

**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:** XI. 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:** 14.01.2026

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



## XI. Kapitel

### Gebrauchsspuren

Die Verwendung von Ox zur Zeit seiner Entstehung und das spätere Schicksal des Codex sind nun noch etwas genauer zu beschreiben. Es ist bisher anhand verschiedenster Bereiche deutlich geworden, wie sehr die Handschrift oder Teile davon auch auf die Aufführungspraxis ausgerichtet waren.

Weitere Gebrauchsspuren zeigen sich in der unterschiedlich starken Beschmutzung des Papiers. Es ist für die unabhängige Entstehung einzelner Faszikel bezeichnend, dass ganze Rückseiten befleckt sind (fol. 34v, Faszikel 2, fol. 56v, Faszikel 3). Normalerweise ist nur der Blattrand dunkler, besonders an zum Anfassen und Umwenden geeigneten Stellen. Es fällt auf, dass die Blattränder der neueren Faszikel 1, 2, 3, 4 und 9 wesentlich stärker nachgedunkelt haben und zwar vorwiegend bei Blättern auf denen Werke stehen, die schon durch Ergänzungen, Korrekturen oder Übertragung in das Tenorbuch hervortraten. Die deutlichsten Spuren finden sich bei Werken Dufays, besonders bei einigen seiner Motetten und zu Beginn der Messe von Arnold de Lantins (fol. 63, 64). Bemerkenswert sind einige Kerben am seitlichen Papierrand; in einigen Fällen lassen sich solche Beschädigungen über 10 Blätter verfolgen. Zuweilen laufen auch zwei solche Spuren, die aber bei verschiedenen Blättern beginnen und abbrechen, auf ungleicher Höhe nebeneinander. Obschon nicht alle Blätter gleichermassen beschnitten wurden, dürfte es kein Zufall sein, dass sich gerade im 4. Faszikel eine grössere Anzahl solcher Einrisssspuren finden; einige beginnen am Anfang oder Ende des Faszikels und werden bis zu ihrem Abbrechen immer stärker. Die Ursache dieser „spezifischen“ Schädigungen ist bei den in jener Zeit üblichen Einbänden und ihrer Handhabung zu suchen (135). Es war offenbar Brauch, die Laschen, die zum Verschluss der Codices dienten, auch als Buchzeichen zu verwenden; die Kerben dürften, nach ihrem Aussehen zu schliessen, am ehesten von diesen Schnallenriemen herrühren.

Solche Spuren führen insbesondere zum Kyrie von A. de Lantins' Messe, eine zum Gloria, eine andere, schräg verlaufende zum Credo; weitere betreffen das Credo von Loqueville, das Sanctus von Lantins, das Credo von Franchois (Rissspur bis Faszikelende). Kürzere Spuren oder Randbeschädigungen gleicher Form finden sich auch in den Faszikeln 2 und 3, vor allem bei Motetten, z. B. Dufays *Flos florum* und bei Blättern, die im Zusammenhang mit den Übertragungen in das Tenorbuch stehen, somit an denselben Stellen des Codex, bei denen sich auch stärkere Randverschmutzungen zeigten. Es lässt sich also vermuten, dass diese Werke zum Teil öfters aufgeführt wurden. Infolge des plötzlichen Abbrechens der Spuren bei Faszikelende oder -Beginn dürften diese Aufführungen aber überwiegend vor der heute vorliegenden Zusammenstellung des Codex stattgefunden haben.

135 vgl. die Sängergruppe auf dem Genter-Altar van Eycks u. a.



