eines solchen nachvollziehbar ist. Die dabei in Betracht zu ziehenden Komponenten führten zu einer umfangreichen Detailuntersuchung, deren Resultate sich als äusserst vielschichtig erwiesen, da fehlende Glieder jeweils durch andere Bezüge überbrückt werden mussten. Angeregt durch die beiden Doppelblätter 6 und 7 in schwarzer Notation, wurde vorerst das ganze Faszikel wieder in die einzelnen Doppelblätter zerlegt, um sie auf ihre Gemeinsamkeiten in der Vorlinierung zu überprüfen. Es zeigte sich ein Grundstock bestehend aus den Doppelblättern 1, 2, 3, 4, 8 und 9 mit der gleichen ersten Vorlinierung jedoch unterschiedlichen Ergänzungen. Auf dem 2. Dbl. wurden die Ergänzungen unabhängig vorgenommen. Das 5. Dbl. weist einen ganz anderen Vorlinierungstyp auf. Anhand der Faszikel-Disposition und einer Lesefeld-Theorie wurde versucht, ein Bild von den praktischen Bedingungen und den damaligen

Gewohnheiten zu geben. Das half, die verschiedenen zeitlichen Schichtungen, Grunddisposition und Nachträge zu erkennen und gegebenenfalls die Ergebnisse der Schriftanalyse als sinnvoll oder nicht zu bewerten. Wie die stilistischen Unterschiede der Initialen und die Tintenfarbe zeigen, wurde das 5. Dbl. später und unabhängig von Faszikel 2 beschrieben. Schliesslich erbrachte das Verfolgen der Schreibformen der SB weithin Klarheit über die Entstehung des Faszikels und erlaubte, die meisten Stücke in eine sinnvolle Reihenfolge zu bringen.

Das Ergebnis der Untersuchung vermittelt ein neues Bild von der Entstehung eines Faszikels. Dieses Resultat ist eine wesentliche Voraussetzung für die zeitliche Einordnung der Werke und hat den Vorzug, objektiver zu sein als stilgeschichtliche Kriterien. Jedoch nur mit diesen zusammen werden sich die einzelnen Werke richtig erfassen lassen.

Es wird nicht immer möglich sein, den Aufbau eines Faszikels anhand der vorhandenen Beweismittel zu rekonstruieren; aber auch dann ist die Kenntnis von verschiedenen Arten der Faszikel-Entstehung geeignet, in einigen Fällen vor Fehlschlüssen zu bewahren.

## Neugruppierung von Faszikel 2

(Die einzelnen Abschnitte sind chronologisch geordnet)

| Nr.   | fol.   | Dbl.  | Komp. Name       | Werk-Gattung | SB-Typ           | Init. Typ | Vorlinierung     | Tinte            |
|-------|--------|-------|------------------|--------------|------------------|-----------|------------------|------------------|
| 19    | 17v    | 1     | Dufay            | R            | A                | 2         | 9+1              | dunkelbraun      |
| 24    | 19     | 3     | anonym           | V            | A                | 2         | 9+1              | dunkelbraun      |
| 25    | 19v/20 | 3/4   | Dufay            | R            | A                | 2         | 9+1              | dunkelbraun      |
| 26    | 19v/20 | 3/4   | P. J.            | V            | A                | 2         | 9+1              | dunkelbraun      |
| 27    | 20v    | 4     | Prep. Brisiensis | it.B.        | A+B              | 2         | 9+1              | dunkelbraun      |
| 35    | 24     | 8     | Prep. Brisiensis | it.B.        | A+B              | 2         | 9                | dunkelbraun      |
| 36    | 24v    | 8     | Prep. Brisiensis | it.B.        | A+B              | 2         | 9                | dunkelbraun      |
| 37    | 25     | 9     | Prep. Brisiensis | it.B.        | B                | 1-2       | 9                | dunkelbraun      |
| 17    | 17     | 1     | Dufay            | R            | B                | 2         | 9+1              | dunkelbraun      |
| 40    | 26v/27 | 9/8   | Carmen           | isMo         | A+B              | 1-2       | 9+1              | dunkelbraun      |
| 51    | 31v/32 | 3/4   | Dufay            | isMo         | A+B v.<br>C+B r. | 1-2       | 9+2              | wechselt         |
| 38    | 25v/26 | 9     | Dufay            | Mo           | B                | 1-2       | 9                | dunkelbraun      |
| 42    | 27v/28 | 8/7-6 | Dufay            | Mo           | B                | 1         | 9/10             | schwärzlich      |
| 33    | 22v/23 | 6/7   | Ciconia          | Mo           | schw.Not.        | fehlt     | 10               | schwarz          |
| 44    | 28v/29 | 6/7   | Zacharias        | Mo           | schw.Not.        | fehlt     | 10               | schwarz          |
| 34    | 23v    | 7     | Romanus          | Frag.        | schw.Not.        | fehlt     | 10               | schwarz          |
| 58-61 | 34v    | 1     | Dufay            | R            | B                | 1+2       | 9+1              | dunkelbraun      |
| 21    | 18     | 2     | Dufay            | B            | C+B              | 1         | 1+9+1            | dunkelbraun      |
| 22    | 18v    | 2     | Dufay            | R            | C+B              | 1         | 1+9+1            | dunkelbraun      |
| 23    | 18v/19 | 2/3   | Dufay            | R            | C+B              | 1-2       | 1+9+1            | dunkelbraun      |
| 54    | 33     | 2     | Franchois        | R            | C+B              | 1-2       | 1+9+1            | dunkelbraun      |
| 55    | 33v    | 2     | Dufay            | R            | C+B              | 1         | 1+9+1            | dunkelbraun      |
| 52    | 32v    | 3     | Lantins          | R            | C+B              | 1         | 1+9+1            | dunkelbraun      |
| 18 N  | 17     | 1     | Acourt           | R            | C+B              | 1         | 9+1              | dunkelbraun      |
| 20 N  | 17v/18 | 1/2   | Fontaine         | R            | C+B              | 1         | v.9+1<br>r.1+9+1 | dunkelbraun      |
| 57    | 34     | 1     | Dufay            | R            | C+B              | 1         | 9+1              | dunkelbraun      |
| 56    | 33v    | 2     | Dufay            | R            | C+B              | 1         | 1+9+1            | schwärzlich      |
| 50    | 31     | 4     | Dufay            | Ch           | C+B              | 1-2       | 9+1              | schwärzlich      |
| 43 N  | 28     | 7     | anonym           | R            | C                | 2-3       | 10               | bläulich/schwarz |
| 32    | 22     | 6     | H.de Lantins     | it.B.        | C                | 3         | 10               | braun/schwarz    |
| 45    | 29v    | 6     | H.de Lantins     | it.B.        | C                | 3         | 10               | braun/schwarz    |
| 39 N  | 26     | 9     | H.de Lantins     | it.B.        | C                | 3         | 9                | braun/schwarz    |
| 29    | 21     | 5     | Malbecque        | B            | C                | 3         | 10               | hellbraun        |
| 30    | 21v    | 5     | J. Legrant       | R            | C                | 3         | 10               | hellbraun        |
| 31    | 21v    | 5     | Vide             | R            | C                | 3         | 10               | hellbraun        |
| 46    | 30     | 5     | J. Legrant       | B            | C                | 3         | 10               | hellbraun        |
| 47    | 30     | 5     | Binchois         | R            | C                | 3         | 10               | hellbraun        |
| 48    | 30v    | 5     | Vide             | R            | C                | 3         | 10               | hellbraun        |
| 49    | 30v    | 5     | Binchois         | R            | C                | 3         | 10               | hellbraun        |
| 28 N  | 20v/21 | 4/5   | Dufay            | R            | C                | 1         | 9+1/10           | hellbraun        |
| 41 N  | 27     | 8     | Grossin          | R            | C                | 1         | 9                | hellbraun        |
| 53 N  | 32v    | 3     | Grenon           | R            | C                | 1         | 1+9+1            | hellbraun        |
| 55    | 33v    |       | Textnachtrag     |              |                  |           |                  |                  |
| 57    | 34     |       | Textnachtrag     |              |                  |           |                  |                  |



### III. Kapitel

#### Papiere und Wasserzeichen

Bei der Zusammenstellung eines Grundstockes von Fasz. 2 zeigte sich, dass alle Doppelblätter das gleiche Wasserzeichen aufweisen. Die Einbeziehung der Wasserzeichen in eine Untersuchung erfolgt gewöhnlich in der Absicht, ein zusätzliches objektives Beweismittel für eine Datierung oder Lokalisierung zu gewinnen. Diese Funktion könnten die Wasserzeichen auch in Ox übernehmen. Ihre eigentliche Bedeutung liegt jedoch darin, dass es anhand von ihnen möglich ist, Gruppierungen im Codex vorzunehmen. Eine Durchsicht des Codex im Hinblick auf die Wasserzeichen zeigt, dass eine Vielfalt von Papieren zur Anwendung gelangte, die nicht nur Unterschiede der Wasserzeichen und Siebmusterung aufweisen, sondern auch in den Ausmassen voneinander abweichen. Man darf annehmen, dass die Normung der Seitengrösse erst im Zusammenhang mit dem heute noch vorhandenen Einband des 18. Jhs. erfolgte.

Die Wasserzeichen sind nachstehend in der Reihenfolge aufgeführt, in der sie, entsprechend den bisherigen Ergebnissen über die Entstehung des Codex, etwa einzuordnen sind. Auffallend ist zunächst, dass gewisse Typen, z. B. *Trois montagnes* häufig, aber von wechselnder Grösse sind. Die Gruppierung der Wasserzeichen erfolgte in der Annahme, dass es sich bei diesen um Merkmale nur einer Papiermühle handelt; die verschiedenen Grössen eines Wasserzeichens sind in der Gruppierung mit einem der Zahl folgenden Buchstaben angegeben. Zwei Wasserzeichen kommen nur an isolierter Stelle vor. Sie sind daher der übrigen Untersuchung vorangestellt. Beide Male handelt es sich um zum Teil in schwarzer Notation beschriebene Doppelblätter, nämlich die bereits besprochenen Doppelblätter 6 und 7 des 2. Fasz. (Wz. 6 *échelle*, in dieser Art nicht bei Briquet verzeichnet) und das 1. Dbl. von Faszikel 9, fol. 127/134 (Wz. 7, Briquet, *léopard* Nr. 7890, Venedig 1424) (19).

Das Papier der älteren Faszikel 5–8 zeigt durchwegs einen Amboss als Wasserzeichen, (Wz. 1), der sonst im Codex nicht mehr nachzuweisen ist. Die Form 1 a kommt lediglich im 5. Fasz. vor, die wesentlich kleinere unplastische Form 1 b in den Faszikeln 6, 7 und 8. Zwei Doppelblätter zu Beginn des 7. Fasz. haben dieses Wasserzeichen aber nur ganz schwach; ebenfalls fehlt bei diesem Papier die Musterung des Schöpfsiebes. Briquet führt nur das Wz. 1a an (*enchume* Nr. 5953) mit Vorkommen in Venedig 1416–1426.

Eine zweite Gruppe bilden die Papiere mit dem Wasserzeichen *Drei Berge*, das sich in 4 Varianten nachweisen lässt:

Typ 2a mit einer Berghöhe von 3 cm im 2. Fasz.

Typ 2b mit 2,5 cm Höhe im 3. Fasz.

Typ 2c mit 2 cm Höhe im 9. Fasz.

Typ 2d mit den 3 Bergen in einem Kreis von 3,5 cm Durchmesser im 10. Fasz.

19 C. M. Briquet, *Les filigranes*, 1907 vgl. tabellarische Zusammenfassung S. 31

Die hier gegebenen Typen entsprechen nicht in allen Details den bei Briquet aufgeführten Beispielen.

Die Faszikel 2 und 3 enthalten nebst den schon behandelten singulären Wz. 6 und 7 mehr als eine Papiersorte. Die Doppelblätter 7–10 im 3. Fasz. (fol. 41–44 und 47–50) haben das Wz. 3 (*tête d'homme*, wahrscheinlich Nr. 15608, Venedig 1427, Vicenza 1425–1429). In allen Faszikeln des neueren ersten Teiles sind Papiere mit dem Wz. 4 (Briquet: *Doppelkreis* Nr. 3134) vertreten, wobei die Faszikel 4 und 1 ausschliesslich diese Papiersorte haben. Im 2. Fasz. zeigen das schon erwähnte 5. Dbl. und in Faszikel 3 das 6. und 11. Dbl. (fol. 40/51 und 45/46) dieses Wasserzeichen. Dieser Typus ist an vielen Orten und über längere Zeit bezeugt, so u. a. in Vicenza 1426. Die beiden noch vorhandenen Blätter des Index tragen das Wz. 5 (Briquet: *lettre M* Nr. 8351), das u. a. in Oberitalien zwischen 1400 und 1435 nachgewiesen ist.

Bemerkenswert ist einerseits die Vielfalt der zur Anwendung gelangten Papiersorten, andererseits die häufige Übereinstimmung der Typen mit der Einteilung in die einzelnen Faszikel. So weisen eigentlich nur das 2., 3. und 9. Fasz. gemischte Papiersorten auf. Im weiteren fällt eine gewisse Konstanz in der Verwendung eines Wasserzeichens und deren Varianten auf. Für die Chronologie des Codex sind von den einzelnen Typen keine genaueren Angaben zu erwarten; es sei lediglich festgehalten, dass die bereits erforschten Wasserzeichen keinen Widerspruch zu der hier vertretenen Datierung (bis etwas nach 1436) ergaben.

Am häufigsten sind diese Wasserzeichen in Venedig und anderen Städten Oberitaliens nachgewiesen.

### **Vorlinierung der Faszikel**

Die Untersuchungen des 2. Fasz. wiesen auf einen Zusammenhang zwischen Papierart und Vorlinierung; diese Relation zeigt sich auch bei den anderen Faszikeln, ist dort jedoch wesentlich einfacher.

Für die Art der Vorlinierung sind 3 Komponenten bestimmend:

1. die Einheitlichkeit innerhalb eines Faszikels
2. die Anforderungen, die durch den Umfang der Kompositionen erwachsen
3. die durch praktische Erfahrungen oder andere Schreibgewohnheiten bedingten Änderungen

Im Prinzip bleibt die Vorlinierung innerhalb eines Faszikels konstant; lediglich im 2., 3. und 9. Fasz. finden sich verschiedene Typen nebeneinander. In einigen Fällen war die Vorlinierung bei der Beschriftung des Blattes zum Teil bereits so stark verblasst, dass die Systeme nachgezogen werden mussten, z. B. auf fol. 50v und 90v. Bemerkenswert ist die Übereinstimmung zwischen Vorlinierungstyp und Papierart, die im grossen und ganzen auch faszikelweise wechselt. Faszikel, bei denen das geistliche Repertoire im Vordergrund steht, haben vorwiegend höhere Systemzahlen.

## Aufstellung der Wasserzeichen und Vorlinierungstypen in den einzelnen Faszikeln

| Faszikel | Wasserzeichen      | Briquet                | Nr.   | Anzahl der Systeme                          |
|----------|--------------------|------------------------|-------|---|
| 5        | 1a                 | <i>enclume</i>         | 5953  | 8   |
| 6        | 1b                 | <i>enclume</i>         |       | 10  |
| 7        | 1b und 1c          | <i>enclume</i>         |       | 10 4 Ergänzungen<br>fol. 101/101v, 102v/103 |
| 8        | 1b                 | <i>enclume</i>         |       | 12  |
| 9        | 2b und 2c          | <i>trois montagnes</i> |       | 12,11 Ergänzungen                           |
|          | 7 (1. Dbl)         | <i>léopard</i>         | 7890  | 12  |
| 10       | 2d                 | <i>trois montagnes</i> |       | 12  |
| 2        | 2a                 | <i>trois montagnes</i> |       | 9 Ergänzungen (Details<br>s. II, Kapitel)   |
|          | 6 (6. und 7. Dbl)  | <i>échelle</i>         |       | 10  |
|          | 4 (5. Dbl)         | <i>cercle</i>          | 3134  | 10 grössere Systemweite                     |
| 3        | 2b                 | <i>trois montagnes</i> |       | 10  |
|          | 3 (7.–10. Dbl)     | <i>tête d'homme</i>    | 15608 | 12  |
|          | 4 (6. und 11. Dbl) | <i>cercle</i>          | 3134  | 10 grössere Systemweite                     |
| 4        | 4                  | <i>cercle</i>          | 3134  | 10 grössere Systemweite                     |
| 1        | 4                  | <i>cercle</i>          | 3134  | 10 grössere Systemweite                     |
| Index    | 5                  | <i>lettre M</i>        | 8351  |   |

Es wird ersichtlich, dass bei Faszikel 3 ein ähnlicher Aufbau erwartet werden darf, wie er anhand von Faszikel 2 beschrieben worden ist.

### Binden der Faszikel

Bei der Heftung diente ein Pergamentstreifen zur Verstärkung des Rückens und der Mitte der Faszikel. Diese Streifen sind mehrheitlich beschriftet und stammen aus dem Verschnitt beschriebener Blätter. Die Schrift ist bei allen beschriebenen Streifen von gleicher Farbe, Art und Grösse. Einzelne Wortfragmente erlauben es nicht, einen sinnvollen Zusammenhang herzustellen, z. B. . . . *domini jacobī vicari* . . . (9. Fasz.), . . . *lombardo* . . . (7. Fasz.). Es ist anzunehmen, dass der lateinisch verfasste Text von kirchlichen und Italien betreffenden Dingen handelt und die Streifen vom gleichen Blatt geschnitten worden sind. Die Pergamentstreifen überdecken häufig den Rand des Schriftbildes, insbesondere Teile von Initialen oder Custoden.

Die Bindung erfolgte also erst nach der Beschriftung der Faszikel. Da das Pergament die Schrift an gewissen Stellen durchscheinen lässt, kann in einigen Fällen nur anhand des Originals festgestellt werden, dass der Streifen darüber liegt (20). Es ist nun möglich, dass die Faszikel erst zu einem späteren Zeitpunkt neu geheftet wurden. Wahrscheinlicher ist aber, dass sie zur Zeit der Zusammenfassung in die zwei noch getrennten Teile des Codex gebunden wurden, da der Streifen beim 1. Fasz. auf fol. 16v überschrieben ist.

20 Bei dem Streifen auf fol. 8v handelt es sich um eine Papierverstärkung aus neuerer Zeit.



## IV. Kapitel

### Über die Veränderung der Schriftformen im allgemeinen

Die bisher veröffentlichten Untersuchungen stellten für den Codex Ox zwei Hauptschreiber fest; einen für die älteren Faszikel, der die SB lanzettförmig, einen anderen der diese dornenförmig notierte. Dieses Ergebnis ist verständlich, wird doch das Schriftbild durch diesen Unterschied auffallend verändert. Dabei wurde übersehen, dass die übrigen Schriftzeichen – sofern man nicht zeitlich weit auseinanderliegende Beispiele wählt – grösstenteils die gleiche Form behielten und in derselben Weise gebraucht wurden (21). Ebenso ist die Stelle des definitiven Wechsels der SB-Form leicht zu eruieren, nämlich gegen Ende des 8. Fasz., fol. 125v in Nr. 292. In diesem Stück ist das sukzessive Überhandnehmen der neuen Form deutlich zu verfolgen.

Das Schriftbild, das abgesehen von der SB, im ganzen Codex ungefähr denselben Eindruck vermittelt, ist gleichwohl bei exakterer Prüfung den manigfaltigsten Veränderungen unterworfen. Diese treten jedoch nicht gleichzeitig auf, d. h. der Wechsel erfolgt oftmals nur bei einem einzelnen Schriftzeichen oder dessen nächstverwandten Formen während die übrigen Zeichen konstant bleiben. Dadurch ist die Kontinuität des Schriftbildes gewahrt. Nur unbedeutend wurden die Schriftformen durch Feder, Tinte und Schriftgrösse verändert. Diese Ansicht der Beziehung zwischen Schrift und Hand deckt sich nicht mit der bisherigen Meinung, die häufig als Kriterium eine starre Identität aller Zeichen voraussetzte und die den jeder Handschrift inhärenten Hang zur leichten Veränderung ausser acht liess (22).

Da sich die Eintragungen im Codex über einen längeren Zeitraum hinziehen, erfahren die meisten Zeichen einen geringen Wandel ihrer Form, der aber manchmal so minim ist, dass er nur bei einer isolierten Betrachtung durch alle Faszikel in Erscheinung tritt z. B. bei den Minuskelformen von a–b–c–d–e–l–o–p–q–r; selbst die Formen von u/v–x–y, die bei der Kurrentschrift zufolge ihrer freien Schleifen auf Formänderungen anfälliger sind, bleiben relativ konstant.

Die auffallenden Veränderungen finden fast durchwegs bei Lettern statt, die sich nicht in die nächste hinüberbinden lassen oder solchen, die nur am Wortanfang oder -schluss gebraucht werden, z. B. j und Schluss-s oder Formen mit freien Schleifen und Strichen z. B. f–g–h–m–n und besonders deutlich bei den Majuskelformen wie A–E–F–G–M–T. Der Schreiber des Codex Ox verwendet Abbrüviaturen fast immer im gleichen Zusammenhang und variiert ihre zuweilen recht freien Linienzüge kaum sichtbar, z. B. *et*,

21 J. Stainer und E. Nicholson, Dufay, 1898, S. IX

22 Einer ähnlichen Methode bediente sich auch A. Dürr, Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs, Bach-Jb. 1957, S. 21 ff. Auf S. 26 schreibt er: „... und wir wären schwerlich bereit, in den Ausgangs- und Endformen denselben Schreiber wieder zu erkennen, liesse sich nicht der Übergang der einzelnen Formen laufend belegen.“

*ceterum, -orum*; die runde Form des r verwendet der Schreiber bei der Kurrentschrift nur beim Genitiv Plural vor der Abbreuiatur.

Der Gebrauch einzelner Lettern kann ebenfalls Veränderungen erfahren, z. B. die wechselweise Bevorzugung der beiden Schluss-s-Formen, die unabhängig zur voranstehenden Letter oder auch Sprache erfolgt. Nebst der Kurrentschrift wird vom Schreiber auch die Blockschrift gebraucht; so hat er in den Faszikeln 5–7 die Gewohnheit, diesen Schrifttypus häufig für die Textmarke und die Stimmbezeichnung des Tenor und Contratenor zu verwenden. Später gebrauchte er an solchen Stellen ebenfalls die Kurrentschrift.

Hin und wieder neigt der Schreiber zu einer Art Halbkurrentschrift, z. B. in Faszikel 1, fol. 6v, wo zwar die Letternformen beibehalten, aber nur mehr zwei bis drei Buchstaben verbunden werden. Eine zusätzliche Veränderung des Schriftbildes im allgemeinen ergibt sich durch die zunehmende Inklinaton der Cauden in den späteren Faszikeln, besonders auffallend bei Lantins' Messe (fol. 63v). In einem weiteren Sinne gehören auch die Zusatzzeichen zur Schrift, die speziell modischen Schwankungen unterworfen sind, so z. B. die Signa congruentiae, der F-Schlüssel und die abschliessenden Doppelstriche.

### **Untersuchung der Schriftformen im speziellen**

Am Beispiel der Minuskel j soll die Entwicklungsgeschichte einer solchen Letter paradigmatisch gezeigt werden.

Dieser Buchstabe wird nur am Wortanfang gesetzt; findet er sich ausnahmsweise innerhalb des Wortes, wird er mit Punkt geschrieben und steht stellvertretend für das i.

Faszikel 5, 6, 8 und 10

Form: gerader oder geschwungener Anstrich, deutlicher Knick im Abstrich; der Knick wird gegen Faszikel 10 allmählich schwächer; der Abstrich wird unten meistens ohne abschliessenden Bogen nach links gewendet.

Faszikel 2

Trennung von Minuskel- und Majuskelform, diese wird weiterhin gleich geschrieben. Von nun an öfters Gebrauch von i anstelle von j. Form: kurzer gerader Anstrich, gerader Abstrich im rechten Winkel dazu. Im Verlaufe des Faszikels rundet sich der Anstrich zum kleinen Bogen; diese Formen finden sich auch in Faszikel 9.

Faszikel 3

Beginn des Anstriches weiter unten, im Bogen oder spitzen Winkel geführt. Tendenz zur Rechtsneigung und Rundung des ganzen Abstriches.

Faszikel 4

Weiterbestehen der bisherigen Form aber Bevorzugung des Anstriches im spitzen Winkel und deutliches Abbiegen im unteren Teil des Abstriches.

## Index und Faszikel 1

Gelegentliche Wendung des Abstriches in einen Bogen nach rechts.

Die Letter j wäre an sich durch ihre Häufigkeit in französischen Texten für eine zeitliche Gliederung der Eintragungen geeignet, doch die Entwicklungsgeschichte zeigt wenige bestimmt gegeneinander abgrenzbare Wandlungen; die Übergänge sind fließend. Es ist aber z. B. möglich, die Formen auf dem 5. Dbl. des 2. Fasz. von den Formen der übrigen Stücke zu unterscheiden, da sie denen von Faszikel 3 nahestehen. Die spezielle Form zu Beginn des 2. Fasz. findet sich nur noch im 8. und 10. Fasz. und zwar bei den Stücken mit der neuen SB-Form.

In der Folge wird der Versuch unternommen, mit Hilfe der Formentwicklung einzelner Buchstaben die chronologische Gliederung des Codex vorzunehmen. Zur Untersuchung werden die Buchstaben mit einer oder mehreren deutlichen Änderungen ihrer Form ausgewählt. Die Ausbeute einer in allen Sprachen häufig vorkommenden Letter wird grösser sein, da der Moment des Wechsels deutlicher begrenzt werden kann. Buchstaben, die alte und neue Formen nebeneinander verwenden, z. B. n—m—h sind für diese Untersuchungen nur dann wertvoll, wenn in gewissen Abschnitten eine Form eindeutig vorherrscht. Die Methode zielt nun dahin, möglichst vieler solcher Wechsel einzelner Buchstabenformen zueinander in Beziehung zu setzen, um damit Nachträge zu eruieren und sie zeitlich einzuordnen, die Reihenfolge der Faszikel und das gleichzeitige Anwachsen bestimmter Faszikel aufzuzeigen sowie um einen Beitrag zu der im allgemeinen noch wenig beigezogenen Methode der Schriftanalyse zu geben.

Eine Schwierigkeit ist bei diesen Untersuchungen zu beachten; solange nicht feststeht, welche Stücke etwas später hinzukamen, ist der Ablauf der Formentwicklung nicht eindeutig zu erkennen, da man annehmen könnte, dass verschiedene Schreibweisen nebeneinander zur Anwendung gelangten. Ein gutes Hilfsmittel zur Feststellung einiger Nachträge sind die Unterschiede der Tintenfarbe, was aber nicht heissen soll, dass Stücke in anderer Tintenfarbe immer Nachträge sein müssen.

### Die Lettern g, E und Nachträge im 9. Faszikel

Die Minuskel g erfüllt die bisher erwähnten Bedingungen: sie ist sehr häufig und wechselt ihre Form zweimal deutlich feststellbar (23). Die erste ältere Form hat etwa das Aussehen und den Bewegungsablauf einer 9, d. h. der Unterlängenstrich beginnt auf der rechten Seite der Rundung und führt von dort — meist nach einer Ausweitung nach rechts — den Bogen der Unterlänge aus, um dann zur nächsten Letter neu anzusetzen. Die zweite Form gleicht zuweilen einer 8 und hat deren Bewegungsablauf, d. h. von der linken Seite der Rundung folgt eine Unterlängenschleife, die häufig direkt zur nächsten Letter führt. Die letzte, dritte Form entspricht dann wieder der älteren Form, nur endet jetzt die Unterlänge nicht mehr in einem Bogen, sondern zumeist mit einer stark nach links gezogenen

23 J. Stainer und E. Nicholson, Dufay, S.X

Geraden. Die 1. Form findet sich in allen älteren Faszikeln sowie in Faszikel 2 und 9. Die 2. Form kommt in Faszikel 3 und 4 zur Anwendung. Die alte Form erscheint nur noch zweimal vereinzelt (fol. 39v und 41). In Faszikel 4 ist die 2. Form vorherrschend, lediglich fünf einzelne g haben schon die neue 3. Form. Nun zeigt sich aber auf fünf Seiten schon ausschliesslich der 3. Typ, der im Index und in Faszikel 1 zur Anwendung kommt. Überraschenderweise stehen diese Seiten nicht am Ende des Faszikels. Es handelt sich um fol. 62/62v und fol. 73–74.

Vorerst ist die Gliederung des 2. Fasz. nochmals zu prüfen. Man kann bei allen Stücken des 5. Dbl. den Typ 2 erkennen aber auch bei all den Werken, die in der Tabelle (S. 27) ab Nr. 43 aufgeführt sind. Hingegen sind die Textnachträge auf fol. 33v und 34 noch mit dem älteren g geschrieben; sie sind also zwischen Nr. 50 und 43 der Tabelle einzuordnen. In Faszikel 9, das sonst durchwegs den älteren Typ aufweist, findet sich bei den Werken Nr. 307 und 311 von Arnold de Lantins der Typ 2. Die beiden Werke haben die gleichen Zusätze und heben sich zudem durch eine hellbraune Tintenfarbe von den erstplazierten Motetten ab. Es handelt sich also um relative Nachträge. Die beiden Eintragungen von Lantins' Rondeau *Se ne prenes*, die sich im 9. Fasz. als Nr. 307, im 3. Fasz. als Nr. 64 finden, erfolgten somit ungefähr gleichzeitig (s. VII. Kapitel).

Es fragt sich, ob die Entwicklung eines einzelnen Buchstabens zu so bestimmten Schlüssen berechtigt. Immerhin ist festzuhalten, dass sich in diesem Fall die Untersuchung auf über tausend kleine g stützt und sozusagen nie zwei verschiedene Formen nebeneinander stehen, d. h. die Grenzen werden praktisch nicht verwischt.

Um das bisherige Ergebnis zu bekräftigen, soll noch die Entwicklung der Majuskel E erörtert werden, deren Formwechsel mit demjenigen von g zusammenfällt. Die ältere Schreibweise bildet den Halbkreis in zwei Ansätzen, wobei der obere Bogenansatz zuerst in einem Vertikalstrich nach unten geführt ist und zur unteren Bogenführung neu angesetzt wird, so dass meistens eine Kerbe zwischen beiden Bogenteilen offen bleibt. Der neue Typus bildet den Bogen in einem Ansatz oder lässt die beiden Ansätze nahtlos ineinander fliessen. Später kommt dann gelegentlich wieder ein Vertikalstrich hinzu, der aber zufolge seiner Überschneidung der Bogenränder deutlich als extra gezogen zu erkennen ist. Diese Letter ist unter den Grossbuchstaben besonders häufig vertreten, da nach einer Initiale normalerweise zuerst eine Majuskel geschrieben wird (*T Enor*). Sie ist jedoch nicht mit der Form der Halbkurrentschrift zu verwechseln. Der Schreiber verwendet den neueren E-Typus ab 3. Fasz., in den schon bei der Minuskel g erwähnten Nachträgen und Eingliederungen des 2. Fasz. sowie in den beiden nachgetragenen Stücken des 9. Fasz.

### **Die Lettern s, A und Nachträge in den älteren Faszikeln**

Obwohl die bisher herangezogenen Lettern genügen würden, um auch die Nachträge in den älteren Faszikeln aufzuspüren, ist es von Vorteil, die Basis mittels der vielfach vorkommenden verschiedenen s- und A-Formen noch etwas zu verbreitern. Diese Buchstaben weisen im Gegensatz zu den bisherigen weit vielfältigere Schreibformen auf.

Beim Lang-s  $\uparrow$ , welches das Schriftbild stark mitbestimmt, ändert die Schreibweise kontinuierlich. Der Bewegungsablauf ist folgender: Abstrich-Aufstrich und Abwinkelung nach rechts. In den älteren Faszikeln erfolgt die Abwinkelung in einem Bogen oder in gerader Linie, häufig leicht nach aufwärts; in den mittleren Faszikeln 8, 10, 2 und 9 ist die Abwinkelung waagrecht, zuweilen mit einer leichten Einknickung (Faszikel 2 und 9). In Fasz. 3 wird die Abwinkelung häufig schräg nach unten gezogen; in Faszikel 4 und 1 kommt nur noch dieser Typus vor.

Die Verbindungen ss, st, sp müssen gesondert behandelt werden, da sie spezielle Formen annehmen und zum Teil vom formverwandten f abhängig sind. Auf fol. 33 (2. Fasz.) sind die Unterlängen von s, f und p oftmals mit Böglein nach links versehen. Diese Eigenart findet sich auch auf fol. 32v und wird in solch konsequenter Weise wieder auf fol. 128v/129, (9. Fasz.) angewendet. In der Entwicklung des SB-Typus stehen die Beispiele bezeichnenderweise auf der gleichen Stufe. Da diese beiden Seiten in Faszikel 9 aber zugleich die in bezug auf dieses Faszikel ältesten SB-Formen aufweisen, darf hier der Beginn der zeitlichen Überlappung von Faszikel 2 und 9 angesetzt werden. Der Sondertyp dieses Buchstabens kommt in der Folge nur noch vereinzelt vor, meistens in Verbindung mit st und sp.

Die beiden Schreibarten des Schluss-s  $\int$ ,  $\text{c}$  sind nicht nur im Hinblick auf ihren Formwandel zu betrachten, sondern auch auf die jeweilige Bevorzugung der einen oder anderen Art, die zahlenmässig fassbar ist. Da dieser Verlauf äusserst komplex ist, kann er für die Untersuchung nur als bestärkendes Element beigezogen werden. Grundsätzlich ist zwischen neuer Schreibform und vermehrter Anwendung eine Relation festzustellen.

Vorerst sei die heute übliche s-Form behandelt. Der Buchstabe wurde noch mit Unterlänge geschrieben; er ist immer in zwei Ansätzen gebildet, d. h. der s-Schleife nach unten und einem Komplementärstrich am oberen Ende der Schleife. Dieser Strich wird gegen Ende des 5. Fasz. und im ganzen 6. Fasz. fast immer zum Häkchen, später zum bald kurzen geraden, bald abwärts neigenden, manchmal überaus langen horizontalen Strich. Im Verlauf des 6. Fasz. wird das runde s vom Schleifen-s immer mehr verdrängt und herrscht in den Faszikeln 7, 8 und 10 weit vor. Auch im 2. und 9. Fasz. befindet es sich noch in der Überzahl.

Das runde s kommt im älteren Teil relativ selten vor. Es hat zumeist die Form einer 6 mit einem korrekt gezogenen Böglein über der Rundung. In Faszikel 2 (*Flos florum*) beginnt dieser Bogen nach rechts auszuschwingen und ist schliesslich häufig horizontal. In einer Zwischenstufe (3. Fasz.) bringt der Schreiber vor dem Ausschwingen eine Knickung im Bewegungsablauf an. Dieser runde s-Typ wird im 3. Fasz. immer häufiger, d. h. in der zweiten Hälfte dieses Faszikels nimmt er fast vollständig den Platz des Schleifen-s ein, welches zu Beginn des 4. Fasz. wieder eindeutig überwiegt, um nach ausgeglichenem Gebrauch das Feld wieder dem runden s zu überlassen. Auf den fünf Seiten mit der 3. Form des g wird wieder vermehrt das Schleifen-s angewendet, was im gleichen Masse für den Index und den Beginn von Faszikel 1 zutrifft.

Bei einer Überprüfung dieser Buchstabenformen müsste es also gelingen, für die Nachträge im 2. Fasz. mindestens eine ausgeglichene Verwendung der beiden Grundformen und für das lange s eine eindeutig abwärts gerichtete Abwinkelung nachzuweisen. Tatsächlich

überwiegt der Gebrauch des runden s, wobei die Formen hin und wieder die spezifische Knickung aufweisen, wie denn auch die Lang-s-Formen dem betreffenden Entwicklungsstand entsprechen.

Der Werdegang der Majuskel A ist so vielfältig, dass eine Beschreibung allein keine sinnvolle Darstellung ergibt. Da der Buchstabe im Codex jedoch häufig ist (ca. 300), kann er nicht übergangen werden. Kompliziert ist vor allem die Ausweitung des Typenreservoirs unter Beibehaltung der älteren Formen. Normalerweise werden mehrere Formen nebeneinander verwendet, wie z. B. auf fol. 3v, wo die sechs Amen sechs verschiedene A-Formen aufweisen. Stark vereinfacht ist die Entwicklung folgendermassen darzustellen: in den älteren Faszikeln findet sich eine Alpha- und eine Lambda-Form ( $\alpha$  und  $\lambda$ ) und eine weitere Art, die in einem einzigen Schleifenzug entsteht. Ab 2. Dbl. des 2. Fasz. und in Faszikel 9 gesellt sich die Minuskelform mit Oberschleife dazu. Im 3. Fasz. wird aus dieser Oberschleife ein geschwungener und abgewinkelter Anstrich. Dieser Typ ist vorherrschend, verbindet sich aber mit früheren Formelementen. Auf fol. 52 erscheint erstmals der Typ mit Oberbalken und eingeknicktem Verbindungsbalken, wahrscheinlich in Anlehnung an die Initiale. Vorerst findet sich diese Form lediglich beim Namen *Arnoldus*, vermehrt kommt diese ab fol. 63, 4. Fasz. zur Anwendung.

Nach diesen Schriftanalysen sind wir nun in der Lage, die Nachträge des älteren Teiles zu bestimmen.

Auf fol. 81v 5. Fasz. findet sich unten an der Seite ein Textnachtrag, der schon durch die feinere Strichführung auffällt. Die Majuskel E, die Minuskeln j, Lang-s, f, g und das runde Schluss-s weisen diesen Nachtrag in die Zeit des 3. Fasz. Der Schreiber hat also diesem, sicher erheblich früher kopierten Werk, erneut sein Interesse zugewandt. Bei welcher Gelegenheit dies geschah, wird später noch erörtert werden.

Auf fol. 82 ist der Textnachtrag unten an der Seite an der Tintenfarbe erkenntlich, doch zeigen hier die Formen von A, j, s, dass dieser Nachtrag noch vor Faszikel 2 erfolgte.

Auf fol. 86v findet sich der nächste Textnachtrag neben der Strophenbezeichnung 2<sup>a</sup>. Die Lettern A, E, g, Lang-s weisen auch diesen Nachtrag in die Zeit des 3. Fasz. Es zeigt sich ein deutlicher Farbunterschied der Tinte gegenüber der ursprünglichen Eintragung.

Auf fol. 95 Fasz. 6, hat der Schreiber das zweitextige Rondeau von Fontaine je um eine ganze Strophe ergänzt. Dieser Nachtrag fällt wiederum in dieselbe Zeit.

Auf fol. 102v/103 ist die Aussetzung der Kanonvorschrift auf dem ergänzten System nachgetragen; der SB-Typ und die Lettern A, g und s stimmen am ehesten mit dem Stand der Schrift im 9. Fasz. überein.

Auf fol. 105v fällt auf, dass der Komponistname *Legrant Guillaume 1426* in deutlich hellbrauner Tinte geschrieben wurde; die Form des g weist in die Zeit des 3. Fasz. Es überrascht, dass es der Schreiber zu dieser Zeit für wesentlich erachtete, diesen vor Jahren kopierten Ordinariumssatz nachträglich noch zu datieren.

Auf fol. 112 wurde vom Schreiber beim Komponistennamen die Herkunftsbezeichnung *austrie* nachträglich mit anderer Tinte hineingeflickt. Das st hat ein Böglein nach links; es kann sich hier also nicht um einen Vorläufer des später bekannten Typs handeln.

#### Die Letter T und Nachträge in Faszikel 4

Die nicht sehr häufige Majuskel T ist ein instruktives Beispiel für die kontinuierliche Veränderung einer Schreibform. Es sollen hier nur die beiden letzten Formen in die Untersuchung einbezogen werden. Ab Faszikel 10 und noch in gewissen Teilen von Faszikel 8, fügt der Schreiber der normalen T-Form eine im Halbkreis geschwungene Linie bei; dieser Typ bleibt längere Zeit konstant. Erst gegen Ende des 3. Fasz. auf fol. 53 und besonders häufig auf fol. 56v wird dieser Bogen in scharfem Winkel zugespitzt. Zu Beginn des 4. Fasz. findet sich nun wieder das T mit dem Bogen, so bei allen fünf aufeinanderfolgenden Gloriasätzen. Zum ersten Mal erscheint die neuere T-Form wieder auf fol. 61 beim Rondeau von Binchois, das aber als zweitplaziertes Werk etwas später notiert sein dürfte. Ab fol. 63, dem Beginn von Lantins' Messezyklus, gelangt das spitzwinklige T (mit zwei Ausnahmen, fol. 63 und 68v) regelmässig zur Anwendung. Diese Form bleibt nun bestehen bis zum Ende des 4. Fasz., wo sich das T recht häufig findet.

Es überrascht nun, dass der Schreiber in Faszikel 1 und beim Index wiederum auf die ältere runde Form zurückkommt. Ein wesentlicher Punkt blieb bisher unerwähnt: eben diese Form des T findet sich bereits zweimal auf fol. 73v; das ist kein Zufall, konnte doch schon bei der Minuskel g ein ähnlicher Sachverhalt festgestellt werden. Dort waren es die fünf Seiten, fol. 62/62v und 73–74, welche die letzte Form des g in deutlicher Abgrenzung mit den übrigen Stücken des 4. Fasz. aufwiesen. Es kann sich also nur um etwas später eingetragene Stücke handeln.

Die etwas zufällig scheinende Plazierung dieser Nachträge in Faszikel 4 könnte vielleicht wenig glaubhaft wirken; glücklicherweise lässt sich aber noch auf einem anderen Weg die Richtigkeit dieser These nachweisen.

Da diese Stücke der Schriftstufe des 1. Fasz. entsprechen, verbleiben – da sie nicht am Schluss der Kolonne stehen – für die Plazierung dieser Werke auf der Indexliste nur zwei Möglichkeiten.

Im I. Kapitel wurde nachgewiesen, dass der 1. Teil des Index nach dem Satzpaar von Binchois und vor den folgenden Werken des 1. Fasz. erstellt wurde. Es verbleibt somit noch die Möglichkeit einer Eintragung vor oder nach den Messesätzen; vorher würde bedeuten, dass diese Nachträge des 4. Fasz., im Index in der natürlichen Reihenfolge der Zahlenhöhe aufgeführt wären; nachher würde heissen, dass sie einzeln zum 1. Teil des Index nachgetragen worden wären. Leider waren vier der sieben Stücke *Ave*, *Dame*, *Dona* und *Cuer* auf dem heute fehlenden Indexblatt verzeichnet. Bei einem Werk, Dufays in Rom komponiertem *Quel fronte signorille* kann aus der Zahlenfolge 67–73–90 kein Schluss gezogen werden. Dagegen finden wir bei *Veuelles hoster* Nr. 130 und *Mes yeux* Nr. 158 in der Zahlenfolge 71–63–90 resp. 78–74–84 einen eindeutigen Beweis sowohl

für die Platzierung der Werke wie auch die Verlässlichkeit der angewandten Methode. Das bedeutet also, dass diese beiden, in Kapitel I als Unregelmässigkeiten des Index eingestuft Stücke, Nachträge im 1. Teil des Index sind. Es handelt sich somit bei diesen Werken wie auch bei den übrigen Eintragungen auf den schon erwähnten fünf Seiten um relative Nachträge im 4. Fasz., die erst nach Beginn des 1. Fasz. vorgenommen wurden. Es ist nun auch verständlich, weshalb lediglich die zu dieser Gruppe gehörenden drei Werke Dufays die Verschlüsselung des Komponistennamens im Hexachordum molle aufweisen. Die Zahl der Eintragungen zwischen dem 1. und 2. Teil des Index erhöht sich nun von bisher 2 auf 9 Werke; zu diesen gehören sowohl *Quel fronte signorille (Rome composuit)* als auch die französische Kontrafaktur dieses Werkes *Craindre vous vueil* (mit dem Acrostichon CATELINE DUFAJ) (24).

