

**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:** V. Kapitel

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-858873>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **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. [Voir Informations légales.](#)

### **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. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 02.04.2025

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

## V. Kapitel

### Der Schreiber und die Namen der Komponisten

Nachdem im letzten Kapitel aufgrund der Schriftzeichen festgestellt wurde, dass der ganze Codex von einem einzigen Schreiber stammt, ist es von Interesse, dessen Stellung im musikalischen Leben der Zeit, seine musikalische Bildung und seine Sprachkenntnisse genauer zu erfassen.

Die überaus häufige Angabe des Komponisten eines Werkes in Ox ist bemerkenswert; in vergleichbaren Quellen werden lediglich bei geistlichen Werken mit ebensolcher Häufigkeit die Autoren genannt. Angesichts der Vielzahl von anonym überlieferten weltlichen Werken anderer Codices, stellt sich die Frage, durch wen oder auf welche Weise der Schreiber von Ox informiert worden ist.

Der Schreiber hatte seine Kenntnisse bezüglich der Autorschaft vermutlich auf mündlichem Wege erhalten. Man hat sich das konkret etwa so vorzustellen: bei der Überlassung eines kleineren Faszikels oder Doppelblattes nannte der Komponist oder ein Musiker, der mit den Stücken vertraut war, die Namen der jeweiligen Komponisten. Auf solchen Klein-Faszikeln (29) werden sich normalerweise nur Werke eines oder einiger weniger Komponisten befunden haben. Diese Eigenheit der Überlieferung ist bereits bei der Besprechung des 5. Dbl. des 2. Fasz. und den vier ital. Ballaten des Prep. Brisiensis sowie den drei ital. Ballaten von Hugo de Lantins im 2. Fasz. hervorgetreten. Weiter war es auffallend, wie im 8. und 10. Fasz. die Stücke von Dufay in grau-oliver Tinte eine Gruppe bildeten und die übrigen Werke in schwarzer Tinte von Bartholomeus de Bononia unter sich zusammengehörten. Im 3. Fasz. fiel die Gruppierung der Kompositionen von Brollo auf.

Noch häufiger ist das paarweise Auftreten von Werken eines Komponisten, was besonders bei den selten genannten hervorsticht, z. B. Rosso Nr. 232 und 235, Lebertoul Nr. 77 und 81, Grossin Nr. 94 und 96. Eine solche gruppierte Überlieferung findet sich auch im 4. Fasz. ausgeprägt, z. B. Dufay Nr. 137 und 139 (die sich schon durch ihre braune Tinte gegen das Schwarz oben an der Seite abheben), Brollo Nr. 147 und 150, Adam Nr. 162, 164 und 168 (neue Art des Signum congruentiae, ähnlich der Form des Custos).

Die Komponistennamen sind in Tintenfarbe und Schrifttyp bei den meisten Werken vom betreffenden Musikstück nicht zu unterscheiden, d. h. der Schreiber wusste im allgemeinen bereits bei der Eintragung, von wem die Komposition stammte. Dies traf jedoch nicht immer zu. Die spätere Anfügung von *Legrant Guillaume 1426* (fol. 105v) wurde schon im IV. Kapitel besprochen. Bei dieser Ergänzung konnte sich der Schreiber auf das vorangehende Gloria stützen. Ähnlich erfolgte die Ergänzung *austrie* (fol. 112) (30). Bei den

29 Charles Hamm, *Manuscript Structure in the Dufay Era*, *Acta Musicologica* 34, 1962, S. 166 ff.

30 das von H. Bessler in MGG 1, Sp. 550 genannte Cividale in Friaul gehörte damals zu Österreich.

