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: X. Kapitel : Akzidentien - Partial signatures - Musica ficta

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: 09.12.2025

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

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 Hochton 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 jeulx* (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 Prosdocimus 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 *Amoreux 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 ♮ 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:

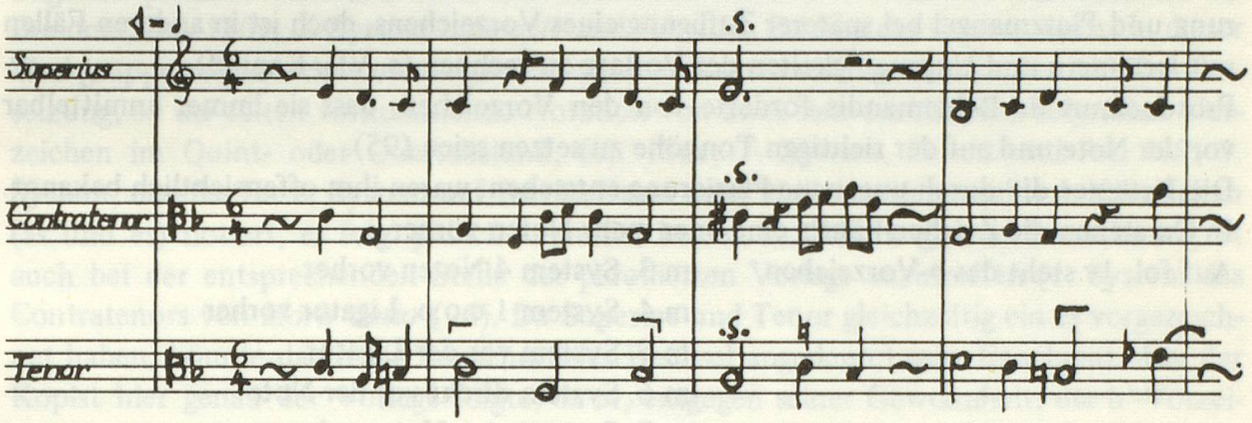
a) am häufigsten wird ein Vorzeichen bei der Schlusskadenz gesetzt.
b) werden auch bei den Zwischenkadenzen Vorzeichen angebracht, so sind auch Vorzeichen bei den übrigen Wechselnoten vorhanden.
c) die meisten bezeichneten Leittöne finden sich in den Faszikeln 6, 7, 8, 10 und 2, entsprechend der Häufigkeit 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. Brisiensis (fol. 24/24v), Dufay (fol. 118v/119, 132v/133, 27v/28, 31v/32, 55/55v).
d) es handelt sich zumeist um Doppelleittöne (Dufay-Beispiele).
e) 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 $\frac{g-fis-g}{d-cis-d}$ (94).
f) am häufigsten und auch in den jüngeren Faszikeln noch anzutreffen, ist die Auflösung eines Schlüsselvorzeichens (♮). 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

94 EFM IV, S. 58

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.



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

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–♮ 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_2-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 ♮, 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	*Gracias agimus tibi* (Gloria)
Gia namorato	*Qui tollis*
(clus)	*. . . dei patris*
Morir desio (Takte 5–13)	*genitum non factum* (Credo)
danna mia vita (Takte 15–24)	*et propter nostram salutem*
e dolce (Takte 29–31)	*cuius regni*
non brama (Takte 35–43)	*et cum glorificatur*
desia (Takte 39–41)	*sepultus est*
(core) (Takte 41–46)	*descendit de celis*

96 K. v. Fischer, Kontrafakturen und Parodien italienischer Werke des Trecento und frühen Quattrocento, AnnMl 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.	–	–	–
Morir und Credo				
	Sup.	6 #	4 # 1 es	2 #
			1 b' (doppelt not.)	1 b' (doppelt not.)
	Ct.	3 # b 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 Plazierung 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, *consubstancialem*).
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 Plazierung der Vorzeichen die Praxis von den Vorschriften des Theoretikers Prosdocimus 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 Diffinitorum, 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 nouviaux 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 nouviaux 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 Ox 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 ♮ 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 nahezuliegen, 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 ♮ (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 Problemkreis 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_2 c_4 c_4 geschlüsselt während das Kennzeichen der lydischen auf F durchwegs c_1 c_{3b} c_{3b} 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_2	c_4
	Dorisch G	c_1	c_{3b}
	Hypodorisch G	c_1 variabel	c_{4b}
	Lydisch F	c_1	c_{3b}
Gebräuchliche Tonarten sind	Hypomixolydisch C	c_1	c_{3b}
	Hypolydisch F	c_2	c_{4b} 1/3 ohne b
	Dorisch C	c_{3b}	f_{3b}

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_3-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_4), 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_1 c_4 c_4) 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_4 f_{4b} f_{4b} mit tiefem b-Vorzeichen statt c_1 c_{3b} c_{3b}, 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_4 f_4 f_4 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_2 c_2(T.) c_3(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_2, dann c_1 c_{3b} c_{3b} 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_1b' c_{3b} c_{4b} oder bei Binchois' *J'ay tant de deul*, fol. 50, c_1 c_{3b} c_{4b}. 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_1 c_{3b} c_4. 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 Kadenzen nach c und f die Schlüsselvorzeichen aufzulösen. Im Superius des vorhin zitierten Beispiels von Grossin ist das Schlüsselvorzeichen b' mehrmals aufzulösen (114). Gesetzte 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_2-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. Besseler, 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_1 oder c_2 mit oder ohne b' sind in dieser Gruppe auch alle Beispiele von c_2b' 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_3b 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_{3bb} 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 Trompetta-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_{4bb}; das Rondeau ist in Hypodorisch auf C, jedoch eine Oktave höher als gewöhnlich (c_{4bb} f_{4bb} f_{4bb}, 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 bestmöglichste 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 compaignons*, fol. 34, c_{3b} c_{4b} $f_{4b}^{b}b$ $f_{4b}^{b}b$; (119) bei den hypolydischen Stücken auf F, fol. 135v/136, c_2 $c_{4b}b_b$ $c_{4b}b_b$ und fol. 139v/140, c_1 c_{4b}/b_b, $c_{4b}b_b$; bei Hypodorisch auf G fol. 71v, c_{2b} $c_{4b(b)}$ $c_{4b}b_b$.

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_3-Schlüssel, sofern auch ein *es* steht, für das über dem Schlüssel liegende b, beim f_4-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 compaignons*, 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 Notenkorrekturen 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♮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 Liniensystem 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♮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, c_1 c_3b) 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, Diffinitorum, S. 40: *natura* est proprietas per quam in omni loco cujus clavis est, C, *ut* canitur, et ex illa caetere 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 c4-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 Editionskommentaren, 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)	*Helas madame*	fol. 33v,	Takt 9, Tenor und Contra (es)
			Takt 19, Superius und Tenor (b)
			Takt 24, Superius und Contra (b)
	He compaignons	fol. 34,	Superius und Contra concordans (fis)
	C'est bien raison	fol. 55v/55,	Takt 16 und 18 bzw. 51 und 53
H. de Lantins (125)	*Je suy exent*	fol. 57,	Superius, Tenor u. Contra (b)
anonym (126)	*Se je ne mal fors*	fol. 19v/20	
anonym	*Cuer triste*	fol. 74,	
Vide	*Il m'est si grif*	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 Quarten vorkommen, von h♮–e♮ bis c#–g# 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 hiezu 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 dehalb 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* von Brollo, fol. 71, Superius Signum congr. (h–b), Vides *Amans doublés* fol. 85, zweitletztes System (h–b) und Paullets *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 Fortschreitung 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 Prosdocimus (*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)