Die Frage, aus welchem Grunde gerade diese fünf Seiten leer blieben, muss unbeantwortet bleiben. Es finden sich leider keine Anhaltspunkte, wie sie sich beim 2. Fasz. ergaben.

#### Die Lettern Q und F und die teilweise gleichzeitige Entstehung der Faszikel 3 und 4

Die Tendenz zur Zuspitzung der Letternform wie sie beim T auftrat, findet sich fast gleichzeitig bei anderen Buchstaben. So erfährt z. B. die relativ häufige Majuskel Q eine Abwandlung ihrer runden Form zu einer nach links zugespitzten Schreibweise, erstmals auf fol. 52v und behält diese Form bis zum Ende des 3. Fasz. bei. Analog zum T findet sich zu Beginn des 4. Fasz. wieder die runde Form; die spitze Form erscheint dann erneut ab fol. 63 und verdrängt den früheren Typ allmählich. Beim Index und in Faszikel 1 verwendet der Schreiber wiederum die runde Form, die auch beim Nachtrag auf fol. 73v zu finden ist. Beim Nachtrag auf fol. 73 *Quel fronte signorille* zeigt sich aber noch die spitze Form.

Das Vorkommen der runden Formen von T und Q zu Beginn des 4. Fasz. kann nur dann befriedigend erklärt werden, wenn ein zeitliches Überlappen der Faszikel 3 und 4 angenommen wird. Diese Annahme stimmt auch in bezug auf die wechselweise Bevorzugung der beiden Schluss-s-Formen und ist ebenfalls im Hinblick auf die Faszikelplanung sinnvoll; enthält doch ausser dem späteren ersten Faszikel einzig Faszikel 4 Messesätze im neueren Teil der Handschrift. Die Eintragungen der Messesätze auf fol. 57v–61v fallen deshalb zeitlich ungefähr mit den Eintragungen bis zu fol. 52 zusammen. Die Formen von g und E schliessen aber eine Notierung vor Faszikel 3 aus.

Die Majuskel F kann leider zur Bekräftigung nicht beigezogen werden, da sie im entsprechenden Abschnitt nicht vorkommt. Sie wird aber in einem anderen Zusammenhang von Belang sein. Ihre neue Form, welche die geschwungene Linie, ähnlich der Formentwicklung bei E, nun nicht mehr in zwei Ansätzen erreicht, kommt erstmals auf fol. 52v zu Anwendung, also gleichzeitig mit dem erstmaligen Vorkommen einer neuen Form der Lettern Q und A.

24 Ch. van den Borren, Guillaume Dufay, 1926, S. 239

### Aufbau des 3. Faszikels, Initialen und F-Schlüssel

Gegen Schluss von Faszikel 3 wird die Schreibweise einiger Buchstaben verändert. Obwohl das Faszikel aus verschiedenen Papierarten (s. III. Kapitel) zusammengestellt ist, versagt die beim 2. Fasz. angewandte Methode der Rekonstruktion des Aufbaus, fehlen doch sowohl die neuen Formen in anderen Teilen des Faszikels wie auch weitere Veränderungen im Schriftbild im übrigen Teil. Das deutet auf eine eher kontinuierliche Entwicklung hin. Das die Mitte des Faszikels bildende Doppelblatt wirkt zwar ziemlich selbstständig, da es sich durch andere Vorlinierung, anderes Wasserzeichen, einheitlichen Initialentyp und einheitliches Repertoire (5 Rondeaux von H. de Lantins) auszeichnet; doch sind die Indizien nicht so deutlich wie beim 5. Dbl. des 2. Fasz.

Den Beginn des 3. Fasz. bilden zur Hauptsache Kompositionen von H. de Lantins; die Nr. 62 von Rezon ist aufgrund der Tintenfarbe ein relativer Nachtrag; ebenso das Rondeau *Se ne prenes* von A. de Lantins, das mit deutlich breiterer Feder geschrieben wurde. Die Zusammengehörigkeit einiger Stücke von Brollo, wozu auch das anonyme Nr. 70 (25) gehört, ist durch eine grau-grünliche Tinte erkennbar und stuft die Nr. 71 von A. de Lantins deutlich als Nachtrag ein.

Auf den vier Doppelblättern aus dünnem Papier (Wz. 3) finden sich die Namen folgender Komponisten: Lebertoul (2 mal), Malbecque (3 mal), Grossin (2 mal), Vide (2 mal), wobei diverse Werke von Dufay, Arnold de Lantins und Binchois für die Gruppierung weniger ins Gewicht fallen, da deren Namen an vielen Stellen des Codex erscheinen.

Die Behandlung der Initialen durch den Schreiber ist hervorzuheben, da das T einige nur auf diesen Blättern anzutreffende Sonderformen aufweist. Es ist anzunehmen, dass die späterhin für Ox so charakteristische figurale Umdeutung des T hier ihren Ausgang nahm. Bemerkenswert ist vor allem die Entwicklung von seitlich parallel verlaufenden Zierstrichen (fol. 41 und 43v) zu Einzelstrahlen aus Punktaugen (fol. 43, 47 und 47v), wobei auch das zunehmende Einrücken der Initialen verfolgt werden kann. Ebenso auffallend ist das Dominieren des reich verzierten Initialentyps (fol. 49v/50v). Ein Vergleich dieser Seiten mit dem 5. Dbl. des 2. Fasz. drängt sich auf, z. B. fol. 30 mit 49v. Es herrscht bezüglich Initialen, aller bisher untersuchten Majuskel- und Minuskel-Formen der Lettern sowie der Tintenfarbe eine eindeutige Übereinstimmung, die nur an dieser Stelle des Codex zu finden ist. Es erstaunt deshalb nicht, dass auch wieder dieselben Komponistenamen genannt werden (Vide, Binchois, Malbecque). Man kann somit annehmen, dass das 5. Dbl. des 2. Fasz. zeitlich hier anzuschliessen ist, zumal diese Papierart damit erschöpft war. Dieses Doppelblatt steht daher in einem gewissen Zusammenhang mit den beiden Doppelblättern des 3. Fasz., die gleichfalls dieses Wasserzeichen und dieselbe Vorlinierung aufweisen.

Die Untersuchung des F-Schlüssels ergibt einen weiteren Anhaltspunkt für die interne Gliederung des 3. Fasz., da sich die früher angewandte Schlüsselform , die sich aus 3 SB zusammensetzte, ändert. Die vorangestellte, dornenförmige SB rundet sich nun

98 (vgl. fol. 39 zu 39v), was wiederum im 4. Fasz. auf fol. 61v beobachtet werden kann. Die Form verändert sich nun häufig, wobei auf fol. 56v (Ende 3. Fasz.) und fol. 67 (4. Fasz.) die neue runde (SB-) Form, jetzt in einer Kombination mit dem C-Schlüssel erscheint und mit einem zusätzlichen Strich noch zu einer Longa umgeschrieben wird . Diese Veränderungen der Schlüssel-Form liefern weitere Anhaltspunkte für die gleichzeitige Entstehung gewisser Teile in Faszikel 3 und 4 d. h. sie bestärken und differenzieren bereits gewonnene Einsichten. Die letztgenannte Schlüsselform findet sich jedoch schon einmal im 9. Fasz. auf fol. 129, wobei es sich kaum um einen Nachtrag handeln kann und weiter auf fol. 93 (6. Fasz.). Das vereinzelte Vorkommen der später üblichen Schreibweise beeinträchtigt daher die Stichhaltigkeit der obigen Ausführungen.

### Die Semibrevis-Form

Die ältere Form des F-Schlüssels vermag noch aus einem anderen Grunde zu interessieren. Da der Schreiber schon seit dem 5. Fasz. (von wenigen Ausnahmen abgesehen) bei der Schreibweise des Schlüssels sich der dornen- oder karoförmigen SB bediente, ist es wahrscheinlich, dass die neue SB-Form anhand dieses oft verwendeten Zeichens vorgebildet wurde.

Die neue SB-Form erwies sich als das wichtigste Hilfsmittel bei der Aufgliederung des 2. Fasz., da die später konstante Schreibweise sich hier erst herausbildete. Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass der Formwechsel kurz vor dem 2. Fasz. im Tenor und Contra von Nr. 292 auf fol. 125v stattfand. Die neue Form erscheint nur mehr bei drei Werken des 8. Fasz. (Typ A). Im 10. Fasz. weist lediglich das letzte Stück die neue SB-Form auf und zwar in dem etwas weiter fortgeschrittenen Typ A-B. Der Initialentyp 2 sowie die spezifischen Formen von j und s deuten auf eine etwa gleichzeitige Eintragung mit Nr. 17, fol. 17 (s. Tabelle, S. 27).

Da die neuen Formen öfters schon in früheren Faszikeln auftauchen, hat die Vorgeschichte des dornenförmigen SB-Typs etwas Irritierendes. Sofern es sich dabei um Nachträge, wie dem schon erwähnten auf fol. 102v/103 handelt, entstehen zwar keine Schwierigkeiten. Weniger einfach sind die späteren Korrekturen des ursprünglichen Notentextes, die natürlich die neue SB-Form benutzen, ausfindig zu machen. Diese sind jedoch an der Rasur erkenntlich und kommen manchmal im Zusammenhang mit einem Textnachtrag vor wie z. B. auf fol. 95, Contratenor des Rondeau von Fontaine (s. V. Kapitel). Auf fol. 82v und fol. 91 (Beginn von Fasz. 6) hingegen kommt die Dornenform schon vereinzelt vor, ohne dass Rasurspuren festzustellen wären (desgleichen auf fol. 111v, 1. System). Aufgrund anderer Merkmale kann gezeigt werden, dass es sich hierbei nicht um Nachträge handelt.

## Die teilweise gleichzeitige Entstehung der Faszikel 8 und 10

Aufgrund der SB-Form könnte man annehmen, dass Faszikel 8 nach Faszikel 10 entstanden sei. Es soll nun gezeigt werden, dass dies nur für die Schlussphase zutrifft.

Das 10. Fasz. (fol. 135–140) bringt zu Beginn zwei Messesätze und zwei ital. Ballaten von Bartholomeus de Bononia, die unter sich durch eine der Parodie nahestehende Technik verknüpft sind (26). Die Tinte dieser Werke ist schwarz, während die Werke im unteren Teil der Seiten (Nr. 316 von Dominicus de Feraria und Nr. 318 von Dufay) in grau-oliver Tinte geschrieben sind. Dieses Nebeneinander der Tintenfarbe lässt sich auch weiterhin im Faszikel verfolgen. So sind sämtliche vier Rondeaux von Dufay in derselben grau-olivenen Tintenfarbe notiert. Bei all diesen Werken wird aber auch der abschliessende Doppelstrich mit den drei- oder viermal paarweise geführten Querstrichlein verwendet. Von wenigen, später erörterten Ausnahmen abgesehen, wird dieser Doppelstrich nur hier so konsequent angewendet.

Gegen Ende von Faszikel 8 findet sich ebenfalls dieser Typus des Doppelstriches und zwar bei zwei Werken mit der neuen SB sowie der nachfolgenden Ballade Dufays (fol. 126v), die noch mit lanzettförmiger SB geschrieben ist. Da auch diese Werke, im Gegensatz zu den vorausgehenden in schwarzer Tinte und anderer Art des Doppelstriches, grau-olive Tinte haben, darf eine ungefähr gleichzeitige Eintragung all dieser Werke und damit des letzten Teiles von Faszikel 8 angenommen werden. Bestärkt wird diese Gruppierung durch den Formwechsel der Majuskel M, die von einer in einem Zug geschwungenen Linie zur auch später angewandten, strukturierten Strichführung übergeht.

Zur gleichen Gruppe ist auch Dufays *Belle vueillies* (fol. 118v/119) zu zählen, das aufgrund des Schluss-Striches, der Tintenfarbe und der gleichartigen Schreibweise des Komponistennamens (vgl. mit fol. 135v und 140) sowie der Plazierung, deutlich als Nachtrag in Faszikel 8 erkennbar ist. Es bildet sich somit eine zusammengehörige Gruppe von sieben Dufay-Werken, bestehend aus den Nr. 276, 300, 301, 318, 323, 324 und 325, die alle dieselben Charakteristika der Schrift haben, mit Ausnahme der Nr. 300, die schon die neue SB-Form aufweist.

Die Nr. 324, das Rondeau *Adieu ces bons vins de Lannoys* (fol. 140) hat am untern, stark beschädigten Seitenrand einen Textblock mit dem für die Biographie Dufays häufig herangezogenen Datum 1426. Dieser Textblock zeigt aber braune Tinte; die Buchstabenformen von A, j, s und g verweisen auf einen gleichzeitig zum 2. und 9. Fasz. erfolgten Nachtrag. Die Jahreszahl 1426 könnte sich aber trotzdem auf das Kompositionsdatum des Rondeaux beziehen, wie dies anhand einer ähnlichen nachträglichen Datierung gezeigt wurde (Legrant Guillaume 1426, s. dazu auch XI. Kapitel). Irritierender ist die Korrektur in schwarzer Tinte der biographischen Schlüsselworte *bons vins de Lannoys* (27) inmitten des in grau-oliv notierten Werkes. Ein Textnachtrag, ebenfalls in schwarzer Tinte, findet sich auch bei Nr. 323 auf der gegenüberliegenden Seite (*Car il est . . .*).

26 M. Bukofzer, *Changing Aspects of Medieval and Renaissance Music*, MQ 44, 1958, S. 14

27 H. Besseler, *MGG*, Bd. 3, Sp. 893

## Die Faszikel 5 bis 8

Bei den älteren Faszikeln 5 bis 8 lässt sich ebenfalls anhand der jeweils vorherrschenden Art des Doppelstriches eine Gliederung vornehmen, so z. B. in Faszikel 5 und 6: einfacher Doppelstrich; Faszikel 7: Doppelstrich mit Wellenlinie; Faszikel 8: Doppelstrich, ein- oder beidseitig mit Häklein verziert. Der Sachverhalt lässt sich auch anhand des Custos darstellen. Dieser wechselt seine Form in Faszikel 6 bei fol. 96v/97, indem von nun an die Schleife nach rechts gewendet ist. Bis zum Ende des 7. Fasz. werden nun beide Formen nebeneinander gebraucht, die neue ist jedoch häufiger. Etwa gleichzeitig verliert sich das Häkchen des Schluss-s (s. S. 35). Die freien Unterlängen der am Wortende stehenden Lettern m und n, die hier durchwegs nach links abgebogen sind, bilden ein weiteres Merkmal der Faszikel 5 und 6. Die Schreibweise des Schluss-Striches, Custos, Schluss-s und des m und n, lassen auf eine kontinuierliche Entwicklung der älteren Faszikel schließen. Das bedeutet, dass die geistlichen Werke von Faszikel 7 erst nach den vollständig beschriebenen Faszikeln 5 und 6, die ausschliesslich Chansons enthalten, hinzukamen. Zu Beginn des Codex wird der Schreiber also zunächst grössere Abschnitte aus anderen Quellen übernommen haben.

Es liessen sich auch in diesen Faszikeln anhand der stilistischen Übereinstimmung der Initialen noch Gruppierungen vornehmen, z. B. bei den Messesätzen von Ciconia auf fol. 101/102 und 103/104, wie sich denn auch anhand der Tintenfarbe und der Strichbreite (fol. 110/111) einige hier nicht näher behandelte Schichtungen ergäben. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang noch die nachträgliche Abänderung der grossformatigen Majuskeln, die ursprünglich bei den meisten Werken des 5. Fasz. standen und dann später zu Initialen umgeformt wurden, z. B. deutlich überschrieben auf fol. 84 und 84v und radiert auf fol. 82v.

## Die schwarze Notation

Der Codex enthält, wie schon erwähnt, nur wenige Seiten in schwarzer Notation, was die Beurteilung der Schrift dieser Werke erschwert. Die Annahme, dass diese von anderen Schreibern stammen, wäre naheliegend. Wenn man z. B. fol. 127 genauer untersucht, drängt sich jedoch ein Vergleich dieser Halbkurrentschrift mit der sonst im Codex Ox üblichen Schrift auf. Das Auseinanderhalten solcher, einander oft sehr ähnlicher Schriften ist schwierig und soll hier, obschon eindeutige Beweise fehlen, dennoch vorgenommen werden.

Die Notenformen auf fol. 127 (9. Fasz.) entsprechen an sich genau den Formen der weissen Notation, ebenso Schlüssel, Vorzeichen, Schlussstriche, Mensurzeichen, Signa congruentiae und Abbrüviaturen. Besonders deutlich ist die Übereinstimmung der Custoden mit denen zu Beginn des 2. Fasz. (fol. 19). Bei vielen einzelnen Buchstaben kann die gleichartige Form auch bei der Kurrentschrift belegt werden, z. B. bei J, D, M, B; sogar ganze Worte wie Contratenor sind fast genau übernommen. In diesem Schrifttypus ist lediglich die obligate Verwendung der runden r-Form nach gewissen Buchstaben ver-

schieden, z. B. o, b; bei anderen Buchstaben wie l, d, b, h, werden die Schleifen weggelassen. An ihre Stelle treten haarstrich-dünne Verlängerungen (vgl. auch fol. 96 *belle* und fol. 22v/23). Zum Vergleich zieht man am besten jene Beispiele heran, die vorübergehend eine Vorliebe für die Formen einer nicht mehr deutlich kurrenten Schrift zeigen wie auf fol. 37 (*B. debrolis*), fol. 63, 64 oder fol. 61v (Kanonvorschrift) sowie die vielen Beispiele der Textmarken beim Tenor und Contratenor der älteren Faszikel. Dabei wird deutlich, dass jede Form oder Zierschleife auch im übrigen Teil des Codex belegbar ist.

Leicht verschieden präsentiert sich die schwarze Notation auf fol. 81; hier ist die Übereinstimmung der Textschrift sehr deutlich, man vergleiche insbesondere die letzte Zeile. Auch beim 6. und 7. Dbl. des 2. Fasz. ist die Verwandtschaft mit der Schrift des übrigen Codex klar ersichtlich, vor allem wenn fast kurrent geschrieben wird, wie bei den Komponistennamen und den Bezeichnungen *clus* auf fol. 23v, *Contratenor. Pastor* auf fol. 29 (vgl. *Pastor* fol. 131). Die verschieden geformten Custoden auf fol. 23/23v finden sich beide wieder auf fol. 29.

Es ist auffallend, dass alle schwarz notierten Werke den Doppelstrich mit den parallelen Querstrichlein aufweisen, der in Ox sonst nur bei den Werken am Schluss des 8. Faszikels und der damit zusammenhängenden Dufay-Gruppe festzustellen ist. Obwohl dieses Zeichen in ähnlicher Art auch in anderen Codices vorkommt, befinden sich doch unter diesen Werken bezeichnenderweise die beiden einzigen in Ox überlieferten Werke von Nicolaus Zachariae (fol. 125 und fol. 28v/29).

Wesentlich bei diesem Befund ist nicht so sehr, dass es sich wieder um denselben Schreiber handelt, sondern vielmehr, dass dieser alternierend verschiedene Schreibarten gebrauchte. Die, wie gezeigt, noch unabhängigen Blätter mit schwarzer Notation (die immer zusammen mit der weniger individuellen Halbkurrentschrift vorkommt) waren ursprünglich nicht für den damals erst in losen Blättern und einzelnen Faszikeln vorliegenden Codex Ox gedacht. Aufgrund ihrer sorgfältigen Ausführung dürften sie eher für einen repräsentativeren Codex bestimmt gewesen sein. Die verschiedenen Papierarten sowie die Veränderung einiger Zeichen (SB, Custos) lassen auch innerhalb der schwarzen Notation auf zeitlich auseinanderliegendes Material schliessen. Zumindest dürfte feststehen, dass die schwarze Notation im Verhältnis zur weissen, hier nicht im Sinne eines vorher-nachher interpretiert werden darf, sondern eher aus der Zweckbestimmung zu erklären ist.

### Zusammenfassung der Schriftanalysen

Zu Beginn des Kapitels wurde gezeigt, dass Ox nicht, wie bisher vermutet, von verschiedenen Schreibern stammt. Das konnte durch minutiöse Detailvergleiche aller Zeichen in ihrer gesamten Entwicklung erreicht werden. Es ergab sich, dass Schriftzeichen einem dauernden Wechsel ihrer Form und manchmal ihres spezifischen Gebrauchs unterworfen sind, dass also eine Hand nur während einer kleineren Zeitspanne mit sich selbst in bezug auf alle Zeichen identisch ist. Die Wechsel einzelner Zeichen bei Konstanz der übrigen, ergaben die Möglichkeit die einzelnen Faszikel chronologisch zu gliedern und gewisse Stücke als Nachträge einzustufen.

Zur Analyse wurden die augenfälligsten Veränderungen herangezogen, wobei die nur unzulänglich zu beschreibenden Initialen, trotz ihrer Eignung weitgehend unberücksichtigt blieben.

Als wichtigste Resultate erwiesen sich:

Faszikel 5 bis 7 kontinuierliches Anwachsen;

verschiedene Textnachträge zur Zeit des 3. Fasz.

Fasz. 8 und 10 gleichzeitiges Entstehen in der Endphase; insbesondere fällt die Dufay-Werkgruppe der beiden Faszikel auf.

Ein Werk- und einige Textnachträge in Faszikel 10 stammen aus der Zeit des 2. Fasz.

Fasz. 2 und 9 Faszikel 2 schliesst an Faszikel 8 an und ist in seinem letzten Drittel gleichzeitig mit Faszikel 9 entstanden (Details s. II. Kapitel). Das 5. Dbl. sowie einige andere Nachträge wurden zur Zeit des 3. Fasz. geschrieben. 2 Nachträge in Faszikel 9 stammen ebenfalls aus der Zeit des 3. Fasz.

Fasz. 3 und 4 das erste Drittel von Faszikel 4 entstand vor dem letzten Drittel von Faszikel 3, das etwa gleichzeitig mit dem zweiten Drittel des Faszikel 4 anzusetzen ist.

Fünf Seiten Nachträge in Faszikel 4 stammen aus der Zeit des 1. Fasz. Zugleich konnten zwei Irregularitäten des Index erklärt werden.

Fasz. 1 entspricht in der Schrift den korrespondierenden Teilen des Index (s. I. Kapitel)

Sodann wurden dem gleichen Schreiber noch die Seiten in schwarzer Notation mit Halbkurrentschrift zugewiesen, unter Beziehung von im Codex verstreuten Beispielen der gleichen Schriftart.

Diese Methode der Schriftanalyse erbrachte fast durchwegs eindeutige Resultate; für den internen Aufbau des 3. Fasz. ergaben sich auf diesem Weg allerdings nur wenige bestimmte Anhaltspunkte.

Abschliessend soll noch ein bisher nicht behandeltes Problem zur Sprache kommen. Die Entwicklung der einzelnen Zeichen konnte zwar verfolgt werden, doch ist damit noch nicht erwiesen, ob sich diese Entwicklung lückenlos darstellen lässt, d. h. ob vielleicht gewisse Zwischenglieder gar nicht im Codex enthalten sind. Einen diesbezüglichen Anhaltspunkt liefert der simultane Wechsel von E, g zwischen Faszikel 9 und 3 und anderer Lettern zwischen Faszikel 4 (ohne Nachträge) und Faszikel 1 / Index.

Im weiteren hat die ursprüngliche Follierung des 2. Teiles von Ox ergeben, dass dort heute drei Doppelblätter fehlen. Es darf auch angenommen werden, dass nur ein Teil der vom Schreiber in der repräsentativen schwarzen Notation angefertigten Blätter dem Codex angegliedert worden sind.

Die Schrift als ganzes lässt sich aufgrund der Einzelformen, Abkürzungen, Initialen, ohne Schwierigkeit in das frühe 15. Jh. einordnen. Eine Schrift, die in vielem ähnliche Züge aufweist, findet sich auf einem Dokument, welches das Todesurteil Carmagnolas enthält. Es trägt das Datum des 5. Mai 1432 und wurde in Venedig ausgestellt (28).

28 Faks. in Andrea da Mosta, L'Archivio di Stato di Venezia, 1937, Tafel X.

## V. Kapitel

### Der Schreiber und die Namen der Komponisten

Nachdem im letzten Kapitel aufgrund der Schriftzeichen festgestellt wurde, dass der ganze Codex von einem einzigen Schreiber stammt, ist es von Interesse, dessen Stellung im musikalischen Leben der Zeit, seine musikalische Bildung und seine Sprachkenntnisse genauer zu erfassen.

Die überaus häufige Angabe des Komponisten eines Werkes in Ox ist bemerkenswert; in vergleichbaren Quellen werden lediglich bei geistlichen Werken mit ebensolcher Häufigkeit die Autoren genannt. Angesichts der Vielzahl von anonym überlieferten weltlichen Werken anderer Codices, stellt sich die Frage, durch wen oder auf welche Weise der Schreiber von Ox informiert worden ist.

Der Schreiber hatte seine Kenntnisse bezüglich der Autorschaft vermutlich auf mündlichem Wege erhalten. Man hat sich das konkret etwa so vorzustellen: bei der Überlassung eines kleineren Faszikels oder Doppelblattes nannte der Komponist oder ein Musiker, der mit den Stücken vertraut war, die Namen der jeweiligen Komponisten. Auf solchen Klein-Faszikeln (29) werden sich normalerweise nur Werke eines oder einiger weniger Komponisten befunden haben. Diese Eigenheit der Überlieferung ist bereits bei der Besprechung des 5. Dbl. des 2. Fasz. und den vier ital. Ballaten des Prep. Brisiensis sowie den drei ital. Ballaten von Hugo de Lantins im 2. Fasz. hervorgetreten. Weiter war es auffallend, wie im 8. und 10. Fasz. die Stücke von Dufay in grau-oliver Tinte eine Gruppe bildeten und die übrigen Werke in schwarzer Tinte von Bartholomeus de Bononia unter sich zusammengehörten. Im 3. Fasz. fiel die Gruppierung der Kompositionen von Brollo auf.

Noch häufiger ist das paarweise Auftreten von Werken eines Komponisten, was besonders bei den selten genannten hervorsticht, z. B. Rosso Nr. 232 und 235, Lebertoul Nr. 77 und 81, Grossin Nr. 94 und 96. Eine solche gruppierte Überlieferung findet sich auch im 4. Fasz. ausgeprägt, z. B. Dufay Nr. 137 und 139 (die sich schon durch ihre braune Tinte gegen das Schwarz oben an der Seite abheben), Brollo Nr. 147 und 150, Adam Nr. 162, 164 und 168 (neue Art des Signum congruentiae, ähnlich der Form des Custos).

Die Komponistennamen sind in Tintenfarbe und Schrifttyp bei den meisten Werken vom betreffenden Musikstück nicht zu unterscheiden, d. h. der Schreiber wusste im allgemeinen bereits bei der Eintragung, von wem die Komposition stammte. Dies traf jedoch nicht immer zu. Die spätere Anfügung von *Legrant Guillaume 1426* (fol. 105v) wurde schon im IV. Kapitel besprochen. Bei dieser Ergänzung konnte sich der Schreiber auf das vorangehende Gloria stützen. Ähnlich erfolgte die Ergänzung *austrie* (fol. 112) (30). Bei den

29 Charles Hamm, *Manuscript Structure in the Dufay Era*, *Acta Musicologica* 34, 1962, S. 166 ff.

30 das von H. Bessler in MGG 1, Sp. 550 genannte Cividale in Friaul gehörte damals zu Österreich.

Namen *Paullet* (fol. 108v) und *Gualtier* (fol. 121v), die sich durch hellgrau-olive Tinte von den nachfolgenden Stücken abheben, kann der Komponistname erst später hinzugesetzt worden sein. Weitere solche Fälle, die nicht bei der Niederschrift mit dem Komponistnamen versehen wurden, sind aufgrund anderer Tintenfarbe und Schrift erkennbar: *B. debrolis* fol. 37, *Dufay* fol. 55v und 62, *Binchois* fol. 73v, *Johannes Legrant* fol. 78, eventuell auch *Dufay* fol. 53v und 91v (vgl. 25v). Die hellere Tinte der Überschrift beim Gloria von Ciconia auf fol. 103v/104 entspricht der Tintenfarbe des Tenor, ähnlich beim Credo von Franchois (fol. 74v/75). Beim Rondeau von Binchois auf fol. 61 haben Komponistname, Schlüssel und einige Noten die gleiche Farbe; nachher erfolgte ein Tintenwechsel: der Komponistname wurde hier also zu Beginn notiert (vgl. auch fol. 5v *Beltrame Feragu*).

Die Konkordanzen nennen in einigen wenigen Fällen einen anderen Komponisten. Das Beispiel auf fol. 32v fällt dabei wegen starker Beschneidung des oberen Blattrandes ausser Betracht (31). So steht auf fol. 79v *Binchois* gegen *Grossin* bei Tr. 152. Solche Divergenzen zeigen an, dass falsche Überlieferungen möglich sind. Es ist erstaunlich, dass bisher noch niemand auf die auffälligen Rasuren hingewiesen hat, die in Ox an Komponistnamen vorgenommen wurden. Am deutlichsten sichtbar sind diese auf fol. 79: der Name *Guillermus Dufay* steht hier links von einem nur unvollständig radierten *Arnoldus de Lantins*. Nicht so deutlich, aber unter der Ultraviolett-Lampe sicher lesbar, stand auf fol. 54 unter *Benoit* ursprünglich *Rezon* und zwar in der gleichen Art (Solmisation), wie sie sich auf der gegenüberliegenden Seite findet. Der Schreiber hatte wohl angenommen, es handle sich um eines der vorhin beschriebenen Kompositionspaare. Es ist meistens nicht mehr möglich, den erstnotierten Namen zu eruieren, da häufig der neue Name oder die umseitige Schrift die Rasur überdecken. Solche Rasuren liegen vor auf fol. 40v *Dufay*, fol. 56v *Binchois*, fol. 66 *Binchois* (*A . . .*), fol. 67v *Binchois*, fol. 69v *Binchois*, fol. 78 *Binchois* (*Ar. de Lantins*). Diese beträchtliche Anzahl von späteren Korrekturen lässt insbesondere bei den fünf Werken von Binchois vermuten, dass ein Kenner dieser Werke den Kopisten auf die falschen Zuschreibungen aufmerksam gemacht hatte. Es ergibt sich daraus, dass Teile der Handschrift zur Zeit der Niederschrift des 4. Fasz. von Kennern eingesehen worden sind.

Vergleicht man die Eintragungen im Index mit den entsprechenden Werken im Corpus, so fällt bei den Gloria-Sätzen die unterschiedliche Zuschreibung des 3. Satzes auf: Index, E 60, *Guillermus Dufay*; Corpus, fol. 59v, *Ugo de Lantins*. Beim darauffolgenden Gloria fol. 60v, das im Index und Corpus mit *Dufay* bezeichnet ist, nennen nun die Konkordanzquellen Ao 32 und BL 35 *Hugo de Lantins* als Komponisten (32). Wo liegt die Ursache dieser Unstimmigkeiten?

Die beiden Sätze vermerken im Index das gleiche Mensurzeichen. Schlägt man die beiden Doppelseiten (fol. 60 und 61) auf, erstaunt die Ähnlichkeit des Notenbildes. Es muss angenommen werden, dass der Schreiber, in der Absicht die falsche Zuschreibung richtig-

31 G. Reaney liest *Hugo*, BL 20 vermerkt *Arnold de Lantins*, MD IX, 1955

32 G. Reese, *Music in the Renaissance*, 1954, S. 41

H. Besseler, DA, Bd. IV, S. III, Nr. 3

zustellen, die Korrektur anstatt beim 4. (was BL und Ao nahelegen würden) beim ähnlichen 3. Gloria anbrachte. Tatsächlich findet sich dort eine Rasur, bei der man unter der Ultraviolett-Lampe *Guillermus Dufay* (in Solmisationsart) lesen kann. Eine gleichzeitige Korrektur im Index wurde nicht angebracht, es steht also weiterhin noch richtig *Dufay*; richtig deshalb, weil die Korrektur ja beim nächsten Gloria hätte vorgenommen werden müssen. Der Satz auf fol. 59v sollte deshalb in Zukunft unter die gesicherten Werke Dufays (bisher Lantins) aufgenommen und das Gloria auf fol. 60v eindeutig Hugo de Lantins zugeschrieben werden.

Ein weiterer Punkt soll hier noch überprüft werden. Die Korrektur konnte erst nach der Niederschrift des 1. Teiles des Index erfolgt sein, also muss ihre Schrift dieser Stufe entsprechen, was denn auch der Fall ist, denn das g (*Ugo*) hat die im Index und Faszikel 1 gebrauchte Form. Beim nachgetragenen Komponistennamen *Johannes Legrant* auf fol. 78, weist die gleiche g-Form ebenfalls auf eine Bezeichnung zur Zeit der Niederschrift des 1. Faszikels.

### Drei neue Termini: *virilas*, *aversi*, *cursiva*

Der systematische Vergleich des Index mit dem Corpus zeitigt noch einige weitere Resultate, die zugleich als Zeugnisse der musikalischen Bildung des Schreibers von Ox zu werten sind.

Bei den zwölf Gloria- und sechs Credosätzen strebte der Kopist bei der Eintragung im Index durch Anführen der Komponistennamen sowie der wichtigsten Mensurzeichen, eine möglichst genaue Kennzeichnung der Werke an. Diese Differenzierung scheint ihm aber zu wenig charakteristisch gewesen zu sein, so erweiterte oder ersetzte er die Angaben in einigen Fällen durch die Stimmenzahl (*a tribus*), den Tropustextincipit oder die Bezeichnungen *virilas*, *aversi*, *cursiva*.

Der nur einmal im Index verwendete Ausdruck *virilas* bezieht sich auf das Patrem von Chierisy, fol. 113. Es handelt sich um einen Satz mit nur zwei textierten Stimmen gleicher Faktur und  $c_3$ -Schlüsselung. Es ist ersichtlich, dass sich die Bezeichnung *virilas* auf die Besetzung mit Männerstimmen (im Unterschied zu Knabenstimmen) bezieht oder vielleicht auch als Abgrenzung gegen die übliche vokal-instrumentale Aufführungspraxis gedacht war. Bemerkenswert ist, dass im frühen 15. Jh. offenbar ein spezieller Terminus für diese Aufführungspraxis bestand.

Der Ausdruck *aversi* erscheint viermal: beim Gloria und Credo von Legrant Guillaume, fol. 104v–107, bei den Credosätzen von Binchois, fol. 2v–4 und Bartholomeus de Bononia, fol. 136v–137. Prüft man diese Werke auf spezielle Merkmale, so findet sich ein zeilenweise wechselnder Tonsatz und zwar alternieren in zwei Fällen ein Oberstimmenduo (beide textiert) mit einem normalen 3-stimmigen Satz aus Superius, Tenor und Contra, wobei Tenor und Contra instrumental oder vokal sein können. Der vollständige Text steht also nur beim Superius, während bei den übrigen Stimmen alternierend nur jede zweite Zeile vertont ist. Bei Binchois ergibt sich ein zeilenweiser Wechsel zwischen 2- und

3-Stimmigkeit, da der instrumentale Tenor abschnittsweise pausiert. Als gemeinsames Merkmal dürfte deshalb der zeilenweise Wechsel der Stimmenzahl in Frage kommen.

Der Ausdruck *a versi* (das Zusammenschreiben solcher Wörter ist häufig, wie im VI. Kapitel noch gezeigt wird) bedeutet deshalb *zeilenweise*. *Versi* als Plural von *versus* findet sich in Italien schon im 11. Jh. Nach B. Stäblein werden auch die einzelnen Zeilen der Ordinariumsgesänge *versus* genannt (33). Die Textenteilung erhält allerdings noch gewisse Verschiebungen, da es dem Komponisten frei stand, einzelne Verse zusammenzuziehen, so bei Binchois *Et unam sanctam* und *Confiteor*, bei Legrant Guillaume *Qui propter* und *Et incarnatus*, bei Bartholomeus *Crucifixus* und *Et resurrexit*.

Zunächst ist nun zu fragen, ob sich nicht noch weitere Sätze in dieser Faktur finden, die im Index nicht mit *aversi* bezeichnet sind. Man wird sogleich feststellen, dass auch das Gloria von Binchois auf fol. 1 dieser Kompositionsweise folgt. Der Schreiber hatte also zu Beginn des Index eine weitere Differenzierung noch nicht beabsichtigt. Auch das Gloria von Ciconia fol. 101v/102 verkörpert den *aversi*-Satztyp. Im Index ist der Satz durch den Tropus *Spiritus et alme* bezeichnet. Der Superius trägt zeilen- oder abschnittsweise die Hinweise *dui* und *chorus*. Der Begriff *aversi* scheint also zusätzlich zum zeilenweisen Wechsel des Satzes auch noch einen Wechsel von solistischer und chorischer Besetzung zu beinhalten.

In der Handschrift BL (34) findet sich beim Gloria Nr. 28, fol. XXVII von Anthonius Romanus ein Satz vom *aversi*-Typ. Überraschenderweise steht dort bei der *secunda vox* (oberhalb von *laudamus te*) die Bezeichnung *versus* während beim Superius das übliche *unus* vermerkt ist, das dann im folgenden mit *chorus* alterniert. Dieses *versus* findet sich wieder bei BL 51, fol. LVIII, einem Patrem von Legrant Guillaume, diesmal zu Beginn des Superius, während bei der *secunda vox unus* steht, dann nochmals bei der 2. Stimme beim *Et iterum* d. h. zu Beginn von fol. LIX. Bei diesem Credo handelt es sich um die Konkordanz zu Ox Nr. 245, bei welchem im Index der Zusatz *aversi* steht. Der Terminus ist also nicht auf Ox beschränkt, doch liesse sich aus der Bezeichnung *versus* in BL die Bedeutung des Begriffes schwerlich fassen. Die gleiche Verwendung von *versus* findet sich nochmals beim Patrem *Deus Deorum* von Zacar (BL 59, fol. LXXIII) (35). Auch hier handelt es sich um ein Werk des *aversi*-Typ.

Der Begriff *aversi* steht in der Nähe der sog. *alternatim*-Technik; diese bezieht sich jedoch auf den Wechsel einstimmig-mehrstimmig, während *aversi* den Wechsel zweistimmig-dreistimmig meint.

Die Bezeichnung *cursiva* findet sich im Index lediglich beim Gloria von Loqueville, fol. 68v. Am augenfälligsten bei diesem Satz ist die Textaufteilung, die auch hier je *versus* erfolgt; doch bringt keine der Stimmen mehr den vollständigen Text. Er ist abwechselnd dem Superius und der *secunda vox* unterlegt. Im Gegensatz zur *aversi*-Praxis pausieren

33 MGG Bd. 13, Sp. 1521 und 1523

34 G. de Van, Inventory of Manuscript Bologna, Liceo Musicale Q 15, MD II, 1948, S. 231

35 K. v. Fischer, Kontrafakturen und Parodien italienischer Werke des Trecento und frühen Quattrocento, AnnMI, V, 1957, S. 50

diese Stimmen jedoch nicht; man hat sich die Ausführung etwa mit drei Instrumentalisten, zu denen die Sänger hinzukommen, vorzustellen. *Cursiva* heisst also mit Bezug auf den Text *von einem zum anderen laufend* (36).

Beim Gloria Nr. 124, fol. 59v, das im vorangehenden Abschnitt Dufay zugewiesen wurde, ist das Fehlen eines zusätzlichen Vermerks im Index gleich zu begründen wie bei Binchois' Messesatz auf fol. 1. Bei diesem Werk ist das *cursiva*-Prinzip noch geistreicher angewendet, indem der Text nun durch alle drei Stimmen läuft und noch weiter aufgegliedert wird, so dass sozusagen ein ‚dialogisches‘ Verfahren entsteht (37).

|          |   |                                     |                               |
|----------|---|-------------------------------------|-------------------------------|
| Superius | <i>Et in terra pax.</i>                                 | <i>bone voluntatis, laudamus te</i> | <i>adoramus te</i>            |
| Tenor    |   | <i>hominibus bone voluntatis.</i>   |                               |
| Contra   |   | <i>benedicamus te</i>               | <i>glorificamus te.</i>       |
| Superius | <i>gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.</i> |                                     | <i>deus pater omnipotens.</i> |
| Tenor    |   |                                     | <i>rex celestis.</i>          |
| Contra   |   | <i>domine deus.</i>                 |                               |

Die Art der Textaufgliederung und die Verteilung auf einzelne Stimmen scheint ein beliebtes Kompositionsverfahren im frühen 15. Jh. gewesen zu sein. Wir werden bei der Behandlung der partiellen Textierung (in Kapitel IX) noch darauf zurückkommen.

Der *cursiva*-Messesatz von Loqueville ist auch in BL als Nr. 61, fol. LX aufgezeichnet. Hier steht nun *versus* beim Superius sowie auch bei der *secunda vox* und zwar wiederum zu Beginn; später folgen im Superius, wie gewöhnlich, die Bezeichnungen *unus* und *chorus*. Der Unterschied zum *aversi*-Typus liegt also in der Verwendung von *versus* bei beiden textierten Stimmen.

Da die genannten Termini Satztypen betreffen, die seit Ciconia häufig vorkommen und durch zwei der wichtigsten Quellen belegt sind, ist es wohl angebracht, sie zur Unterscheidung von Messesatztypen der 1. Hälfte des 15. Jhs. zu verwenden.

## Notation der Musik

### a) Mensurzeichen

Die musikalische Bildung des Schreibers im engeren Sinne lässt sich am besten anhand seines Verständnisses der Notationsprobleme seiner Zeit ermessen. Es soll deshalb im folgenden versucht werden, den selbstständigen Anteil des Schreibers hinsichtlich Mensur und Kanonvorschriften herauszustellen. Seine Kenntnis der *Musica ficta* soll im X. Kapitel näher erläutert werden. Des weiteren ist ein Vergleich der radierten Stellen, die in Ox recht häufig sind, mit den später erfolgten Korrekturen anzustellen. Obwohl es bei jedem

36 Ch. van den Borren, *Polyphonia sacra*, 1932, Nr. 20

37 PS, Nr. 16

dieser Fälle möglich wäre, dass diese Veränderungen und Zusätze von einer Drittperson veranlasst worden sind, muss aufgrund ihrer Häufigkeit doch angenommen werden, dass der Schreiber keiner weiteren Hilfe bedurfte.

Charles Hamm hat in einer hervorragenden Studie über die Mensur (38) alle wesentlichen Punkte, die den Schreiber von Ox betreffen, an Beispielen erläutert, die zum Teil auch schon von H. Besseler erörtert worden sind (39). Wenn diese Fakten und ihre Konsequenzen hier nochmals angeführt werden, so deshalb, weil sie Ch. Hamm primär im Hinblick auf eine Chronologie auswertete, während in der vorliegenden Arbeit der selbständige Anteil des Schreibers zur Diskussion steht.

Der Vergleich von Index und Corpus bringt auch im Hinblick auf die Messuren einige beachtenswerte Ergänzungen. Obschon bei den Gloriasätzen auf fol. 58v/59, 60v/61, 61v und 135v/136 keine Messurzeichen angegeben sind, bezeichnet sie der Schreiber im Index richtig mit  $\circ$ ,  $\subset$ ,  $\phi$ ,  $\subset$ . Wesentlich daran ist nicht so sehr, dass der Schreiber die Messuren erkannte, als dass er aufgrund des Notenbildes entscheiden konnte, unter welchen Bedingungen das *Tempus diminutum* anzuwenden ist. Die beiden Gloria-Sätze auf fol. 58v und 61v unterscheiden sich durch das überwiegende Vorkommen der M bzw. der SB.

Bei einer Reihe von Werken lässt sich das  $\phi$  als Hauptmessur nur indirekt bestimmen und zwar in einigen Fällen eher zufällig, so z. B. bei Nr. 72, fol. 39 durch den kurzen Messurwechsel des Contratenors. Diese Art der Bezeichnung verfolgte keineswegs enigmatische Ziele; sie ist weit eher daraus entstanden, dass das Diminutions- wie auch die anderen Messurzeichen – zumindest bei kleineren Werken – nur dann gesetzt wurden, wenn ein Messurwechsel dies erforderte (40). Die meisten Beispiele finden sich bei Balladen (*Adieu*, fol. 21; *Il n'est dangier*, fol. 108; *Resveilles vous*, fol. 126v; *Mon chier amy*, fol. 134v), wobei zu Beginn der Werke kein Messurzeichen notiert wurde.

