

**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:** IX. 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:** 15.01.2026

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



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

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 jeux* 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) <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.”



