

**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:** VIII. 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:** 11.02.2026

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

## VIII. Kapitel

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

Dem selbständigen Charakter von PC III entsprechend, soll die Aufstellung der Konkordanzanzen 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 Konkordanzanzen, 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 Einschlebung einer Wechsellnote (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



The image shows a handwritten musical score for four voices: Superius, Contra, Tenor Ox, and Tenor PC. The music is written on four staves. The Superius staff is in G-clef and 4/8 time. The other three staves (Contra, Tenor Ox, Tenor PC) are in C-clef and 4/8 time. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. There are also annotations like 'Rasur' and '.S.' above the staves, indicating corrections or specific performance instructions.

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 des Liedsatzes behandelt, wobei die Anfänger der vollständig textierten Stimmen im Verhältnis zu den nicht textierten Stellen (Vorspiele und Überleitungen) die Forscher Riemann, von den Borren und Joppens 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

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

78 Les colloques de Wexmont, I, *Les notes*, 1955, S. 233/234.

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

78 W. Salmen, MGG 5, Spalte 299–302.