Es stellt sich nun die Frage, weshalb bei einigen wenigen Chansons gleichwohl ein Messurzeichen vorhanden ist. Zunächst sind aus der Untersuchung jene Werke als Sonderfälle auszuscheiden, deren einzelne Stimmen in verschiedenen Messuren notiert sind (*Se liesse*, fol. 21v; *Nuda non era*, fol. 100v). Auffallend ist, dass vor allem Werke in den zu jener Zeit bei Chansons äusserst seltenen Messuren  $\odot$  und  $\subset$  bezeichnet wurden (Ausnahme: *Ce jour de l'an*.  $\subset$  fol. 17); die Mehrzahl der Stücke stammt von Dufay:

|                                  |         |                |
|----------------------------------|---------|----------------|
| <i>Vince con lena</i>            | $\odot$ | fol. 135       |
| <i>Ma belle dame je vous pri</i> | $\odot$ | fol. 139v (41) |
| <i>Belle vueilles</i>            | $\phi$  | fol. 50v (42)  |

38 Ch. Hamm, *A Chronology of the Works of G. Dufay, Based on a Study of Mensural Practice*, 1964

39 H. Besseler, Bourdon und Fauxbourdon, 1950, S. 121 ff.

40 H. Besseler, Bourdon und Fauxbourdon, 1950, S. 131 Fussnote 4, S. 132 Fussnote 1 und S. 133 Fussnote 5

41 Ch. Hamm, *A Chronology*, S. 8. Entgegen Hamms Angabe findet sich das Messurzeichen nur beim Superius.

42 *ibid.*, S. 66. Das Messurzeichen steht hier ebenfalls nur beim Superius; es besteht aber kein Anlass, die Unterstimmen nicht auch in dieser Messur zu interpretieren.

|                           |   |          |
|---------------------------|---|----------|
| <i>Entre vous</i>         | C | fol. 34  |
| <i>Dona i ardenti ray</i> | C | fol. 73  |
| <i>Il me convient</i>     | C | fol. 99  |
| <i>O dolce compagno</i>   | C | fol. 135 |

Etwa in gleicher Zahl findet sich das Zeichen O. Kann der Sinn des Zeichens bei *I pensieri dolce amor*, fol. 20v, noch bei den rhythmischen Schwierigkeiten des Ballatenbeginns gesehen werden, so ist für das Vorhandensein von O bei *Je suy defait*, fol. 32v; *Ave regina*, fol. 62 und *Quel fronte signorille*, fol. 73, eine andere Erklärung nötig. Es wäre denkbar, dass das Zeichen hier eher eine aufgrund des Notenbildes angezeigte Diminution verhindern soll. In diese Richtung weist auch die unterschiedliche Behandlung von *Vergene bella*, fol. 133v (1. Teil ohne  $\phi$  – Bezeichnung) und *Passato e il tempo*, fol. 134 (das O ist schon zu Beginn notiert). Auf die gleiche Art wurde *Qui le sien*, fol. 40 bezeichnet; auch dort ist die ungewöhnliche Mensur C – entgegen dem üblichen Gebrauch – schon zu Beginn der Ballade vermerkt.

Wenn ich auch in allen wichtigen Punkten Ch. Hamms Ansichten über das  $\phi$  teile, insbesondere im Hinblick auf das Tempo („An alternate explanation is that the change from C to  $\phi$  brings about a change in tempo“), so glaube ich doch nicht, dass das  $\phi$  „nur den Stücken vorbehalten ist, bei denen das Zeichen steht oder wo es durch den Zusammenhang notwendig wird“. (43) Hamms Einschränkung würde für eine ganze Anzahl von Werken, z. B. für die Stücke *Brollos*, fol. 37v/38 und 39 sowie für das dazugehörige anonyme Werk auf fol. 38v einen sehr langsamen Bewegungsablauf ergeben. Es ist wenig wahrscheinlich, dass das  $\phi$  ausschliesslich bei den Chansons angewendet worden sein soll, bei denen es sich durch notationstechnische Nebensächlichkeiten (z. B. Proportionszeichen anstelle von Colornotation) ergibt. Es scheint vielmehr, dass das  $\phi$  in der Zeit eine übliche Mensur war, die ebensowenig wie die übrigen gebräuchlichen Masuren eines speziellen Hinweises bedurfte. So gesehen wirkt denn auch das Vorgehen des Schreibers, Lantins' Messesatz (fol. 61v) im Index mit dem  $\phi$ -Zeichen zu versehen, durchaus verständlich.

#### b) Mensurkanons

Ein weiteres Beispiel für den indirekten Nachweis von  $\phi$  findet sich bei Grenons Motette *Ad honorem* fol. 127v/128. An einem unwesentlichen Detail beim Contratenor mag man erkennen, dass sich der Schreiber von Ox mit der Kanonvorschrift dieser isorhythmischen Motette zu verschiedenen Zeiten befasste. Die Anmerkung *Ad modum tenoris. etc* ist aufgrund der Tintenfarbe und der Feder sowie des nochmals notierten *etc* nicht gleichzeitig mit der Niederschrift erfolgt. Das gleiche zeigt sich beim Contratenor von Billarts isorhythmischer Motette auf fol. 115 *et dicitur ut Tenor etc*; diese Ergänzung wurde später dem *vita via. etc* angefügt.

Auch Dufays Sebastians-Motette auf fol. 31v/32 zeigt, wie sich der Schreiber um eine möglichst klare Darstellung der Isorhythmie bemühte. Hier markiert er bei jeder Talea eine Ligatur mit einer später zugefügten Verlängerung der Cauda, wobei nicht klar wird, weshalb er diese Gliederungsstriche nicht zu Beginn einer Periode setzte.

Der schon im IV. Kapitel erwähnte Nachtrag bei Gilet Veluts *Benedicta viscera-Ave mater-Ora pro nobis* (fol. 102v/103) zeigt deutlich, dass sich der Schreiber später erneut mit dieser Motette beschäftigt hat (44). Es wurde bereits festgestellt, dass der auf einem zusätzlich angefügten System nochmals notierte Tenor aus der Zeit des 2./9. Fasz. stammt. Da die zweite Version sachlich nichts Neues bringt, kann der Anlass zu diesem Nachtrag nur ein aufführungspraktischer gewesen sein. Die in eine andere Mensur übertragene Version scheint dem damaligen Interpreten vermehrte Sicherheit gewährt zu haben. Es lohnt sich auch aus notationstechnischen Gründen auf dieses Beispiel etwas näher einzugehen.

Die vollständige Kanonvorschrift lautet:

*'qui primum dicitur de modo perfecto temporis imperfecti perfectione*  
<sup>2<sup>o</sup></sup> *de modo imperfecto perfecti perfectione*  
<sup>3<sup>o</sup></sup> *de modo perfecto et de tempore imperfecto imperfectione'*

d. h. dass der Color auf folgende Arten zu interpretieren ist:

1<sup>o</sup> III, 2,3;      2<sup>o</sup> II, 3,3;      3<sup>o</sup> III, 2,2; (45)

Der Schreiber setzt nun nicht etwa diese Kanonvorschrift aus, indem er sie an den einschlägigen Stellen mit Perfektionspunkten versieht, vielmehr vermeidet er im Nachtrag alle perfekten Modi und Tempora (die Prolatio ist nur im Hinblick auf die Übereinstimmung mit den Oberstimmen von Belang).

Er schreibt also die Kanonvorschrift um:

1<sup>o</sup> II, 2,3;      2<sup>o</sup> II, 2,3;      3<sup>o</sup> II, 2,2;

und bezeichnet diese *Ad longum*, ☉ resp. ☾, Diese Umschrift ist mit der damaligen Notation nicht ohne weiteres möglich; der Kopist bringt eine interessante Lösung. Da der Color aus zwei rhythmisch gleichen Perioden besteht, beschränkt sich das folgende Notenbeispiel auf die erste Talea.

44 R. Hoppin, *The Cypriot-French Repertory*, MD XI, 1957, S. 99

45 Ch. van den Borren, PS Nr. 33

G. Reaney, EFM II, Nr. 7

Beide bringen bezüglich Prolatio abweichende Lesungen der Kanonvorschrift. Die Übertragung von Reaney ist korrekt und enthält zusätzlich den *Tenor ad longum*, allerdings ohne die hier vorgeschlagene Bindung gewisser Noten.

The image shows a musical score for Tenor with three colors. The first color is labeled 'Tenor. Ora pro nobis' and the second 'Tenor. Ad longum'. The third color is labeled 'Anzahl SB d3M'. The score includes mensural notation with square notes and a table of numbers below the third color.

*Tenor. Ora pro nobis*

*Tenor. Ad longum*

Anzahl SB d3M

|   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| C | 4 | 1 | 1 | 2 | 1 | 1 | 2 | 2 | 1 | 1 | 2 | 6 | 3 | 3 | 6 | 1 | 2 | 2 | 1 | 2 | 1 | 4 | 2 | 4 | 1 |   |   |
| ⊙ | 4 | 1 | 1 | 3 | 1 | 2 | 3 | 3 | 3 | 6 | 3 | 3 | 6 | 1 | 2 | 3 | 3 | 6 | 1 | 2 | 3 | 3 | 6 | 1 | 2 | 5 | 1 |

\* Cauda nur schwach sichtbar

Für die Umschrift des ersten und dritten Colors verwendet der Schreiber nur zweizeitige Longen, was vielleicht aus der Bezeichnung *ad longum* hervorgeht. Dies ist ersichtlich aus dem Weglassen des Punctus perfectionis, der Veränderung der obliquen Ligatur und dem Zufügen eines Punctus additionis für die Bezeichnung der dreizeitigen Longa. Die Umschrift des zweiten Color gelingt ihm mittels Additionspunkten bei Longen und bei der obliquen Ligatur, durch Zufügen der halben Noten- und Pausenwerte (SB in der zweiten Talea auch in Ligatur) und durch andere Zusammensetzung langer Notenwerte. Der Zweck einer solchen Umschrift mag in der Vermeidung von perfektem Modus und Tempus und zur Umgehung der Schwierigkeiten der Imperfektion und Alteration zu suchen sein. Im Hinblick auf die Verselbständigung der dreizeitigen Longa fällt die bei grossen Werten eher seltene Verwendung des Additionspunktes auf (46).

Da gewisse Noten des zweiten Color bei einer Interpretation nach der ursprünglich vorgesehenen Mensur ligiert sind, müssten auch bei einer Aufführung nach der vereinfachenden späteren Schreibweise die zu Hilfe genommenen Tonrepetitionen zusammengezogen werden. Dieses additive Verfahren ist rückwirkend aber auch für die in drei Einzelnoten aufgeteilten Schlussnoten des ersten und dritten Color gültig. Die beiden Tenores stimmen demnach überein (47).

Die Frage, ob nicht in vielen Fällen repetierte Noten auf gleicher Tonhöhe, besonders wenn sie verschiedenen Perfektionen angehören, zu ligieren wären, könnte erst im Zusammenhang mit einer eingehenderen Studie beantwortet werden.

Die Besprechung dieser Umsetzung war notwendig, um die musikalische Bildung des Schreibers von Ox aufzuzeigen und um gewissen Vorurteilen entgegenzuwirken, die bei

46 s. auch den *Tenor ad longum* auf fol. 117v, der ebenfalls punktierte Longen enthält.

A. Seay, Ugolino of Orvieto, Theorist and Composer, MD IX, 1955, S. 153

47 Eine in gleicher Weise umgeschriebene Tenorvorschrift findet sich in dem Fragment Mü L, auf die H. Bessler in AfMw VII, S. 236, Anm. 1 und M. Bukofzer in Musica Britannica VIII, S. 177 aufmerksam gemacht haben. Nach einem *Solus Tenor* folgen unter der Bezeichnung *Residuum Tenoris ad longum* dreizeitige Longen und Breven, die sich ebenfalls aus L und B bzw. B und SB gleicher Tonhöhe ergeben.

Editionskommentaren stets die Unzulänglichkeit des Kopisten hervorzuheben geneigt sind. Die Möglichkeit, Fehler zu entdecken und zu korrigieren, ergab sich für ihn erst im Zusammenhang mit einer Aufführung oder auch durch den Vergleich mit einer anderen Quelle des gleichen Werkes.

### c) Korrekturen

Korrekturen von Einzelnoten finden sich recht häufig; sie sind an der Rasur und an den von Hand nachgezogenen Systemlinien zu erkennen, zuweilen auch an einer anderen Tintenfarbe, z. B. in Faszikel 3 bei Nr. 96 Contra, Nr. 99 Contra, Nr. 119 Contra. Normalerweise handelt es sich um Schreibversehen, die unmittelbar korrigiert wurden und die aus der Tintenfarbe und dem Schrifttyp ersichtlich sind. Bei der Sebastians-Motette auf fol. 32 (4. System) blieben beide Fassungen stehen. In der *secunda vox*, 7. System, findet sich an derselben Stelle eine Oktav-Variante und die zweite Note der Ligatur wurde durch Rasur von c auf d abgeändert.

The image shows a musical score for three voices: Superius, 2<sup>a</sup> vox, and Contratenor/Tenor. The Superius part is in G-clef, 6/8 time, and begins with a tempo marking '♩ = ♩'. The 2<sup>a</sup> vox part is also in G-clef, 6/8 time. The Contratenor/Tenor part is in C-clef, 7/8 time, and features a sharp sign (#) above the first note. The score consists of three systems of staves, with the Superius and 2<sup>a</sup> vox parts aligned vertically. The Contratenor/Tenor part is written on a single staff below the other two.

Die obere Stimmführung ist die jüngere.

Der Vergleich mit BL 211 ergibt Übereinstimmung mit der ersten Fassung. Die Abweichungen dieser Konkordanz sind – abgesehen von dieser Stelle und dem befremdenden cis des Contra – erstaunlich gering. Es ist nicht klar, weshalb diese Veränderungen erfolgten, da die ursprüngliche Fassung hinsichtlich Konsonanz mehr überzeugt.

Auf fol. 81v und 82 erfolgten Korrekturen im Zusammenhang mit den schon besprochenen Textnachträgen; das Beispiel Nr. 181 auf fol. 81v wird bei anderer Gelegenheit noch erörtert werden.

Beim 2-stimmigen Rondeau Nr. 184 auf fol. 83 findet sich bei der Schlusskadenz eine Rasur, die mit wahrscheinlich späteren Notenformen überschrieben ist. Bei ultraviolettem Licht ist festzustellen, dass die frühere Kadenzklausel nicht in der Oktave, sondern in der Quint endete, d. h. die gleiche Klausel lag eine Quarte tiefer. Kadenzklauseln wurden auch bei Werken von Dufay nachträglich verändert, so auf fol. 31 in der *secunda vox* vor dem

1. Doppelstrich und im Superius auf fol. 34, sowie bei Arnold de Lantins im Superius auf fol. 44.

Im Zusammenhang mit dem zur Zeit des 3./4. Fasz. erfolgten Textnachtrag, finden sich bei Nr. 219 auf fol. 95 auch einige Notenkorrekturen, die wegen der späteren dornenförmigen SB besonders auffallend sind. In der Schlussklausel des Superius kann nur noch ein früheres *e-f-e-d-c-b* erkannt werden, das wegen der Dissonanz weniger befriedigend war als das jetzige *f*. Ein Vergleich der grösseren Korrektur des Contra mit dem gänzlich verschiedenen Contra von Matheo de Perusio des Fragmentes Parma erübrigt sich.

Das Wesentliche dieser Korrekturen liegt darin, dass sie mit aller Deutlichkeit zeigen, dass der Kopist zu einem späteren Zeitpunkt nicht nur den Text erweiterte, sondern sich auch mit dem Notentext erneut befasste. Die umfangreichsten Rasuren finden sich bei Arnold de Lantins' *Puisque je voy belle* auf fol. 52v. Der ursprüngliche Zustand lässt sich fast überall wieder herstellen; es handelt sich um Korrekturen von Schreibfehlern (Auslassung im 2. Teil des Tenor) und um Vermeidung von Dissonanzen und den dadurch bedingten Stimmführungskorrekturen; auch zwei Wortauslassungen wurden durch Rasur bereinigt.

Eine weitere Gruppe von Veränderungen betrifft die Schwärzung der Semiminima (SM). Der Schreiber verwendet normalerweise die geflaggte SM, doch haben im 4. Fasz. eine ganze Reihe von Werken die geschwärzte SM. Erstmals findet sie sich, wie auch Ch. Hamm (48) bemerkte, beim Sanctus von A. de Lantins' Messe, fol. 70v. Interessanterweise sind aber an allen Stellen mit geschwärzten SM-Paaren Rasuren vorhanden und in fast allen Fällen ist die ursprünglich geflaggte Schreibweise noch erkennbar. Die Notation der Messe war somit in allen Teilen dieselbe; der Grund für die getrennte Plazierung der einzelnen Sätze ist wahrscheinlich in der Art der Zusammenstellung des Faszikels zu suchen.

Etwas anders verhält es sich beim Werk von Brollo auf der folgenden Seite. Dort wurde in einigen Fällen die erste der 3 Minimen eines Minor-Color evakuiert, so dass jetzt *M SM SM* zu lesen ist und damit eine kleine rhythmische Veränderung entsteht.

Ab fol. 71v finden sich vor allem bei Werken von Dufay und Binchois geschwärzte SM, doch stehen diese recht häufig im Zusammenhang mit Rasuren, so auf fol. 78 (Binchois), wo der Eindruck entsteht, dass diese Veränderungen wegen einer neuen Verzierungsfloskel angebracht worden sind. Anhand der Tintenfarbe ist die nachträgliche Schwärzung der SM beim relativen Nachtrag auf fol. 61 (Binchois) erkennbar. Bezeichnenderweise findet sich die geschwärzte SM auch bei drei Werken des 3. Fasz. auf fol. 54 (als Korrektur der geflaggtten Schreibweise), auf fol. 56v (*Adieu*) und einmal bereits auf fol. 36v (Ausnahme?). Dieser Teil des 3. Fasz. entstand aufgrund unserer Schriftanalyse gleichzeitig mit dem Mittelteil des 4. Fasz. (s. IV. Kapitel)

Eine wichtige Funktion fällt den Korrekturen in Ciconias tropiertem Gloria (49) fol. 101v/102 zu; leider ist auch in diesem Fall kein Vergleich mit einer Konkordanz möglich.

48 A Chronology of the Works of G. Dufay, S. 40; Ch. Hamm gelangt dabei zu einem anderen Ergebnis.

49 Ch. van den Borren, PS, Nr. 11 und S. Clercx, Johannes Ciconia, II, Nr. 24

Ein Teil der korrigierten Noten hat die neuere SB-Form, z. B. *Amen tenoris* (M vor letzter Ligatur zur Aufhebung der Dissonanz) und gegen Ende der 3. Zeile der *secunda vox*. Hier umgeht die neuere Fassung die Probleme der *Musica ficta*, verliert dadurch aber ihre charakteristische Schönheit.

Spiri - tus et alme orphano - rum

(Eingeklammerte Noten wurden radiert)

Eine ganze Reihe von Veränderungen hat der Schreiber bei den Schlussnoten der einzelnen Abschnitte angebracht, die er alle zu Longen umschrieb. Diese Rasuren sind nicht mit der sonst üblichen Sorgfalt ausgeführt, so dass noch Reste der ursprünglich notierten B- oder SB-Schlussnoten mit SB-Pausen stehen blieben. Anstelle der Pausen zieht er Trennungsstriche zwischen den einzelnen, *aversi*-gesetzten Abschnitten, die er damit der üblichen Schreibart annähert (Ausnahme fol. 1/1v), deutlich sichtbar bei den Abschnitten beider Oberstimmen: *Mariam sanctificans*, *Mariam gubernans*, *Mariam coronans*; bei *Mariam sanctificans* vergass er jedoch die Korrektur im Superius anzubringen (50). Auch im Tenor mussten in Übereinstimmung dazu, einzelne Schluss-Noten zu Longen abgeändert werden.

Diese Veränderungen mögen aus praktischen Gründen erfolgt sein, da die Abschnitte nunmehr viel deutlicher getrennt sind und der Wechsel von *dui* und *chorus* erleichtert wird.

Stilistische Gründe mögen dagegen zur zweiten Serie von Abänderungen geführt haben. Der Schreiber ersetzt nämlich elf Longen, die sich jeweils an derselben Stelle der beiden Oberstimmen befanden durch Breven (51). Diese Veränderungen waren in den Oberstimmen leicht zu bewerkstelligen, hingegen erforderte es im Tenor einiges Geschick, die Ligaturen umzuschreiben (52). Da nunmehr die einzelnen Abschnitte, einerseits durch Raffung, andererseits durch Dehnung der Schlussnoten nicht mehr der ursprünglichen Länge entsprachen, entfernte der Schreiber auch die ursprünglich anstelle der Trennungsstriche vorhandenen Pausen der Duo-Abschnitte.

50 s. Kompromiss van den Borrens in PS, S. 86, Takt 130

51 Bei der hervorgehobenen Silbe stand ursprünglich eine Longa: *gracias agimus; Domine fili, Domine deus agnus, Primo genitus, Qui tollis, suscipe, Quoniam, Tu solus dominus, Mariam gubernans, Tu solus altissimus, Mariam coronans.*

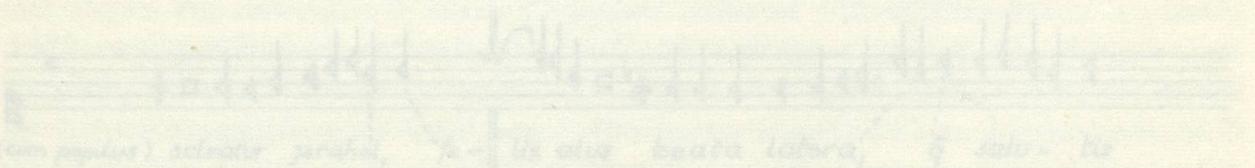
52 s. die Abschnitte *Domine deus, Qui tollis (suscipe Brevis-Pause beseitigt), Tu solus altissimus.*

Das eigentümliche an diesen Veränderungen ist, dass ihre Notwendigkeit nur mehr aufführungspraktisch oder stilistisch begründet werden kann. Auch die eher unsorgfältige Ausführung der Rasuren weist in diese Richtung. Es ist offensichtlich, dass der Schreiber den jeweiligen Stillstand, der beim gleichzeitigen Aushalten der Longen entstand, durch die Reduktion auf Breven zu überbrücken suchte. Gleichzeitig wird aber auch die stilistische Distanz zur Zeit Ciconias sichtbar.

Es ist schwierig, eine Erklärung für diese Longen zu geben. Solche gehaltenen Noten mitten in einer Phrase bei beiden Stimmen eines 2-stimmigen Satzes finden sich in verschiedenen Werken Ciconias, z. B. bei *Per quella strada lactea*, *Cacciando un giorno* (53), um nur die auffallendsten zu nennen.

Durch einige der bis jetzt gegebenen Beispiele aus dem Gebiet der Mensur, des Kanons und der Notenkorekturen entstand ein Bild des Schreibers, das seine musikalischen Kenntnisse in ein vorteilhaftes Licht rückt. Dem stehen aber, wie schon angedeutet, eine grosse Zahl von Editionscommentaren gegenüber, die auf relativ viele Unrichtigkeiten sowohl des Notentextes als auch des sprachlichen Teiles hinweisen. Ein Teil dieser Fehler mag damit zu begründen sein, dass der Codex oder richtiger, die einzelnen Teile des Codex, eher für den persönlichen Gebrauch bestimmt waren, was schon aus der Wahl des Schrifttypus hervorgehen mag. Somit bestand auch die Möglichkeit, Fehler nachträglich noch zu korrigieren.

beiden Fassikeln (12 Systeme) durch zum Teil umfangreiche geistliche Werke bedingt war. Die meisten dieser Zuordnungslinien beziehen sich auf Textsilben bzw. Noten unmittelbar vor oder nach Pausen; weitere stehen bei einem Mensurwechsel. Folgen zwei Striche unmittelbar aufeinander, so bezeichnet der erste wohl stets das Ende der Silbe. Beispiel: *secunda vox*, fol. 121.



Obwohl die Systeme des neueren Teiles im allgemeinen breiter sind, finden sich fast ebenso viel Zuordnungslinien (punktirt oder als äusserst feiner Haarstrich) (55). Bei einigen Beispielen der jüngsten Fassikel kann eigentlich kein Zweifel hinsichtlich der Silbenvortellung bestehen; die Zuordnungslinien übernehmen hier eine bestmögliche Funktion.

54 Textzuordnungslinien finden sich in Fassikel 8 und 10 auf: fol. 113, 116, 116v/117, 117v, 118v, 119, 120, 120v/121, 122v, 124, 136v, 137v, 138, 138v/139.

55 z. B. Fassikel 2 fol. 18v, 20, 22, 30, 30v, 31v;

Fassikel 9, fol. 127, 131, 132;

Fassikel 3, fol. 34, 36v, 38, 39v, 41v, 43, 45, 47v, 48v, 51v, 53v, 54;

Fassikel 4, fol. 55, 60v, 63v, 64, 64v, 65v, 69v, 70v, 77, 77v, 78, 80v.

53 S. Clercx, Johannes Ciconia, II, 1960, Nr. 1, Takt 26/27, Nr. 3, 29/30, Nr. 5, Takt 18/19.



## VI. Kapitel

### Textunterlegung

Die Zuordnung des Textes zur Musik scheint in den meisten Fällen sorgfältig erfolgt zu sein; ein Teil der verbliebenen Unstimmigkeiten ist wahrscheinlich einem in dieser Hinsicht mangelhaften Primärmaterial anzulasten. Dass dieser Bezug dem Schreiber nicht gleichgültig war, zeigten bereits die Rasuren bei Lantins' Rondeau (fol. 52v), bei dem auch Teile des Textes radiert worden sind, um diese den richtigen Noten zu unterlegen. Umgekehrt wurde vereinzelt auch eine Note radiert und über der richtigen Silbe nochmals notiert, z. B. auf fol. 129v, 4. System, *fugator*. Für gewöhnlich sind diese Irrtümer oder Ungenauigkeiten jedoch mit den Text- oder Silbenzuordnungslinien geregelt, deren Häufigkeit eine gesonderte Betrachtung rechtfertigt.

Solche Textzuordnungsstriche finden sich in der anfänglich noch nicht punktierten Schreibweise auf fol. 81v, 82, 88, 98v, 101v, 104v, 106v und 108. In Faszikel 8 und 10 verwendet sie der Schreiber in zunehmender Zahl meistens in punktierter Art (54). Dies ist vor allem auf die sehr enge und kleine Schreibweise zurückzuführen, die in diesen beiden Faszikeln (12 Systeme) durch zum Teil umfangreiche geistliche Werke bedingt war. Die meisten dieser Zuordnungslinien beziehen sich auf Textsilben bzw. Noten unmittelbar vor oder nach Pausen, weitere stehen bei einem Mensurwechsel. Folgen zwei Striche unmittelbar aufeinander, so bezeichnet der erste wohl eher das Ende der Silbe.

Beispiel: *secunda vox*, fol. 121.

(cum populus) salvatur israhel, fe-||lix alus beata latera, q̄ salu-tis

Obwohl die Systeme des neueren Teiles im allgemeinen breiter sind, finden sich fast ebenso viel Zuordnungslinien (punktiert oder als äusserst feiner Haarstrich) (55). Bei einigen Beispielen der jüngsten Faszikel kann eigentlich kein Zweifel hinsichtlich der Silbenverteilung bestehen; die Zuordnungsstriche übernehmen hier eine bestätigende Funktion.

54 Textzuordnungsstriche finden sich in Faszikel 8 und 10 auf: fol. 113, 116, 116v/117, 117v, 118v, 119, 120, 120v/121, 122v, 124, 136v, 137v, 138, 138v/139.

55 s. Faszikel 2 fol. 18v, 20, 22, 30, 30v, 31v;

Faszikel 9, fol. 127, 131, 132;

Faszikel 3, fol. 34, 36v, 38, 39v, 41v, 42, 45, 47v, 48v, 51v, 52v, 54;

Faszikel 4, fol. 58, 60v, 63v, 64, 64v, 65v, 69v, 70v, 77, 77v, 78, 80v;

Faszikel 1, fol. 1, 3v, 5, 11v.

Untersucht man die Textunterlegungen im allgemeinen, so fällt auf, dass der Schreiber in den syllabischen Partien am genauesten notiert. Damit im Zusammenhang steht der jeweils deutliche Beginn einer neuen Textzeile, da syllabische Vertonung an dieser Stelle sehr häufig ist. Die Textunterlegung in den mehr melismatischen Partien behandelt er hingegen unverbindlicher. Diese abgestufte Bewertung der Text – Musikbeziehung wird durch die Zuordnungslinien bestätigt, die in grosser Zahl als Einzelstriche am Zeilenbeginn und -Ende und als mehrfach geführte Striche bei syllabischen Partien angebracht wurden.

Im Contratenor von Dufays *Mon cuer* (fol. 19v/20) findet sich bei *Amoureuse* ein Textzuordnungsstrich, welcher den Phrasenbeginn auf den Schlusston einer 3er-Ligatur legt, doch dürfte dieser Hinweis eher ein Notbehelf sein. In Analogie zu den übrigen drei Stimmen würde eine Verschiebung ab 3. Silbe eine bessere Lösung ergeben. Zu beachten ist auch die äusserst feine Zuordnungslinie in der *secunda vox*, die den verschobenen Abschnitt *blanche que laine* richtigstellt. Solche Verschiebungen beeinträchtigen den melodischen Verlauf, erwecken sie doch vielfach den Eindruck einer unnatürlichen Beziehung zwischen Länge oder Wichtigkeit einer Textsilbe und der betreffenden Note. Äusserlich sieht zwar die Textunterlegung auch in diesen Fällen sorgfältig aus, da der Schreiber in syllabischen Partien nach einem Fehler weiterhin jeder Silbe des vorausnotierten Textabschnittes eine Note oder Ligatur zuordnet (Beispiel Dufay *Ma belle dame je vous pri*, fol. 139v, Tenor). Der Abschnitt von *vueillies* bis *doulchour* ist verschoben, es ist zudem eine Elision nötig: *nostr(e) amy*, vgl. Superius.

In einigen Fällen erfolgte auch aus Platzgründen keine genaue Textunterlegung, oder richtiger ausgedrückt, die Noten wurden nicht mehr über die entsprechenden Worte gesetzt. Bei imitierenden Phrasen lassen sich solche Ungenauigkeiten am besten nachweisen und richtigstellen. Beispiel: Dufays *Ce jour de l'an*, fol. 17, Schlussabschnitt *sont tenus de garder*. Beim nächstfolgenden Rondeau Dufays *Ce moys de may*, fol. 17v, ergibt sich beim Superius die Verschiebung aus einem anderen Grund; sie wird zwar bei diesem Werk im Verlauf der Phrase wieder auskorrigiert. In vielen Stücken wird nämlich die erste Textsilbe lediglich als Initiale geschrieben oder schon beim Vorspiel notiert, so dass der Irrtum naheliegend war, beim Beginn des vokalen Teiles gleich die zweite Silbe zu setzen (vgl. Superius, Tenor und Contratenor). Weitere Beispiele: *Cuer triste*, fol. 74 und fol. 99, *Et c'est asses* (hier ist das *Et* richtigerweise wiederholt aufgeführt). Bei *Cuer triste* kommt als zusätzliche Schwierigkeit noch die öfters übersehene Elision im Zusammenhang mit der Abbrüviatur *et* hinzu. Einige Worte scheinen bald ein- bald zweisilbig verwendet zu werden, vgl. *mieux* auf fol. 140v, drittletztes System und fol. 78, 2. System, hier mit drei Zuordnungsstrichen zu *fiere mieux*, wobei *mieux* eine c.o.p.-Ligatur zugeordnet wird; man könnte sich aber auch denken, dass auf eine Ligatur ausnahmsweise mehr als eine Silbe entfällt.

Die Textunterlegung am Phrasenende ist bei nur kurzem Melisma in der Regel exakt oder es erfolgt eine Richtigstellung mit einer Zuordnungslinie (fol. 49v, viertunterstes System, fol. 80v, 2. System, fol. 118v, unterstes System). Unterschiedlich behandelt der Schreiber die Fälle, bei denen am Zeilenende ein längeres Melisma steht, das oftmals durch Pausen

oder Zwischenkadenzen oder beides zugleich gegliedert sein kann. In den älteren Faszikel, aber auch vermehrt wieder im 4. und 1. Fasz., löst er die Schlussilbe ab und setzt sie unter die Schlussnote der Phrase. Im 2. und 3. Fasz. hingegen trennt er relativ selten, fast nur bei den Silben *e*, *la*, *se* und praktisch nur dann, wenn das vokal gedachte Schlussmelisma durch eine Pause aufgegliedert ist. Wie sich später anhand von Dufays *Bon jour* (fol. 44v) beim Schlusswort *sai* – *ne* herausstellen wird, ist diese veränderte Haltung nicht von der Primärquelle abhängig.

Sicherlich ist die Schlussilbe auch dort, wo sie nicht vom Wortstamm getrennt steht, entsprechend den exakt notierten Beispielen, unter die letzte Note der Phrase zu setzen, d. h. das Melisma ist in den meisten Fällen auf der vorletzten Silbe auszuführen; typische Beispiele finden sich auf fol. 9v *mari . . . a, il . . . la*. Ist das Melisma einer Phrase aber durch Pausen oder Kadenzen unterteilt, so ist die Fortsetzung ebensogut instrumental denkbar, z. B. *Je suy espris* fol. 45v, *amoureu-se*. Die Frage der Ausführung solcher Abschnitte ist engstens verknüpft mit derjenigen der Besetzung, die im IX. Kapitel eingehender erörtert wird.

Abgetrennte Schlussilben finden sich auch bei einem Grossteil der Balladen. Die unterbrochene Textierung der Doppelzeile verdeutlicht hier zudem an welcher Stelle zum *clus* überzuwechseln ist und in welchen Fällen dieser Abschnitt nicht als instrumentale Überleitung gedacht war (fol. 43, 77v, 89, 90, 96 u. a.).

Die Doppelzeilen von Balladen, Virelais und ital. Ballaten ergeben einen weiteren Massstab, die Genauigkeit der Textunterlegung zu überprüfen. Wenn die Textunterlegung der oberen Zeile genau ist, was nachweisbar bei vielen syllabischen Partien zutrifft, so sollte eigentlich jede Silbe der unteren Zeilen einer der oberen entsprechen. Das ist jedoch lange nicht bei allen Stücken der Fall; bei den meisten liegen nur Anfang und Ende der Zeile übereinander. Wird die Zeile durch zusätzliche Pausen gegliedert, so stimmen die Silbenzahlen der einzelnen Abschnitte normalerweise überein (fol. 88). Je weiter die Worte auseinandergerückt sind, desto genauer ist die Übereinstimmung (fol. 97v, 123). Im letzten Beispiel sieht man deutlich die Abneigung gegen die silbenweise Auflösung der Wörter (*avenir* müsste schon unter dem *a* ansetzen). Bei der Ballade *De tous les biens* fol. 107v liegen die Silben der unteren Zeile nicht entsprechend der oberen, doch ist die Textunterlegung infolge der nötigen Elision sinnvoll (56). In einigen wenigen Fällen ist die Übereinstimmung präzise (fol. 100) und besonders bei Paultets *J'aim. qui. vous. moy.* (fol. 108v), denn hier wird die Aufmerksamkeit auf die pseudo-dialogische Textgestaltung gelenkt.

Das Resultat, das sich bei den Zuordnungslinien ergab, wird somit durch die Behandlung der Doppelzeilen bekräftigt. Wichtig ist dem Schreiber die richtige Lage des Textes in bezug auf Beginn, Schluss und Pausen, sowie die Übereinstimmung in den syllabischen Teilen.

## Sprachkenntnisse

Zum Verständnis und zur richtigen Einschätzung sprachlicher Unterschiede bei Konkordanzen ist es unumgänglich, einige sprachliche und orthographische Detailprobleme etwas eingehender zu beleuchten. Vor allem gilt es, im Hinblick auf die Beurteilung des Abhängigkeitsgrades zweier Quellen, vorerst die allgemein üblichen Schreibvarianten und auch die vom Schreiber vorzugsweise variierten Worte herauszustellen, um nach Herauslösung der Nebensächlichkeiten in einem Vergleich nur noch wesentliche Punkte heranzuziehen. Ein Blick auf die manchmal unnötig belasteten Editionscommentare zeigt, wie unterschiedlich diese Details bewertet werden.

Eine ‚objektive‘ Beurteilung der Sprachkenntnisse des Schreibers lässt sich nur indirekt durch einen Vergleich eigener Umschriften mit der erstnotierten Fassung erreichen, da die unbekannt Version der jeweils vorliegenden Quelle auszuklammern ist. Bereits J. Stainer & E. Nicholson (57) haben diese Methode zu Hilfe genommen; ihr Urteil fiel aber zufolge einer etwas zufälligen Auswahl der Beispiele allzu vereinfacht aus.

Eine direkte Abschrift innerhalb des Codex kommt auf zwei Arten vor:

1. bei der Übertragung der Incipits in den Index
2. in einem beschränkten Ausmasse bei Werken mit mehr als einer textierten Stimme. Hier finden sich manchmal unterschiedliche Schreibweisen, wobei man beim Superius eine stärkere Anlehnung an die Primärquelle erwarten darf, während die übrigen textierten Stimmen eher die dem Schreiber vertraute Version enthalten.

Die nachstehende Aufgliederung der Schreibvarianten erfolgt in der Absicht, ein differenziertes Bild von der Sprachkenntnis des Schreibers zu vermitteln. Die Beispiele sind aus zeitlich verschiedenen Bereichen gewählt (ein Grossbuchstabe vor einer Zahl bedeutet, dass das Beispiel im Index unter diesem Buchstaben und der angegebenen Foliozahl figuriert, im übrigen ist die Foliozahl im Corpus gemeint).

Wie schon festgestellt wurde, können sich gewisse Buchstaben gegenseitig vertreten; es ergeben sich dabei einige Gemeinsamkeiten zwischen den drei verwendeten Sprachen, französisch, italienisch und lateinisch (58).

|                |   |
|----------------|---|
| i – j – y – ij | 27 <i>je–ie, fay–fai</i><br>S 33 <i>oublier–oubljer</i>   |
| u – v          | 27v <i>vt–ut</i>  |
| x – s          | 82 <i>Amoreux–Amoureux</i><br>M 93 <i>Mex–Mes</i><br>22v <i>prolex (proles)</i><br>24v <i>vixo, 73 viso</i> |
| t – c          | <i>etiam–eciam, gratias–gracias, pontio–poncio</i><br>H 125 <i>picié–pitié</i>                              |
| ç – t          | 29v <i>suspiçione–suspitione</i>  |

57 Dufay, S. IX

58 A. Seay, Ugolino of Orvieto, Theorist and Composer, MD IX, 1955, S. 123

|               |  |
|---------------|--|
| ç – g – c – z | 29v <i>zamai in celo</i> – <i>çamai in çello</i> (100v <i>gyamay</i> )<br>V 71 <i>gia–za</i> ;<br>besonders variabel auf fol. 24v:<br><i>J ochi d'una ançolleta, d'un angolleta che malcide</i><br><i>J ochj d'un anzoleta che malçide</i><br><i>J ochi d'una ançoleta che malçide</i> (I 25);<br>ç wird am häufigsten verwendet, in den jüngeren Faszikeln<br>vermehrt z (dasselbe gilt auch für x – s) |
| c – ch        | I 88 <i>merchi–merci</i><br>T 111 <i>desplaisanche–desplaisance</i><br>22 <i>costey–chostey</i>  |
| m – n         | I 129 <i>zashuno–zascum</i><br>V 135 <i>zashum–çascun</i><br>100v <i>piam(to)–pian(to)</i><br>100 <i>hautaim–(hautain)</i><br>96 <i>que jain, 95v que j'ayme</i>   |

Auffallend oft verändert der Schreiber bei der Übernahme in den Index das c in ch: *doulche* für *doulce*, M 89, M 123, M 124, P 136, Q 124. Die gleichfalls häufig ch verwendende Schreibweise bei den nachgetragenen – also mit dem Index gleichzeitigen – Werken auf fol. 62v und 73v mag damit in Zusammenhang stehen: *de che, en che* (ce), *merchy, commenche, commenchier, schay (sce), chest* (c'est).

Verdoppelung bzw. Einfachschreibung der Konsonanten s und l:

|     |                               |
|-----|-------------------------------|
| 25  | <i>percoso–percosso</i>       |
| 35v | <i>plaisir–129v plaissir</i>  |
| 98v | <i>meschinelo–meschinello</i> |
| 136 | <i>rondelet–rondellet</i>     |

In der französischen Sprache werden zudem variabel gehandhabt: das eingeschobene l vor c und x und die Diphtonge, besonders o – ou

|      |                                |                       |                      |                     |
|------|--------------------------------|-----------------------|----------------------|---------------------|
| 80   | <i>douchour, douceur,</i>      | 87v <i>doulchour,</i> | 95v <i>doulcour,</i> | 39v <i>douchuer</i> |
| N 44 | <i>oublier–oblier</i>          |                       |                      |                     |
| P 85 | <i>dolour–doulour</i>          |                       |                      |                     |
| 41v  | <i>Pleysir–Plesir–Plaisir,</i> | P 42 <i>Playsir</i>   |                      |                     |

Gelegentliche Unklarheiten kommen beim Plural-s vor:

|    |                     |
|----|---------------------|
| 52 | <i>amour–amours</i> |
|----|---------------------|

Die textliche Übertragung der Herzform wird im Index M 111 fälschlich zum Plural *doux cuers*.

Grosse Schwierigkeiten bieten dem heutigen Leser die Zusammenziehung oder die Trennung von Wörtern. Dem Schreiber von Ox mögen Primärmaterialien vorgelegen haben, die an ihn ähnliche Probleme stellten.

Pronomina werden meistens mit dem folgenden Wort zusammengezogen:

- 97v *maloye—(ma loye)*  
96 *uorians jeulx (vo rians yeux)*  
97v *neq̄ ja uoye — ne que j'avoie*

Der Schreiber scheint jeweils die spezifische Schreibweise der Vorlage übernommen zu haben:

- 62v *loing tamp*, 76v *longtemps*, 85v *lonc temps*, 96v *long tamps* u. a. 93 u. 94v  
91v *Bielle — Belle*

Sinnstörende Wortbildungen oder Zusammenstellungen kommen hin und wieder vor:

- 56 *de de tristresse (de destresse)*  
E 40 *En repris—Entrepris* sowie  
I 54 und I 92  
I 126 *J'ay mis mon cuer en ma pensee (et)*  
Q 94 *Qui ne veroit que voulx deulx (que vos doulx jeulx) (59)*

Dem kaum verständlichen *Se je ne (n'ay) mal fors que parle es ce (par leesce)* auf fol. 19v gibt er im Index einen anderen Sinn: S 20 *Se je ne mal fors que parler sce* (scay).

Italianismen sind selten: I 17 *ma bene venue (bien)*

Der Schreiber lässt manchmal das Personalpronomen weg, in anderen Fällen fügt er ein zusätzliches *ne* ein:

- 85 *car (on) ne puet* (Sup. — secunda vox)  
56 *que (je) soye* (Sup. — Tenor)  
I 111 *qui veul (toudis) servir*  
I 28 *Je (ne) vous vieng*  
V 71 *vivere et (recte) reminiscere . . .*, weiter  
P 19, S 83 und T 111

Im Italienischen finden sich gewisse sprachliche Freiheiten:

- I 30 *anima mia—anima bella*

Im ganzen entsteht der Eindruck, dass der Schreiber die einfacheren Texte der französischen Sprache verstand, aber nicht in der Lage war, den divergierenden Schreibweisen seiner Quellen eine eigene Orthographie entgegenzustellen und bei korrupten Texten oder gewählterem Vokabular den Schwierigkeiten nicht ganz gewachsen war (s. weiteres hiezu im VII. Kapitel). Auch neigte der Schreiber dazu, kleinere Worte auszulassen.

