

**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

**Kapitel:** VI. Kapitel

**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:** 29.11.2025

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

## 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 jrahel, 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 instrumentaldenkbar, 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> S 33 <i>oublier–oublijer</i>
u – v	27v <i>vt–ut</i>
x – s	82 <i>Amoreux–Amoureux</i> M 93 <i>Mex–Mes</i> 22v <i>prolex (proles)</i> 24v <i>vixo, 73 viso</i>
t – c	<i>etiam–eciam, gratias–gracias, pontio–poncio</i> 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 – çamai in çello</i> (100v <i>gyamay</i> ) V 71 <i>gia–za</i> ; besonders variabel auf fol. 24v: <i>J ochi d'una ançolleta, d'un angolleta che malcide</i> <i>J ochj d'un anzoleta che malçide</i> <i>J ochi d'una ançoleta che malçide</i> (I 25); ç wird am häufigsten verwendet, in den jüngeren Faszikeln vermehrt z (dasselbe gilt auch für x – s)
c – ch	I 88 <i>merchi–merci</i> T 111 <i>desplaisanche–desplaisance</i> 22 <i>costey–chostey</i>
m – n	I 129 <i>zashuno–zascum</i> V 135 <i>zashum–çascun</i> 100v <i>piam(to)–pian(to)</i> 100 <i>hautaim–(hautain)</i> 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.



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. Kenney, *EFM* III, S. 2 liest *que vos deux yeulx*.