Die meisten Einrißspuren finden sich bei geistlichen Werken; das mag daher rühren, dass vermutlich nur in der Kirche ein Pult vorhanden war, welches sich für die Aufstellung eines Codex eignete. Offenbar besaßen diese Pulte auch Haltevorrichtungen; eine ganze Anzahl von gleichartigen, heute noch glänzenden Eindrücken in der linken oder rechten oberen Ecke liessen sich sonst kaum erklären. Die Annahme, es könnte sich dabei um Spuren aus neuerer Zeit (Fotohalter oder ähnliches) handeln, wird widerlegt durch die grosse Zahl und die spezifischen Orte, an denen diese Eindrücke zu finden sind, so z. B. auf fol. 64, Gloria von Arnold de Lantins, fol. 75, Credo von Franchois, fol. 105v, Credo von Legrant Guillaume, (17 Druckspuren), fol. 130v bei Dufays *O gemma lux* und weitere auf fol. 1 (Binchois) rechts unten.

Es lassen sich also vielerlei Beweise für einen häufigen Gebrauch einzelner Teile des Codex erbringen. Es finden sich hingegen kaum Anhaltspunkte für eine Verwendung des Codex nach dem Zusammenstellen der beiden Teile; so sind denn auch in Ox nur selten Anmerkungen von fremder Hand eingetragen worden. Zu diesen gehören zwei durch Tintenfarbe und Notenformen stark abweichende Korrekturen bei Vide auf fol. 21v sowie der Zusatz *de Tonnaco* (sic) nach Passet auf fol. 140v.

Gegen Ende des 1. Fasz. blieben einige vorlinierte Seiten leer, die später von verschiedenen Schreibern zum Teil noch verwendet wurden. Bemerkenswert ist die Kompositionsskizze in Partituranordnung auf fol. 14v, die mit tropfenförmigen Noten wie sie um 1500 gebräuchlich waren, geschrieben wurde. Die Hs. befand sich zu diesem Zeitpunkt also noch nicht in der Sammlung eines Bibliophilen.

Leider liess sich die Provenienz des Codex nicht weiter als bis zu Abate Mat. Luigi Canonici zurückverfolgen (136). In den Katalogen der Privatbibliotheken von Jacopo Soranzo und Bernardo Trevisan, die zum Teil in die Sammlung von Canonici übergegangen waren, figuriert keine Musikhandschrift, die Ox entsprechen würde (137).

### Zeitliche Einordnung

Im I. Kapitel wurde festgestellt, dass der Schreiber als letztes Werk die Motette von Quattris eingetragen hatte, die er mit dem Zusatz *1436 mensis maij venec(iis)* versah. Die Daten im Codex beziehen sich, wie an anderer Stelle ersichtlich wurde, auf die Komposition der Werke, vielleicht auch auf den Anlass für den sie geschrieben worden sind. Es wäre nun interessant zu wissen, welche Zeitspanne jeweils von der Komposition bis zur Eintragung im Codex verstrich. Unter Beiziehung des Aufbauplanes und der übrigen Angaben lassen sich einige Anhaltspunkte gewinnen.

Beim Vergleich mit BL ergab sich eine auffallende Parallelität der Reihenfolge, in der Messen- und Motettensätze aufgenommen wurden, wie denn auch beim Vergleich mit anderen Quellen eine Schichtung des Materials zutage trat. Man darf deshalb davon ausgehen, dass auch der Schreiber von Ox vom aktuellen Musikangebot Gebrauch machte.

136 J. Stainer und E. Nicholson, Dufay, S. VII/VIII

137 s. Literaturverzeichnis: I. Merolle und V. Rossi



Bei Dufays *Ave regina*, fol. 62 zeigte die frühere Eintragung in das Tenorbuch (VIII. Kapitel), dass der Schreiber im Besitze eines Werkes sein konnte, ohne dieses sogleich in den Codex zu übertragen. Auch beim *Faszikelmanuskript* PC II, das im Besitze des Schreibers von Ox verblieb, wäre eine sofortige Übertragung nicht nötig gewesen.