59 G. Reaney, EFM III, S. 2 liest *que vos deulx yeulx*.

Der heutige Herausgeber stützt sich für seine Textvorlage gerne auf eine Handschrift, deren Kopist, wie man mit guten Gründen annehmen kann, in seiner Muttersprache schrieb. Diese Sicherheit kann trügen, finden sich doch auch in solchen Quellen hin und wieder wenig sinnvolle Texte, während in der sprachlich weniger geschätzten Handschrift die Lesung zutreffender sein mag.

So zeigt z. B. der Textvergleich von *Plains de plours* (fol. 66) mit Esc A (16v–17) neben all den besprochenen Verschiedenheiten der Schreibarten auch inhaltliche Divergenzen. Die 2. Zeile ist in Ox sinnvoll und hat die richtige Silbenzahl:

|  |                                       |
|--|---------------------------------------|
| Ox                                     | Esc A                                 |
| <i>Plains de plours et gemisemens</i>  | <i>Plains de pluors et gemisemens</i> |
| <i>et de desplaisance est mon cuer</i> | <i>et desplaisanche et mon cuer</i>   |

In der 6. Zeile hat Esc zwar die richtige Silbenzahl, der Inhalt ist jedoch nicht so überzeugend wie in Ox. In der 7. Zeile hat Ox eine Silbe zu viel, Esc eine zu wenig. Das Beispiel macht deutlich, dass unter Umständen bei der sprachlich weniger renommierten Quelle Anregungen für eine Retablierung des Textes geholt werden können, dass also jedes Werk erst einzeln vorurteilsfrei geprüft werden sollte.

60. Manuscript Structure in the Dufay Era  
 61. In Nr. 84 fällt die von Reaney in MD IX vermutete Konkordanz zu Esc A weg, da nur gleiche Textbeleg vorliegt.

Die 2. Zeile ist in Ox sinnvoll und hat die richtige Silbenzahl.  
 All den besprochenen Verschiedenheiten der Schreibarten steht inhaltliche Divergenzen.  
 So zeigt z. B. der Textvergleich von Pluz de pluz (10) mit Esc (17) nicht  
 die Lösung zutreffender sein mag.

Pluz de pluz et gemisment  
 Pluz de pluz et gemisment  
 Belle - Belle

In der 2. Zeile hat Esc zwar die richtige Silbenzahl, der Inhalt ist jedoch nicht so über-  
 zeugend wie in Ox. In der 1. Zeile hat Ox eine Silbe zu wenig. Das  
 Beispiel macht deutlich, dass unter Umständen bei der sprachlich weniger renommierten  
 Quelle Anregungen für eine Retablierung des Textes gefolgt werden können, dass also  
 jedes Werk erst einzeln vorurteilsfrei geprüft werden sollte.

Dem kann verständlichen *Se je ne (n'ay) mal fors que parlo ex ce (par lestece)* auf fol. 19v  
 gibt er im Index einen anderen Sinn: S. 20 *Se je ne mal fors que parlet sco (scoxy)*.  
 Italianismen sind selten: I 17 *ma bene venie (bien)*

Der Schreiber lässt manchmal das Personalpronomen weg, in anderen Fällen fügt er ein  
 zusätzliches *ne* ein:

- 85 *ex (ox) ne puet (Sup. - secunda vox)*
- 56 *que (ja) scye (Sup. - Tenor)*
- I 111 *qui veul (oulda) servir*
- I 28 *Je (no) vous rieng*
- V 71 *vivre et (recte) reminiscere . . . , weiter*
- P 19, S 83 und T 111

Im Italienischen finden sich gewisse sprachliche Freiheiten:

I 30 *anima mis-anima bella*

Im ganzen entsteht der Eindruck, dass der Schreiber die einfacheren Texte der französi-  
 schen Sprache verstand, aber nicht in der Lage war, den divergierenden Schreibweisen  
 seiner Quellen eine eigene Orthographie entgegenzustellen und bei korrupten Texten oder  
 gewählterem Vokabular den Schwierigkeiten nicht ganz gewachsen war (z. weiteres hierzu  
 im VII. Kapitel). Auch neigte der Schreiber dazu, kleinere Worte auszulassen.

59 G. Keaney, *EFM* III, S. 2 liest *que vos deux yeulx*.

## VII. Kapitel: Konkordanzen

Trotz der vielen Unica, die mit den aussergewöhnlichen Wert von Ox bestimmen, geben 98 Nummern mit Konkordanzen ein reiches Material für den Vergleich mit anderen Quellen. Neben zahlreichen Detailergebnissen, für welche die kritischen Berichte leider oft die Endstationen sind, bieten die Konkordanzen die natürliche Ausgangslage um die einzelnen Quellen zueinander in Beziehung zu setzen, ihre zeitliche und örtliche Position zu bestimmen und ihre Besonderheiten hervorzuheben. Der Nachweis direkter Abhängigkeit einer Quelle von Teilen einer anderen, ist immer wieder auf unüberwindbare Schwierigkeiten gestossen und blieb dort, wo diese Verwandtschaft gefunden wurde, wie bei Teilen der Trienter Codices, ohne Konsequenzen. Die neuen Gedanken von Ch. Hamm (60) über die Art der Verbreitung der einzelnen Werke zur Zeit Dufays, die er anhand von Tr 87 und Ao belegte, ermöglichen nunmehr die Verbindungen zwischen den einzelnen Handschriften viel differenzierter darzustellen und bringen auch die Editionscommentare wieder ins Gespräch. Vereinfacht ausgedrückt nimmt Hamm an, dass Kompositionen oftmals mittels Doppelblättern verbreitet wurden, die ein oder zwei grössere Werke enthielten oder mittels Faszikeln, die eine Gruppe in sich einheitlicher Werke, die auch von mehreren Komponisten stammen konnten, umfassten.

Das ergibt ein häufiges meist paarweises Beeinanderstehen der betreffenden Kompositionen, da sich die Kopisten auf dasselbe Ausgangsmaterial stützten. In der vorliegenden Arbeit wurde diese paar- und gruppenweise Anordnung bereits im II. und V. Kapitel aufgezeigt. Solche Doppelblätter waren vermutlich nicht allzu lange im Umlauf, so dass sich anhand von ihnen eine ungefähre Chronologie erstellen lässt; diese bezieht sich jedoch in gewissen Fällen eher auf die Niederschrift des vermittelnden Doppelblattes, als auf die darauf notierten Werke. Das ist schon daran ersichtlich, dass gewisse Werke auch späterhin noch aktuell geblieben sind (Ciconia, Binchois).

Für einen Vergleich eignen sich vor allem Quellen, die eine grössere Anzahl von gemeinsamen Werken enthalten; im Falle von Ox also: BL, BU, Em, Esc A, PC, PR, Pz, Tr. Bei einigen Quellen lässt sich lediglich eine zeitliche Schichtung herstellen; Pz hat nur Konkordanzen mit den beiden ältesten Faszikeln von Ox; fast nur mit den jüngeren Faszikeln zeigen Konkordanzen: Esc A (61), Em (Ausnahme Nr. 318, Dufay), BU (Ausnahme Nr. 180, Grenon), Tr (Ausnahme Nr. 181, Binchois und Nr. 244, Legrant Guillaume). Bei BU, Tr und Em ist auffallend, dass ihre Konkordanzen häufig auch in anderen Quellen überliefert sind (z. B. Nr. 80 und 96).

60 Manuscript Structure in the Dufay Era

61 bei Nr. 85 fällt die von Reaney in MD IX vermerkte Konkordanz zu Esc A weg, da nur gleicher Textincipit vorliegt.

Stehen nun in zwei Quellen die gleichen zwei oder mehr Werke unmittelbar nacheinander, ist es wahrscheinlich, dass sie von demselben Faszikel-Manuskript kopiert wurden. Da aber jede Handschrift wiederum ihre spezifische interne Gliederung hat, wird das Auffinden dieser Gemeinsamkeiten schwierig. Leider liegt von der Hs. BL, die einen interessanten Vergleich mit Ox ergäbe, ein detaillierter Aufbauplan noch nicht vor, trotz G. de Vans Inventar (62) und H. Besslers vielseitigen Hinweisen (63). Die folgenden Ausführungen sind deshalb vorerst als ein Versuch zu werten. Es versteht sich, dass die weltlichen Lieder und die Erbauungsmusik, die – sofern nicht Nachträge – nur zweitplazierte Werke sind, für einen Vergleich vorderhand wegfallen (besonders BL 109 und 178).

Im Bereich der Messesätze stand bisher meistens das Satzpaar oder die Tendenz zum Messezyklus im Vordergrund der Diskussion, wobei die Voraussetzungen für eine solche Art der Überlieferung wenig beachtet wurden. In der Annahme, dass das Corpus von BL kontinuierlich entstanden sei, finden sich Werkgruppen, die hinsichtlich der zeitlichen Schichtung der Codices ungefähr richtig eingeordnet sind.

|            |                                    |
|------------|------------------------------------|
| BL 50,51   | Ox Nr. 245,246 (Fasz. 7)           |
| BL 120,121 | Ox Nr. 1,2 (Fasz. 1)               |
| BL 138–142 | Ox Nr. 132–134, 142, 149 (Fasz. 4) |

Wieder andere Sätze sind in BL früh, in Ox spät plaziert:

|                        |                                       |
|------------------------|---------------------------------------|
| BL 61, Loqueville in   | Ox erst im 4. Faszikel, und umgekehrt |
| Ox Nr. 242, Ciconia in | BL erst Nr. 149.                      |

Es muss also für beide Codices eine Retardierung bei der Überlieferung einzelner Werke angenommen werden, wobei man der Handschrift BL bei geistlichen Werken nicht zum vorneherein Priorität einräumen sollte.

Bei den Motetten bestärkt die übereinstimmend späte Eingliederung von 4 Werken in Faszikel 26 von BL, die auch im jüngsten 1. Fasz. von Ox stehen, die Annahme, dass beide Quellen das aktuelle Angebot ohne wesentliche Verspätung aufnahmen, da sich sonst eine wahrscheinlich grössere Vermischung der hier zusammengefassten Gruppe ergeben hätte. Von den Motetten BL 264, 271, 275, 276 = Ox Nr. 7, 3, 6, 9, zeigt nur Ox Nr. 3 etwas mehr Abweichungen während Nr. 6 trotz komplizierter Ligaturen fast identisch ist. Die in Ox anders notierten Stellen beziehen sich vorzugsweise auf die Notation mit obliquen Ligaturen und Setzung von zusätzlichen Akzidentien (unterer Wechselton und Leitton in der Kadenz) sowie eine unterschiedliche Adaption der partiellen Textierung und der Parte coronate (s. auch Kapitel IX). Nach Ausscheidung der Konkordanzen von älteren Motetten (Ciconia, Carmen, U. de Psalinis), die in BL im 22. Fasz. zusammengefasst sind, bleiben die Werke der Faszikel 2, 9 und 3 von Ox auf die Faszikel 21, 23 und

62 G. de Van, An Inventory of the Ms. Bol. Q 15, MD II, 1948, S. 231 ff.

63 H. Bessler, Bourdon und Fauxbourdon, S. 11 und 148, ders., Dufay in Rom, Festschrift H. Anglès, I, S. 115

24 von BL beschränkt. Die zeitlich zwingendste Übereinstimmung dieser 10 Motetten würde sich bei einer Umstellung von Faszikel 21 und Einfügung nach Faszikel 24 ergeben, d. h. die mit Ox übereinstimmende chronologische Anordnung der Faszikel von BL wäre 22, 23, 24, 21, 26. Die Ausnützung der noch leeren ersten Seite von Faszikel 22 könnte die nunmehr vorliegende Platzierung von Faszikel 21 veranlasst haben. Folgende Motetten sind aufgrund der Konkordanzen paarweise gruppiert:

BL 234,235 (Dufay, *Flos*, Carmen) Ox Nr. 38,40

BL 209,211 (Grenon, Dufay, *Sebastian*) Ox Nr. 303,51

Bei den Nr. 303 und 51 handelt es sich um schriftmässig nur wenig verschiedene Werke der sich zeitlich überlappenden Faszikel 2 und 9. Bei Grenons *Ad honorem* Nr. 303 hat schon Ch. van den Borren (64) die Vermutung ausgesprochen, dass BL und Ox dieselbe Vorlage benutzt haben könnten, da sich fehlende und falsche Noten an den gleichen Stellen befinden; gewisse Textvarianten schliessen jedoch eine direkte Abhängigkeit aus. Auch die Sebastians-Motette Dufays (Nr. 51) wies, wie bereits im V. Kapitel festgestellt, vor den Korrekturen des Schreibers eine bemerkenswerte Übereinstimmung mit der Fassung von BL auf.

Die paarweise Zusammengehörigkeit von BL 216,217 (*Ciconia*, Carmen) und Ox Nr. 33 (Fasz. 2, schwarze Not.), Nr. 321 (Fasz. 10) ist weniger wahrscheinlich, da einerseits die gleichzeitige Abfassung der schwarz notierten Seiten in Fasz. 2 und der Fasz. 8 und 10 nicht schlüssig belegt werden konnte (s. S. 45), andererseits die erneute paarweise Gruppierung in BL Nr. 326 und 327 lediglich infolge einer direkten Abschrift entstand (65).

Um ein weiteres Werkpaar könnte es sich bei Arnold de Lantins' *Tota pulcra* und Grossins *Imera dat* handeln (BL 202/203, Ox Nr. 80,96, beide auf Papier mit Wz 3 und 12 Systemen). Auch BU 48,66 und Em 261,156 enthalten die beiden stilistisch gleichartigen Motetten. Die Anordnung in Ox deutet hingegen eher auf ein Zusammengehen von Nr. 94 und 96 (beide Grossin); zudem spricht die ungleiche Stimmenzahl gegen eine gemeinsame Vorlage.

Der Vergleich zwischen Ox und BL zeigte, dass die beiden Hauptquellen der Musik des frühen 15. Jhs. nur wenige Berührungspunkte haben, dass aber ihre gleichzeitige Entstehung über eine längere Zeitspanne verfolgt werden kann, wobei Ox ziemlich sicher früher abgeschlossen worden ist (BL Faszikel 26). Diese Darstellung könnte nach Einbezug der Nachträge von BL noch eine Änderung erfahren.

64 PS Nr. 31, Kritischer Bericht, S. XL.

65 Ein Vergleich der Schriften von BL 216, 217 und 218 mit BL 326, 327 und 328 zeigt, dass nicht die höheren Nummern als Abschriften anzusehen sind; vielmehr standen die beiden Doppelblätter, die heute den Codex beschliessen ursprünglich im 22. Faszikel, was durch Folierung und Schrift der nunmehr getrennt plazierten Ciconiamotette deutlich wird. Da BL 326 die *secunda vox* (nicht den Cantus, wie de Van vermerkt) und den Contratenor überliefert, muss die ursprüngliche Version von *O felix templum* in BL 4-stimmig gewesen sein.

PC II, Bibl. Nat., nouv.acq.frç. 4379

Der Versuch, die Entstehung des 3. Fasz. von Ox anhand der Schriftanalyse zu rekonstruieren, führte zu keinem eindeutigen Ergebnis. Die Häufigkeit der Konkordanzen mit der Hs. PC liess die Hoffnung aufkommen, dass sich vielleicht anhand einiger Stücke, deren Anordnung in PC eindeutiger wäre, weitere Anhaltspunkte ergeben würden.

H. Bessler hat in seiner Besprechung der Handschrift PC (66) eine sinnvolle Gliederung in vier Teile vorgenommen, indem er den Teil III, der fast ausschliesslich Tenores enthält und den er deshalb Tenores-Sammlung nennt, von Teil II abhebt. Zudem ist PC II in schwarzer, PC III in weisser Notation geschrieben. N. Bridgman (67) gliedert den Codex nur in drei Teile, da sie feststellt, „dass sich die Handschrift Nouv.Acq.Frç. 4379 aus Fragmenten dreier verschiedener Hss. zusammensetzt. Sie stammen aus der Bibl. Colombina in Sevilla und wurden 1885 von der BN erworben.“ (68) Nach dieser Darstellung wären also PC II und PC III (nach der Bezeichnung Besslers, die wir hier verwenden), als bereits gekoppeltes Fragment in die BN gekommen.

Eine Aufstellung der Konkordanzen zeigte eine Streuung durch fast alle Faszikel mit einer Konzentration im 3. Fasz. Hingegen gibt die Umkehrung der Aufstellung, vorerst mit Beschränkung auf PC II (69), nach Seitenzahlen geordnet, folgendes Bild.

| PC II (alle anonym) |                   |                 | Ox  |          |       |                     |
|---------------------|-------------------|-----------------|-----|----------|-------|---------------------|
| fol.                | Textierte Stimmen | Komp.           | Nr. | fol.     | Fasz. | Besonderes          |
| 43                  | (2) nur T+Ct      | 2 Dufay         | 276 | 118v–119 | 8     |                     |
| 49v–50              | 2                 | 2 Grossin       | 41  | 27       | 2 N   |                     |
| 50v–52              | 3                 | 1 Binchois      | 83  | 44       | 3     | instr. Reduktion    |
| 52v–53              | 2                 | 2 Dufay         | 85  | 44v      | 3     |                     |
| 53v–54              | 2                 | 1 anonym        | 86  | 44v      | 3     | instr. Reduktion    |
| 54v–55              | 2                 | 2 A. de Lantins | 64  | 35v– 36  | 3' N' | } März 1428 Venedig |
|                     |                   |                 | 307 | 129v–130 | 9 N   |                     |
| 55v–56              | 1                 | 1 A. de Lantins | 311 | 132v–133 | 9 N   |                     |
| 58v–59              | 2                 | 1 Binchois      | 192 | 86v      | 5     | Tenor verschieden   |
| 60v                 | nur Sup.          | 1 Fontaine      | 238 | 100v     | 6     | transponiert        |

Es wird sofort ersichtlich, dass hier kein zufälliger Zusammenhang vorliegt, bilden doch sechs Werke von PC, von fol. 49v–56 eine ununterbrochene Kette von Konkordanzen. Diese Werke sind auch in Ox um fol. 44 gruppiert. Die Nummern 41, 307 und 311 sind aufgrund der Schrift (s. II. und IV. Kapitel) als Nachträge erkannt worden und es

66 H. Bessler, Studien zur Musik des Mittelalters, in AfMw VII, 1925, S. 233

67 N. Bridgman MGG Bd. 10, Sp. 800

68 L. Delisle, Manuscripts latin et français ajoutés aux fonds des nouvelles acquisitions pendant les années 1875–1891, I, 1891

69 Inventar in J. Wolf, ‚Geschichte der Mensuralnotation‘, Bd. I, 1913, S. 457.

gelang, ihren Schrifttyp als gleichzeitig auch in Faszikel 3 gebrauchten, nachzuweisen. Die Nr. 64 wurde ebenfalls als relativer Nachtrag in Faszikel 3 erkannt.

Bevor nun die Art der Abhängigkeit der beiden Handschriften näher bestimmt werden kann, muss ein Detailvergleich der in Frage kommenden Werke zeigen, wie und warum Abweichungen entstanden.

Die Übereinstimmung bei Nr. 41 *Va t'ent souspier* ist optimal, abgesehen von den üblichen Textvarianten (s. VI. Kapitel), x statt s, c statt z, Zusammenschreibung, *doulchement* statt *doucement*, differiert lediglich das seltene, dem Schreiber offenbar nicht bekannte *hastivement* das er zu *hastriement* umformt (70).

Binchois' *Amour merchi* Nr. 83 bringt als offenkundigste Veränderung den Tenor und Contratenor untextiert. Das ist musikalisch gerechtfertigt, da in PC eine grössere Anzahl von auf der gleichen Tonhöhe deklamierten Textsilben auf einen ursprünglich instrumentalen Tenor und Contratenor schliessen lassen. Der Kopist war der Aufgabe, einen solchen Tenor in einer anderen Fassung zu schreiben, durchaus gewachsen, wie anhand einer Kanonumschrift und der rhythmischen Veränderung eines Ciconia-Satzes gezeigt wurde (s. V. Kapitel). Der Contra in Ox weist drei kleine Veränderungen gegenüber der Fassung PC auf. Anfang und Schluss sind rhythmisch verschieden, beim Schluss ist die nachträglich hineingeflickte SB g deutlich zu erkennen. Zu Beginn der *secunda pars* ergänzte der Schreiber eine oktavierende SB, da in PC ein rhythmischer Fehler vorliegt. Die Unmöglichkeit, 8 M in einer Note zu fassen, gab Anlass zu einer Rasur beim Schluss des Tenor. Einige Noten früher, vor der c.o.p.-Ligatur radierte er ein b-Vorzeichen, das irreführend war, da es erstens vor dem c stand und zweitens für das b, auf das es sich bezog, infolge des Schlüsselvorzeichens gar nicht mehr nötig war. Vergleicht man PC, so stellt man fest, dass an derselben Stelle, d. h. ebenfalls vor dem c ein b-Vorzeichen steht. Die Eigenart der b-Vorzeichen in PC II zeigt sich darin, dass sie immer auf einer Linie stehen, welcher Schlüssel auch zu Anwendung gelangen mag.

Ein weiterer Vorzeichen-Fehler ist von Ox aus PC genau übernommen worden; es handelt sich um das b, das zu Beginn der *secunda pars* im Superius eine Note zu spät notiert ist.

Zwei solche Vorkommen zeigen die Abhängigkeit von Ox und sprechen für ein direktes Abschreiben. Man könnte gleichfalls eine Verwandtschaft darin sehen, dass beim Superius die *ouverts* im Vergleich zu Tenor und Contra in beiden Quellen übereinstimmend 3 M zu wenig haben (71). Dieses Argument ist jedoch nicht so stichhaltig, da zwei Drittel der Balladen und *Virelais* in Ox verschieden lange *ouverts* in den einzelnen Stimmen aufweisen. Der Superius in Ox zeigt darüber hinaus auf *souvenir* noch eine veränderte Klausel; wie man aus weiteren und schon besprochenen Beispielen ersehen kann (V. Kapitel), scheint die Veränderung von Schlussfloskeln ebenso üblich zu sein wie das Zufügen weiterer Akzidentien.

Die Abschrift des Textes von *Amour merchi* bereitete dem Kopisten gewisse Schwierigkeiten. Es muss vorausgeschickt werden, dass es sich hier um einen anspruchsvolleren Text handelt, der die üblichen Klischees, die dem Schreiber bekannt waren, meidet. Der

70 die Anmerkung beim Inventar in MD IX *Varied Tenor* ist nicht zutreffend.

71 W. Rehm, Die Chansons von Gilles Binchois, 1957, Nr. 49, Fussnote S. 44

Text in PC II ist korrekt, wie bei allen Werken dieser Quelle. Die Schrift mag allerdings für denjenigen, dem das Vokabular nicht geläufig ist, schwierig zu lesen sein. Die vollständige Aufzählung der 27 Textabweichungen würde zu weit führen. Sie liegen zum grössten Teil im Bereich der Schreibvarianten (*mercy—merchi* u. s. w.). Sinnentstellende Wortbildungen sind:

| PC  | Ox                       |
|---|--------------------------|
| <i>Cescunne fois</i> (mod. <i>chacune</i> )   | <i>C'est tune</i>        |
| <i>esmouvoir</i>                              | <i>esmonveir</i>         |
| <i>comment donques</i> (mod. <i>comment</i> ) | <i>convent</i>           |
| <i>de obeir</i>                               | <i>debeir</i>            |
| <i>a qui me suis donné</i>                    | <i>qui ne suis donné</i> |
| <i>qui le m'a comandé</i>                     | <i>que le comande</i>    |

Keine dieser Textvarianten bringt etwas derart Neues, dass nicht falsche Lesung oder die schon festgestellte Neigung zu Wortauslassungen (s. VI. Kapitel) die Ursache sein könnten.

Es war nötig, dieses Beispiel sehr detailliert zu behandeln, einerseits um etwa aufkommende Zweifel oder Unklarheiten offen darzulegen, andererseits weil bis anhin die Merkmale bei Abschriften noch nicht systematisch erfasst worden sind. Zudem ist es für den Musikwissenschaftler interessanter, die Tätigkeit des Abschreibens zu verfolgen, als sich mit dem an sich wenig aussagenden Faktum der Abschrift zufrieden zu geben.

Dufays *Bon jour, bon mois* Nr. 85 eignet sich besonders gut für unsere Beweisführung. Die textlichen Varianten sind minim. Der Superius bringt als einzige Veränderung zwei zusätzliche, doppelt vermerkte b-Vorzeichen und verändert (wie im vorangehenden Stück) die letzte Unterterz-Klausel. Im Tenor von Ox hinterlässt die Vorlage PC ein sehr charakteristisches Kennzeichen: der Schreiber übernimmt gedankenlos das b-Vorzeichen, das, wie bekannt, in PC auf der c-Linie steht und setzt es an der gleichen Stelle bei den Textworten *joye sans fin*. Diese Worte stehen in PC zu Beginn des 2. Systems, so dass der Kopist das Schlüsselvorzeichen nicht als solches ansah und, da es auf der Linie steht, irrtümlich im c<sub>1</sub>-Schlüssel gelesen haben mag. Wie dem auch sei, ist das b in dieser Form in Ox fehl am Platz. Im nächsten Kapitel wird nochmals davon die Rede sein.

Der Tenor bringt aber auch noch eine Notenvariante bei der letzten Color-Ligatur. In PC steht a—c—a, in Ox a—b—a. Die Stelle ist in Ox radiert und lässt noch deutlich die frühere PC-Version erkennen. Diese ergab jedoch eine Sekundreibung c/d mit den anderen Stimmen; der Kopist stellte den Fehler überzeugend richtig. Auf gleiche Art korrigierte er im Contra kurz vor dem Signum congruentiae eine dissonante SB g (wie PC) zu SB a. Im übrigen ändert er lediglich die Schreibweise der auffallenden Color-Ligatur.

Der Vergleich der drei bisherigen Werke dürfte genügend klar gelegt haben, dass der Schreiber von Ox, PC II als Vorlage benutzte. Die Annahme fusste vorerst auf der augenfälligen Erscheinung, dass sechs aufeinanderfolgende Werke auch in Ox konzentriert vorkommen. Die minuziöse Besprechung der Abweichungen ergab die grössten Differenzen beim Text, infolge der mittelmässigen Französisch-Kenntnisse des Schreibers von Ox und seiner Gewohnheit, an gewissen Stellen orthographische Änderungen vorzunehmen (s. VI.

Kap.). Der Notentext wurde in allen Fällen exakt übernommen, sofern nicht instrumentale Reduktionen, Veränderungen der Superius-Klausel oder nachträglich nötige Korrekturen vorlagen. Besonders auffallend waren in drei Fällen falsche b-Vorzeichen, die sich an der gleichen Stelle in PC nachweisen liessen.

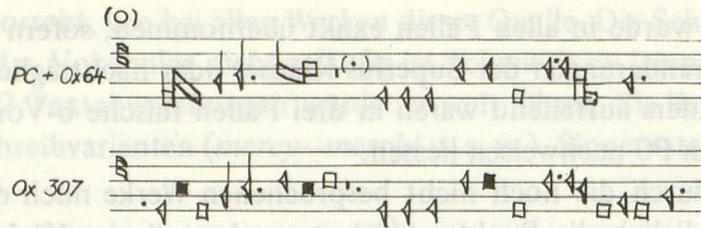
Dieser Befund kann durch die noch nicht besprochenen Werke noch erweitert werden. Doch sollen fortan lediglich die Punkte erwähnt werden, die im Hinblick auf das Abschreiben einer Vorlage von Interesse sind.

Beim anonymen *Dones confort*, Nr. 86 belässt der Schreiber einige rhythmisch wichtige repetierte Noten trotz instrumentaler Umschreibung des Tenors in der ursprünglichen Fassung. Der Contra zeigt wieder die bekannte Änderung der Kadenzklausel. Im übrigen sind alle drei Stimmen beider Fassungen übereinstimmend, lediglich der unnötige und unübliche Schlüsselwechsel im Superius findet nicht gleichzeitig statt. Das führte den Schreiber zum typischen Fehler, dass er nach dem Signum congruentiae ursprünglich eine Terz zu tief notierte, was trotz Rasur noch erkennbar ist. Da PC nur den Rondeau-Refrain enthält, muss man annehmen, dass der Textblock bei Ox ergänzt wurde.

Die beiden Rondeaux von A. de Lantins *Se ne prenes* und *Quant je mire* werfen eine Reihe neuer Fragen auf. Welche Bedeutung hat das zweimalige Vorkommen von *Se ne prenes*, Nr. 64 und 307 in Ox? Welche der beiden Fassungen fusst auf PC? Vorweg sei nochmals wiederholt, dass alle drei Nummern relative Nachträge sind und der gleichen Schriftstufe angehören, dass sie zu jenem Zeitpunkt in voneinander unabhängigen Teilen der Hs. standen (s. I. und IV. Kapitel) und Plazierung und Zusätze (1428) die Fassungen des 9. Fasz. zum Paar gruppieren. Der Vergleich zeigt aber, dass die Fassung des 3. Fasz. mit PC quasi identisch ist, lediglich ein Kreuz, das in PC fälschlicherweise wieder auf der Linie steht, fehlt im Contra und die in PC falsche Schlussnote dieser Stimme wird verändert (72).

Dieses Rondeau erfordert im Tenor und Contra relativ viele Alterationen und Imperfektionen, auch solche ad partem. Die Fassung im 9. Fasz. bringt sozusagen keine Veränderungen der Musik gegenüber der Version im 3. Fasz. und derjenigen in PC, enthält aber bezüglich der Notation einige interessante Unterschiede. Diese betreffen, abgesehen von zusätzlichen Perfektionspunkten, eine ganze Reihe isolierter geschwärtzter Breven, die meistens anstelle einer alterierten SB der anderen Fassung stehen. Da diese Version vor allem die Lesung des Tenor und Contra erleichtert und Irrtümer verhindert, scheint auch hier ein aufführungspraktischer Grund vorzuliegen und wäre somit aus ähnlichen Motiven zu erklären wie die Tenorumschrift der isorhythmischen Motette von Gilet Velut (s. S. 54). Als Basis für diese nun als 2. Fassung anzusprechende Übertragung ist wahrscheinlich ebenfalls PC anzunehmen, da das in Nr. 64 fehlende fis des Contra sowie ein Perfektionspunkt bei Nr. 307 wieder vorhanden sind. Da das Beispiel notationsgeschichtlich einiges Interesse beanspruchen darf, sei hier ein Ausschnitt des Contra in beiden Fassungen gegeben.

72 Ch. van den Borren, *Pièces polyphoniques de provenance liégeoise*, 1950, Nr. 11.



Wenn aufs Ganze gesehen auch nicht alle zweizeitigen Breven geschwärzt wurden, so ist doch, wie bei der Umschrift des Tenors von Nr. 241, das Bestreben zur Verselbständigung der Notenwerte vorhanden (73). Das Beispiel zeigt, dass wie schon bei Nr. 241 der Schreiber die verschiedenen Kombinationen der Imperfektion und Alteration wohl verstand, dass sie aber für die Aufführungspraxis als zu kompliziert empfunden wurden. Vielleicht ist die Ursache im Festhalten an italienischen Notationsprinzipien zu suchen; denkbar wäre aber auch, dass nicht alle Ensemble-Mitglieder den hohen Ausbildungsgrad franko-flämischer Musiker hatten.

Als letztes Stück der Reihe wurde Nr. 311 *Quant je mire* aus PC übernommen. Die Übereinstimmung ist gut, die Textunterlegung etwas weniger sorgfältig. Im Superius fügt der Schreiber nachträglich ein *fis* hinzu, lässt aber im Tenor das *fis* weg, das zum gleichzeitigen *b* des Superius nicht passen wollte; in dieser Stimme versieht er auch zweimal den Hochtönen *es* mit einem Vorzeichen. Im Tenor und Contra wird die Rhythmik der Notation vereinfacht, indem er einmal SB und M (C) zusammenzieht und an anderer Stelle die Folge B M zu SB SB M umschreibt. Zusätzlich vereinheitlicht er die diversen Stellen mit dem *punctus syncopationis*.

Gesamthaft gesehen erlaubt sich der Schreiber von Ox folgende Punkte selbständig zu verändern:

1. Details der rhythmischen Schreibweise (Ligaturen, Color, etc.)
2. Zusammenziehung oder Unterteilung von Notenwerten (instrumentale Reduktion, Lesehilfen)
3. Kadenzklauseln
4. Hinzufügen von Vorzeichen und natürlich Korrekturen von falschen Vorzeichen und Einzelnoten

PC II ist wohl der deutlichste bis jetzt gefundene Beweis eines *Faszikel-Manuskriptes* wie es Ch. Hamm als Grundlage für die Verbreitung von Musik zur Zeit Dufays sieht; die Beschränkung auf nur sechs Werke einer doppelt so grossen Quelle lässt annehmen, dass entweder der Schreiber jeweils nur eine Auswahl kopierte oder vielleicht nicht dieses, sondern ein sehr ähnliches Faszikel als Vorlage diente. Gewisse Zweifel mögen in Anbe-

73 Das schönste Beispiel hierfür ist wohl die Partiturnumschrift von Ox Nr. 173, die Th. Göllner in *Notationsfragmente aus einer Organistenwerkstatt des 15. Jhs.* AfMw XXIV (1967), S. 172 bespricht: Es handelt sich um eine Partitur der Dufay-Ballade, die als zusätzliche Konkordanz der Liste in MD IX hinzuzufügen ist: Wien, ÖN. Cod. 5094, fol. 148v (auch von H. Bessler in DA vermerkt).

tracht von drei weiteren Konkordanz (Nr. 192, 238 und 276) mit dieser Handschrift aufkommen, die ohne Bezug zueinander stehen; in Ox finden sie sich in den älteren Faszikeln 5, 6 und 8 in der dort entsprechenden Schrift. Zudem ergibt der Vergleich der Musik, dass die Abweichungen zum Teil anders geartet sind als die bisher festgestellten. Ein stichhaltiger Beweis, dass der Schreiber gleichwohl PC II als Quelle benutzte, ergibt sich aus dem Umstand, dass Binchois' *Adieu m'amour* (fol. 86v, 5. Fasz.) einen noch unvollständigen Text aufwies, der ergänzt wurde, als PC II dem Kopisten vorlag. Es handelt sich um die mit 2<sup>a</sup> bezeichnete Strophe, deren Schrift bereits im IV. Kapitel als der Schriftstufe des 3. Fasz. zugehörig, bestimmt wurde. Diese Strophe entspricht dem Text von PC, während der schon vorhandene Text auffallende Abweichungen enthält. Dadurch bestätigt sich, dass die drei betreffenden Nummern schon längst eingetragen waren und der Kopist sich dessen erinnerte. Die nicht in Ox übernommenen Werke sind also absichtlich nicht kopiert worden. Es kann nun als erwiesen gelten, dass sich PC II in den Händen des Schreibers von Ox befunden hatte.

Dass dieses Manuskript ursprünglich umfangreicher war, zeigen die fragmentarisch überlieferten Werke am Anfang und Ende an. Es ist denkbar, dass auch der Schreiber von Ox noch ein umfangreicheres PC II zur Verfügung hatte, von wo er Textnachträge und vielleicht auch weitere Werke übernahm. Die Abschrift der besprochenen sechs Stücke gestattet es, die Methode, die zur Rekonstruktion des 2. Fasz. gewählt wurde, rückwirkend kritisch zu betrachten, insbesondere in bezug auf die Initialen. Man kann sich nun auch eine genauere Vorstellung von der Beschaffenheit der Quelle machen, die dem Schreiber für das 5. Doppelblatt und den damit verwandten Werken der fol. 47–50 zur Verfügung stand.

Die Aussicht, die Entstehung des 3. Fasz. etwas deutlicher zu bestimmen, bildete den Ausgangspunkt für den Vergleich der Quellen PC und Ox. Das Ergebnis scheint in dieser Hinsicht unwesentlich zu sein. Neben der exakteren Plazierung des Nachtrages *Se ne prenes* ist es noch möglich, Nr. 84 *Ne me vueilles* als relativen Nachtrag zu bestimmen. Der Tenor und Contratenor dieses Werkes haben aber die etwas spätere Form des F-Schlüssels, so dass die schwer verfolgbare Entwicklung dieses Schriftzeichens für diesen Abschnitt klarer hervortritt. Der deutliche Vorgang der Rundung der einen der drei SB, die den Schlüssel bilden (s. IV. Kapitel), wie er beim Brollo-Komplex fol. 39/39v sichtbar ist, erlaubt es nun doch noch, die Reihenfolge des 3. Fasz. in diesem Sinne zu verändern.



## VIII. Kapitel

### PC III, Bibl. Nat., nouv.acq.frç. 4379

Dem selbständigen Charakter von PC III entsprechend, soll die Aufstellung der Konkordanzen mit Ox gesondert durchgeführt werden; es sollen auch Tenores aufgeführt werden, deren entsprechende Werke in Ox nicht enthalten sind.

| PC III (nur Tenores) |           |             | Ox            |     |        |                      |
|----------------------|-----------|-------------|---------------|-----|--------|----------------------|
| fol.                 | Schreiber | Text        | Komp.         | Nr. | fol.   | Fasz. Konkordanz     |
| 61                   | Ox        |             | Dufay         | 50  | 31     | 2                    |
| 61                   | Ox        |             | (Binchois)    | 181 | 81v    | 5                    |
| 61                   | Ox        |             | Binchois      | 192 | 86v    | 5                    |
| 61v                  | Ox        | Text        | Dufay         | 129 | 62     | 4                    |
| 61v                  | Ox        |             | Dufay         | 107 | 52     | 3                    |
| 62                   | Ox        | Text        | A. de Lantins | 84  | 44     | 3                    |
| 62                   | Ox        | Part. Text  | anonym        |     |        | Esc A 33v-34         |
| 62v                  | Ox        | Text        | Ciconia       |     |        | Man 20 u. Pit 52v/53 |
| 63                   | Ox        | Text        | Ciconia       |     |        | Man 60 u. BU 70 (74) |
| 63v                  | Ox        | Part. Text  | Grossin       | 96  | 48v/49 | 3                    |
| 63v                  | Ox        |             | Vide          | 98  | 49v    | 3                    |
| 64                   | Ox        | Text        | A. de Lantins | 108 | 52     | 3                    |
| 64                   | Ox        | Text        | Dufay         | 85  | 44v    | 3                    |
| 64v                  | B         | Text        | Binchois      | 119 | 56v    | 3                    |
| 64v/65               | C         | Text        | A. de Lantins | 118 | 56     | 3                    |
| 65                   | C         |             | Binchois      | 163 | 76v    | 4                    |
| 65                   | C         | nur 1. Teil | A. de Lantins | 80  | 42v    | 3                    |

Diese Aufstellung besticht durch die aussergewöhnliche Dichte der Konkordanzen, nur 3 von 17 Tenores sind nicht in Ox enthalten. Wenn auch zunächst keine deutliche Ordnung der Folio-Zahlen in Ox ersichtlich ist, so kann der Zusammenhang trotzdem kein zufälliger sein.

Das Notenbild bringt denn auch eine grosse Überraschung für den mit dem Schriftbild von Ox nur einigermaßen Vertrauten, springt doch die Gleichartigkeit von zahllosen Merkmalen des Schreibers von Ox geradezu in die Augen. Unversehens wird klar, was für eine Bewandnis es mit der sog. Tenores-Sammlung hat: da der Schreiber von Ox Tenores von Werken seiner Sammlung in ein oktav-formatiges Büchlein schreibt, kann es sich nur um ein Tenorstimmbuch zu diesem Repertoire handeln. Diese Folgerung ist hier vorweg

74 K. v. Fischer, Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento, 1956, Nr. 82 und 171,

möglich, weil der Leser durch den Nachvollzug einer Vielzahl von Schriftvergleichen in der Lage ist, die Identität der Schrift beider Quellen auch spontan festzustellen (s. Anhang Tafeln 1, 2, 3 und Apel N, Faks. 26, S. 126).

Bevor die Perspektiven, welche diese neue Zweckbestimmung von PC III eröffnen, besprochen werden können, ist es gleichwohl unerlässlich, einige Werke einem Detailvergleich der Schriftformen und des Notenmaterials zu unterziehen, gilt es doch nicht nur die Übereinstimmung der Schriften, sondern vielmehr die Übereinstimmung mit einer bestimmten Schriftstufe aufzuzeigen. (Der folgende Abschnitt stützt sich auf die Resultate des IV. Kapitels)

Dufay: *Ave regina*, PC fol. 61v (Tafel 1), Ox fol. 62 (Apel N, Faks. 26).

In beiden Quellen zeigen Noten und deren Schreibformen vollkommene Übereinstimmung. Auch die Schreibformen des Textes sind zum grössten Teil identisch. Hinsichtlich der Initialen, Grossschreibung und Abkürzungen liegen Veränderungen vor; sie betreffen somit Stellen, bei denen die bisherigen Untersuchungen ähnliche Resultate zeigten.

Bei den Majuskelformen von A kommen die üblichen Varianten vor. Eine Abweichung ist allerdings bemerkenswert: das Tenorheft hat die g-Form des 3./4. Fasz. während in Ox das Werk die spätere g-Form des Index und 1. Fasz. aufweist, da es sich um einen der besprochenen Nachträge des 4. Fasz. handelt. Daraus ist zu schliessen, dass in diesem Fall (es ist der einzige) die Übertragung in den Codex später erfolgte als die Aufzeichnung in das Tenorheft.

Anhand der Schreibform des g wie auch aufgrund anderer Schriftzeichen ist es möglich, die Niederschrift des Tenorbuches zeitlich zu bestimmen. Ein Vergleich von *Amour servir* (Tafel 2 und 3) bringt noch eine weit grössere Übereinstimmung als das *Ave regina*. Unterschiede sind hier praktisch keine mehr vorhanden; die jeweilige Überschrift *Tenor* mit der links zugespitzten Majuskel T zeigt deutlich, dass das Tenorheft ungefähr gleichzeitig mit dem Schluss des 3. Fasz. (fol. 53) und der damit korrespondierenden Schriftstufe des 4. Fasz. (fol. 63) entstanden ist. Dieser Befund wird bestätigt durch die etwa gleichzeitig wechselnden Schriftformen des F-Schlüssels (PC fol. 62, Ox fol. 44 und 56, s. Schluss des VII. Kapitels), der Majuskel Q (PC fol. 62v, Ox fol. 52v), Majuskel A mit eingeknicktem Verbindungsbalken (PC fol. 61v, Ox fol. 52 und 55), Majuskel E (PC fol. 63v, Ox fol. 52 und 56) sowie der Schreibweise und Anwendung der j, Lang-s und Schluss-s-Formen; die besonders häufige Abbiegung der Unterlängen bei sp und st (PC fol. 63v/64) findet sich in Ox etwas früher auf fol. 49. Die selteneren Formen der Initiale T von PC finden sich ebenfalls an entsprechender Stelle gegen Ende des 3. Fasz. (PC fol. 62, Ox fol. 52v; PC fol. 63v und 61v [s. Tafel 1], Ox fol. 55, auch schon auf fol. 39/39v). Die zeitliche Einordnung des Tenorbuches gegen Ende des 3. Fasz. wird durch die eingetragenen Stücke selbst bekräftigt. Anhand der dunkelbraunen Tintenfarbe in PC lässt sich die Entstehung noch genauer fixieren (fol. 52/53), da ab fol. 53v die Tintenfarbe für längere Zeit auf schwarz wechselt.

