

**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:** VII. Kapitel : Konkordanzen

**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:** 18.01.2026

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

## 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. Bessellers 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. Besseler, *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 platzierten 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.

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' }	
			307	129v–130	9 N	März 1428 Venedig
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 *hastrienement* 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>esmovoir</i>	<i>esmonveir</i>
<i>coument 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 commande</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 geschwärzter 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 Konkordanzen (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.