Der Nachweis dafür, dass ein bestimmtes Werk erst längere Zeit nach der Komposition im Codex notiert wurde, ist leichter zu erbringen. Weist nämlich ein Werk ein früheres Datum aber eine spätere Schriftstufe auf als eine andere datierte oder datierbare Komposition, so ist das frühere Stück mindestens um die Differenz der beiden Daten, nach der Komposition eingetragen worden. Die Motette auf fol. 8v wurde 1422 von Antonius de Civitate komponiert. Sie findet sich im jüngsten 1. Fasz. zwischen der 1433 datierbaren Motette Feragutis *Excelsa civitas vicencia* (138) und dem 1436 datierten Werk von Quattris und entspricht auch dem Schrifttypus dieser Stücke. Das Werk von Civitate muss also mindestens elf Jahre nach seiner Komposition eingetragen worden sein.

Im 8. Fasz. wurde eine weitere Motette von Antonius de Civitate notiert, die das Datum vom 8. Juni 1423 trägt. Man darf deshalb vermuten, dass die fragmentarisch überlieferte Motette des 1. Fasz. früher in vollständiger Fassung und entsprechender Schrift in dieser Umgebung stand und zwar auf einem der 3 Doppelblätter, die bei der Zusammenlegung der beiden Teile des Codex ausgeschieden wurden (I. Kapitel) (139).

Die Jahrzahl 1423 scheint in diesem Faszikel noch zwei weitere Male auf: so am Ende eines Rondeaux von Gaultier, fol. 121v, das andere Mal ergibt sie sich bei Dufays Ballade zur Hochzeit von Carlo Malatesta und Vittoria Colonna (fol. 126v) (140). Da das letzte Werk schon eine etwas veränderte Schrift aufweist (IV. Kapitel), ist auch in diesem Fall mit einem gewissen Abstand der Eintragungen zu rechnen. Die Ballade *Resveillies vous* gehört zur Gruppe der Dufay-Werke des 8. und 10. Fasz. mit gleichem Schlussstrich, Initialen, Tintenfarbe u. ä., zu der auch *Adieu ces bons vins* auf fol. 140 zu zählen ist. Bei diesem konnten wir im IV. Kapitel einen Textnachtrag aus der Zeit des 2. Fasz. mit der nachgestellten Datierung 1426 erkennen, wobei unklar blieb, ob sich diese Jahrzahl auf die Komposition oder den Textnachtrag bezog. Ungefähr zur gleichen Zeit erfolgte die Eintragung eines weiteren datierten Rondeaux von Dufay (1425 adi 12 lujo). Es steht auf dem 2. Doppelblatt des 2. Fasz., das noch eine Reihe weiterer Kompositionen von Dufay enthält (s. Tabelle S. 27). Es wäre also möglich, dass *Adieu ces bons vins* in zwei verschiedenen *Faszikel-Manuskripten* kursierte, wobei die nachgetragene Strophe und das Datum 1426 nur auf der Vorlage aufgezeichnet war, auf welcher auch das Datum 1425 vermerkt war. Auf gleiche Art wurde der Text von Binchois' *Adieu m'amour*, fol. 86v ergänzt; dieses Werk hatte ebenfalls noch auf einer anderen, früher als PC II kursierenden Quelle gestanden (s. VII. Kapitel). Das zeigt, dass sich Gruppen zeitlich überschneiden konnten und im Codex zusammengehörende Werke aus verschiedenen Jahren stammen konnten: 1423 und 1426 bei der Gruppe des 8. und 10. Fasz.

138 A. Pirro, *Histoire de la musique de la fin du XIVe siècle à la fin du XVIe*, S. 65

139 vgl. dazu Anm. 65 betreffend die im Ms. BL herausgelösten und nachträglich nochmals kopierten Doppelblätter des 22. Faszikels.