Der Vergleich der beiden Tenores von *Je ne suy plus tel que souloye* (PC fol. 61v, Tafel 1, Ox fol. 52, Tafel 3) zeigt trotz grundsätzlicher Übereinstimmung einige typische Abweichungen. Bei der Textmarke findet sich die für den Schreiber bezeichnende Nachlässigkeit

bei ihm unwesentlich scheinenden Dingen, indem er ein Wort auslässt (*tel*) und einen Vokal ändert (*souloye-soloye*). Der Notentext enthält eine spezifische Veränderung: die Brevis cis wird aufgelöst in SB SB M und somit dem Rhythmus des Contra angepasst. Da man wohl zu Recht annehmen darf, dass die Niederschrift des Tenorheftes aus aufführungspraktischen Gründen erfolgte, verbleibt die Frage, weshalb an dieser Stelle im Contra die offensichtliche zweimalige Dissonanz d gegen cis und unmittelbar folgend d gegen c des Superius (beide Male richtiger e) stehen blieb. Die SB d anstatt c in der Schlusswendung des Tenor bringt keine wesentliche Veränderung dieser Stelle; möglicherweise handelt es sich um einen Verschieb.

Die Auflösung und Rhythmisierung einzelner Breven findet sich auch bei einigen weiteren nicht textierten Tenores, so dass man geneigt ist, diesen Veränderungen prinzipielle Bedeutung beizumessen, d. h. dass je nach Instrument, das für die Ausführung des Tenor zur Verfügung stand, gewisse längere Notenwerte rhythmisiert wurden unter Anpassung an die Rhythmik der anderen Stimmen. Typische Fälle dieser Art finden sich bei den drei Tenores auf fol. 61.

Bei *La belle se siet* (übrigens hier mit dem Italianismus *bella*) war eine Umschrift schon infolge des Platzmangels für die Notation des Tenor in Ox gegeben. Die Gliederung wird hier auf gleiche Weise vorgenommen: aus Brevis Brevis wird SB SB M, SB SB M; bei der Wiederholung dieses Teiles B M, B M. In der letzteren Art werden noch drei weitere Breven rhythmisiert.

Bei *Je me recomande* findet sich viermal SB SB M und je einmal B M und SB M. Bei *Adieu m'amour* dreimal B M. In *Espoir m'est venu conforter*, PC fol. 63v, einmal B M.

Es handelt sich bei den angeführten Beispielen immer um Werke in der Prolatio major, so dass sich die Frage stellt, ob das Verfahren nur bei dieser Mensur zur Anwendung gelangte. Einen Hinweis dafür, dass auch bei der Prolatio minor rhythmisiert wurde, mag man der schon erörterten Umschrift von *Se ne prenes*, Ox fol. 129v/130 entnehmen. Dort werden im Tenor eine L SB zu B B SB und eine perf. B zu B SB umgeschrieben; im Contra erfolgte die Auflösung mit Einschubung einer Wechselnote (s. Schluss des Notenbeispiels S. 76).

Man könnte einwenden, dass dieses Ergebnis der im V. Kapitel vorgeschlagenen Bindung gewisser Notenwerte gleicher Tonhöhe widerspricht. Das trifft aber nur scheinbar zu, ist doch in einem Fall die Auflösung notationsbedingt, im anderen Fall willentlich.

Die Übertragung des Tenor von *Je me recomande* muss den Schreiber einige Male beschäftigt haben. Es ist bemerkenswert, dass ein in Ox anonymes Werk, das zur frühesten Schicht des Codex gehört, zu einem späteren Zeitpunkt für eine Aufführung zurecht gemacht worden ist. Das Rondeau wurde bei dieser Gelegenheit um eine Textstrophe bereichert (s. Textnachträge im IV. Kapitel). Es lässt sich denken, dass auch für *Adieu m'amour* (Ox fol. 86v) der mit PC II in Zusammenhang gebrachte Textnachtrag (s. VII. Kapitel) erst anlässlich der Übertragung des Tenor in PC III (fol. 61) erfolgte.

Bei *Je me recomande* (s. Notenbeispiel) musste dem Schreiber anhand einer anderen Vorlage oder bei einer Aufführung aufgefallen sein, dass das Stück an einigen Stellen fehlerhaft war, wie die Rasuren und neuen Notenformen in Tenor und Contra deutlich zeigen. In diesem Zusammenhang wurden wahrscheinlich auch die beiden Akzidentien im

Contra ergänzt. Bei der Übertragung in das Tenorheft wurden zusätzlich zur vorhin erwähnten Rhythmisierung noch weitere Veränderungen angebracht. Die erste Colorgruppe nach dem Signum schrieb er nun um und erreichte damit eine gewisse Verbesserung der Stelle. Interessant ist, dass auch die Version im Tenorheft an einer anderen Stelle nochmals verbessert wurde. Das wird deutlich an der Rasur vor dem Signum in PC. An derselben Stelle finden sich auch Rasuren in Ox (T. und Ct.). Da sich die ursprünglichen Fassungen entsprachen, dürften die Veränderungen (die zwar etwas verschieden sind, sich jedoch nicht stören) im Hinblick auf eine Aufführung vorgenommen worden sein. Ein Teil dieser Korrekturen entspricht der Version der Hs. Cotton Titus 5. Es wäre also denkbar, dass der Schreiber von Ox nicht als Autor sämtlicher Korrekturen an diesem Rondeau in Frage käme. Nebenbei sei erwähnt, dass die Hs. Cotton Titus einige interessante Parallelen in bezug auf die rhythmische Auflösung von längeren Notenwerten enthält.

Dufays Rondeau *Bon jour, bon mois* folgt in PC III (fol. 64) der Fassung von Ox auf fol. 44v, lässt nun aber das aus PC II (fol. 52–53) übernommene falsche b-Vorzeichen weg (s. S. 74). Der Text bringt einige minimale Veränderungen, u. a. eine für die Musik notwendige Elision: *bonne (e)straine*.

Arnold de Lantins *Ne me vueilles* (PC fol. 62, Ox fol. 44) und *Amour servir* (PC fol. 64, Ox fol. 52), die beide ideal übereinstimmen, sind im Tenorheft nur gerade mit dem den Noten unterlegten Text überliefert, ohne die in Ox enthaltenen zusätzlichen Strophen. Man kann sich deshalb fragen, ob beim Musizieren aus dem Tenorheft die weiteren Strophen instrumental ausgeführt worden sind. Wie noch gezeigt werden soll, ist ein solches Prinzip durchaus möglich und bringt eine zusätzliche Gliederung des Aufbaus eines Rondeaux.

Die Motette *Imera dat hodierno* (PC fol. 63v, Ox fol. 48v) ist ebenfalls sehr genau übertragen; hier fällt auf, dass die Schlussphrase nunmehr textiert ist *pande celorum auditum*. Es kann sich dabei keinesfalls um eine Textmarke handeln, da dazu keine

Veranlassung besteht und zudem die Silben genau unterlegt sind und mit dem Superius übereinstimmen. Es ist kaum anzunehmen, dass ein Sänger nur für diesen einen kurzen Abschnitt (eventuell noch *Accende lumen sensibus*) beigezogen wurde. Es liegt deshalb nahe, dass der Instrumentalist zusätzlich diese paar Worte mitsang, was bei den meisten in Frage stehenden Instrumenten möglich war. Im nächsten Kapitel soll gezeigt werden, dass diese Art der Aufführung Vorteile in bezug auf musikalische Gliederung und Hervorhebung von wichtigen Textstellen aufweist.

Die bisher behandelten Tenores fanden alle ihre Entsprechungen in Ox, die sich im 3. Fasz. häuften, wobei – abgesehen von der einen begründeten Ausnahme – Übereinstimmung bestand zwischen dem letzten Stück im Codex (fol. 52) und der Schriftstufe des Stimmbuches. Das Tenorheft enthält nun aber von der Hand des Schreibers von Ox noch drei weitere Tenores, deren korrespondierende Stücke nicht in Ox enthalten sind. Es handelt sich um ein Rondeau (fol. 62), das wiederum zweimal typische partielle Textierungen aufweist, die sich gerade wegen des gleichen Textes (*bien viengnant*) von der Textmarke deutlich unterscheiden lassen. Die signethafte Verwendung dieser Worte wird dadurch betont und der spezifische Charakter der Textstruktur dieses Rondeaux hervorgehoben, Merkmale, die bei der Konkordanz in Esc A fol. 34 nicht vorhanden sind.

Von den beiden nächsten Stücken, ital. Ballaten, lässt sich aufgrund von Konkordanzen eine als Werk Ciconias bestimmen; der Schreiber von Ox muss also im Besitze der mehrstimmigen Fassung dieser Ballata gewesen sein. Weiter wird deutlich, dass Ciconias Musik um 1430 noch gefragt war, sonst hätte sich der Schreiber kaum die Mühe genommen, diese Ballata in das Tenorheft zu übertragen; überraschend ist allerdings, dass ein lediglich 2-stimmig überliefertes Werk in das Tenorbuch aufgenommen wurde. Die drei Tenores zeigen, dass der Schreiber entweder nicht alle Werke dem Codex eingliederte oder dass er sie nachträglich wieder aus der Sammlung entfernte. Ein diesbezüglicher Anhaltspunkt könnte darin gesehen werden, dass der 2. Teil des Codex um drei Doppelblätter reduziert wurde (s. I. Kapitel). Des weiteren sollte in Betracht gezogen werden, dass der Schreiber noch weiteres Notenmaterial besass, das weder in Schrift noch Format zum Codex passte. Da PC III das Tenorheft von der Hand des Schreibers von Ox darstellt und dieses Heft zusammen mit PC II in die Bibl. Nat. von Paris gelangte, dieses PC II aber zugleich die Grundlage für die Übertragungen desselben Schreibers bildete, ist es naheliegend, dass die beiden Quellen stets zusammen waren, d. h. dass PC II im Besitz des Schreibers verblieb. Ein weiterer Hinweis dafür findet sich in PC II auf fol. 46v/47, wo bei Ciconias *O rosa bella* in Schrift und Tintenfarbe des Schreibers von Ox im Superius und Tenor insgesamt sechsmal *salvator* oberhalb der Worte *O rosa* zu finden ist. Der Schreiber beabsichtigte damit eine Kontrafaktur, was auch die auf dem oberen Rand vermerkten Worte *filius natum* anzeigen (75).

75 S. Clercx, Johannes Ciconia, I, S. 85

F. Ghisi, Strambotti e Laude, in Coll. Hist. Mus., Florenz, 1953, S. 60

B. Becherini, Poesia e musica nelle prime decadi del quattrocento italiano, in Coll. de Wégimont, II, S. 246 f.

K. v. Fischer, Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento, 1956, S. 62 f. ders., Johannes Ciconia, Revue Belge de Musicologie, XV, 1961, S. 170

Diese wenigen Worte würden natürlich nicht genügen, um daraus die Hand des Schreibers von Ox nachzuweisen. Die Anhaltspunkte stützen sich jedoch gegenseitig, wie wir aus den bereits erhaltenen Ergebnissen ersehen können.

Der Schreiber von Ox wird damit zu einem der wichtigsten Träger der Ciconia-Pflege, verfügt er doch nun über das Notenmaterial von vier ital. Ballaten: *Lizadra donna* (PC fol. 44v/45), *O rosa bella* mit Kontrafaktur *Salvator* (fol. 46v/47), *Dolce fortuna* (fol. 48v/49) und *Con lacrime* (fol. 62v). Ein Vergleich der Textfassungen (76) (Reim!) zeigt, dass der Schreiber im Besitze der ursprünglichen Fassung von *Con lacrime* war. Ferner besass er zwei Messesätze und zwei Motetten dieses Komponisten; eine davon kopierte er in schwarzer und teilweise italienischer Notation und folgte damit offensichtlich genau der Vorlage; bei einem der Gloriasätze brachte er die eingehend besprochenen rhythmischen Veränderungen an (s. S. 58).

Da also die Quelle PC II ebenfalls für praktische Aufführungen benutzt wurde, stand nun auch für eine Anzahl anderer Werke mehr als nur ein Notenmaterial zur Verfügung, d. h. anstelle der Kombination Codex – Tenorbuch konnten auch zwei vollstimmige Quellen herangezogen werden. In einigen Fällen (*Se ne prenes*, PC II und die voneinander unabhängigen Faszikel 3 und 9 von Ox sowie *Bon jour, bon mois* und *Adieu m'amour*, PC II, Ox und PC III) wäre sogar eine Aufführung aus drei Quellen möglich gewesen, was eine vielfältige Besetzung erlaubt hätte.

PC III enthält ab fol. 64v Tenores, die zwar im Codex enthalten sind, aber nun von zwei anderen Schreibern stammen (in der Aufstellung auf S. 79 mit B und C bezeichnet); beide hatten keine Erfahrung im Notenschreiben, was sich an den unbeholfenen Notenformen und der misslungenen Textunterlegung erkennen lässt. Diese Beispiele zeigen, dass keine Mühe gescheut wurde, das Aufführungsmaterial in genügender Anzahl bereitzustellen und auch die Textierung der Tenorstimme von *Adieu adieu*, (die in Ox fol. 56v untextiert vorliegt) nicht dem Zufall überlassen wurde (auch hier nur eine Textstrophe).

Die von Hand B und C stammenden Eintragungen in das Tenorbuch, die an sich notengetreu ausgeführt wurden (mit Ausnahme einiger Ligaturaufösungen), erlauben gewisse Rückschlüsse auf den Stand der Ausbildung des Musikerkreises um den Schreiber von Ox. Dass letzterer Kenntnis von diesen Eintragungen hatte, sie wahrscheinlich sogar veranlasste, geht aus zwei nachträglich von seiner Hand hineingeflickten Textmarken hervor (PC fol. 65). Mit Ausnahme der Motette *Tota pulcra* gehören diese zusätzlichen Tenores zu Werken, die erst ganz zu Ende des 3. und im 4. Fasz. stehen; sie sind also im Hinblick auf eine etwas spätere Aufführung eingetragen worden.

Diese Anordnung lässt vermuten, dass auch PC III, trotz einer eingehenden Restaurierung der Bindung, noch in der ursprünglichen Reihenfolge vorliegt; die neuere durchgehende Foliierung aller vier Teile der Hs. mag darüber allerdings nichts Verbindliches auszusagen. Angesichts der vielen Papierarten, die in Ox zur Anwendung gelangten, überrascht es

76 vgl. S. Clercx, Johannes Ciconia, Nr. 8 und Johannes Ciconia et la chronologie de quelques manuscrits italiens de l'Ars nova, Coll. de Wégimont, II, 1955, S. 119

nicht, dass in PC III eine weitere Sorte vorliegt. Sie weist Teile eines Wasserzeichens auf, das zusammengesetzt etwa Briquets *Arc* Nr. 808 entspricht (77).

Das früheste bisher bekannte Beispiel einer Stimmbuchnotation war das um 1480 entstandene Glogauer Liederbuch (78). Das Tenorbuch zu Codex Ox, das etwa 1433 zu datieren ist, vermittelt daher einen wesentlichen Einblick in die Anfänge der Entstehung des Stimmbuches. Es wäre natürlich möglich, dass auch von den übrigen Stimmen solche Hefte vorhanden waren, es scheint mir jedoch wahrscheinlicher, dass sich vorerst, bedingt durch die Aufführungspraxis, lediglich eine Stimme selbständig machte und sich so die Stimmbuchnotation allmählich durchsetzte. Die Benutzung von PC II zu Aufführungszwecken und als Kopiergrundlage, die im Besitze des Schreibers verblieb, weist darauf hin, dass auch das Musizieren aus zwei Quellen mit vollständiger Stimmenzahl in Betracht zu ziehen ist.

Bisher wurde dieser Problembereich lediglich gestreift und meistens im Zusammenhang mit der Besetzung der Leitmotive behandelt, wobei die Anführung der vollständig textierten Stimmen im Verhältnis zu den nicht textierten Stellen (Vorspiele und Überleitungen) die Forscher Riemann, von den Bornen und Jappsen zu verschiedenen Ansichten führte. Zudem äusserten sich N. Pirrotta und K. v. Fischer bezüglich der *Mss. Modena* bzw. *London* zu diesem Problem (80). N. Pirrotta weist auf die Beziehung von partieller Textierung und Imitation sowie den Tausch der texttragenden Stimme hin. K. v. Fischer erwähnt die Nähe zum *Incipit*. Ferner stellte schon E. Gaanemann (81) im Hinblick auf die Nr. 239, 238, 249, 254 (heute 253) von Ox fest: „Die instrumentalen Unterstimmen sind dort mit kurzen Textphrasen versehen und imitieren wörtlich oder mit kleinen Varianten den Oberstimmen-Abschnitt. Charakteristisch sind hierbei die deklamatorischen Tonwiederholungen.“

Die Ansicht, dass partielle Textierung nur vereinzelt vorkomme und ihre Unterscheidung von der Textmarke meistens nicht möglich sei, hat wahrscheinlich eine eingehendere Untersuchung bisher verhindert. Es wird sich jedoch zeigen, dass partielle Textierung recht häufig zur Anwendung gelangt sein muss. Neben Konsequenzen für die Aufführungspraxis mögen auch formale Gesichtspunkte eine wesentliche Rolle gespielt haben.

Der Unterschied zwischen Textmarke (die ausser der *Incipit*-funktion auch als Orientierungszeichen gebraucht wird) und partieller Textierung sollte in jedem einzelnen Falle geprüft werden. Der Schreiber von Ox hat dafür kein spezielles Zeichen; er verwendet zwar im allgemeinen nach der Textmarke eher das *ceterum*-Zeichen, nach der partiellen Textierung den Punkt; doch ist darauf kein sicherer Verlass. Im Hinblick auf eigene Aufführungen der Werke war ihm aber sicher an einer Kennzeichnung gelegen. Bei der

77 G. Kenney, *Text Underlay in Early Fifteenth-Century Manuscripts*, Festschrift Plamondon, 1969, S. 245. Kenneys Aufsatz ist der einzige umfangreiche Beitrag zu diesem Thema; er verwendet dieselbe Bezeichnung.

78 *Les collèges de Wezmout*, L'art nova, 1955, S. 233/234

77 C. M. Briquet, *Les filigranes*, 1907

78 W. Salmen, *MGG* 5, Spalte 299–302



## IX. Kapitel

### Partielle Textierung

Bei der Erörterung des Terminus *cursiva* (s. V. Kapitel) anhand zweier Messesätze von Loqueville resp. Dufay, wurde bereits der Ausdruck *partielle Textierung* verwendet; im Zusammenhang mit einigen Worten im Tenorbuch (s. S. 83) wurde diese Bezeichnung erneut gebraucht. Solche meist nur mit wenigen Worten versehenen Stimmen wurden bis heute nur selten erwähnt. Mit dem Begriff *partielle Textierung* wird jede Stimme gemeint, die nur teilweise textiert ist, deren Text aber im Gegensatz zu den Textmarken für die vokale Ausführung gedacht ist (79).

Bisher wurde dieser Problemkreis lediglich gestreift und meistens im Zusammenhang mit der Besetzung der Liedsätze behandelt, wobei die Ausführung der vollständig textierten Stimmen im Verhältnis zu den nicht textierten Stellen (Vorspiele und Überleitungen) die Forscher Riemann, van den Borren und Jeppesen zu verschiedenen Ansichten führte. Zudem äusserten sich N. Pirrotta und K. v. Fischer bezüglich der Mss. Modena bzw. London zu diesem Problem (80). N. Pirrotta weist auf die Beziehung von partieller Textierung und Imitation sowie den Tausch der texttragenden Stimme hin. K. v. Fischer erwähnt die Nähe zum Incipit. Ferner stellte schon E. Dannemann (81) im Hinblick auf die Nr. 230, 238, 249, 254 (heute 253) von Ox fest: „Die instrumentalen Unterstimmen sind dort mit kurzen Textphrasen versehen und imitieren wörtlich oder mit kleinen Varianten den Oberstimmen-Abschnitt. Charakteristisch sind hierbei die deklamatorischen Tonwiederholungen.“

Die Ansicht, dass partielle Textierung nur vereinzelt vorkomme und ihre Unterscheidung von der Textmarke meistens nicht möglich sei, hat wahrscheinlich eine eingehendere Untersuchung bisher verhindert. Es wird sich jedoch zeigen, dass partielle Textierung recht häufig zur Anwendung gelangt sein muss. Neben Konsequenzen für die Aufführungspraxis mögen auch formale Gesichtspunkte eine wesentliche Rolle gespielt haben.

Der Unterschied zwischen Textmarke (die ausser der Incipitfunktion auch als Orientierungszeichen gebraucht wird) und partieller Textierung sollte in jedem einzelnen Falle geprüft werden. Der Schreiber von Ox hat dafür kein spezielles Zeichen; er verwendet zwar im allgemeinen nach der Textmarke eher das *ceterum*-Zeichen, nach der partiellen Textierung den Punkt, doch ist darauf kein sicherer Verlass. Im Hinblick auf eigene Aufführungen der Werke war ihm aber sicher an einer Kennzeichnung gelegen. Bei der

79 G. Reaney, *Text Underlay in Early-Fifteenth-Century Musical Manuscripts*, Festschrift Plamenac, 1969, S. 245. Reaneys Aufsatz ist der einzige umfangreichere Beitrag zu diesem Thema; er verwendet dieselbe Bezeichnung.

80 *Les colloques de Wégimont*, *L'ars nova*, 1955, S. 233/234

81 E. Dannemann, *Die spätgotische Musiktradition in Frankreich und Burgund vor dem Auftreten Dufays*, 1936, S. 43

Untersuchung der Textunterlegung (VI. Kapitel) konnte festgestellt werden, dass die syllabischen Partien genau textiert sind und insbesondere der Beginn des Textes richtig plaziert ist. Das sollte auch in bezug auf einzelne Satzabschnitte zutreffen. Es zeigt sich, dass dort wo partielle Textierung beabsichtigt ist, die Noten meistens weiter auseinandergerückt sind, um sie – da es sich durchwegs um syllabische Partien handelt – genau über die einzelnen Silben plazieren zu können. Der Unterschied dieser Art der Notierung zu den vorangehenden bzw. anschliessenden Ligaturen oder der engen Schreibweise ist in folgenden Beispielen deutlich sichtbar:

- fol. 43 T. + Ct.,           *Adonch, adonch, je veul estre galant.* (82)  
 fol. 85 T. + Ct.,           *Nuser son temps.*  
 fol. 91 T.                 *Car mes flours sont. Humayne, La tres playsant.*  
                                   (auch *merci.* gehört zur partiellen Textierung)  
 fol. 119v/120 T. + Ct.     *Ce set on bien. Quen jone gens.*

Durch eine auseinandergezogene Schreibweise ist die partielle Textierung ebenfalls in Paris Reina (83) kenntlich gemacht:

Ct. von *Ce moys de may: chantons, dansons* (fol. 104r), Nr. 204 (84)

Bei Imitationen stehen die Textworte im zeitlichen Ablauf an verschiedenen Stellen, sie wären deshalb als Orientierungszeichen eher störend und kommen somit als Textmarken nicht in Frage, z. B. fol. 26, Contra, *Golina del mio cor*. Beim Rondeau *A l'aventure va Gauvin* auf fol. 109v/110 wird die partielle Textierung durch die Schreibweise in Doppelzeile noch bestätigt, indem unter *Vade par dieu* noch *J'ay mis au gieux* aus der Halbstrophe darunter gesetzt wurde.

Ebenfalls eine deutliche Trennung zwischen Textmarke und partieller Textierung ergibt sich, wenn letztere gleich lautet wie das Incipit, jedoch nicht zu Beginn steht, d. h. die Textworte zweimal geschrieben wurden.

Beispiel:                   fol. 126v *Resveillies vous* im Tenor (nicht aber im Contra)  
                                   fol. 81v *Se je vous*

In diesem Beispiel findet sich zusätzlich noch ein Textzuordnungsstrich; die folgenden *Plus conques mais* und *Sachies de vray* sind ebenfalls keine Textmarken. Allerdings könnte man sich hier fragen, ob nicht der Text, wie im Superius, durchgehend auszuführen wäre und möglicherweise nur aus Gründen der Platzersparnis in dieser Weise notiert wurde. In einigen Fällen ist es recht schwierig, die partielle Textierung unter den vielen Textmarken zu erkennen, so auf fol. 4, wo nur das *Confiteor unum baptisma* vokal gedacht ist.

Bei Dufays *Estrines* fol. 20v, erfolgt die Aufteilung des Textes nach den gleichen Prinzipien wie bei den Messesätzen vom *cursiva*-Typ. Hier übernimmt der Tenor kurz nach Beginn des 2. Teiles die Fortsetzung des Textes. Das Rondeau kann sinnvoll nur mit

82 Faksimile in MGG Bd. 4, Sp. 630

83 K. v. Fischer, *The Manuscript Paris*, Bibl. Nat. Nouv. Acqu. Frç. 6771, MD XI, 1957, S. 38

84 Faks. in DA VI, Nr. 39

vokaler und instrumentaler Besetzung von Superius und Tenor aufgeführt werden, wobei die Instrumente nicht alternieren sollten, um die Kontinuität des Werkes nicht zu gefährden. Besonders deutlich wird das *cursiva*-Prinzip, wenn man zum Vergleich die Konkordanz in Esc A, fol. 60 heranzieht. Es fällt auf, dass der Tenor in Esc zusätzlich noch die Worte *de quoy* enthält, die sich sinnvoll dialogisierend zwischen *ma seulle amour* und *du cuer* einschieben. Da der Vers durch diese weitere partielle Textierung die richtige Silbenzahl (zehn) erhält und auch im übrigen der Text in Esc A sinnvoller lautet, ist diese Fassung vorzuziehen. Es wird deutlich, dass bei diesem Rondeau die Textaufteilung für die formale Gliederung wesentlich ist und dass die Bemerkung „etwas Text beim Tenor“ (85) den Sachverhalt zu wenig präzise bezeichnet. Eine ähnliche gliedernde Funktion, allerdings ohne den selbständigen Charakter von *Estrines*, übernimmt die partielle Textierung bei anderen Werken Dufays.

Mit Vorliebe werden ganze Verse oder Satzabschnitte in den sonst instrumentalen Partien textiert. Diese sind vom Instrumentalisten zu singen, da es befremdlich wäre, nur gerade einige Worte dem Sänger zu übertragen, der offenbar vorher und nachher – wie die Ligaturen zeigen – nicht mehr eingesetzt würde, z. B. auf fol. 133v/134.

Bei dem H. de Lantins zugeschriebenen Gloria auf fol. 60v/61 gelangt ein dem *cursiva*-Typ verwandtes Verfahren zur Anwendung, indem bei durchgehender Textierung des Superius die partielle Textierung des Contra *Qui tollis peccata mundi miserere nobis* vom Tenor abgelöst wird (*Qui tollis peccata mundi suscipe . . .*), der dann nach Auslassung eines Verses von *Quoniam* bis *Jesu Christe* wiederum partiell textiert ist. Da die Worte *Jesu Christe* und *Amen* in fast allen Fällen in partieller Textierung erscheinen, ist anzunehmen, dass es üblich war, dass sich der Instrumentalist dadurch gewissermaßen symbolisch am Text beteiligte. Die partielle Textierung ist besonders häufig im Zusammenhang mit den *Parte coronate*, die ja zur Hervorhebung einzelner Worte (meistens bei *Jesu Christe*) angewandt wurden, so z. B. bei Franchois, fol. 57v/58. Hier ist auch das *miserere nobis* durch Imitation und Color hervorgehoben, mit Hilfe der partiellen Textierung wird diese Stelle noch deutlicher geprägt. Das gleiche Kennzeichen findet sich beim Credo desselben Komponisten (übrigens ein typisches Satzpaar) auf fol. 74v/75 bei den Worten *Crucifixus etiam*. Deutliche Beispiele finden sich auch bei A. de Lantins' Messe, so das *Jesu Christe* im Contra auf fol. 64 und 64v, *Dona nobis pacem* auf fol. 68, sowie das *Filie Jerusalem* in der Motette *O pulcerima mulierum* auf fol. 80v. Weitere Beispiele stehen bei den Motetten des 1. Fasz.

Die *Parte coronate* sind im weltlichen Bereich seltener (fol. 127 *Charle gentil*). Bei den Chansons tritt eher die formale Gliederung in den Vordergrund, da Imitationen, besonders zu Beginn des 2. Teiles oder hervorstechende Merkmale des Textes durch die partielle Textierung betont werden. Solche devisenartig herausgestellten Worte finden sich auch bei Vide fol. 85 *Nuser son temps* und im zweimaligen Gebrauch von *Vit encore ce faux dangier* im Tenor des gleichnamigen Rondeaux, fol. 21v. Deutlich ist hier die partielle Textierung, im Unterschied zum Contra, daran erkenntlich, dass die Noten erst über den Worten beginnen, was ein starkes Einrücken zur Folge hatte. Ebenfalls Devisencharakter hat das

zweimalige *Bien viengnant* des Tenorbuches (fol. 62) und der Refrain in Lebertouls Ballade (fol. 43) *Adonch, adonch, je veul estre galant*.

Eher formale Bedeutung hat die partielle Textierung bei Binchois *Joyeux penser* fol. 49v (bei diesem Rondeau ist der Tenor nur im ersten Teil textiert) und in vielen Fällen, die der Hervorhebung der Imitation dienen und sei es auch nur um der beliebten Imitation dreier Noten auf gleicher Tonhöhe willen.

Beispiele:

|               |          |  |
|---------------|----------|--|
| fol. 22v      | T.       | <i>vitiorum ac in festa.</i> (Ciconia)                               |
| fol. 26       | Ct.      | <i>Golina del mio cor.</i> (Hugo de Lantins)                         |
| fol. 36       | Ct.      | <i>don rondelet</i> (Hugo de Lantins)                                |
| fol. 66       | T.       | <i>Joye me fuit.</i> (Binchois)                                      |
| fol. 76v      | T.       | <i>que la belle.</i> (Adam)  |
| fol. 77       | T.       | <i>qui cest an annent.</i> (sic) (86) (Dufay)                        |
| fol. 78v      | T.       | <i>que mon cuer tient.</i> (Binchois)                                |
| fol. 98       | T. + Ct. | <i>A la belle . . .</i> (Fontaine)                                   |
| fol. 100v     | T. + Ct. | <i>ne cesseray.</i> (Fontaine)                                       |
| fol. 119v/120 | T. + Ct. | <i>Ce set on bien.</i> (Francus de Insula)<br><i>Quen jone gens.</i> |
| fol. 126v     | T.       | <i>Resveillies vous.</i> (Dufay)                                     |
| fol. 133v/134 | T. + Ct. | <i>Vergene bella.</i> (beim Contra eingerückt wie auf fol. 21v)      |
|               | T.       | <i>chi la chiamo . . .</i>   |
|               | T. + Ct. | <i>Sochori alla mia guera.</i> (Dufay)                               |

Vergleicht man das letzte Beispiel mit der Konkordanz BL 201 wird sofort deutlich, dass in bezug auf die partielle Textierung bemerkenswerte Abweichungen möglich sind. Wie anhand des Schlusses von *Imera dat hodierno* im Tenorbuch PC III gezeigt wurde, konnte der Schreiber nach Gutdünken partiell textieren. Ein Vergleich zweier Motetten von Faszikel 1, Nr. 7 und 9 mit BL 264 und 276 führt zum gleichen Ergebnis; zwar decken sich einige Stellen mit partieller Textierung, andere aber wie *cuius ortui* und *Miserorum* im Tenor fehlen in Ox (fol. 7v–8). Hingegen steht in Ox auf fol. 9v–10 im Contra die partielle Textierung *hebrae.dei filius. per secula seculorum. Amen.* Aufgrund der Ausführungen im VII. Kapitel ist es wahrscheinlich, dass diese Varianten eher aus der verschiedenen Auffassung der Schreiber von Ox und BL als durch verschiedene Vorlagen zu erklären sind.

Es ist nicht in allen Fällen klar, ob partielle Textierung gemeint ist oder nicht, so z. B. bei *Entrepris* auf fol. 39v. Die Imitationen *En regardant* und *le dous contiens.* sprechen deutlich für eine partielle Textierung, doch überschreitet der Text hier das Signum congruentiae; des weiteren stehen bei der Imitation *quel soit* zu wenig Worte. Die Imitationen zwischen Superius und Tenor sind bei diesem Rondeau sehr ausgedehnt; durch Umkehr der Reihenfolge der imitierenden Stimme ist eine dem Superius entsprechende durch-

86 wahrscheinlich ist *avient* gemeint; H. Bessler liest: *qui cest en aiment*

gehende Textierung kaum möglich. So zeigt auch die fehlende Aufgliederung der Brevis zu Beginn des Tenor an, dass es sich bei der ersten Zeile um ein Incipit handelt, das der Interpret aber ohne Schwierigkeit, entsprechend dem Superius, in eine partielle Textierung umwandeln könnte. Auf andere Art wurde Paullets *J'aim* fol. 108v behandelt. Hier scheint die partielle Textierung im Contra erst nach der Niederschrift der Chanson in Ox in Analogie zu derjenigen des Tenor hinzugefügt worden zu sein.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass die partielle Textierung im Hinblick auf eine profiliertere Gestaltung eines Werkes angewendet worden ist, insbesondere zur Heraushebung der Imitation oder einer wichtigen Wortgruppe sowie der *Parte coronate*. Als Gestaltungsmittel kommt sie in allen Werkgruppen vor. Da partielle Textierung in den meisten Quellen des frühen 15. Jhs. zu finden ist, wäre eine umfassende Darstellung dieses Problemkreises wünschenswert.

Bezüglich der Ausführung der partiellen Textierung und der damit verbundenen Stimme sind verschiedene Ansichten möglich. Grundsätzlich ist – wie schon im Zusammenhang mit dem Tenorbuch (fol. 63v, *pande celorum auditum*, s. S. 83) vermerkt wurde – nochmals zu betonen, dass die vokalen Anforderungen an den Instrumentalisten nicht von der heutigen spezialisierten Interpretation aus betrachtet werden dürfen.

W. Apel hat seine Ansicht hiezu anhand der partiellen Textierung des anonymen *Ne celle amour* dargelegt: „Very likely the performer of this part switched from his instrument to his voice, thus introducing an effective element of liveliness and surprise”. (87)

Die Notwendigkeit eines separaten Tenorheftes (wie auch das zur Verfügungstehen von mehr als einem Aufführungsmaterial) lässt deutlich werden, dass die Zahl der Ausführenden grösser sein musste als die Zahl der Stimmen; es darf deshalb auf eine gleichzeitig instrumentale und vokale Besetzung gewisser Stimmen geschlossen werden. Eine solche Besetzung ist sowohl hinsichtlich der Vor- und Zwischenspiele angezeigt, wie auch der beim Tenor in gewissen Fällen konstatierten Beschränkung der Textierung auf die Hauptstrophe (s. VIII. Kapitel) (88).

Die Frage, ob nun Instrument und Singstimme alternieren oder zusammengehen, kann nur anhand des jeweils verwendeten Instrumentes beantwortet werden. Dabei war es möglich, dass der Instrumentalist sich auf gewisse Töne der vokalen Vorlage beschränkte, wie dies im Zusammenhang mit den instrumentalen Reduktionen gezeigt worden ist (s. VII. Kapitel) oder umgekehrt, entsprechend der Art des Instrumentes, rhythmische Auflösungen vornahm, wie dies anhand des Tenorbuches nachgewiesen wurde (s. VIII. Kapitel).

87 W. Apel, *Imitation in the 13th and 14th Centuries*, Festschrift Davison, 1957, S. 32

88 Ch. van den Borren, *New Oxford History of Music*, S. 226: „As a general rule each voice was doubled by an instrument, but we must not regard this practice as invariable.”



## X. Kapitel: Akzidentien – Partial Signatures – Musica ficta

Von verschiedenen Seiten, insbesondere von W. Apel wurde angeregt, Untersuchungen des Musica ficta-Komplexes anhand einzelner Codices durchzuführen. Da ein grosser Teil der Fragen, Ox und seinen Kopisten betreffend, schon geklärt worden ist, sind die Voraussetzungen für eine solche Untersuchung gegeben; einerseits erhielten wir bisher ein deutliches Bild des Musikverständnisses des Kopisten, andererseits dürfen wir von einer Reihe von Werken annehmen, dass sie vom Schreiber für eine Aufführung bereitgestellt worden sind.

Es ist im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich, das Thema umfassend zu behandeln. Doch soll im folgenden versucht werden, einige Aspekte, die sich im Zusammenhang mit den übrigen Nachforschungen ergeben haben, darzustellen. Im Methodischen liess ich mich zum Teil von den vorbildlichen Arbeiten von S. Clercx, R. Hoppin und G. Reaney leiten (89).

Es lassen sich drei Kategorien von Akzidentien gegeneinander abgrenzen: gesetzte Akzidentien als Einzelzeichen, Akzidentien beim Schlüssel und nicht notierte Akzidentien (nachstehend dem musikwissenschaftlichen Sprachgebrauch folgend, als Musica ficta oder nur ficta bezeichnet). Diese drei Gebiete sind jedoch so eng miteinander verbunden, dass jede aus dem Zusammenhang des betreffenden Werkes genommene Betrachtung eine gewisse Verfälschung mit sich bringt, wie denn auch die vorerst auf das Melodische bezogene Analyse in gewissen Fällen nur das Nebensächliche trifft.

### Akzidentien

Der Codex Oxford ist dafür bekannt, dass er im Vergleich zu anderen Quellen des frühen 15. Jhs. überaus reich mit Akzidentien versehen ist. Der Gedanke ist naheliegend anzunehmen, dass der Schreiber einen grossen Teil der Zeichen von sich aus setzte. Das würde bedeuten, dass er einen Teil des Musica ficta-Problems selbst klärte, anstatt es seinen Interpreten zu überlassen. Wie sich im folgenden zeigt, ist es nicht einfach, diese Zusätze zu erkennen und wieder herauszulösen, da sie sich, wie wir bei der Übertragung einiger Werke aus PC II feststellten (s. S. 76), dem Notenbild zum Teil nahtlos einfügen.

Bei Nr. 52 *Chanter ne scay*, fol. 32v steht gleich zu Beginn des Superius ein b-Vorzeichen, das aufgrund der schwarzen Tinte ein etwas späterer Zusatz sein muss. Dieses b' ist

89 S. Clercx, Les 'accidents' sous-entendus et la transcription en notation moderne, Coll. de Wégimont, II, S. 171 ff.

R. Hoppin, Partial Signatures and Musica Ficta in Some Early 15th-Century Sources, JAMS VI, 1953, S. 197 ff.

G. Reaney, Musica ficta in the works of G. de Machaut, Coll. de Wégimont, II, S. 196 ff.

ders., Accidentals in Early Fifteenth-Century Music, Festschrift Lenaerts, 1969, S. 223 ff

eigentlich melodisch und harmonisch selbstverständlich, da es in der Tonfolge f'—b'—a' steht und die anderen Stimmen mit f beginnen. Es lassen sich noch eine ganze Reihe gleichbezeichneter Verbindungen feststellen, ja es zeigt sich, dass die Quarte in Ox sozusagen immer, wo nötig, mit Vorzeichen versehen ist; eine solche Notation charakterisiert später Tinctoris vom Standpunkt des Musikgelehrten aus als *asininus* (90). Nicht nachträglich zugefügte Vorzeichen finden sich in folgenden Beispielen:

fol. 21v *Estrines* Sup.

fol. 42v *Tota pulcra* zweimal im 1. System

fol. 45 *Grant ennuy* 3. System des Sup. (mit Einzelvorzeichen versehen, obwohl schon ein Schlüsselvorzeichen auf gleicher Höhe steht)  
Beginn T. b—es—d

fol. 47 *Ma volonté* 1. System

*Pour tant* dreimal

Ähnlich verhält es sich beim b', im folgenden als **Hochton** bezeichnet, wenn dieses als oberer Wendepunkt der Melodie vorkommt; dieser Ton ist bekanntlich später mit der Regel *una nota supra la* . . . erfasst worden. In Ox sind Hochtöne sehr häufig mit Einzelvorzeichen versehen, wovon einige sicher vom Schreiber ergänzt wurden. Ein Beispiel dafür ergab sich bei der Abschrift von *Quant je mire* fol. 132v/133, bei dem er im Tenor zweimal den Hochton es mit einem Vorzeichen versah; im Superius war der Hochton b' bereits in der Vorlage PC II jeweils mit einem Vorzeichen versehen. Steht dieser Ton in Verbindung mit dem Hochton c wird selten ein b verwendet.

Weitere typische Beispiele für die Akzidentiensetzung vor h'/b' finden sich im Superius auf fol. 30 (Binchois), fol. 30v (Vide), fol. 33v bei *Helas* (Dufay), fol. 35 (Rezon), fol. 44 (Binchois), fol. 48v (Grossin).

Der Hochton f'' wurde immer mit einem b-Vorzeichen versehen (fol. 9v, 62v, 77, 84, 84v, 88).

Ebenfalls erhielt das tiefe F bei Dufays *Anima mea* (fol. 27v/28) jedesmal ein b-Vorzeichen. Beide Noten liegen eigentlich ausserhalb des Tonsystems, sie wurden deshalb als fa in Hexachord-Transpositionen auf tief-C bzw. c'' verstanden (91).

Eine eigentümliche Erscheinung ist die — meistens das b' des Superius betreffende — doppelte Akzidentiensetzung, die dadurch entsteht, dass ein Ton sowohl mit einem Schlüssel als auch einem Einzelvorzeichen versehen wurde. In einigen Fällen dürfte dieser Gebrauch durch das Abschreiben bedingt sein, z. B. bei *Bon jour* fol. 44v, 2. System. Hier fügt der Schreiber der Vorlage PC II den beiden schon doppelt bezeichneten b' noch zwei weitere hinzu (s. auch Beispiele auf fol. 22 und 96v/97).

Ausgelöst durch das zufällige Zusammenstossen von Einzelvorzeichen und Zeilenbeginn in der Vorlage, steht das Vorzeichen bei unterschiedlichem Zeilenwechsel in Ox in einigen Fällen ohne Bezugsnote. Auf fol. 74, 6. System (anonym), war der Schluss der Prima Pars

90 Johannes Tinctoris, Tractatus de musica, Cap. VIII, CS IV, S. 22

91 Ugolino Urbevetani, Declaratio Musicae Disciplinae, Ausg. A. Seay, 1959–62, Bd. II, S. 50.

des Tenor in der Vorlage wahrscheinlich zu Beginn eines neuen Systems notiert; desgleichen auf fol. 96v/97, Superius (Legrant Guillaume) und fol. 108v, Superius (Paullet).

Ein grosser Teil der gesetzten Vorzeichen ist durch den Zusammenklang bedingt oder zumindest lässt sich der melodische Anteil nur im Zusammenhang mit der vertikalen Struktur betrachten (s. Abschnitt *Musica ficta*). Das betrifft vor allem das unterschiedliche Verhalten der Melodie, wenn diese auf- und absteigend über den Hochtton h'/b' hinausgeführt wird. Es lassen sich zwar mehrere Fälle aufzeigen, bei denen aufwärts h, abwärts b vorgeschrieben wird, doch ist diese Melodieführung in fast allen Fällen durch eine der unteren Stimmen bedingt, wobei es schwierig ist zu entscheiden, wer was bedingte.

Beispiele:

- fol. 9v/10 (Binchois) 2. Teil
- fol. 74 (anonym) *Cuer triste*: zwei interessante Fälle bei *sans joye* und *Cuer esbahy* (92)
- fol. 76 (Libert) 2. Teil
- fol. 77 (Vide) *es* in Kadenz des 1. Teiles (Sup.) und 2. Teil (Contra)

Nur auf fol. 73v bei Binchois *Mes jeux* (bei den Worten *remedier n'y puis*) lässt sich das Melodische isolieren: aufwärts h, abwärts b.

Die grösste Anzahl von Vorzeichen steht bei den unteren oder oberen Wechselnoten; es handelt sich dabei um die häufigste Anwendung der **minor distantia** (93). In der Anwendung dieser Regeln gab es zu Beginn des 15. Jhs. sicher örtliche Unterschiede, wie die *minor distantia* denn auch von den Komponisten selbst (Legrant Guillaume) nicht gleich oft angewandt wurde. Es überrascht, dass auch bei einigen Kompositionen Dufays die *minor distantia* wiederholt anzutreffen ist, so z. B. beim bekannten *Vergine bella* (fol. 133v/134). Bei diesem Beispiel wird deutlich, dass der Schreiber von Ox im Vergleich zu anderen Quellen, z. B. BL, häufiger mittels Vorzeichen den Ganzton zum Halbton verkleinert; in diesem Werk betrifft dies neun zusätzliche #. Die ungenaue Plazierung gewisser # zeigt, dass diese in einigen Fällen erst nach der Niederschrift zugefügt worden sind; so sieht man insbesondere vor Ligaturen, dass die Zeichen manchmal nicht auf der richtigen Tonhöhe stehen (s. auch fol. 19v–21 und fol. 54).

Ein gesichertes Beispiel für das nachträgliche Zufügen eines Vorzeichens ergab sich beim Vergleich der Abschrift von *Quant je mire* aus PC II (fol. 132v). Allein schon aus der Plazierung würde man erkennen, dass das fis in der Tonfolge d-fis-g (Superius, 2. System) nachträglich dazugesetzt wurde. Solche Ergänzungen finden sich häufig bei Werken, von denen wir wissen oder annehmen, dass sie zu einem späteren Zeitpunkt komplettiert worden sind, z. B.

92 EFM IV, Takt 7/8 bzw. Takt 24/25.

93 Prodocimus de Beldemandis, *Tractatus de contrapuncto*, CS III, S. 199; Faks. mit Notenbeispiel in MGG 1, Sp. 1577

Ugolino Urbevetani; *Declaratio Musicae Disciplinae*, Bd. II, S. 47, 48, Beispiele 128 und 129.

- fol. 81v *Je me recomande* im Contra  
 fol. 82 *Amoureux suy* im Superius und Tenor  
 fol. 86v *Adieu m'amour* im Superius und Contra  
*Sans faire* im Contra  
 fol. 88 *Je loe amours* im Contra

Bei zwei Werken wurden die Vorzeichen von solcherart erhöhten Noten radiert; ihre Entfernung brachte allerdings einige Komplikationen mit sich (s. dazu nächste Abschnitte). Es handelt sich um 4# bei Dufays *Belle vueilles* (fol. 50v, Contra) und ein, eventuell zwei  $\natural$  bei Dufays *Ma belle dame je vous pri* (fol. 139v, Tenor).

In den älteren Faszikeln von Ox wurde die minor distantia auffallend häufiger notiert als in den jüngeren 3, 4 und 1. Es kann jedoch nicht mit Sicherheit gesagt werden, ob damit eine seltenere Anwendung dieser Regeln verbunden war oder ob eine Verlagerung von der bezeichneten zur unbezeichneten (ficta) Schreibweise erfolgte.

Der **Leitton** in der Kadenz ist ein Spezialfall der minor distantia, der normalerweise durch Musica ficta geregelt wird. Es ist daher eher überraschend, dass der Schreiber relativ oft die Leittöne mit Akzidentien versah. Verallgemeinernd lässt sich folgendes feststellen:

- am häufigsten wird ein Vorzeichen bei der Schlusskadenz gesetzt.
- werden auch bei den Zwischenkadenzen Vorzeichen angebracht, so sind auch Vorzeichen bei den übrigen Wechselnoten vorhanden.
- die meisten bezeichneten Leittöne finden sich in den Faszikeln 6, 7, 8, 10 und 2, entsprechend der Häufigkeit der bezeichneten Wechselnoten; am zahlreichsten finden sie sich bei den Komponisten Legrant Guillaume, (fol. 96v, 104v ff., 111v), Bartholomeus de Bononia (10. Fasz.), Francus de Insula (fol. 97v, 119v/120), Prep. Briensis (fol. 24/24v), Dufay (fol. 118v/119, 132v/133, 27v/28, 31v/32, 55/55v).
- es handelt sich zumeist um Doppelleittöne (Dufay-Beispiele).
- ist in einer ‚Doppelleitton-Kadenz‘ nur ein Ton mit Vorzeichen versehen, so sind wahrscheinlich dennoch beide zu erhöhen. Beispiel: *Cuer triste* auf fol. 74, 1. Kadenz nur im Superius mit # bezeichnet, Kadenz der prima pars nur im Contra, Kadenz der secunda pars in Superius und Contra (alle drei auf  $\begin{matrix} g-fis-g \\ d-cis-d \end{matrix}$  (94).
- am häufigsten und auch in den jüngeren Faszikeln noch anzutreffen, ist die Auflösung eines Schlüsselvorzeichens ( $\natural$ ). Beispiele auf fol. 8 und 10, fol. 19, 32v, 46, 47, 55/55v, 98. Das Auflösungszeichen steht aber lange nicht bei allen einschlägigen Stellen.

In einigen Fällen führt die Befolgung der minor distantia zu melodisch problematischen **Intervallen**.

Vielfach wird der grosse Septimensprung als Leitton zur Oktave verwendet und zwar meistens in untextierten Stimmen, vor allem im Contra; mit besonderer Schlusswirkung gleichzeitig als Leitton der Schlusskadenz bei Feraguts *Francorum nobilitati*, fol. 12. Beispiele finden sich bei Binchois (fol. 56v, Contra), Gilet Velut (fol. 89, Tenor und

Contra und fol. 100, Beginn Tenor), Cordier (fol. 111, Contra und fol. 123, Contra, ohne Oktave), Dufay (fol. 126v, Tenor *Charle gentil* im Contra an gleicher Stelle übermässige Oktave, fol. 128v, Tenor), Brollo (fol. 38, textierter Contra). Weitaus am häufigsten findet sich der grosse Septimensprung bei den Werken von Bartholomeus de Bononia im 10. Fasz.: 7x im Contra und 2x ohne dass die Oktave folgt (fol. 137, 138) im Tenor, (fol. 135v). Bei Legrant Guillaume wird das Intervall aufgeteilt in Quarte und Tritonus, so auf fol. 106, Contra, 2. System (vokal) oder noch extremer Quinte und Tritonus, 1. System. Der melodische Tritonus aufwärts zur Quinte findet sich bei diesem Komponisten allein in den beiden Messesätzen an die 10 mal, etwa gleich oft im Superius und Contra. Dies ist weiter nicht auffallend, kann man doch im Musterbeispiel von Prosdocimus einen Tritonus wahrnehmen. Das Intervall steht auch in Kompositionen von Dufay (fol. 26), Gilet Velut (fol. 90 und 136), doch scheint nur Legrant Guillaume das Intervall systematisch verwendet zu haben.

The image shows a handwritten musical score for three voices: Superius, Contratenor, and Tenor. The time signature is 6/4. The Superius part is in G major (one sharp) and the Contratenor and Tenor parts are in F major (two flats). The score consists of three measures. In the first measure, the Superius part has a melodic tritone interval (F#-C) and the Contratenor part has a melodic tritone interval (Bb-F#). In the second measure, the Superius part has a melodic tritone interval (C-G#) and the Contratenor part has a melodic tritone interval (F#-Cb). In the third measure, the Superius part has a melodic tritone interval (G#-D) and the Contratenor part has a melodic tritone interval (Cb-F#). The Tenor part has a melodic tritone interval (Cb-F#) in the first measure and a melodic tritone interval (F#-Cb) in the second measure. The score is marked with 's.' above the Superius and Contratenor parts in the second and third measures.

Der melodische Tritonus kommt auch im Zusammenhang mit der ‚Dur‘-Terz der Kadenz vor, wie z. B. bei Binchois (fol. 50, Contra, ouvert; auf fol. 66, Contra, s. Notenbeispiel). Wohl die kühnsten Sprünge in diesem Zusammenhang finden sich bei Dufays *He compaignons* im Contra G–fis–d’.

Bei Binchois’ *Plains de plours* (fol. 66) kommt als Sonderfall der minor distantia die verminderte Quarte vor: h–es. Fis–b lässt sich auf fol. 12v, 4. System, fol. 49v, 5./6. System und fol. 105, 2. System nachweisen; dieses Intervall ist relativ selten.

Auch die übermässige Sekunde kommt selten vor, so auf fol. 24v, Contra as–h; fol. 108, 2. System es–fis und auf fol. 113v, secunda vox *Et vitam* b–cis. Chromatische Melodik ist praktisch nur bei Legrant Guillaume nachweisbar und zwar in folgenden Verbindungen:

- |                |              |   |
|----------------|--------------|---|
| fol. 104v      | Superius,    | <i>deprecationem nostram</i> , b–as–g–fis–g und ebenso beim <i>Amen</i> . |
| fol. 105       | sec. vox,    | <i>Et in terra pax</i> , d–es–d–cis–d, ebenso im Virelai                  |
| fol. 111v/112, | secunda pars | Tenor und Contra  |
| fol. 106v      | Superius,    | <i>Confiteor</i> , gis–a–b–a–gis, ebenso                                  |
|                | sec. vox,    | <i>venturus est</i> .   |

Zur minor distantia und den damit verknüpften Intervallen sei zusammenfassend festgestellt, dass in zwei speziellen Fällen, Legrant Guillaume und Bartholomeus de Bononia, ein derart intensiver Gebrauch des Halbtonschrittes vorliegt, dass die minor distantia zur Stileigentümlichkeit wird. Man sollte aber daraus nicht schliessen, dass in anderen Fällen ähnliche extreme Lösungen beabsichtigt waren.

In den jüngeren Faszikeln wurden die Regeln der minor distantia weit seltener durch Vorzeichen angegeben, daraus darf man wohl auf ein Nachlassen ihrer Verbindlichkeit schliessen.

### Plazierung der Vorzeichen

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass die Vorzeichen manchmal nicht an der richtigen Stelle plaziert sind. Zwar besteht oftmals eine Beziehung zwischen ungenauer Plazierung und Platzmangel bei späterer Zufügung eines Vorzeichens, doch ist in anderen Fällen mit Irrtümern und Ungenauigkeiten der Vorlage zu rechnen (s. VII. Kapitel).

Prosdocimus de Beldemandis forderte von den Vorzeichen, dass sie immer unmittelbar vor der Note und auf der richtigen Tonhöhe zu setzen seien (95).

Die Irrtümer die durch ungenaue Plazierung entstehen, waren ihm offensichtlich bekannt. In Ox stehen die Zeichen häufig eine oder mehr Noten vorher.

Auf fol. 1v steht das b-Vorzeichen

|              |                         |
|--------------|-------------------------|
| im 3. System | 4 Noten vorher          |
| im 4. System | 1 c.o.p.-Ligatur vorher |
| im 5. System | vor der Ligatur         |
| im 6. System | direkt vor der Note     |
| im 7. System | eine Note vorher        |

Da die Plazierung überall auf der sinnvollen Tonhöhe ist, entstehen keine Bezugsprobleme.

In gewissen Fällen könnte das zu früh geschriebene b-Vorzeichen zu Verwechslungen mit dem Schlüsselvorzeichen führen, z. B. Superius fol. 25, 2 Noten + 2 Pausen zu früh, Superius fol. 36 und 37.

Auf fol. 19v/20 *Se je ne mal fors* steht das # in einigen Fällen früher, zweimal aber zusätzlich noch auf einer falschen Tonhöhe (Tenor: c- $\sharp$  h-c nicht cis-b-c und Contra: e-d-cis-d nicht e-dis-c-d). Bei Ligaturen wird das # manchmal nachträglich darunter oder darüber gesetzt, z. B. fol. 18v, 3. System. Auf fol. 20v zu Beginn des 4. Systems steht neben dem c<sub>2</sub>-Schlüssel mit b-Vorzeichen auf der Höhe der e-Linie ein #. Die folgenden Noten sind d-c-b-c-d, es handelt sich also um ein wesentlich zu hoch

95 Prosdocimus de Beldemandis, Tractatus de Contrapuncto, CS III, S. 198: „Scias tamen quod, quando hec signa ponuntur propter aliquam consonantiam colorandam, semper poni debent immediate ante notam que in voce propter talem consonantiam colorandam varianda est . . . et sive ipsa sit in linea sive in spatio, cum quodlibet tale signum non deserviat, nisi note immediate sequenti ipsi.”

notiertes Auflösungszeichen. Weniger eindeutig ist die Lesung bei Zwischenkadenzen, z. B. auf fol. 9v, 1. System. Hier steht vor der Kadenzklausel g–g–f–a ein # auf der Höhe des f. Soll es nun g–g–fis–a oder gis–gis–fis(ficta)–a heissen? (vgl. auch drittletztes System auf dieser Seite).

Sehr befremdlich wirken die Fälle, bei denen die Akzidentien erst nach der Note stehen, so auf fol. 10, beim Schluss des Contra (viertunterstes System) mit der Folge b–c–b–(#)–c–f, wobei das # auf der a-Linie steht; es ist demzufolge ein *h*, das sich auf die vorhergehende Note bezieht. Auf fol. 21 zu Beginn des Tenor findet sich ein ähnlicher Fall: g–f–(#)–g–e–c, auch hier bezieht sich das tief gesetzte # auf die vorhergehende Note f. Auf fol. 95 im Contra, anschliessend an die schon besprochene Korrektur folgt d–# e–f–(#)–g–f–a–f–g, das zweite # ist also auf das vorausgehende f sowie auf die folgenden zu beziehen. Weitere Beispiele finden sich auf fol. 37v, 1. System, 86v, 2. System, 88v, 5. System, 140v, 5. System.

Ungenau plazierte Akzidentien finden sich auch bei den Werken von Bartholomeo de Bononia, fol. 136v, 7. System *resurexit* und fol. 138, Schluss des Contratenors. In dieser Werkgruppe zeigen sich noch einige weitere bemerkenswerte Eigenheiten der Akzidentiensetzung, so die selten vorkommende Notation von zwei sich unmittelbar folgenden Vorzeichen im Quint- oder Quartabstand, fol. 136v, 7. System, fis–cis und fol. 137, 3. System, cis–fis. Im 2. System auf fol. 137 sind zwei übereinandergestellte b-Vorzeichen (as und es) notiert, es folgt jedoch keine der beiden Noten; die gleiche Bezeichnung ist auch bei der entsprechenden Stelle der parodierten Vorlage anzutreffen (1. System des Contratenors von *Morir desio* (96). Da Superius und Tenor gleichzeitig ein *es* vorgezeichnet haben, könnte damit ein hexachordaler Wechsel angedeutet sein. Es scheint, dass der Kopist hier genau der Vorlage folgte, da er, entgegen seiner Gewohnheit, die b'-Vorzeichen des Superius bei jedem Versus des Credo von neuem setzte.

Ein Vergleich der gesetzten Akzidentien, der sich entsprechenden Abschnitte der Ballaten *Vince con lena* und *Morir desio* mit den beiden Messesätzen zeigt eine grössere Zahl von Abweichungen. Die parodierten Abschnitte sind:

*Vince con lena*

*Gia namorato*

(clus)

*Morir desio* (Takte 5–13)

*danna mia vita* (Takte 15–24)

*e dolce* (Takte 29–31)

*non brama* (Takte 35–43)

*desia* (Takte 39–41)

(core) (Takte 41–46)

*Gracias agimus tibi* (Gloria)

*Qui tollis*

... *dei patris*

*genitum non factum* (Credo)

*et propter nostram salutem*

*cuius regni*

*et cum glorificatur*

*sepultus est*

*descendit de celis*

96 K. v. Fischer, Kontrafakturen und Parodien italienischer Werke des Trecento und frühen Quattrocento, AnnMI V, 1957, S. 43;

M. Bukofzer, Changing Aspects of Medieval and Renaissance Music, MQ 44, 1958, S. 14;

B. Layton, Italian Music for the Ordinary of the Mass 1300–1450, 1960, S. 316 ff.

Die Takte 20–24 entsprechen den Takten 42–46.

| Vince und Gloria | gemeinsam     | Ballata zusätzlich              | Messe zusätzlich           |
|------------------|---------------|---------------------------------|----------------------------|
| Sup.             | 4 # 1b        | 3 #                             | 1 #                        |
| Ct.              | 8 #           | 3 #                             | –                          |
| T.               | –             | –                               | –                          |
| <hr/>            |               |                                 |                            |
| Morir und Credo  |               |                                 |                            |
| Sup.             | 6 #           | 4 # 1 es<br>1 b' (doppelt not.) | 2 #<br>1 b' (doppelt not.) |
| Ct.              | 3 #<br>b<br>b | –                               | 2 #                        |
| T.               | 2 # 2 es      | 2 # (2#)                        | –                          |

Es stellt sich die Frage, ob der Schreiber von Ox wesentlich zu diesen Verschiedenheiten beigetragen hat. Ausser den zwei schon erwähnten Vorzeichen, die ungenau notiert sind, könnten 6 weitere Akzidentien von ihm veranlasst worden sein, die durch ihre Platzierung als nachträglich zugefügte zu erkennen sind; sie stehen grösstenteils in *Morir desio*, ein # ist ohne Bezugsnote (Tenor, *giamay*). Ein nachträglich zugefügtes Vorzeichen findet sich sowohl in der Ballata (fis im Superius beim Text *fortuna*) als auch an der entsprechenden Stelle der Parodie (Credo, *consustancialem*).

Der Vergleich zeigt, dass die Ballaten zwar reicher mit Vorzeichen versehen sind, dass aber auch die in den Messesätzen zusätzlich notierten Akzidentien sinnvoll sind und alle gegenseitig zur Ergänzung herangezogen werden können. Es darf mithin für die Werkgruppe von Bartholomeo de Bononia angenommen werden, dass selbst bei diesen reich mit Vorzeichen versehenen Sätzen nicht alle in Frage kommenden Noten bezeichnet sind und wahrscheinlich schon das vom Schreiber Ox verwendete Primärmaterial einige Unterschiede in der Akzidentiensetzung zwischen Ballaten und parodierten Messeteilen aufwies.

### Dauer eines Vorzeichens

Da bei der Platzierung der Vorzeichen die Praxis von den Vorschriften des Theoretikers Prodocimus abweicht, tut man gut daran, seine Ansicht über den Wirkungsbereich eines Vorzeichens nicht ungeprüft zu übernehmen, wäre es doch möglich, dass ein Zeichen nicht nur für die unmittelbar folgende Note Gültigkeit hat (97) oder, wie wir nunmehr ergänzen müssen für die Note, auf welche das Vorzeichen zu beziehen ist. Tinctoris erstreckt später die Gültigkeit eines Vorzeichens auf auf eine *deductio* (98).

Die Untersuchung spezifischer Fälle ergab, dass sowohl # als auch b jeweils wiederholt notiert wurden. Typische Beispiele solcher Ketten von Einzelvorzeichen – beim b wegen der Möglichkeit des Schlüsselvorzeichens eher seltener – finden sich auf fol. 30, Contra,

97 vgl. Fussnote 95

98 Johannes Tinctoris, Tractatus de musica, Cap. VIII, CS IV, S. 22;

ders., Terminorum Musicae Diffinitorium, ed. A. Machabey, 1951, S. 15

4x cis, fol. 33v (*Helas*) in allen Stimmen, fol. 43v, fol. 110, 6. System 3x fis, fol. 136, 5. System, fol. 136v, letztes System des Superius.

Verbindliche Rückschlüsse auf den Wirkungsbereich eines Vorzeichens lassen sich nur aus dem harmonischen Zusammenhang gewinnen. Einen direkten Hinweis dafür, dass ein zu verändernder Ton jedesmal und in jeder Stimme extra zu notieren war, mag man aus der Bezeichnung der Schluss- bzw. Überleitungsphrase von Dufays *C'est bien raison* (fol. 55v/55) ersehen.

Bezeichnend sind auch die Imitationen in der Ballade *Musicorum decus* (fol. 70), bei denen das *es* im Abstand einer SB in jeder Stimme von neuem notiert wurde, wie denn auch sonst die zahlreichen Vorzeichen dieser Ballade Aufschlüsse über die Akzidentiensetzung zu geben vermögen. In einigen Fällen lässt sich ein indirekter Nachweis dafür erbringen, dass ein Vorzeichen nur gerade für den bezeichneten Ton gültig ist und die anderen Stimmen nicht tangiert, indem ein zwischen bezeichneten Tönen stehender, seinerseits nicht bezeichneter Ton Konsonanzen mit den anderen Stimmen hat oder indem sich Rückschlüsse aus der finalen Kadenz ziehen lassen.

Beispiele: die Schlüsse von *Vides Puisque* und *Espoir* auf fol. 49v (99). In solchen Fällen ist man geneigt, das Tonmaterial mit *ficta* zu vereinheitlichen. Es ist jedoch störend, wenn an der wirklich notwendigen Stelle in der Hs. dann doch noch ein Vorzeichen erscheint. Ein instruktives Beispiel – trotz zwei Fehlern der Quelle – ist der Schluss der Ballade *Entre vous nouveaux mariés* von Johannes Legrant auf fol. 30; bemerkenswert sind die Querstände und der melodische Tritonus abwärts (100).

Weitere Beispiele:

anonym *Arriere tost* (fol. 43v) (101)

Dufay *Ma belle dame je vous pri* (fol. 139v) (102).

Ein Anhaltspunkt dafür, dass eine Angleichung der Vorzeichen an die anderen Stimmen unter Umständen doch vorgenommen wurde, zeigt sich in der etwas späteren Zufügung eines *as* (Plazierung und andere Tintenfarbe) zu Schluss des Superius von Dufays *Flos florum* (fol. 25v). Dieses *as* steht wahrscheinlich im Zusammenhang mit einem früheren *as* des Contra und einem folgenden des Tenor (103). Im Prinzip gilt jedoch ein Vorzeichen nur für die bezeichnete Stimme, es sei denn, der Akkord bleibe liegen oder es werde dieser Ton noch während der Dauer desselben von einer anderen Stimme übernommen. Eine weitere, hier nicht systematisch untersuchte Ausnahme dürften die relativ selten bezeichneten kurzen Notenwerte bilden.

99 J. Marix, *Les Musiciens de la cour de Bourgogne*, 1937, Nr. 16 und 13;

100 J. Stainer, *Dufay*, S. 168 und G. Reaney, *EFM II*, Nr. 5. Beide Herausgeber ergänzen die fehlende Note mit dem neutralen *e*; ich würde aus Analogiegründen wieder *cis* setzen. Betr. Schlüsselvorzeichen s. *Partial Signatures*.

101 *EFM IV*, S. 56, Takte 55–66; die von G. Reaney in Klammer gesetzten *#* sind durchwegs real zu verstehen.

102 *DA Bd. VI*, Nr. 31, Takte 5–10 und 18–20

103 G. de Van, *DA Bd. I*, Nr. 3, Takt 71; die zusätzlichen Vorzeichen des Herausgebers sind leider von denjenigen der Quellen nicht unterschieden.

Dass es nötig war, den Wirkungsbereich des # zu beschränken, zeigt das vorhin erwähnte Beispiel *Entre vous nouveaux mariés* von Johannes Legrant, bestand doch keine Möglichkeit, mit einem speziellen Zeichen anzuzeigen, dass die für die Kadenz sowie aus harmonischen Gründen notwendige Note c (drittletzte Note des Contra) nicht mehr erhöht ist. Ein Parallelfall ist auf fol. 70, *Musicorum decus* im Superius zu sehen.

Im Gegensatz dazu besteht bei den b-Vorzeichen die Möglichkeit, diese mit einem # aufzuheben. Da solche Auflösungszeichen nicht nur im Zusammenhang mit dem Schlüsselvorzeichen gebraucht werden, muss doch mit der Möglichkeit gerechnet werden, dass ein Vorzeichen für mehr als eine Note gültig war. Bei den Beispielen auf fol. 19, *Douce speranche* (anonym) secunda pars, Tenor (104) und *Arriere tost* (anonym) ouvert im Contra wird deutlich, dass das Auflösungszeichen vornehmlich aus Sicherheitsgründen gesetzt wurde.

Hingegen zeigt der Tenor von Binchois' *Plains de plours* (fol. 66, gegen Schluss), dass bei unmittelbar anschliessenden gleichen Noten und auf den Ausgangspunkt zurückfallenden Notenfolgen, das Vorzeichen beizubehalten ist. Das Auflösungszeichen wurde hier (eventuell nachträglich) erst nach dem dreimaligen *es* des Tenor notiert. Solche Stellen sollten immer zuerst aus dem Zusammenhang betrachtet werden, wie dies aus dem Superius von *Arriere tost* (Takte 18/19) ersichtlich ist. Der Superius von Binchois' *Tant plus* (fol. 125v) und das schon erwähnte Beispiel auf fol. 95 (Contra) zeigen, wie wiederholt zu verändernde Noten bei der Kadenz zu behandeln sind. Ein deutlicher Hinweis für die Beibehaltung eines notierten Vorzeichens in der Kadenzklausel findet sich bei Dufays *Helas madame*, fol. 33v, Tenor (105) und *Invidia nemicha* fol. 128v/129.

Stehen zwei Töne, wovon der erste mit Vorzeichen, über einem gleichbleibenden harmonischen Fundament, so ist es wahrscheinlich, dass das Vorzeichen auch für den wiederberührten Ton gilt. Beispiele: *Arriere tost* (Takte 25/26), Dufays *Passato e il tempo* auf fol. 133v/134 (Tenor, Beginn secunda pars).

Bei der fugierten Oberstimme von Dufays *Par droit* (fol. 18v) wird ein cis nach einer Pause wieder aufgenommen; es ist anzunehmen, dass bei diesem Beispiel die Contratenores sich dem cis anpassten (vgl. auch Dufays *Helas* auf fol. 33v, Superius). Einige Ausnahmen hiezu werden im Abschnitt *Musica ficta* erwähnt werden.

### Spezieller Gebrauch der Vorzeichen

Untersuchungen an einschlägigen Beispielen zeigen, dass fast alle Kompositionen von Oux hinsichtlich der Dauer eines Vorzeichens den Vorschriften von Prosdocimus entsprechen, doch lässt sich bei einigen wenigen Kompositionen ein abweichender Gebrauch feststellen. Beim anonymen *Se je ne mal fors* fol. 19v/20 findet sich in der secunda pars des Superius zu Beginn einer neuen Phrase ein #. Dieses Zeichen wäre weder aus melodischen noch harmonischen Gründen nötig; es steht wohl deshalb, um das frühere b' zu

104 EFM IV, S. 65, Takte 37/38, das # des Contra sollte  $\natural$  h heissen

105 DA Bd. VI, Nr. 45, Takt 9

neutralisieren. Wahrscheinlich übernahm der Schreiber auch hier Details der Vorlage, auch wenn diese nicht seinen Gepflogenheiten entsprachen. Ähnliche Probleme stellen sich bei den Kompositionen des Prep. Brisiensis; hier wirken einige Vorzeichen recht befremdlich und können nicht mehr auf die bisherige Art verstanden werden, z. B. bei *I ochi d'un ançolleta* auf fol. 24v. Untersucht man die im Superius nötigen Veränderungen (*ficta*) so fällt auf, dass der ‚problematische‘ Ton *es* (in den Unterstimmen ist *es* beim Schlüssel notiert) über ganze Abschnitte bis zu einem Auflösungszeichen beizubehalten ist. Erstreckt man die notierten *es* oder *e* auf den ganzen Melodieabschnitt, so werden, wenn auch nicht ganz alle, doch die wichtigsten der nicht notierten Vorzeichen gegeben.

Weiteren Aufschluss gewinnt man anhand der Ballata *Or s'avanta*, fol. 24 des gleichen Komponisten; dort lässt sich zu Beginn von zwei Abschnitten ein Auflösungszeichen (*quando* und *clus*), zu Beginn eines anderen (*I ochi*) ein *b* feststellen. Es scheint nahezu liegen, dass bei diesem Komponisten oder möglicherweise nur auf dem Primärmaterial (s. II. Kapitel) die *b*- oder *es*-Vorzeichen der Oberstimme für den nächsten Melodieabschnitt gültig sind, sofern sie nicht durch das gegenteilige Vorzeichen ausser Kraft gesetzt werden. Auf diese Art liesse sich auch das merkwürdige Vorzeichen zu Beginn der *secunda pars* des Superius auf fol. 24v erklären, d. h. als ein zu hoch gesetztes  $\frac{1}{2}$  (*e*). In diesem Zusammenhang sind wahrscheinlich auch drei Rasuren vor neuen Melodieabschnitten des Superius zu sehen: fol. 24, 3. System, *el core*, fol. 20v, 2. System, *semper el cor* und *perche manchi*.

Diese Art des Vorzeichengebrauchs unterscheidet sich prinzipiell von dem sonst in Ox üblichen; charakteristisches Merkmal sind die Vorzeichen für den ‚kritischen‘ Ton zu Beginn einzelner Melodieabschnitte. Es wäre verfehlt, die beiden konträren Systeme zu vermischen, d. h. bei Notation mit Einzelvorzeichen im Bedarfsfalle ein Weiterwirken anzunehmen. Es dürfte richtiger sein, dieses Problem unter Beiziehung von *Musica ficta* zu lösen. Es sollte auch mit der für Ox seltenen Möglichkeit gerechnet werden, dass das Schlüsselvorzeichen nicht notiert wurde.

### Partial Signatures

Die verschiedene Vorzeichensetzung beim Schlüssel, die in der Musikwissenschaft als *Partial Signatures* oder *Conflicting Signatures* bezeichnet wird, bildete vor einiger Zeit ein heftig umstrittenes Forschungsobjekt (106). Die Diskussion zwischen R. Hoppin und E. Lowinsky hat leider zu keinem verbindlichen Ergebnis geführt. Die *Partial Signatures* sind im Codex Ox eine derart verbreitete Erscheinung, dass es unumgänglich ist, sich von neuem mit diesem Problembereich zu beschäftigen; mit seinem vielseitigen Repertoire, das aber zeitlich genügend abgegrenzt ist, schafft Ox für einen neuen Versuch günstige Voraussetzungen.

106 R. Hoppin, *Partial Signatures and Musica ficta in Some Early 15th Century Sources*, JAMS VI, 1953, S. 197 ff.

E. Lowinsky, *Conflicting Views on Conflicting Signatures*, JAMS VII, 1954, S. 181 ff. (s. auch einschlägige Werke im Literatur-Verzeichnis)

Da sich die bisherigen Untersuchungsmethoden teilweise als zweckdienlich erwiesen, konnte auf diesen aufgebaut werden. Es wurden etwas mehr als die Hälfte der Werke von Ox untersucht, vor allem jene von Dufay, Hugo und Arnold de Lantins, Binchois, Loqueville und Fontaine. Das ausgewählte Material ist insofern einseitig, als die Stücke der älteren Faszikel, die von den folgenden Ergebnissen hin und wieder abweichen mögen, weniger berücksichtigt wurden. Der Stoff wurde in Listen, ähnlich denen von Hoppin, zusammengefasst, die Aufschluss geben über Modus und Ambitus der einzelnen Stimmen, insbesondere des Tenor sowie über zusätzliche Einzelvorzeichen. Die Bestimmung des Modus stützte sich auf Ambitus, Finalis und Transposition anzeigendes Vorzeichen des Tenor, der, von wenigen spezifischen Ausnahmen abgesehen (z. B. *Rendre*, fol. 76v) in jedem Fall als *Fundamentum relationis* anzusprechen ist. Es ist deshalb kaum eine Verfälschung zu erwarten, wenn man bei der Bestimmung des Modus mangels Hinweisen anderer Theoretiker sich der Kriterien von Tinctoris bedient (107).

Da Tenor und Contra fast durchwegs den gleichen Stimmumfang haben und die Disposition im Schlussakkord für alle Stimmen immer dieselbe bleibt, ist es verständlich, dass sich auch immer wieder die gleichen Schlüsselkombinationen ergeben. So sind z. B. praktisch alle dorischen Stücke auf D mit c<sub>2</sub> c<sub>4</sub> c<sub>4</sub> geschlüsselt während das Kennzeichen der lydischen auf F durchwegs c<sub>1</sub> c<sub>3b</sub> c<sub>3b</sub> ist (108). Die letzte Schlüsselkombination wird aber auch für Dorisch auf G und Hypomixolydisch auf C verwendet. Als Charakteristikum für den Modus und Ambitus der einzelnen Stimmen können also stellvertretend die Schlüsselung (teilweise mit Vorzeichen) und der Tenor-Finalton stehen.

|                              |                   | Sup.                    | T + Ct.                               |
|------------------------------|-------------------|-------------------------|---------------------------------------|
| Die häufigsten Tonarten sind | Dorisch D         | c <sub>2</sub>          | c <sub>4</sub>                        |
|                              | Dorisch G         | c <sub>1</sub>          | c <sub>3b</sub>                       |
|                              | Hypodorisch G     | c <sub>1</sub> variabel | c <sub>4b</sub>                       |
|                              | Lydisch F         | c <sub>1</sub>          | c <sub>3b</sub>                       |
| Gebräuchliche Tonarten sind  | Hypomixolydisch C | c <sub>1</sub>          | c <sub>3b</sub>                       |
|                              | Hypolydisch F     | c <sub>2</sub>          | c <sub>4b</sub> <sup>1/3</sup> ohne b |
|                              | Dorisch C         | c <sub>3b</sub>         | f <sub>3b</sub>                       |

Selten gebraucht werden Mixolydisch und Hypomixolydisch G, Lydisch B, Hypodorisch C und D, Äolisch und Jonisch. Kein einziges Beispiel findet sich für den phrygischen Modus.

Nebenbei sei bemerkt, dass gewisse Komponisten wie Arnold und Hugo de Lantins, Loqueville und Fontaine immer wieder mit den gleichen wenigen Modi vorlieb nahmen, während vor allem Binchois eine Vielfalt von Modi und Transpositionen verwendete.

Die genannten fixen Schlüsselkombinationen wurden auffallend selten zugunsten anderer verlassen. So ist es bezeichnend, dass praktisch alle **lydischen Werke** mit c<sub>3</sub>-Schlüssel und b-Vorzeichnung überliefert sind. Unter den wenigen Ausnahmen befinden sich zwei Werke

107 a.a.O. Cap. XXIV, CS IV, S. 29

108 R. Hoppin, *Partial Signatures*, S. 203

von Johannes Legrant *Se liesse* fol. 21v und *Entre vous nouviaux mariés*, fol. 30. Beim einen fehlt das Schlüsselvorzeichen beim Contra (c<sub>4</sub>), beim anderen fehlt es sowohl beim Tenor als auch beim Contra. Die Übertragungen zeigen, dass das b-Vorzeichen oftmals nötig ist und an den übrigen Stellen ohne Komplikationen gesetzt werden kann. Das bedeutet wohl, dass bei diesen Werken das bei Lydisch übliche Schlüsselvorzeichen nicht mitüberliefert wurde; auf ein solches weist auch das sonst funktionslose Auflösungszeichen beim Hochzeitslied (fol. 30, Contra, Schlusskadenz). Die Partial Signatures übernehmen somit auch bei diesen Werken, die sonst ungewöhnlich häufig ficta benötigen würden, die Regelung der Vorzeichnung. Es ist interessant, dass diese Auslassung zwei Stücke von Johannes Legrant betrifft, die sich beide auf dem 5. Doppelblatt des 2. Fasz. befinden und beide ein Schlusszeichen haben, das, mit einer Ausnahme, nur hier vorkommt; die im II. Kapitel gefundene Einheitlichkeit des 5. Doppelblattes erstreckt sich also auch auf musikalische Details. Beim ebenfalls Lydischen *Va t'ent souspier* fol. 27 (c<sub>1</sub> c<sub>4</sub> c<sub>4</sub>) von Grossin, von dem wir wissen, dass die Vorzeichen auch in der Vorlage PC II fehlten, sind diese gleichfalls zu ergänzen (109).

Einige weitere Ausnahmen zur vorangehenden Aufstellung sind durch Oktavtransposition des ganzen Stimmkomplexes zu erklären, z. B. Binchois Nr. 49, fol. 30v, Hypomixolydisch auf C hat c<sub>4</sub> f<sub>4b</sub> f<sub>4b</sub> mit tiefem b-Vorzeichen statt c<sub>1</sub> c<sub>3b</sub> c<sub>3b</sub>, was einer Verschiebung um drei Linien und einer Oktavversetzung des Vorzeichens entspricht. Die beiden Messesätze von Binchois zu Beginn des Codex sind ebenfalls um eine Oktave tiefer transponiert. Die Schlüsselung ist c<sub>4</sub> f<sub>4</sub> f<sub>4</sub> mit tiefem b-Vorzeichen beim Gloria; dieses fehlt beim Credo. Beide Sätze sind in Lydisch, das, wie wir sahen, praktisch immer mit b-Vorzeichen geschrieben wird. Es ist beachtenswert, dass beim Gloria die tief-b-Vorzeichen ursprünglich auch fehlten. Dass die Schlüsselvorzeichen später zugefügt wurden, vermutlich vom Kopisten Ox, ist an der angehängten Schreibweise ersichtlich; zudem ist die Tintenfarbe dieser b-Kreislein deutlich heller. Diese Vorzeichen sind beim Credo nicht ergänzt worden, sie wären aber auch hier erforderlich, was schon durch die übrigen Vorzeichen es, as, des, nicht aber b gegeben ist. Vor allem ist das Vorzeichen wegen zwei Auflösungen angezeigt (Tenor Patrem, Contra Et resurexit).

Das b-Schlüsselvorzeichen ist somit bei allen untersuchten Beispielen in Lydisch angewendet oder anzuwenden. Anders verhält es sich bei den relativ seltenen hypolydischen Stücken ohne Vorzeichen; diese sind so zu belassen, z. B. fol. 76v (Adam) (110).

Ein weiterer Hinweis auf die Abhängigkeit der Schlüsselkombination von Modus und Transposition ergibt sich aus der verschiedenen Bezeichnung, der durch Kontrafaktur zusammenhängenden Dufay-Werke *Quel fronte signorille*, fol. 73 und *Craindre*, fol. 5 (s. S. 39) (111). Entsprechend Ambitus und Tenorfinalis ist *Quel fronte* im selten vorkommenden Mixolydisch G mit der Schlüsselung c<sub>2</sub> c<sub>2</sub>(T.) c<sub>3</sub>(Ct.) notiert. Das Rondeau *Craindre* jedoch, das um einen Abschnitt mit Kadenz auf C erweitert ist, wurde – vorerst

109 EFM III, Nr. 13

110 vgl. die Abweichung bei Hypolydisch gegenüber Codex Turin (R. Hoppin, in JAMS VI, 1953)

111 DA Bd. VI, S. 11 bzw. S. 79

der Schreibweise der Vorlage folgend – c<sub>2</sub>, dann c<sub>1</sub> c<sub>3b</sub> c<sub>3b</sub> geschlüsselt; die französisch textierte Fassung wurde demnach aufgrund der neuen Finalis als hypomixolydisch auf C verstanden, da es die für diesen Modus übliche Schlüsselkombination aufweist (vgl. z. B. *Excelsa*, fol. 4v/5).

Bei einer kleineren Zahl von Werken sind Tenor und Contra nicht gleich bezeichnet. Meistens liegt ein etwas erweiterter Stimmumfang des Contra vor, z. B. bei Grossins *Tres douchement*, fol. 47v, Dorisch G, c<sub>1</sub>b' c<sub>3b</sub> c<sub>4b</sub> oder bei Binchois' *J'ay tant de deul*, fol. 50, c<sub>1</sub> c<sub>3b</sub> c<sub>4b</sub>. Schlüsselwechsel gelangen im Vergleich zu den älteren Faszikeln seltener zur Anwendung.

Bei gewissen Stimmen werden anstelle des Schlüsselvorzeichens Einzelakzidentien gesetzt, z. B. beim anonymen *Dame que j'ay loing tamp*, fol. 62v/63, Lydisch F, c<sub>1</sub> c<sub>3b</sub> c<sub>4</sub>. Beim Contra wurde das dreimal vorkommende b mit Einzelvorzeichen versehen.

Etwas komplizierter sind die Verhältnisse bei Fontaines *J'ayme*, fol. 17v/18. Das sicher 3-stimmig gedachte Rondeau (112) (s. falsche Pausen zu Beginn), ist in Ox nur 2-stimmig überliefert (113). Die Schlüsselung des ursprünglichen hypodorischen Modus ist beibehalten, doch wurden im Superius sämtliche b, im Tenor alle e mit Einzelvorzeichen versehen, so dass die Hauptkadenzen nunmehr in dem sonst nirgends nachweisbaren Phrygisch notiert sind. Man könnte auch annehmen, dass es sich um eine möglichst weitgehende Anwendung der minor distantia handelt (vgl. auch den ähnlichen Fall bei Legrant Guillaume, fol. 96v/97).

Es wurde schon bei der Behandlung des Einzelvorzeichens auf die doppelt gesetzten Akzidentien aufmerksam gemacht; solche finden sich gelegentlich auch in den unteren Stimmen. Der Grund mag in einigen Fällen darin liegen, das Schlüsselvorzeichen zu bestätigen, z. B. fol. 28, *Je vous vieng voir*, Tenor: das b steht hier gegen das fast gleichzeitige cis oder fol. 53, *Tout mon desir*; Contra: das b soll hier ausdrücklich nicht als Leitton der Kadenz nach c interpretiert werden. Daraus geht hervor, dass es sonst üblich war, in Kadenz nach c und f die Schlüsselvorzeichen aufzulösen. Im Superius des vorhin zitierten Beispiels von Grossin ist das Schlüsselvorzeichen b' mehrmals aufzulösen (114). Ge setzte Auflösungszeichen für das b' beim Schlüssel sind selten, so bei Bartholomeus de Bononia, fol. 136v und 137v.

In einigen Fällen liesse sich denken, dass das **b'-Schlüsselvorzeichen** nachträglich zu den Einzelvorzeichen hinzugesetzt wurde, z. B. *Pour mesdisans*, fol. 96 (115). Ein weiterer Grund für das b'-Schlüsselvorzeichen könnte der Ambitus der bezeichneten Stimme sein und zwar im Hinblick auf den benutzten Tonraum. Untersucht man so bezeichnete Beispiele, so fällt auf, dass bei diesen das b' meistens nicht in der Randzone des Ambitus liegt (fol. 44v, 45v, 51v, 57v, 77, 136v, 137v). Bei anderen Werken, bei denen es gleichermaßen angebracht wäre, steht es hingegen nicht, z. B. auf fol. 62v; das würde insbesondere bei den c<sub>2</sub>-geschlüsselten mit b' nicht zutreffen (fol. 18, 45, 96v). Im Hinblick auf die

112 vgl. z. B. mit Esc A, fol. 49v/50

113 H. Bessler, Bourdon und Fauxbourdon, 1950, S. 50

114 EFM III, Nr. 14, Takte 8, 29, 31, 59.

115 EFM III, Nr. 4 (b'-Schlüsselvorzeichen nicht vermerkt)

Modi fällt auf, dass bei Hypodorisch auf G am häufigsten b' gesetzt wird. Infolge der variablen Schlüsselung des Superius c<sub>1</sub> oder c<sub>2</sub> mit oder ohne b' sind in dieser Gruppe auch alle Beispiele von c<sub>2</sub>b' zu finden. Es gibt aber auch solche in Dorisch G (fol. 47v, 45v) und Lydisch (fol. 22, 51v, 77).

Untersucht man die Satztechnik der betreffenden Werke, so zeigt sich, dass bei den meisten ausgedehnte **Imitationen** vorkommen. Von Bedeutung sind die Imitationen in der Oktave zwischen Tenor und Superius, da diese durchgehend die gleichen Vorzeichen bedingen. Es ist daher naheliegend, für solche Werke das Schlüsselvorzeichen des Tenor ebenfalls in der höheren Oktave beim Superius zu setzen. Beispiele:

Benoit,  
fol. 54                    bei den Abschnitten *De cuer joyeux, quant madame,*  
*Son servant, sus tous.*

H. de Lantins,  
fol. 51                    *Joly et gay*  
fol. 45                    *Grant ennuy.*

Auch bei Franchois' Gloria (fol. 57v/58) werden einige Abschnitte in der Quint imitiert, zudem aber noch zwei in der Oktave (*hominibus* und *qui tollis*). Beim sonst in vielen Belangen ähnlichen Credo von Franchois (fol. 74v–75v) fehlt das b'-Schlüsselvorzeichen; Imitationen sind in diesem Satz selten, es findet sich keine in der Oktave.