140 H. Bessler, *Neue Dokumente zum Leben und Schaffen Dufays*, AfMw IX, 1952, S. 159



Drei weitere Datierungen sind in der Schrift des 3. Fasz. geschrieben; zwei stehen im 9. Fasz. (1428) während sich die nachgetragene Überschrift beim Credo auf fol. 105v *Le-grant Guillaume 1426* im 7. Fasz. befindet. Da dieser Messesatz aufgrund seiner Schrift und Einordnung in Faszikel 7 noch vor Faszikel 8 eingetragen wurde, bringt diese Datierung die bisher einigermassen kontinuierliche Anordnung durcheinander. Diese nachträgliche Datierung dürfte schätzungsweise 5–10 Jahre nach der Eintragung des Werkes in Ox angebracht worden sein, so dass damit gerechnet werden muss, dass diese Angabe nicht unbedingt präzise ist. Ansonst wäre die Eintragung von drei mit 1423 datierten Kompositionen zu einem Zeitpunkt nach 1426 in Faszikel 8 als beachtenswerter Zufall anzusehen (141). Es wäre denkbar, dass der Schreiber ungenau informiert wurde; dies wird besonders deutlich, wenn man sich die grosse Zahl der Korrekturen von Komponistennamen in Erinnerung ruft (V. Kapitel). Aus den beiden Rondeaux von Arnold de Lantins, die aus PC II übertragen wurden, geht klar hervor, dass solche Angaben nicht in jedem Fall auf dem Primärmaterial standen; die zwei gleichartigen Zusätze *1428 mensis marcii composita fuit venec(iis)* resp. *composuit 1428 mensis marcii venec(iis)* wurden also mündlich überliefert.

Der Umfang von PC II und die Verschiedenheit der darin enthaltenen Werke und Kompositionen deuten darauf hin, dass auch PC II nicht das Material war, aus dem im März 1428 eine Aufführung stattgefunden hatte. Es ist sehr wahrscheinlich, dass die Stücke an diesem Datum zur Aufführung gelangt sind, da Venedig zu jener Zeit vielfältige Gelegenheit zu Festen bot. So vermerkte eine venezianische Chronik (142) am 14. März 1428: *A di 14 marzo El conte Carmagnola vene a Venexia al quel fo fatto grande honor . . .* (143) und weiter *Don Piero fiol de Re de Portogalo vene a Venexia adi 15 marzo a quel fo fatto grande honor. El quel andava a Roma a vixitar Papa Martin.*

Dieselbe Chronik erwähnt auch drei Besuche des Marchese von Ferrara als Friedensvermittler zwischen Venedig und Mailand (14. Februar 1431 – heutige Zählung 1432, und Oktober 1432 sowie 3. März 1433) und den Tag des Friedensabschlusses, den 26. April 1433. Ox enthält bekanntlich eine Ballade von Dufay *C'est bien raison*, die in einer ihrer Strophen Nikolaus III. als Friedensstifter rühmt. Stainer & Nicholson (144) führen 1428 und 1433 als mögliches Kompositionsdatum an, H. Bessler (145) legt das Werk auf den 26. April 1433 fest. Man sollte jedoch nicht übersehen, dass in Dufays Ballade die Friedensbemühungen von Nikolaus III. nur allgemein gerühmt werden, *Italie soyant en grant dangier con de gueres et division par son moyen a faitte pacifier*. Dessen Qualitäten als Gastgeber (*Son hostel est refuige et mansion*) und seine Ritterlichkeit werden ebenso

141 Faszikel 8 enthält sonst zur Hauptsache Kompositionen einer älteren Komponistengeneration wie Ciconia, Cordier, Cesaris, Grehon u. a.

142 Bibl. Marciana, Venedig, Ms. it. cl. 7, Nr. 541 (7314), fol. 113. Die Eintragungen reichen bis 1434, der Inhalt ist vorwiegend staatspolitisch.

143 Venedigs Feldherr Carmagnola hatte damals die entscheidenden Siege gegen Mailand errungen und damit der Serenissima die Terra ferma erweitert. Am 7. Mai 1428 wurde der Friede ausgerufen (fol. 115). Der Ausdruck *fo fatto grande honor* ist sonst in der Chronik selten verwendet.