Es wurde schon festgestellt, dass eine ganze Reihe von Werken mit b'-Schlüsselvorzeichen dieses b' auch noch als Einzelzeichen notieren. Beispiele: fol. 22, 44v, 45, 47v, 77.

Man könnte sich vorstellen, dass der Entschluss, diese Vorzeichen auch noch beim Schlüssel zu setzen, erst nach der Komposition gefasst wurde, während fixe Schlüsselung und Partial Signatures von Anfang an feststanden. Einzelvorzeichen erscheinen oft im Zusammenhang mit Imitationen, so bei Oktavimitationen auf fol. 32v *a celle ou j'ay m'amour donnée* und auf fol. 44v sowie im Quintabstand (Tenor *es*): fol. 22 *Per amor de costey*, fol. 51v *tondis seray* (2. und 4. System) und fol. 71 nach dem Signum congruentiae. Wie nützlich Vorzeichen bei Oktavimitationen sind oder wären, zeigt der Beginn des lydischen *A madame plaisant* (fol. 35).

Bei den relativ häufigen Imitationen im Quintabstand, scheinen die Einzelvorzeichen beim b nicht mehr auf, da die Verschiedenheit der Schlüsselvorzeichen die intervallgetreue Übernahme schon in sich enthält.

Von besonderem Interesse ist die fixe Schlüsselkombination für die Kanons in der Unterquinte, da man sich fragen könnte, ob in diesem Fall intervallgetreu ein b-Vorzeichen zu setzen sei. Führt man sich vor Augen, dass ein Kanon vorerst einmal als normaler Satz auszuschreiben war, so wird deutlich, dass dazu die übliche Schlüsselkombination benutzt wurde. Auf fol. 34v stehen 2 Kanons von Dufay; bei beiden resultiert der Tenor aus der Quintversetzung des Superius; das heisst für *Bien veignes vous*, dass der Tenor mit dem Finalton F die bei Lydisch übliche Schlüsselung c<sub>3</sub>b bekommt. Dieselbe Schlüsselung ist auch bei *Entre vous* Dorisch G angezeigt, sodass nun beide Werke, dem Zeitgebrauch

entsprechend mit  $c_1$   $c_3b$   $c_3b$  bezeichnet sind. H. Besseler hat leider diesen Umstand in seiner Edition der Werke Dufays nicht berücksichtigt; es resultieren denn auch eine ganze Reihe von verminderten Quinten (DA VI, Nr. 26, Takte 10, 12, 22, 27 und Nr. 50, Takt 17).

Auch in der Ausgabe von *Belle vueilles* (ohne Kanon) auf fol. 50v (DA IV, Nr. 30) sind 4 Tritoni stehen geblieben. Das Werk weicht mit  $c_2$   $f_3bb$   $f_3b_b$  für Dorisch auf C vom normalen Gebrauch ab, da beim  $c_2$ -Schlüssel kein b steht. Dieses b wäre auch gar nicht nötig, wenn die ursprünglich notierten 4 erhöhten Wechselnoten des Contra nicht radiert worden wären (Takte 1, 2, 4 und 8). Das Rondeau kann nach deren Entfernung nur mit  $c_2b$  richtig dargeboten worden sein, also der üblichen Kombination unter Berücksichtigung der in den Kadenzen zu erhöhenden Töne. Es ist nicht ersichtlich weshalb die 4 # entfernt wurden, ergab doch die ursprüngliche Notation die ‚bessere Lösung‘ (116).

Die tiefgeschlüsselten Modi **Dorisch C** und **Lydisch B** gelangen bei Petrus Fontaine häufig zur Anwendung. Die Contratenores der Fontaine-Stücke auf fol. 95, 98 und 100v haben mit ihrer tiefen Lage, dem grossen Ambitus und den spezifischen Sprüngen, die typischen Merkmale der Trompeta-Stimmen (117). Dieselben Charakteristika finden sich auch bei Dufays *He compaignons*, *Helas Madame*, *Ma belle dame je vous pri* und Grossins *Tres douchement*, bei Hugo de Lantins' *Je suis espris* und Arnold de Lantins' *Esclave* u. a. Der mit *Tuba* bezeichnete Abschnitt beim *Et in terra* auf fol. 64 müsste eigentlich aufgrund seines Ambitus auch  $c_4b$ -Schlüsselung haben; in Anlehnung an die durchwegs gleiche ‚lydische‘ Schlüsselung der ganzen Lantins-Messe steht hier wahrscheinlich der  $c_3b$ -Schlüssel.

Bei Kompositionen Dufays wird die schematische Schlüsselung am häufigsten umgangen, doch entsprechen auch bei ihm die meisten Werke den üblichen Kombinationen. So hat z. B. *Helas madame*, fol. 33v die Schlüssel-Kombination  $c_1$   $c_3b$   $c_4b_b$ ; das Rondeau ist in Hypodorisch auf C, jedoch eine Oktave höher als gewöhnlich ( $c_4b_b$   $f_4b_b$   $f_4b_b$ , s. fol. 61v). Da Schlüsselvorzeichen oberhalb des c-Schlüssels nicht gebräuchlich waren, mussten beim Superius und Tenor an allen einschlägigen Stellen die Schlüssel- durch Einzelvorzeichen ersetzt werden. Deshalb kann bei diesem Beispiel ein Vorzeichen in einigen Fällen unbedenklich als länger gültig betrachtet werden (118). Es ist anzunehmen, dass der tiefliegende Contra erst zu dem schon transponierten Kernsatz hinzukam. Die tiefen es dieser Stimme sind doppelt verzeichnet; beim 2. System des Contra steht dieses Schlüsselvorzeichen, obwohl der Ton selbst nicht mehr vorkommt. Die beiden Schlüsselvorzeichen beim Contra sind, wie aus der Tintenfarbe hervorgeht, interessanterweise Nachträge des Schreibers, wie auch das Signum congruentiae. Es gibt einige Beispiele dafür, dass Töne, die durch Schlüsselvorzeichen angegeben sind, im entsprechenden System oder überhaupt

116 Überreste einer ursprünglich anderen Schlüsselung und anderer Vorzeichensetzung finden sich bei der nicht korrekt überlieferten Ballade Lebertouls auf fol. 41v. Die Übertragung von G. Reaney ist, wie es scheint, die bestmögliche Lösung, da sich die ursprüngliche Fassung kaum mehr mit Sicherheit rekonstruieren lässt (EFM II, S. 47)

117 H. Besseler, Bourdon und Fauxbourdon, 1950, S. 47 ff.

118 DA, Bd. VI, Tenor, Takte 9–11 (es) und Superius, Takte 12/13 und 24/25 (b').

nicht vorkommen: Contratenores fol. 34, Tenor fol. 19v (*Se je ne*), Contra fol. 30v, Tenor und Contra fol. 124v (*Humble*). Daraus lässt sich ersehen, dass die Schlüsselvorzeichen im Hinblick auf das Unterstimmenpaar eher systematisch verwendet worden sind (Ausnahme fol. 71v, *Or pleust*, Tenor, 2. System).

Dufay setzt manchmal in Analogie zur Schlüsselung und Vorzeichensetzung bei Dorisch C und Lydisch B diese Bezeichnung auch bei Werken mit anderen Modi, z. B. in dem um eine Oktave tiefer gesetzten Dorisch G bei *He compagnons*, fol. 34, c<sub>3b</sub> c<sub>4b</sub> f<sub>4b</sub><sup>b</sup> f<sub>4b</sub><sup>b</sup>; (119) bei den hypolydischen Stücken auf F, fol. 135v/136, c<sub>2</sub> c<sub>4b</sub><sup>b</sup> c<sub>4b</sub><sup>b</sup> und fol. 139v/140, c<sub>1</sub> c<sub>4b</sub><sup>b</sup>/b<sub>b</sub>, c<sub>4b</sub><sup>b</sup>; bei Hypodorisch auf G fol. 71v, c<sub>2b</sub> c<sub>4b</sub>(b) c<sub>4b</sub><sup>b</sup>.

Das bedeutet, dass bei diesen Werken das untere e als möglicher Tritonus zu b ausgeschaltet und dafür der Superius mit dem Problem belastet wird. Das b-Vorzeichen wird beim f<sub>3</sub>-Schlüssel, sofern auch ein *es* steht, für das über dem Schlüssel liegende b, beim f<sub>4</sub>-Schlüssel für das tiefere B gesetzt. Eigenartig ist die übereinstimmend falsche Notierung des Vorzeichens auf der c-Linie bei Hugo de Lantins auf fol. 46v (dem mittleren Doppelblatt des 3. Fasz., Papiersorte des 4. Fasz.) und auf fol. 58v/59 (2. Messesatz des 4. Fasz.) sowie die übereinstimmend gleiche Form des Schlüssels, der in diesem Abschnitt häufig sein Aussehen verändert. Diese Gemeinsamkeiten ermöglichen eine genauere zeitliche Einordnung des Mittelblattes von Faszikel 3, das nur Kompositionen von Hugo de Lantins enthält.

Beim Contra dieses Messesatzes, aber auch bei zwei der vorhin erwähnten Werke von Fontaine (Tenor, fol. 95, Contra, fol. 98) ist das tiefe B nicht durch ein Vorzeichen angegeben (s. auch fol. 39 und 41). Das b-Vorzeichen ist also in diesen Fällen auch für die untere Oktave wirksam; dies trifft zumindest auf die Werke in Lydisch B zu, doch finden sich auch Beispiele für Hypolydisch F (fol. 77, *Vide*) und Dorisch C (fol. 129, Dufay, *Contratenor secundus*).

Jegliche Unsicherheit wird bei den Contratenores von Dufays *He compagnons*, fol. 34 beseitigt, da dort das b auch in der unteren Oktave gesetzt wurde. Dieselbe Schreibweise findet sich wieder auf fol. 44 (Arnold de Lantins) und beim schon behandelten Contra auf fol. 95; hier wurde anlässlich der späteren Text- und Notenkorekturen auch das tiefe b-Vorzeichen ergänzt.

Dass es sich hierbei um eine Streitfrage handeln könnte, ist uns heute nur mehr schwer verständlich. Prosdocimus de Beldemandis widmet ihr einen gewichtigen Satz, der bisher noch nicht in die Diskussion von *Musica ficta*-Problemen einbezogen wurde, obwohl er zugleich der vielleicht früheste theoretische Beleg für die Schlüsselvorzeichen und Partial Signatures darstellt. Prosdocimus polemisiert folgendermassen (120):

119 vgl. Gilet Velut, fol. 100

120 *Tractatus de contrapuncto: De ficta musica*, CS III, S. 198

Et ex istis duobus notabilibus apparere potest, quomodo quasi omnes cantuum compositores circa hanc fictam musicam sepissime errant, quum ipsa multotiens utuntur in loco ubi non est necessitas, sicut verbi gratia quando ad clavem de natura ponuntur b rotundum sive molle, scilicet in clave mi gravi, quia tunc illud b molle sive rotundum ponere possent ad clavem quadri sive duri, scilicet in b fa *h* mi acuto, absque aliqua ficta musica, et idem in opere proveniret, scilicet in eorum discantibus, sicuti apparere potest cuilibet subtiliter consideranti.

Und aus diesen zwei Notwendigkeiten ersieht man, auf welche Weise sozusagen alle Komponisten bezüglich der Musica ficta (er versteht darunter den ganzen Problemkreis) sehr häufig im Irrtum sind, da sie sie selbst an solchen Stellen mehrfach verwenden, wo keine Notwendigkeit dazu besteht. So wenn sie z. B. beim unbezeichneten Linien-system oder Schlüssel (121) das b-molle setzen (schreiben), nämlich zu der Linie des mi-gravis (H), weil sie dann jenes b-molle auch auf der Höhe des *h* setzen können, nämlich beim b fa *h* mi acuto, wenn auch ohne irgendeine Musica ficta und wenn das gleichwohl vorkäme, nämlich in ihren Diskantstimmen, so kann es derjenige, der es sorgfältig betrachtet, gleichwohl ersehen.

Dass Prosdocimus damit nicht Einzelvorzeichen meinte, zeigt sowohl der Ausdruck *ad clavem ponere* als auch die Erwähnung von Stellen, bei denen das Zeichen ohne Notwendigkeit stehe, was bei Schlüsselvorzeichen wohl vorkommt, wie die bisherigen Beispiele zeigen, bei Einzelvorzeichen jedoch absurd wäre. Er selbst verwendet die Schlüsselvorzeichen auch, was an seinem Beispiel zur minor distantia (Dorisch G, c1 c3b) ersichtlich ist; er stellt sich also lediglich gegen eine Verwendung „ohne Notwendigkeit“. Zuletzt weist er darauf hin, dass in diesem Fall die Musica ficta-Probleme in den Oberstimmen zu suchen sind. Tatsächlich ist die Setzung der Schlüsselvorzeichen, insbesondere bei den Beispielen von Dufay darauf ausgerichtet, durch die jeweilige Absicherung häufig benutzter Fictatöne unter der c-Linie, das Problem aus dieser Region nach oben zu verlegen. Dass damit aber in erster Linie an eine Lösung mit notierten Einzelvorzeichen gedacht wurde, geht schon aus der Forderung von Prosdocimus hervor „... est sciendum quod octavis, quintis et his similibus ponenda sunt hec signa . . .“ (122). Inwiefern die überlieferten Werke diesen theoretischen Ansprüchen gerecht werden, wird im nächsten Abschnitt zu erörtern sein.

Zusammenfassend und vereinfachend lässt sich auf der Basis des vorwiegend jüngeren Materials aus Ox folgendes festhalten.

121 *claves*: normalerweise Schlüssel, der aber auch für die entsprechende Notenlinie steht. Vgl. W. Odington, CS I, S. 216; Tinctoris, CS IV, Cap. 3, S. 4: *clavis est signum loci liniae vel spatii*; Tinctoris, Diffinitorium, S. 40: *natura est proprietas per quam in omni loco cuius clavis est, C, ut canitur, et ex illa caetera voces deducuntur.*

122 CS III, S. 198

1. Die Partial Signatures sind mit der zu einem Modus und dessen eventueller Transposition gehörigen Schlüsselkombination verbunden (123).
2. Schlüsselvorzeichen werden nur unterhalb des c-Schlüssels systematisch verwendet, wobei das relativ seltene es beim c<sub>4</sub>-Schlüssel keinen einheitlichen Gebrauch erkennen lässt.
3. Auch für das b'-Vorzeichen liess sich keine einheitliche Motivation feststellen, die auf alle einschlägigen Werke anwendbar wäre. Auffallend waren dabei die häufigen Imitationen in der Oktave und die doppelt gesetzten Vorzeichen.

### Musica ficta

Es ist ein altes Postulat der Herausgeber, vermehrte Klarheit auf diesem Gebiet zu erlangen. In Fussnoten und Editionscommentaren, die sich zumeist auf ein besonders komplexes Beispiel beziehen, liegt denn auch eine unübersehbare Vielzahl von Anregungen vor. Es ist allerdings fraglich, ob auf diese Weise eine über den Einzelfall hinausgehende Darstellung möglich sein wird.

Einige Forscher versuchten anhand der theoretischen Schriften eine allgemein verbindliche Basis zu schaffen. Diese Arbeiten blieben, obwohl darin prinzipiell richtige Gesichtspunkte entwickelt wurden, immer in einer gewissen Distanz zu den Erfordernissen der Praxis. Die Theoretiker sind für die Beurteilung dieser Probleme dennoch von einiger Bedeutung. Es ist jedoch von Nutzen, wenn man sich die unterschiedlichen Blickpunkte und Interessen von Theoretikern einerseits und Komponisten, Kopisten und Musikern andererseits vor Augen hält. Da es das primäre Anliegen des Theoretikers ist, sein System der Musik als ein in sich geschlossenes Ganzes zu präsentieren, trachtet er in erster Linie danach, alle Phänomene von seinem Basismaterial aus als konsequente Ausweitung zu begreifen. Es ist deshalb verständlich, wenn die meisten Abhandlungen den Schwerpunkt auf die finale Konsonanz und die Benennung der durch ficta veränderten Noten legen, um diesen quasi ihre legale Herkunft aus dem hexachordalen System zu bescheinigen, was denn auch im Rahmen der einfachen Beispiele ohne Schwierigkeiten gelingt. Die Erklärung der Musica ficta anhand des Hexachord-Systems war wohl auch die beste Methode zur Unterweisung der Knaben, die noch keine Kenntnisse des Kontrapunktes hatten; vermehrter Einblick konnte jedoch nur im Zusammenhang mit der Aufführungspraxis erworben werden.

Versucht man die Bedeutung der schon gesetzten Einzel- und Schlüsselvorzeichen im Hinblick auf ihre vertikale Funktion zu erfassen, so bemerkt man, dass sich darunter eine ganze Reihe bereits vom Komponisten oder Kopisten gelöster ficta-Probleme befinden. Eine wichtige Gruppe bilden die Fälle, bei denen das gleichzeitige oder ungefähr gleichzeitige Berühren eines veränderten Tones (meistens in der Oktave) in den beteiligten

123 Eine eingehendere Untersuchung der älteren Faszikel, in denen diese Bezüge weit weniger normiert sind, aber auch einige Ausnahmen aus dem jüngeren Teil der Hs. machen deutlich, dass diese Relationen keineswegs selbstverständlich sind.

Stimmen angezeigt wird. Es ist erstaunlich, wie diese für die reibungslose Aufführung eines Werkes so wesentliche Vorsorge fast in allen Fällen getroffen wurde, so dass man geneigt ist, die Regel aufzustellen, dass gleichzeitiges Berühren eines durch Vorzeichen veränderten Tones auch die Bezeichnung des gleichen Tones oder dessen Oktave in der anderen Stimme verlangt.

Beispiele:

|                     |                          |              |  |
|---------------------|--------------------------|--------------|--|
| Dufay (124)         | <i>Helas madame</i>      | fol. 33v,    | Takt 9, Tenor und Contra (es)<br>Takt 19, Superius und Tenor (b)<br>Takt 24, Superius und Contra (b) |
|                     | <i>He compaignons</i>    | fol. 34,     | Superius und Contra concordans (fis)   |
|                     | <i>C'est bien raison</i> | fol. 55v/55, | Takt 16 und 18 bzw. 51 und 53  |
| H. de Lantins (125) | <i>Je suy exent</i>      | fol. 57,     | Superius, Tenor u. Contra (b)  |
| anonym (126)        | <i>Se je ne mal fors</i> | fol. 19v/20  |  |
| anonym              | <i>Cuer triste</i>       | fol. 74,     |  |
| Vide                | <i>Il m'est si grif</i>  | fol. 77,     | Beginn 2. Teil, Sup. und Tenor (es)  |

Auch bei Dufays *Ma belle dame je vous pri*, fol. 139v (DA VI, S. 53) ist im Contra in Takt 16 das mit dem Superius gleichzeitige h bezeichnet; in der sehr ähnlichen Folge in Takt 20 steht aber gleichzeitig h im Superius und b im Tenor, so dass man sich nun entscheiden muss, entweder im Superius zu erniedrigen oder das b des Tenor aufzulösen. Letzteres ist wahrscheinlich die von Dufay vorgesehene Lösung, da an dieser Stelle aus unerfindlichen Gründen ein # radiert wurde. In der gleichen Stimme wurde drei Takte später ein weiteres #, das vor dem d stand, ebenfalls radiert; es war vermutlich als Auflösungszeichen aus Sicherheitsgründen für das folgende e (Zusammenklang mit Contra) gedacht (127).

Werden also Zusammenstöße durch notierte Akzidentien vermieden, so ist zu fragen, ob *Musica ficta* in bezug auf Prim und Oktave überhaupt zur Anwendung gelangt. Der Gebrauch scheint auf die Fälle beschränkt zu sein, bei denen eine bezeichnete Note erst in ihrem späteren Verlauf von einer anderen Stimme übernommen wird, z. B. bei Dufays *Belle vueilles*, fol. 50v, Takt 10, Contra und Superius und bei Liberts *Mourir me voy*, fol. 76 (cis), Contra und Superius (128). In solchen Situationen wird die Angleichung durch den Interpreten erfahrungsgemäss automatisch vollzogen.

Zur Vermeidung des viel häufigeren Tritonus werden ebenfalls bei der Mehrzahl der untersuchten Beispiele Vorzeichen gesetzt und dadurch die Interpretation von einer sehr heiklen Aufgabe entlastet. Da sich fast in jedem Werk ein oder mehrere Beispiele finden lassen, sei hier darauf verzichtet, eine ausführliche Liste von einschlägigen Werken zu zitieren. Immerhin sei erwähnt, dass fast alle Arten von bezeichneten Quinten oder Quartan vorkommen, von h $\sharp$ -e $\natural$  bis c $\sharp$ -g $\sharp$  und von f-b bis as-des. Gleich mehrere auf

124 DA, VI, Nr. 45, 49, 16.

125 W. Apel, N, S. 192/193 (deutsche Ausg.), Takt 3

126 EFM IV, S. 66, Takt 24, S. 58, Takt 5

127 s. analogen Fall *Arriere tost* EFM IV, S. 56, Takt 15 (e) und Kritischer Bericht

128 EFM III, Nr. 29, Takt 12

diese Weise bezeichnete Quinten hat die harmonisch sehr weit ausgreifende anonyme Ballade *Arriere tost* auf fol. 43v. Selbst in solchen Werken, die präventiv gesetzte Vorzeichen haben, ergeben sich Zusammenklänge, die noch mittels *ficta* verändert werden müssen, z. B. Vide auf fol. 77 (129). In der vorliegenden Arbeit kann auf die Frage, in welchem Fall welche Note zu verändern sei, keine gültige Antwort gegeben werden, da hierzu eine ausgedehnte Beispielsammlung zitiert und erörtert werden müsste. Immerhin seien noch einige typische Fälle herausgegriffen.

Es kommt öfters vor, dass Stimmen eine unterschiedliche rhythmische Grundeinteilung haben (z. B. Color). Dann lösen sich in der Regel während der Dauer eines Tones zwei Töne einer anderen Stimme ab. Kürzere Dissonanzen, besonders Tritoni sind in diesem Fall üblich. Versucht man diese durch *ficta* zu eliminieren, ergibt sich lediglich eine Verschiebung des Problems; der Tritonus wird also mit Vorteil an seinem notierten Ort belassen.

Beispiele:

Malbecque, fol. 48 *Dieu, belle brunette et bien amée*

Vide, fol. 49v *Espoir* (Schluss)

Vide, fol. 77 *Il m'est si grif* (Schluss)

Da solche Beispiele häufig in Verbindung mit einer Kadenz stehen und auch in einigen anderen Fällen schwer zu beseitigende Tritoni in diesem Zusammenhang vorkommen, ist anzunehmen, dass der harmonische Tritonus an dieser Stelle nicht als störend empfunden wurde, z. B. Dufays *Ma belle dame je vous pri*, fol. 139v, Takt 9.

Es scheint, dass vor allem der melodische Tritonus wie auch andere ungewohnte Melodieschritte zur Zeit von Ox nur selten durch *ficta* behoben und sie zudem dort hingenommen wurden, wo aus harmonischen Gründen *ficta* geboten war. Es bleibt allerdings fraglich, ob bei kürzeren Notenwerten, melodisch schwierige Intervalle verwendet wurden (130).

Bei der Besprechung der Einzel- bzw. Schlüsselvorzeichen im Zusammenhang mit Imitationen und Kanons wurde auf die häufig gesetzten Akzidentien verwiesen, die im Dienste einer intervallgetreuen Imitation angewandt wurden. Es ergeben sich an solchen Stellen einige störende Tritoni, die jedoch durch *ficta* behoben werden können, z. B. bei *Chanter ne scay* auf fol. 32v, 2. Teil Superius und Contra. Wie sind aber jene Schwierigkeiten zu umgehen, wenn sich nicht nur zum Contra sondern auch noch zwischen den imitierenden Stimmen Dissonanzen ergeben? Ein typisches Beispiel liegt in Benoits *De cuer joyeux* fol. 54 vor. Die Plazierung des ersten # im Tenor deutet auf ein nachträgliches Angleichen der imitierenden Stimme an die Vorzeichnung im Superius; beide # ergeben aber unvermeidbare Zusammenstöße (EFM III, Nr. 43, Takte 3 und 4). Der musikalische Ablauf kann in diesem Fall nur durch das Weglassen der Vorzeichen richtiggestellt werden. Das gleiche Problem ergibt sich beim nachträglich zugefügten, ungenau plazierten # des Contra (Takt 7); wird dieses Vorzeichen auf das c bezogen, entsteht ein

129 J. Marix, *Les musiciens de la cour de Bourgogne*, S. 22, Takte 20 und 36

130 EFM IV, *Arriere tost* S. 57, Takt 56/57

unvermeidbarer Tritonus mit dem Superius und rückwärts auf das b bezogen ein ebensolcher mit dem Tenor. Eine weitere Schwierigkeit entsteht durch das fis des Superius (Takt 14). Bei all diesen Stellen handelt es sich um die rein melodische Anwendung der minor distantia; durch das Weglassen der ursprünglich notierten und nachträglich zugefügten # wären diese konsonant.

Es stellt sich deshalb die Frage, ob die vielen bezeichneten Wechselnoten und verwandte Fortschreitungen nicht eine zeit- und ortbedingte Zutat sind.

Ein Werk mit Imitationen und korrekt notierten Vorzeichen liegt in Arnold de Lantins' *Grant ennuy* (fol. 45) (131) vor. Hier weichen die sich in der Oktave imitierenden Abschnitte des Superius und Tenor insofern voneinander ab, als die Wechselnoten nur dann mit Vorzeichen versehen sind, wenn sich keine Dissonanzen ergeben oder mit ficta zu beheben wären (Takte 11/12, 19/21 und 23/25). Man darf diesem Beispiel entnehmen, dass Imitationen im Hinblick auf die Wechselnoten nicht intervallgetreu zu sein brauchen.

Es kann auch vorkommen, dass eine natürlich sich ergebende Wechselnote vermieden wird und durch das Vorzeichen erst ein Tritonus entsteht, so bei Malbecques *Adieu* fol. 21, 4. System. Hier steht das b-Vorzeichen bei *Et a celle qu'amours*, wahrscheinlich in Anlehnung an die kurz darauffolgende analoge Melodieführung *mon vivant*, wo das Vorzeichen wegen des gleichzeitigen f des Contra sinnvoll ist. Eine Änderung des Contra mit ficta ist bei der ersten Stelle aber nicht angezeigt, da diese weitere Korrekturen nach sich ziehen würde. Im nächstfolgenden Takt ist bei einer Art Zwischenkadenz (Fermate) im Superius ein # gesetzt (fis). Dem Kopisten muss aufgefallen sein, dass dies auch eine Erhöhung des Contra zur Folge haben muss (cis). Dass es sich um eine nachträgliche Bezeichnung handelt, lässt sich an der Plazierung des Vorzeichens ersehen. Es erstaunt nicht, dass die sehr seltenen Ergänzungen von Vorzeichen in harmonischer Sicht ausgerechnet an solchen leicht überschaubaren Stellen vorgenommen wurden, so bei *Arriere tost*, Takt 64 (fis—a—cis), *Ave regina*, (fol. 62) 3. Brevis (e—cis—gis), *Las pourray-je* (fol. 79), (fis—a—cis) während bei weniger übersichtlichen Stellen wie in Binchois' *En regardant* auf fol. 80 (*amour m'ont mis #g*) die korrespondierende Note im Contra e—c—e nicht bezeichnet wurde (vgl. auch *Arriere tost* Takt 34).

Eine nachträgliche Bezeichnung erfolgte auch an solchen Stellen, wo sie fehl am Platze ist, z. B. beim anonymen *Playsir soulas*, fol. 41v/42 (132). Die einige Noten zu früh gesetzten # des Superius und Contra können sich nur auf die Schlusstöne der ersten Kadenz beziehen; da aber anschliessend auf gleicher Höhe eine Imitation einsetzt, führen diese # in die Irre. Sofern sich die Stimmen nicht überschneiden würden, wäre es allerdings denkbar, das Vorzeichen nach dem gehaltenen Akkord wieder fallen zu lassen, d. h. chromatisch weiterzufahren. Das wäre zu belegen durch Binchois' *Plains de plours* fol. 66, Signum congruentiae mit dem Querstand Contra cis, Tenor c, (s. Beispiel S. 97) durch *Vivere et recte reminiscere* vor Brollo, fol. 71, Superius Signum congr. (h—b), *Vides Amans doublés* fol. 85, zweitletztes System (h—b) und Paultets *J'aime* fol. 108v, Superius

131 Ch. van den Borren, *Pièces polyphoniques*, S. 40

132 EFM IV, S. 29, Takt 3

(g–gis mit Oktavsprung). Bemerkenswert ist das Beispiel einer chromatischen Fortschreibung e–f–fis–g im anonymen *Revien a moy* fol. 94v zu Beginn der *secunda pars* (133), da diese Führung einen Zusammenstoß mit dem f des Contra und c des Superius vermeidet aber zugleich eine Doppelleitton-Kadenz erlaubt (134). Liesse sich dieses Prinzip in Ausnahmefällen auch anderswo anwenden, so ergäbe sich bei diversen vertrakten Problemen eine akzeptable Lösung.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass im allgemeinen die Forderung von Prosdocius (*octavis, quintis et his similibus ponenda sunt hec signa*) als erfüllt gelten kann, da in Ox im Verhältnis zu den schon bezeichneten, relativ wenig Stellen verbleiben, die durch ficta zu regeln sind. Es wurde zudem gezeigt, dass der Tritonus unter gewissen Umständen zu belassen ist und dass Wechselnoten bei Imitationen nicht immer intervallgetreu auszuführen sind.

Im Hinblick auf den Schreiber ergab sich, dass er gewiss einen wesentlichen Anteil bei der Zufügung von Akzidentien hatte, dass er aber in einigen Fällen eine wenig glückliche Hand zeigte (Rasuren fol. 50v, 139v; Zufügungen fol. 54 und fol. 41v/42).

133 EFM IV, S. 6, Takt 12/13

134 vielleicht lag auch bei *Playsir soulas* fol. 41v/42 im Tenor vor der Verdoppelung des # bei den beiden c eine chromatische Führung vor, die ebenso zweckdienlich wäre wie im oben zitierten Beispiel (Takt 8)



## XI. Kapitel

### Gebrauchsspuren

Die Verwendung von Ox zur Zeit seiner Entstehung und das spätere Schicksal des Codex sind nun noch etwas genauer zu beschreiben. Es ist bisher anhand verschiedenster Bereiche deutlich geworden, wie sehr die Handschrift oder Teile davon auch auf die Aufführungspraxis ausgerichtet waren.

Weitere Gebrauchsspuren zeigen sich in der unterschiedlich starken Beschmutzung des Papiers. Es ist für die unabhängige Entstehung einzelner Faszikel bezeichnend, dass ganze Rückseiten befleckt sind (fol. 34v, Faszikel 2, fol. 56v, Faszikel 3). Normalerweise ist nur der Blattrand dunkler, besonders an zum Anfassen und Umwenden geeigneten Stellen. Es fällt auf, dass die Blattränder der neueren Faszikel 1, 2, 3, 4 und 9 wesentlich stärker nachgedunkelt haben und zwar vorwiegend bei Blättern auf denen Werke stehen, die schon durch Ergänzungen, Korrekturen oder Übertragung in das Tenorbuch hervortraten. Die deutlichsten Spuren finden sich bei Werken Dufays, besonders bei einigen seiner Motetten und zu Beginn der Messe von Arnold de Lantins (fol. 63, 64). Bemerkenswert sind einige Kerben am seitlichen Papierrand; in einigen Fällen lassen sich solche Beschädigungen über 10 Blätter verfolgen. Zuweilen laufen auch zwei solche Spuren, die aber bei verschiedenen Blättern beginnen und abbrechen, auf ungleicher Höhe nebeneinander. Obschon nicht alle Blätter gleichermassen beschnitten wurden, dürfte es kein Zufall sein, dass sich gerade im 4. Faszikel eine grössere Anzahl solcher Einrisssspuren finden; einige beginnen am Anfang oder Ende des Faszikels und werden bis zu ihrem Abbrechen immer stärker. Die Ursache dieser „spezifischen“ Schädigungen ist bei den in jener Zeit üblichen Einbänden und ihrer Handhabung zu suchen (135). Es war offenbar Brauch, die Laschen, die zum Verschluss der Codices dienten, auch als Buchzeichen zu verwenden; die Kerben dürften, nach ihrem Aussehen zu schliessen, am ehesten von diesen Schnallenriemen herrühren.

Solche Spuren führen insbesondere zum Kyrie von A. de Lantins' Messe, eine zum Gloria, eine andere, schräg verlaufende zum Credo; weitere betreffen das Credo von Loqueville, das Sanctus von Lantins, das Credo von Franchois (Rissspur bis Faszikelende). Kürzere Spuren oder Randbeschädigungen gleicher Form finden sich auch in den Faszikeln 2 und 3, vor allem bei Motetten, z. B. Dufays *Flos florum* und bei Blättern, die im Zusammenhang mit den Übertragungen in das Tenorbuch stehen, somit an denselben Stellen des Codex, bei denen sich auch stärkere Randverschmutzungen zeigten. Es lässt sich also vermuten, dass diese Werke zum Teil öfters aufgeführt wurden. Infolge des plötzlichen Abbrechens der Spuren bei Faszikelende oder -Beginn dürften diese Aufführungen aber überwiegend vor der heute vorliegenden Zusammenstellung des Codex stattgefunden haben.

135 vgl. die Sängergruppe auf dem Genter-Altar van Eycks u. a.

Die meisten Einrißspuren finden sich bei geistlichen Werken; das mag daher rühren, dass vermutlich nur in der Kirche ein Pult vorhanden war, welches sich für die Aufstellung eines Codex eignete. Offenbar besaßen diese Pulte auch Haltevorrichtungen; eine ganze Anzahl von gleichartigen, heute noch glänzenden Eindrücken in der linken oder rechten oberen Ecke liessen sich sonst kaum erklären. Die Annahme, es könnte sich dabei um Spuren aus neuerer Zeit (Fotohalter oder ähnliches) handeln, wird widerlegt durch die grosse Zahl und die spezifischen Orte, an denen diese Eindrücke zu finden sind, so z. B. auf fol. 64, Gloria von Arnold de Lantins, fol. 75, Credo von Franchois, fol. 105v, Credo von Legrant Guillaume, (17 Druckspuren), fol. 130v bei Dufays *O gemma lux* und weitere auf fol. 1 (Binchois) rechts unten.

Es lassen sich also vielerlei Beweise für einen häufigen Gebrauch einzelner Teile des Codex erbringen. Es finden sich hingegen kaum Anhaltspunkte für eine Verwendung des Codex nach dem Zusammenstellen der beiden Teile; so sind denn auch in Ox nur selten Anmerkungen von fremder Hand eingetragen worden. Zu diesen gehören zwei durch Tintenfarbe und Notenformen stark abweichende Korrekturen bei Vide auf fol. 21v sowie der Zusatz *de Tonnaco* (sic) nach Passet auf fol. 140v.

Gegen Ende des 1. Fasz. blieben einige vorlinierte Seiten leer, die später von verschiedenen Schreibern zum Teil noch verwendet wurden. Bemerkenswert ist die Kompositionsskizze in Partituranordnung auf fol. 14v, die mit tropfenförmigen Noten wie sie um 1500 gebräuchlich waren, geschrieben wurde. Die Hs. befand sich zu diesem Zeitpunkt also noch nicht in der Sammlung eines Bibliophilen.

Leider liess sich die Provenienz des Codex nicht weiter als bis zu Abate Mat. Luigi Canonici zurückverfolgen (136). In den Katalogen der Privatbibliotheken von Jacopo Soranzo und Bernardo Trevisan, die zum Teil in die Sammlung von Canonici übergegangen waren, figuriert keine Musikhandschrift, die Ox entsprechen würde (137).

### **Zeitliche Einordnung**

Im I. Kapitel wurde festgestellt, dass der Schreiber als letztes Werk die Motette von Quattris eingetragen hatte, die er mit dem Zusatz *1436 mensis maij venec(iis)* versah. Die Daten im Codex beziehen sich, wie an anderer Stelle ersichtlich wurde, auf die Komposition der Werke, vielleicht auch auf den Anlass für den sie geschrieben worden sind. Es wäre nun interessant zu wissen, welche Zeitspanne jeweils von der Komposition bis zur Eintragung im Codex verstrich. Unter Beziehung des Aufbauplanes und der übrigen Angaben lassen sich einige Anhaltspunkte gewinnen.

Beim Vergleich mit BL ergab sich eine auffallende Parallelität der Reihenfolge, in der Messen- und Motettensätze aufgenommen wurden, wie denn auch beim Vergleich mit anderen Quellen eine Schichtung des Materials zutage trat. Man darf deshalb davon ausgehen, dass auch der Schreiber von Ox vom aktuellen Musikangebot Gebrauch machte.

136 J. Stainer und E. Nicholson, Dufay, S. VII/VIII

137 s. Literaturverzeichnis: I. Merolle und V. Rossi

Bei Dufays *Avè regina*, fol. 62 zeigte die frühere Eintragung in das Tenorbuch (VIII. Kapitel), dass der Schreiber im Besitze eines Werkes sein konnte, ohne dieses sogleich in den Codex zu übertragen. Auch beim *Faszikelmanuskript* PC II, das im Besitze des Schreibers von Ox verblieb, wäre eine sofortige Übertragung nicht nötig gewesen.

Der Nachweis dafür, dass ein bestimmtes Werk erst längere Zeit nach der Komposition im Codex notiert wurde, ist leichter zu erbringen. Weist nämlich ein Werk ein früheres Datum aber eine spätere Schriftstufe auf als eine andere datierte oder datierbare Komposition, so ist das frühere Stück mindestens um die Differenz der beiden Daten, nach der Komposition eingetragen worden. Die Motette auf fol. 8v wurde 1422 von Antonius de Civitate komponiert. Sie findet sich im jüngsten 1. Fasz. zwischen der 1433 datierbaren Motette Feragutis *Excelsa civitas vicencia* (138) und dem 1436 datierten Werk von Quattris und entspricht auch dem Schrifttypus dieser Stücke. Das Werk von Civitate muss also mindestens elf Jahre nach seiner Komposition eingetragen worden sein.

Im 8. Fasz. wurde eine weitere Motette von Antonius de Civitate notiert, die das Datum vom 8. Juni 1423 trägt. Man darf deshalb vermuten, dass die fragmentarisch überlieferte Motette des 1. Fasz. früher in vollständiger Fassung und entsprechender Schrift in dieser Umgebung stand und zwar auf einem der 3 Doppelblätter, die bei der Zusammenlegung der beiden Teile des Codex ausgeschieden wurden (I. Kapitel) (139).

Die Jahrzahl 1423 scheint in diesem Faszikel noch zwei weitere Male auf: so am Ende eines Rondeaux von Gaultier, fol. 121v, das andere Mal ergibt sie sich bei Dufays Ballade zur Hochzeit von Carlo Malatesta und Vittoria Colonna (fol. 126v) (140). Da das letzte Werk schon eine etwas veränderte Schrift aufweist (IV. Kapitel), ist auch in diesem Fall mit einem gewissen Abstand der Eintragungen zu rechnen. Die Ballade *Resveillies vous* gehört zur Gruppe der Dufay-Werke des 8. und 10. Fasz. mit gleichem Schlussstrich, Initialen, Tintenfarbe u. ä., zu der auch *Adieu ces bons vins* auf fol. 140 zu zählen ist. Bei diesem konnten wir im IV. Kapitel einen Textnachtrag aus der Zeit des 2. Fasz. mit der nachgestellten Datierung 1426 erkennen, wobei unklar blieb, ob sich diese Jahrzahl auf die Komposition oder den Textnachtrag bezog. Ungefähr zur gleichen Zeit erfolgte die Eintragung eines weiteren datierten Rondeaux von Dufay (1425 adi 12 lujo). Es steht auf dem 2. Doppelblatt des 2. Fasz., das noch eine Reihe weiterer Kompositionen von Dufay enthält (s. Tabelle S. 27). Es wäre also möglich, dass *Adieu ces bons vins* in zwei verschiedenen *Faszikel-Manuskripten* kursierte, wobei die nachgetragene Strophe und das Datum 1426 nur auf der Vorlage aufgezeichnet war, auf welcher auch das Datum 1425 vermerkt war. Auf gleiche Art wurde der Text von Binchois' *Adieu m'amour*, fol. 86v ergänzt; dieses Werk hatte ebenfalls noch auf einer anderen, früher als PC II kursierenden Quelle gestanden (s. VII. Kapitel). Das zeigt, dass sich Gruppen zeitlich überschneiden konnten und im Codex zusammengehörnde Werke aus verschiedenen Jahren stammen konnten: 1423 und 1426 bei der Gruppe des 8. und 10. Fasz.

138 A. Pirro, *Histoire de la musique de la fin du XIVe siècle à la fin du XVIe*, S. 65

139 vgl. dazu Anm. 65 betreffend die im Ms. BL herausgelösten und nachträglich nochmals kopierten Doppelblätter des 22. Faszikels.

140 H. Bessler, *Neue Dokumente zum Leben und Schaffen Dufays*, AfMw IX, 1952, S. 159

Drei weitere Datierungen sind in der Schrift des 3. Fasz. geschrieben; zwei stehen im 9. Fasz. (1428) während sich die nachgetragene Überschrift beim Credo auf fol. 105v *Le-grant Guillaume 1426* im 7. Fasz. befindet. Da dieser Messesatz aufgrund seiner Schrift und Einordnung in Faszikel 7 noch vor Faszikel 8 eingetragen wurde, bringt diese Datierung die bisher einigermaßen kontinuierliche Anordnung durcheinander. Diese nachträgliche Datierung dürfte schätzungsweise 5–10 Jahre nach der Eintragung des Werkes in Ox angebracht worden sein, so dass damit gerechnet werden muss, dass diese Angabe nicht unbedingt präzise ist. Ansonst wäre die Eintragung von drei mit 1423 datierten Kompositionen zu einem Zeitpunkt nach 1426 in Faszikel 8 als beachtenswerter Zufall anzusehen (141). Es wäre denkbar, dass der Schreiber ungenau informiert wurde; dies wird besonders deutlich, wenn man sich die grosse Zahl der Korrekturen von Komponistennamen in Erinnerung ruft (V. Kapitel). Aus den beiden Rondeaux von Arnold de Lantins, die aus PC II übertragen wurden, geht klar hervor, dass solche Angaben nicht in jedem Fall auf dem Primärmaterial standen; die zwei gleichartigen Zusätze *1428 mensis marcii composita fuit venec(iis)* resp. *composuit 1428 mensis marcii venec(iis)* wurden also mündlich überliefert.

Der Umfang von PC II und die Verschiedenheit der darin enthaltenen Werke und Kompositionen deuten darauf hin, dass auch PC II nicht das Material war, aus dem im März 1428 eine Aufführung stattgefunden hatte. Es ist sehr wahrscheinlich, dass die Stücke an diesem Datum zur Aufführung gelangt sind, da Venedig zu jener Zeit vielfältige Gelegenheit zu Festen bot. So vermerkte eine venezianische Chronik (142) am 14. März 1428: *A di 14 marzo El conte Carmagnola vene a Venexia al quel fo fatto grande honor . . .* (143) und weiter *Don Piero fiol de Re de Portogalo vene a Venexia adi 15 marzo a quel fo fatto grande honor. El quel andava a Roma a vixitar Papa Martin.*

Dieselbe Chronik erwähnt auch drei Besuche des Marchese von Ferrara als Friedensvermittler zwischen Venedig und Mailand (14. Februar 1431 – heutige Zählung 1432, und Oktober 1432 sowie 3. März 1433) und den Tag des Friedensabschlusses, den 26. April 1433. Ox enthält bekanntlich eine Ballade von Dufay *C'est bien raison*, die in einer ihrer Strophen Nikolaus III. als Friedensstifter rühmt. Stainer & Nicholson (144) führen 1428 und 1433 als mögliches Kompositionsdatum an, H. Besseler (145) legt das Werk auf den 26. April 1433 fest. Man sollte jedoch nicht übersehen, dass in Dufays Ballade die Friedensbemühungen von Nikolaus III. nur allgemein gerühmt werden, *Italie soyant en grant dangier con de gueres et division par son moyen a faitte pacifier*. Dessen Qualitäten als Gastgeber (*Son hostel est refuige et mansion*) und seine Ritterlichkeit werden ebenso

141 Faszikel 8 enthält sonst zur Hauptsache Kompositionen einer älteren Komponistengeneration wie Ciconia, Cordier, Cesaris, Grehon u. a.

142 Bibl. Marciana, Venedig, Ms. it. cl. 7, Nr. 541 (7314), fol. 113. Die Eintragungen reichen bis 1434, der Inhalt ist vorwiegend staatspolitisch.

143 Venedigs Feldherr Carmagnola hatte damals die entscheidenden Siege gegen Mailand errungen und damit der Serenissima die Terra ferma erweitert. Am 7. Mai 1428 wurde der Friede ausgerufen (fol. 115). Der Ausdruck *fo fatto grande honor* ist sonst in der Chronik selten verwendet.

144 Dufay, S. XII

145 Neue Dokumente zum Leben und Schaffen Dufays, S. 166 und DA Bd. VI, S. IX

gepriesen wie denn auch seine verwandtschaftliche Beziehung hervorgehoben wird *Du sang reiaul de france tesmoignier*. Da das Werk zudem in französischer Sprache geschrieben ist, sollte es nicht zu eng mit dem Friedensabschluss verknüpft werden. Die Tätigkeit von Dufay in der päpstlichen Kapelle zwischen 1428 und 1433 spricht zwar am ehesten für eine Datierung um 1433, doch sind auch die folgenden Jahre bis 1437 nicht auszuschliessen. Diese Ballade dürfte aufgrund der Schrift nur kürzere Zeit nach den vorhin erwähnten Rondeaux von A. de Lantins eingetragen worden sein. Es ergäbe sich also für diese beiden Rondeaux eine Spanne von ungefähr 5 Jahren zwischen der Komposition und ihrer Eintragung in Ox.

Dufays *Quel fronte signorille*, fol. 73, das den Zusatz *Rome composuit* aufweist, erscheint in der Gruppe der Nachträge des 4. Faszikels, die unmittelbar vor den beiden Werken des 1. Faszikels *Excelsa civitas vicencia* und *Craindre vous vueil* eingetragen worden sind. Da Dufay Rom 1433 verliess und *Excelsa civitas vicencia* mit 1433 datiert werden kann, ist für die Ballade *C'est bien raison* (die gegen Ende des 3. Fasz. steht und daher der Schriftstufe des mittleren Drittels des 4. Fasz. entspricht) als wahrscheinlichstes Datum ebenfalls 1433 anzunehmen. Für *Quel fronte signorille* und die Motette Feragutis, die schriftmässig näher bei der 1436 datierten Motette von Quattris einzuordnen sind, ist daher mit einer Retardierung der Eintragungen von etwa zwei Jahren zu rechnen.

Da nur der Nachweis postquem möglich ist, entsteht ein zu einseitiges Bild über die Verzögerung der Abschriften. Es wurde immerhin deutlich, dass nach Ausscheidung der weit zurückliegenden Kompositionen (wozu auch noch Dufays Motette *Vasilissa, ergo gaude*, 1421, des 9. Fasz. und H. de Lantins' *Tra quante regione*, 1421, des 3. Fasz. gehören) die Abfolge der Daten, mit Ausnahme der nachträglichen Datierung bei Legrant Guillaume, auch dem im IV. Kapitel dargestellten Aufbau des Codex entspricht.

wurde allmählich bis zu der mit Folio 1436 bezeichneten Motette von Quattris komplettiert.

Es gelangten 12 Papiersorten zur Anwendung, die zumeist faszikelweise verteilt sind. Die unterschiedlichen Arten der Systemvorrichtung stehen damit im Zusammenhang (S. 31). Beide Faktoren bestärken die Ergebnisse der Schriftanalyse und des Faszikelaufbaus.

b) Aufbau der einzelnen Faszikel. Die Notation der Musik erfolgte auf einzelnen oder paarweise ineinander gelegten Doppelblättern, die noch umgestoßt werden konnten (Fasz. 5, älteste Foliierung, S. 14).

Die Entstehung des 2. Faszikels lässt sich anhand der Schriftentwicklung, der Tintenfarbe, der auf den einzelnen Doppelblättern verschiedenen Vorlinierungen und deren Ergänzungen rekonstruieren (S. 15 ff.) Die teilweise unabhängig beschriebenen Doppelblätter 6 und 7 (schwarze Notation) sowie 5 (späterer Schrifttyp) erweitern den Grundstock des Faszikels (S. 15, 21, 41). Eine anfänglich systematische Anlage des Faszikels wird zugunsten einer intensiveren Nutzung des Papiers fallengelassen (S. 72 ff.)

c) Fortsätze und Streunblätter. PC II diente dem Schreiber von Ox als Vorlage für die Eintragungen von 6 Stücken (S. 72) und einem Textnachtrag (S. 77). Dieses Faszikel



## Zusammenfassung

Am Schluss der einzelnen Kapitel oder grösserer Abschnitte findet der Leser Zusammenfassungen des betreffenden Gebietes; es folgen hier nur noch die wichtigsten Ergebnisse.

a) *Aufbau des Codex.* Die Handschrift bestand aus 2 von einander unabhängigen Teilen (Fasz. 1–4 und 5–10), deren Faszikelfolge nicht verändert wurde. Jeder Teil besass eine eigene Foliierung. Die Zusammenstellung erfolgte, nachdem der Index von Teil 1 vorlag und in Faszikel 1 die Werke bis zu fol. 5 eingetragen waren. Die Foliierung des 2. Teiles wurde abgeändert und der Umfang um 3 Doppelblätter reduziert (I. Kap.)

Die Schriftenanalyse erbrachte nur einen Schreiber für den ganzen Codex, seine Eintragungen liegen jedoch nicht in sukzessiver Anordnung vor (IV. Kap.). Die Faszikel entstanden in dieser Reihenfolge:

Fasz. 5–7 kontinuierliches Anwachsen, verschiedene Textnachträge zur Zeit des 3. Fasz. (S. 44 und 38);

Fasz. 8 und 10 sind in der Endphase gleichzeitig entstanden. Einige Nachträge (Text) aus der Zeit des 2. Fasz. (S. 43);

Fasz. 2 und 9 Faszikel 2 schliesst an Faszikel 8 an und ist in seinem letzten Drittel gleichzeitig mit Faszikel 9; in beiden finden sich Nachträge aus der Zeit des 3. Fasz. (S. 36);

Fasz. 3 und 4 das erste Drittel von Fasz. 4 entstand vor dem letzten Drittel von Fasz. 3, das etwa gleichzeitig mit dem zweiten Drittel von Fasz. 4 anzusetzen ist. 5 Seiten Nachträge in Fasz. 4 stammen aus der Zeit des 1. Fasz. (S. 39);

Fasz. 1 entspricht in der Schrift den korrespondierenden Teilen des Index und wurde allmählich bis zu der mit *Venedig 1436* bezeichneten Motette von Quattris komplettiert.

Es gelangten 12 Papiersorten zur Anwendung, die zumeist faszikelweise verteilt sind. Die unterschiedlichen Arten der Systemvorlinierung stehen damit im Zusammenhang (S. 31). Beide Faktoren bestärken die Ergebnisse der Schriftenanalyse und des Faszikelbaus.

b) *Aufbau der einzelnen Faszikel.* Die Notation der Musik erfolgte auf einzelnen oder lose ineinander gelegten Doppelblättern, die noch umgestellt werden konnten (Fasz. 5, älteste Foliierung, S. 14).

Die Entstehung des 2. Faszikels lässt sich anhand der Schriftentwicklung, der Tintenfarbe, der auf den einzelnen Doppelblättern verschiedenen Vorlinierungen und deren Ergänzungen rekonstruieren (S. 15 ff.) Die teilweise unabhängig beschriebenen Doppelblätter 6 und 7 (schwarze Notation) sowie 5 (späterer Schrifttyp) erweitern den Grundstock des Faszikels (S. 15, 21, 41). Eine anfänglich systematische Anlage des Faszikels wird zugunsten einer intensivierten Nutzung des Papiers fallengelassen (S. 22 ff.)

c) *Vorlage und Stimmbuch.* PC II diente dem Schreiber von Ox als Vorlage für die Eintragungen von 6 Stücken (S. 72) und einem Textnachtrag (S. 77). Dieses *Faszikel-*

*Manuskript* verblieb im Besitze des Kopisten (S. 83). Es stellte sich heraus, dass PC III das vom Schreiber von Ox geschriebene Tenorstimmbuch zum Codex ist (S. 79); es wurde gegen Ende des 3. Fasz. verfasst (S. 80).

d) *Der Schreiber von Ox* verfügte über eine gute musikalische Bildung. Er nahm instrumentale Reduktionen (S. 73), Korrekturen (S. 82), Änderungen von Kadenzklauseln (S. 57 und 73) sowie die Umschrift eines Kanons vor (S. 54). Des weiteren setzte er zusätzliche Einzel- und Schlüsselvorzeichen (S. 95, 100, 105 und 108), wandte partielle Textierung an (S. 90) und rhythmisierte längere Notenwerte bei instrumentalen Tenores im Stimmbuch (S. 81).

Die Begriffe *virilas*, *aversi* und *cursiva*, die der Kopist zur Kennzeichnung spezieller Messesatztypen im Index aufführte, gelangten auch in BL in leicht veränderter Form zur Anwendung. Eine Anzahl von Komponistennamen wurde radiert und durch andere ersetzt (S. 48); die wesentlichste dieser Korrekturen betraf zwei Gloriasätze (Dufay und Hugo de Lantins, S. 48). Der Schreiber hatte 8 Werke von Ciconia in seinem Repertoire (Ox, PC II und PC III, S. 84). Bei einer dieser Kompositionen brachte er systematische Veränderungen an (S. 58).

e) Bei den jüngeren Faszikeln der Handschrift und einzelnen Werken des älteren Teiles lassen sich zahlreiche *Gebrauchsspuren* nachweisen (S. 117).

## Literaturverzeichnis

### A. Quellen (nach Sigeln geordnet), Inventare und Faksimileausgaben

- |       |                        |  |
|-------|------------------------|--|
| Sigel | RISM                   | (Signaturen nach K. v. Fischer, Handschriften mit mehrstimmiger Musik des 14., 15. und 16. Jahrhunderts, B IV, 3/4)  |
| Ao    |                        | Aosta, Bibl. del Seminario.<br>Inventar von G. de Van, MD II, 1948, S. 22 ff.  |
| BL    |                        | Bologna, Civico Museo bibliogr. mus. (olim Liceo musicale) ms. Q 15 (olim 37).<br>Inventar von G. de Van, MD II, 1948, S. 234 ff.  |
| BU    |                        | Bologna, Bibl. Universitaria 2216,<br>Inventar von H. Besseler, MD VI, 1952, S. 58 ff.<br>Faksimile-Ausg. F. A. Gallo, <i>Il Codice Musicale 2216, Prima Parte</i> , Bologna, 1968.  |
| Em    |                        | München, Bayrische Staatsbibl., mus. 3232 a.<br>Inventar von K. Dèzes, <i>Der Mensuralkodex des Benediktinerklosters Sancti Emerami zu Regensburg</i> , ZfMw X, 1927, S. 79 ff.  |
| Esc A |                        | Escorial, Bibl. del Monasterio, V. III. 24.<br>Beschreibung von P. Aubry, <i>SIMG VIII</i> , 1907, S. 517, Korrekturen von H. Besseler, <i>MGG Bd. 3</i> , Sp. 1521.<br>Faksimile-Ausg. von W. Rehm, <i>Documenta musicologica II, 2</i> , Kassel, 1958. |
| FA    | I-FZc117               | Faenza, Biblioteca Comunale, 117.  |
| Mn    | I-Las184<br>I-PEco3065 | Mancini, Fragment von Lucca (Archivio di Stato, ms. 184) und Perugia (Bibl. Comunale Augusta, ms. 3065).<br>Inventar von N. Pirrotta, MD III, 1949, S. 119 ff.   |
| Mod   | I-MOe5.24              | Modena, Bibl. Estense, a.M.5.24 (olim lat. 568)<br>Inventar von N. Pirrotta, <i>Atti della Reale Accad. de Scienze, Lettere e Arti di Palermo, Serie 4, Bd. V, 2</i> , 1945, S. 116 ff.  |
| Mü L  |                        | München, Bayrische Staatsbibl., Ms. 3224.<br>Inventar von H. Besseler, <i>AfMw VII</i> , 1925, S. 236  |
| Ox    |                        | Oxford, Bodleian Library, Can.misc. 213.<br>Inventar von G. Reaney, MD IX, 1955, S. 73 ff.<br>Faksimiles bei J. Stainer, J. Marix, H. Besseler (Bourdon), W. Apel N, <i>MGG Bd. 2</i> , Sp. 1666, Bd. 10, Sp. 630.                                       |
| Parma | I-PAas75               | Parma, Archivio di Stato, ms.misto Nr. 75.<br>Inventar von H. Besseler, <i>AfMw VII</i> , 1925, S. 232.  |

- PC Paris, Bibl. Nationale, nouv. acq.frç 4379.  
 Inventar Teil II (fol. 43–60v) von J. Wolf, *Geschichte der Mensuralnotation I*, Leipzig, 1913, S. 457.  
 Inventar Teil III (fol. 61–65) von H. Besseler, *AfMw VII*, 1925, S. 233.
- Pit F–Pn568 Paris, Bibl. Nationale, ital. 568.  
 Inventar von G. Reaney, *MD XIV*, 1960.
- PR F–Pn6771 Paris, Bibl. Nationale, nouv.acq.frç 6771, III. Teil (fol. 89v–119).  
 Inventar von K. v. Fischer, *MD XI*, 1957, S. 38 ff.
- Pz Paris, Bibl. Nationale, nouv.acq.frç 4917.
- Tit London, British Museum, Cotton Titus A XXVI.  
 Index von H. Besseler, *AfMw VII*, 1925, S. 233.
- Tr Trient, Castello del Buonconsiglio, mss. Nr. 87, 89, 90, 92 und Archivio Capitolare del Duomo, ms. 93.  
 Inventar von G. Adler und O. Koller in *DTÖ VII*, 1900, S. 14 ff. und R. Ficker, *DTÖ XXXI*, 1924, S. VI.
- Wien 5094 A–Wn5094 Wien, Nationalbibliothek, Ms. 5094.
- Chronik Venedig, Bibl. Marciana, ms.it.cl. 7, Nr. 541 (7314)

### B. Musikausgaben

- W. Apel, *French Secular Music of the Late Fourteenth Century*, Cambridge, Mass., 1950.  
 H. Besseler, *Guglielmi Dufay, Opera Omnia (DA)*, Bd. II–VI, Rom, 1949–1965.  
 Ch. van den Borren, *Polyphonia Sacra (PS)*, Burnham, 1932.  
 – *Pièces polyphoniques profanes de provenance liégeoise*, Brüssel, 1950.  
 M. Bukofzer, *John Dunstable, Complete works, Musica Britannica VIII*, London, 1953.  
 S. Clercx, *Johannes Ciconia, Bd. II*, Brüssel, 1960.  
 J. Marix, *Les musiciens de la cour de Bourgogne au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1937.  
 G. Reaney, *Early Fifteenth-Century Music (EFM) I–IV*, Haarlem und Nijmegen, 1955–1969.  
 W. Rehm, *Die Chansons von Gilles Binchois*, Mainz, 1957.  
 J. F. R. Stainer und C. Stainer, *Dufay and his Contemporaries*, London, 1898, S. 50 ff.  
 G. de Van, *Guglielmi Dufay, Opera Omnia (DA)*, Bd. I, Rom, 1947.

### C. Literaturnachweis

- W. Apel, *The Partial Signatures in the Sources up to 1450*, *AMI X*, 1938, S. 1 und *XI*, 1939, S. 40 ff.  
 – *Imitation in the 13th and 14th Centuries*, *Festschrift Davison*, Cambridge, Mass., 1957, S. 25 ff.  
 – *Die Notation der polyphonen Musik (Apel N)*, Leipzig, 1962.  
 B. Becherini, *Poesia e musica in Italia ai primi del XV secolo*, *Coll. de Wégimont II*, 1955, S. 239 ff.  
 Prodocimus de Beldemandis, *Tractatus de Contrapuncto*, *Couss. S. III*, S. 193 ff.  
 H. Besseler, *Studien zur Musik des Mittelalters I*, *Neue Quellen des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts*, *AfMw VII*, 1925.  
 – *Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam, 1931.

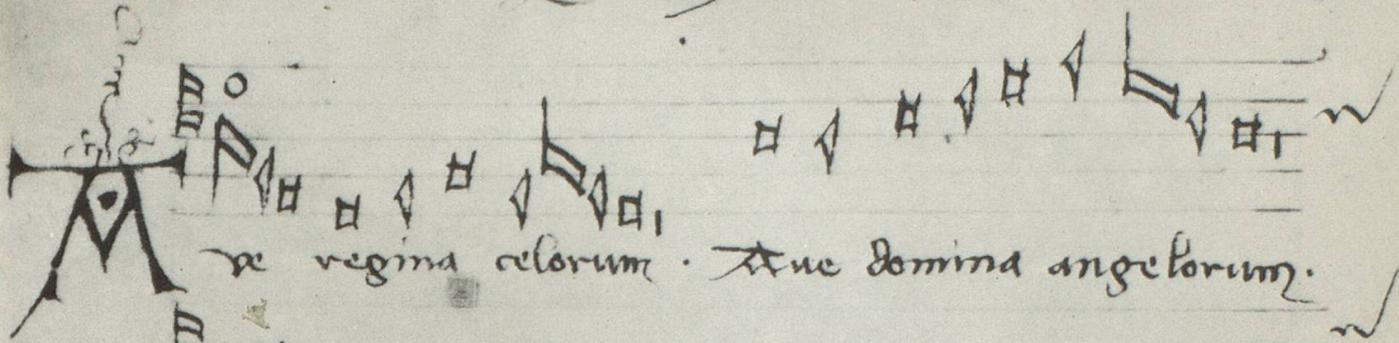
- Bourdon und Fauxbourdon, Leipzig, 1950.
- Die Entstehung der Posaune, AMI XXII, 1950, S. 8 ff.
- Neue Dokumente zum Leben und Schaffen Dufays, AfMw IX, 1952, S. 159 ff.
- Dufay in Rom, Festschrift Anglès I, AfMw XV, 1958, S. 111 ff.
- R. Bockholt, Die frühen Messkompositionen von Guillaume Dufay, Tutzing, 1960.
- Ch. van den Borren, Guillaume Dufay, Brüssel, 1926.
  - New Oxford History of Music, Bd. III, London, 1960, S. 214 ff.
- M. Bukofzer, Studies in Medieval and Renaissance Music, New York, 1950.
  - Changing Aspects of Medieval and Renaissance Music, MQ 44, 1958, S. 1 ff.
- S. Clercx, Johannes Ciconia et la Chronologie de quelques manuscrits italiens de l'Ars nova, Coll. de Wégimont, 1955, S. 119 ff.
  - Les „accidents” sous-entendus et la transcription en notation moderne, Coll. de Wégimont II, 1955, S. 171 ff.
  - Johannes Ciconia, Bd. I, Brüssel, 1960.
- A. Dürr, Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs, Bach-Jb. 1957, S. 21 ff.
- E. Dannemann, Die spätgotische Musiktradition in Frankreich und Burgund vor dem Auftreten Dufays, Strassburg, 1936.
- K. v. Fischer, Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento, Bern, 1956.
  - Kontrafakturen und Parodien italienischer Werke des Trecento und frühen Quattrocento AnnMl V, 1957, S. 43 ff.
  - Johannes Ciconia, RB XV, 1961, S. 168 ff.
  - Eine süddeutsche Quelle des frühen 15. Jahrhunderts, Festschrift Stäblein, 1967, S. 52 ff.
- A. Gallo und G. Mantese, Ricerche sulle origini della capella musicale del duomo di Vicenza, Venedig, 1964.
- F. Ghisi, Strambotti e Laude nel travestimento spirituale, Collectanea Historiae Musicae, Bd. I, Florenz, 1953, S. 45 ff.
- Th. Göllner, Notationsfragmente aus einer Organistenwerkstatt des 15. Jahrhunderts, AfMw III, 1967, S. 170 ff.
- W. Gurlitt, Burgundische Chanson – und deutsche Liedkunst des 15. Jahrhunderts, Kgr.-Ber. Basel, 1924, Leipzig 1925, S. 153 ff.
- Ch. Hamm, Manuscript Structure in the Dufay Era, AMI XXXIV, 1962, S. 166 ff.
  - A Chronology of the Works of Guillaume Dufay, Based on a Study of Mensural Practice, Princeton, 1964.
- F. Harrison, Instrumental Usage 1100–1450, Festschrift Reese, New York, 1966, S. 331 ff.
- R. Hoppin, Partial Signatures and Musica Ficta in Some Early 15th-Century Sources, JAMS VI, 1953, S. 197 ff.
  - Conflicting Signatures Reviewed, JAMS IX, 1956, S. 97 ff.
- R. W. Hunt, Universität und Bildung in „Blüte des Mittelalters”, hrsg. von J. Evans, Zürich, 1966, S. 179 ff.
- W. Korte, Studie zur Geschichte der Musik in Italien im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts, Kassel, 1933.
- B. J. Layton, Italian Music for the Ordinary of the Mass 1300–1450, Thesis, Harvard University, 1960 (ms.).
- E. Lowinsky, The Function of Conflicting Signatures in Early Polyphonic Music, MQ 31, 1945, S. 227 ff.
  - Conflicting Views on Conflicting Signatures, JAMS VII, 1954, S. 181 ff.
- I. Merolle, L'abate Mat. Luigi Canonici, Archivio Hist.Soc.Jesu, 1958.
- K. E. Mixer, Johannes Brassart, A Biographical and Bibliographical Study, II, MD XIX, 1965, S. 99 ff.
- Ph. Möller, Die französischen Lieder der Hs. Paris Bibl.Nat.n.a.fr.4917, 1944 (ms.).
- A. da Mosta, L'Archivio di Stato di Venezia, Rom, 1937.
- A. Pirro, Histoire de la musique de la fin du XIVe siècle à la fin du XVIe, Paris, 1940.

- G. Reaney, *Musica Ficta in the Works of Guillaume de Machaut*, Coll. de Wégimont II, 1955, S. 196 ff.  
 – *Text Underlay in Early Fifteenth-Century Musical Manuscripts*, Festschrift Plamenac, Pittsburgh, 1969, S. 245 ff.  
 – *Accidentals in Early Fifteenth-Century Music*, Festschrift Lenaerts, Löwen, 1969, S. 223 ff.
- G. Reese, *Music in the Renaissance*, New York, 1954.
- V. Rossi, *La biblioteca ms. del Senatore Jacopo Soranzo*, 1907.  
 – *I codici francesi di due biblioteche veneziane del Settecento*, 1930.
- A. Seay, *Ugolino of Orvieto, Theorist and Composer*, MD IX, 1955, S. 123 ff.
- S. W. Spurbeck, *A Study of the Canonici manuscript misc. 213*, Eastman School of Music, Rochester, 1943 (ms.).
- J. Stainer und E. Nicholson, *Dufay and his Contemporaries*, London 1898, (Nachdruck, Amsterdam, 1963)
- Johannes Tinctoris, *Tractatus de musica*, Couss.S. IV.  
 – *Terminorum Musicae Diffinitorium*, ed. A. Machabey, Paris, 1951.
- Ugolino Urbevetani, *Declaratio Musicae Disciplinae*, Ausg. A. Seay, Rom, 1959–1962.
- Les colloques de Wégimont II*, L'Arts nova, 1955, Paris, 1959.

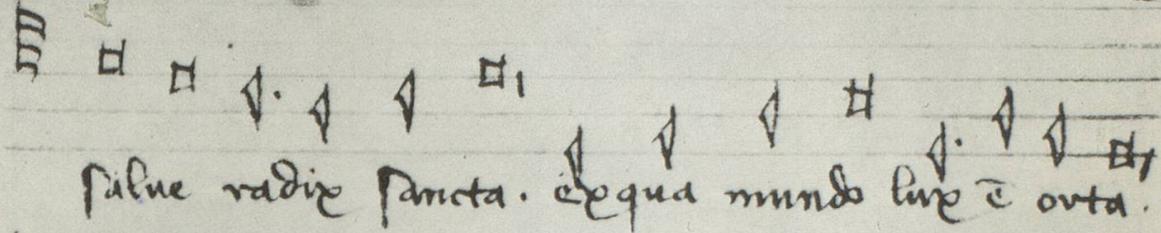
#### D. Allgemeine Literatur

- C. M. Briquet, *Les filigranes*, Genf, 1907.
- A. Cappelli, *Lexicon Abbreviatarum*, Mailand, 1961, 6. Ausg.
- L. Delisle, *Manuscripts latin et français ajoutés aux fonds des nouvelles acquisitions pendant les années 1875–1891*, I, Paris, 1891.
- F. Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de ses dialectes, IX–XVe siècles*, Paris, 1962.
- Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*, Kassel, 1949 ff.

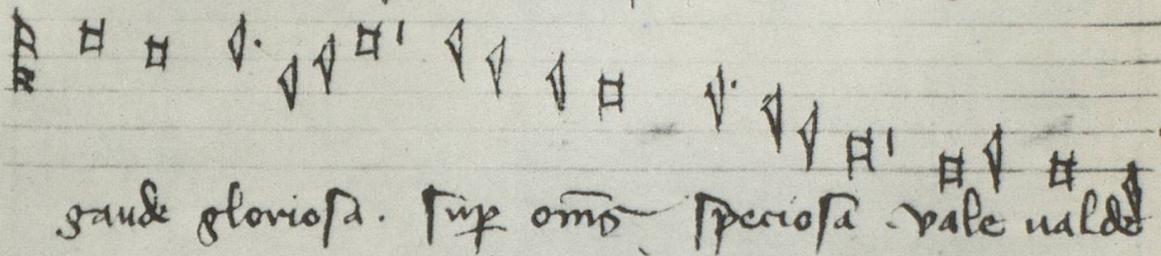
Enor.



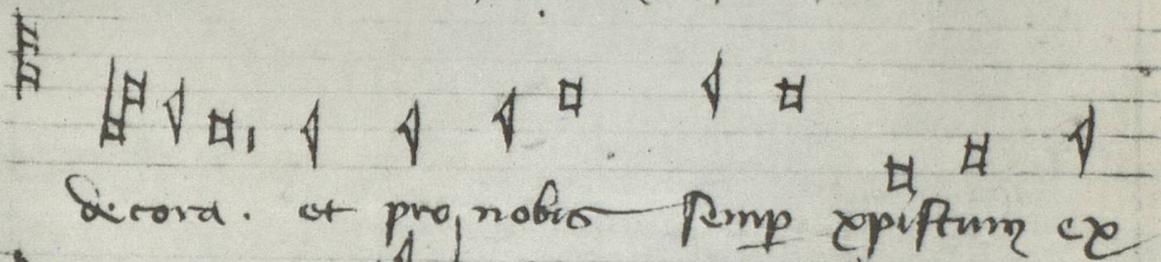
ve regina celorum. Ave domina angelorum.



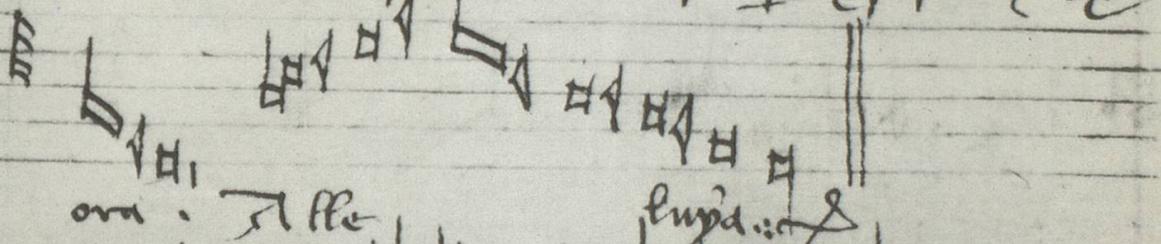
salve radix sancta. ex qua mundo lux e orta.



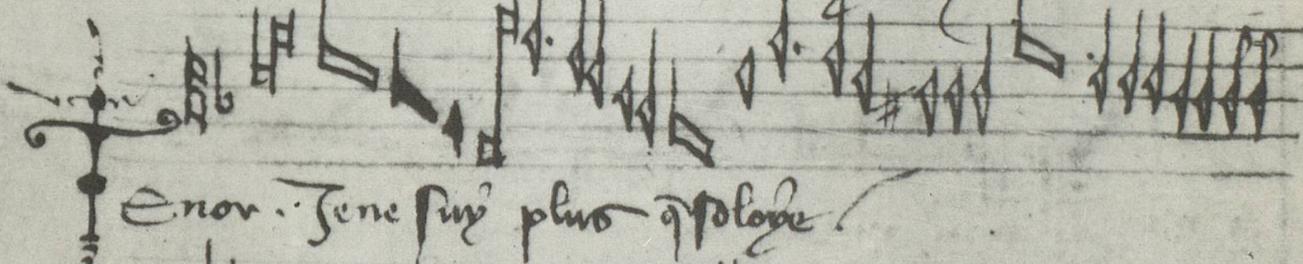
gaude gloriosa. sup omes speciosa vale valde



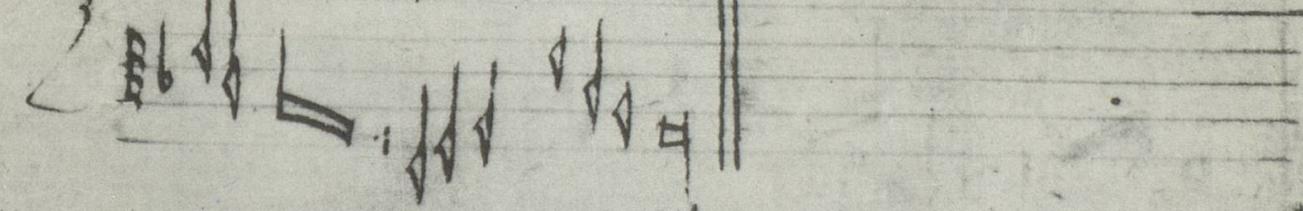
decora. et pro nobis semp christum ex



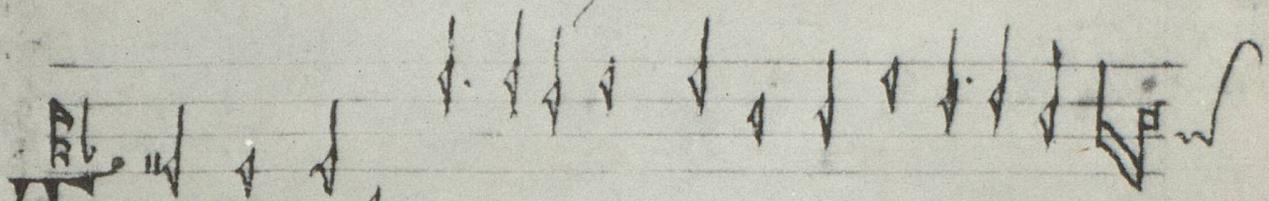
ora. Alle luya...



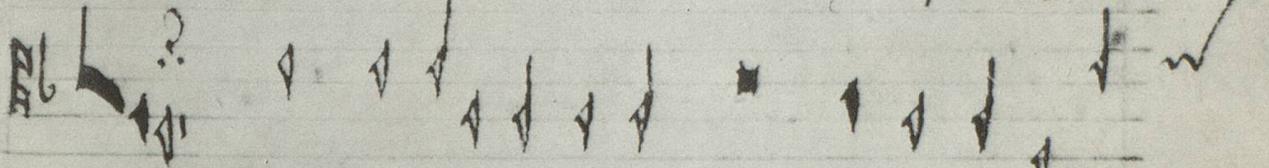
Enor. Tene sup plus q' doloze



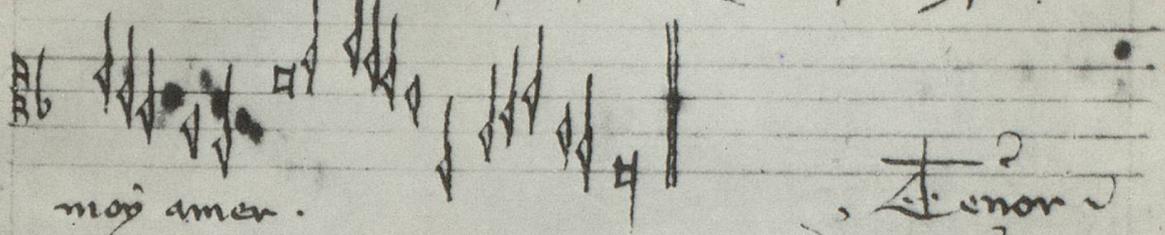
*2*  
L'enor



vous sur & honorer unie de lay ce premier jour

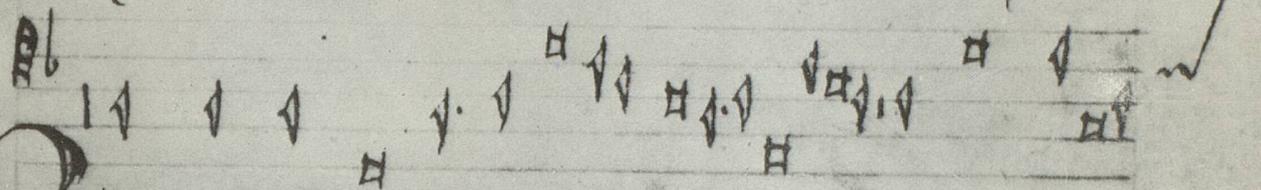


Car si belle par sa douceur si ma pitié de

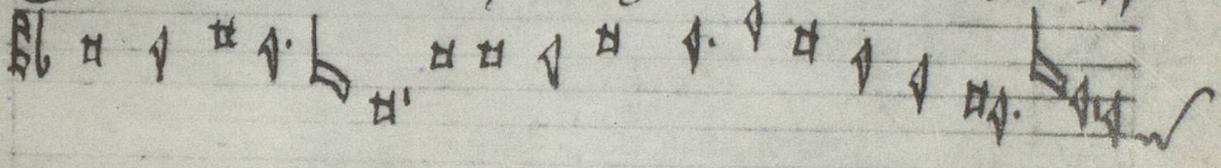


moj amer.

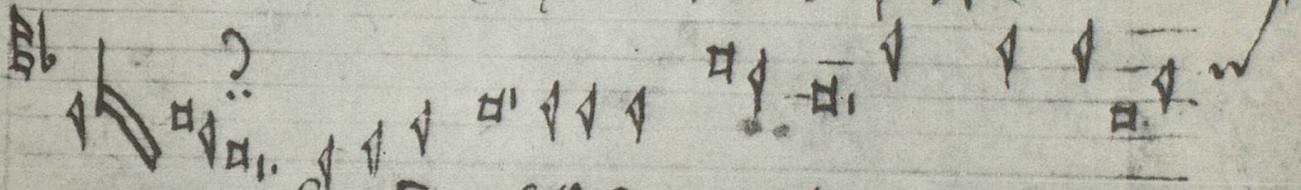
*2*  
L'enor



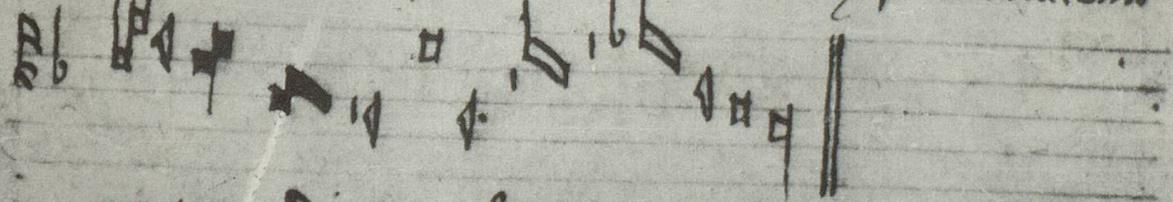
**B**on jour to mois to ay & bone femme, ne doinst celuy



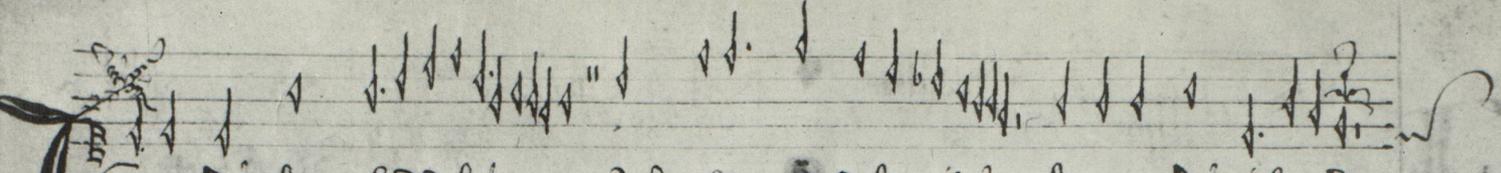
tout n'est en de maie richesse honneur fait ioye sans fin



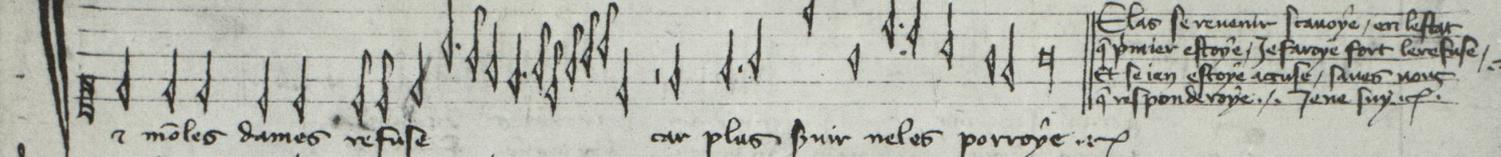
bone fame belle dame to vin pour maintenir le



creature saine ::

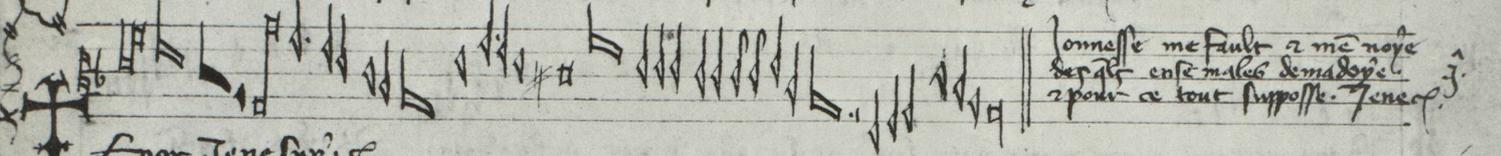


Enc plus plus tel q' pouloye Jay perdu tout poules z'joye . de venus fuy miel z'use



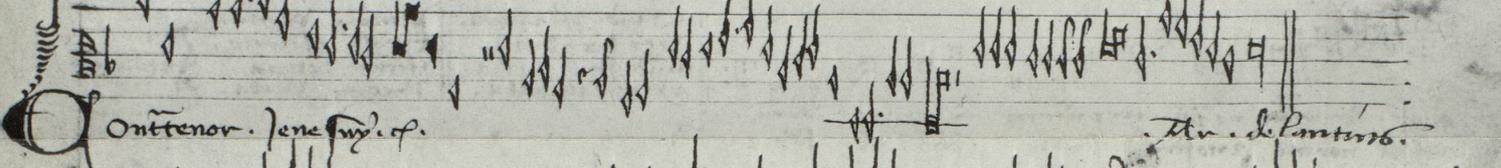
z' moles dames refuse car plus fuir neles porroye .

Elas se venant se voye / en l'istat  
q' premier estoye / se fuyoye fort l'aveuse / 2.  
et se ien estoye acuse / plus nous  
q' respondroye . / Tene fuy .



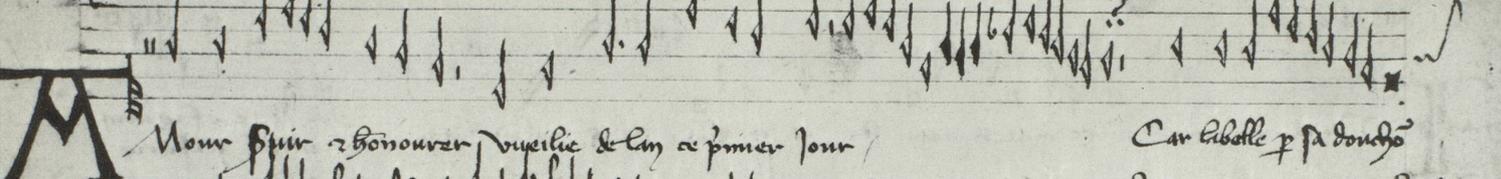
bonne me fault z' me noye  
de par cest malis de madoye  
z' pour ce tout suposte . Tene .

Enor . Tene fuy .

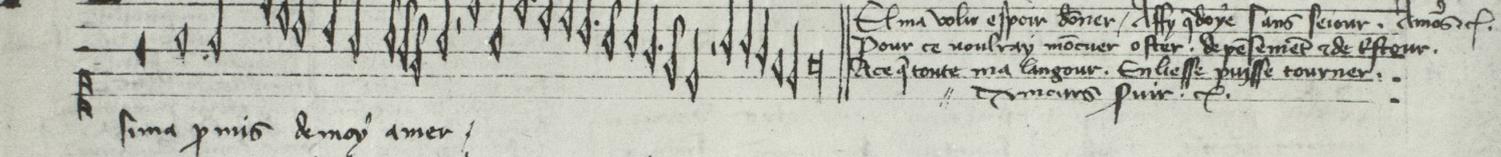


Contenor . Tene fuy .

Mr . de l'antico .



Mour fuir z' honorer vucilic de lan ce pmier jour Car laballe p sa doncho

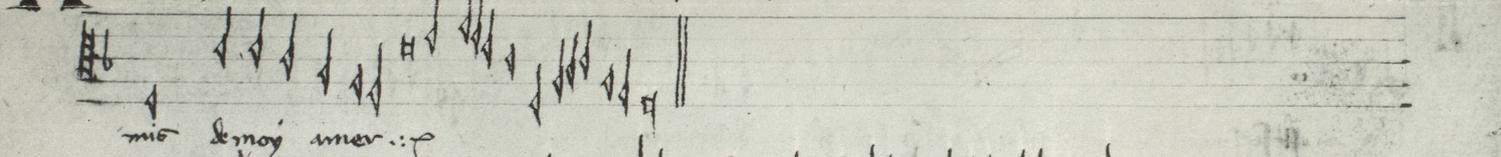


El ma volis espoir doner / Affy q' boye f'uno sejour . Amos .  
Pour ce noulray moquer offer . de pe l'amer de l'ffour .  
Ace q' toute ma langour . En lieuse puyse tourner .  
Tene fuy .

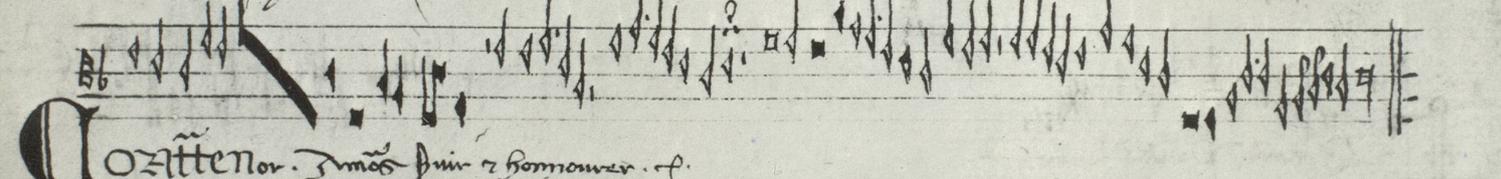
si ma p'nis de moy amer



Mour fuir z' honorer vucilic de lan ce pmier jour Car laballe p sa donchour si ma p



nis de moy amer .



Contenor . Tene fuy z' honorer .