144 Dufay, S. XII

145 Neue Dokumente zum Leben und Schaffen Dufays, S. 166 und DA Bd. VI, S. IX



gepriesen wie denn auch seine verwandtschaftliche Beziehung hervorgehoben wird *Du sang reiaul de france tesmoignier*. Da das Werk zudem in französischer Sprache geschrieben ist, sollte es nicht zu eng mit dem Friedensabschluss verknüpft werden. Die Tätigkeit von Dufay in der päpstlichen Kapelle zwischen 1428 und 1433 spricht zwar am ehesten für eine Datierung um 1433, doch sind auch die folgenden Jahre bis 1437 nicht auszuschliessen. Diese Ballade dürfte aufgrund der Schrift nur kürzere Zeit nach den vorhin erwähnten Rondeaux von A. de Lantins eingetragen worden sein. Es ergäbe sich also für diese beiden Rondeaux eine Spanne von ungefähr 5 Jahren zwischen der Komposition und ihrer Eintragung in Ox.

Dufays *Quel fronte signorille*, fol. 73, das den Zusatz *Rome composuit* aufweist, erscheint in der Gruppe der Nachträge des 4. Faszikels, die unmittelbar vor den beiden Werken des 1. Faszikels *Excelsa civitas vicencia* und *Craindre vous vueil* eingetragen worden sind. Da Dufay Rom 1433 verliess und *Excelsa civitas vicencia* mit 1433 datiert werden kann, ist für die Ballade *C'est bien raison* (die gegen Ende des 3. Fasz. steht und daher der Schriftstufe des mittleren Drittels des 4. Fasz. entspricht) als wahrscheinlichstes Datum ebenfalls 1433 anzunehmen. Für *Quel fronte signorille* und die Motette Feragutis, die schriftmässig näher bei der 1436 datierten Motette von Quattris einzuordnen sind, ist daher mit einer Retardierung der Eintragungen von etwa zwei Jahren zu rechnen.

Da nur der Nachweis postquem möglich ist, entsteht ein zu einseitiges Bild über die Verzögerung der Abschriften. Es wurde immerhin deutlich, dass nach Ausscheidung der weit zurückliegenden Kompositionen (wozu auch noch Dufays Motette *Vasilissa, ergo gaude*, 1421, des 9. Fasz. und H. de Lantins' *Tra quante regione*, 1421, des 3. Fasz. gehören) die Abfolge der Daten, mit Ausnahme der nachträglichen Datierung bei Legrant Guillaume, auch dem im IV. Kapitel dargestellten Aufbau des Codex entspricht.

wurde allmählich bis zu der mit Verneffig 1436 bezeichneten Motette von Quattris komplettiert.

Es gelangten 12 Papiersorten zur Anwendung, die zumeist faszikelweise verteilt sind. Die unterschiedlichen Arten der Systemvorrichtung stehen damit im Zusammenhang (S. 31). Beide Faktoren bestärken die Ergebnisse der Schriftanalyse und des Faszikelaufbaus.

b) Aufbau der einzelnen Faszikel. Die Notation der Musik erfolgte auf einzelnen oder hintereinander gelegten Doppelblättern, die noch umgestellt werden konnten (Fasz. 5, älteste Foliierung, S. 14).

Die Entstehung des 2. Faszikels lässt sich anhand der Schriftentwicklung, der Tintenfarbe, der auf den einzelnen Doppelblättern verschiedenen Vorlinierungen und deren Ergänzungen rekonstruieren (S. 15 ff.) Die teilweise unabhängig beschriebenen Doppelblätter 6 und 7 (schwarze Notation) sowie 5 (späterer Schrifttyp) erweitern den Grundstock des Faszikels (S. 15, 21, 41). Eine anfänglich systematische Anlage des Faszikels wird zugunsten einer intensiveren Nutzung des Papiers fallengelassen (S. 72 ff.)

c) Vorlage und Stimmbuch. PC II diente dem Schreiber von Ox als Vorlage für die Eintragungen von 6 Stücken (S. 72) und einem Textnachtrag (S. 77). Dieser Faszikel