Namen *Paullet* (fol. 108v) und *Gualtier* (fol. 121v), die sich durch hellgrau-olive Tinte von den nachfolgenden Stücken abheben, kann der Komponistname erst später hinzugesetzt worden sein. Weitere solche Fälle, die nicht bei der Niederschrift mit dem Komponistenamen versehen wurden, sind aufgrund anderer Tintenfarbe und Schrift erkennbar: *B. debrolis* fol. 37, *Dufay* fol. 55v und 62, *Binchois* fol. 73v, *Johannes Legrant* fol. 78, eventuell auch *Dufay* fol. 53v und 91v (vgl. 25v). Die hellere Tinte der Überschrift beim Gloria von Ciconia auf fol. 103v/104 entspricht der Tintenfarbe des Tenor, ähnlich beim Credo von Franchois (fol. 74v/75). Beim Rondeau von Binchois auf fol. 61 haben Komponistname, Schlüssel und einige Noten die gleiche Farbe; nachher erfolgte ein Tintenwechsel: der Komponistname wurde hier also zu Beginn notiert (vgl. auch fol. 5v *Beltrame Feragu*).

Die Konkordanzen nennen in einigen wenigen Fällen einen anderen Komponisten. Das Beispiel auf fol. 32v fällt dabei wegen starker Beschneidung des oberen Blattrandes ausser Betracht (31). So steht auf fol. 79v *Binchois* gegen *Grossin* bei Tr. 152. Solche Divergenzen zeigen an, dass falsche Überlieferungen möglich sind. Es ist erstaunlich, dass bisher noch niemand auf die auffälligen Rasuren hingewiesen hat, die in Ox an Komponistenamen vorgenommen wurden. Am deutlichsten sichtbar sind diese auf fol. 79: der Name *Guillermus Dufay* steht hier links von einem nur unvollständig radierten *Arnoldus de Lantins*. Nicht so deutlich, aber unter der Ultraviolett-Lampe sicher lesbar, stand auf fol. 54 unter *Benoit* ursprünglich *Rezon* und zwar in der gleichen Art (Solmisation), wie sie sich auf der gegenüberliegenden Seite findet. Der Schreiber hatte wohl angenommen, es handle sich um eines der vorhin beschriebenen Kompositionspaare. Es ist meistens nicht mehr möglich, den erstnotierten Namen zu eruieren, da häufig der neue Name oder die umseitige Schrift die Rasur überdecken. Solche Rasuren liegen vor auf fol. 40v *Dufay*, fol. 56v *Binchois*, fol. 66 *Binchois* (*A . . .*), fol. 67v *Binchois*, fol. 69v *Binchois*, fol. 78 *Binchois* (*Ar. de Lantins*). Diese beträchtliche Anzahl von späteren Korrekturen lässt insbesondere bei den fünf Werken von Binchois vermuten, dass ein Kenner dieser Werke den Kopisten auf die falschen Zuschreibungen aufmerksam gemacht hatte. Es ergibt sich daraus, dass Teile der Handschrift zur Zeit der Niederschrift des 4. Fasz. von Kennern eingesehen worden sind.

Vergleicht man die Eintragungen im Index mit den entsprechenden Werken im Corpus, so fällt bei den Gloria-Sätzen die unterschiedliche Zuschreibung des 3. Satzes auf: Index, E 60, *Guillermus Dufay*; Corpus, fol. 59v, *Ugo de Lantins*. Beim darauffolgenden Gloria fol. 60v, das im Index und Corpus mit *Dufay* bezeichnet ist, nennen nun die Konkordanzquellen Ao 32 und BL 35 *Hugo de Lantins* als Komponisten (32). Wo liegt die Ursache dieser Unstimmigkeiten?

Die beiden Sätze vermerken im Index das gleiche Mensurzeichen. Schlägt man die beiden Doppelseiten (fol. 60 und 61) auf, erstaunt die Ähnlichkeit des Notenbildes. Es muss angenommen werden, dass der Schreiber, in der Absicht die falsche Zuschreibung richtig-

31 G. Reaney liest *Hugo*, BL 20 vermerkt *Arnold de Lantins*, MD IX, 1955

32 G. Reese, *Music in the Renaissance*, 1954, S. 41

H. Bessler, DA, Bd. IV, S. III, Nr. 3

zustellen, die Korrektur anstatt beim 4. (was BL und Ao nahelegen würden) beim ähnlichen 3. Gloria anbrachte. Tatsächlich findet sich dort eine Rasur, bei der man unter der Ultraviolett-Lampe *Guillermus Dufay* (in Solmisationsart) lesen kann. Eine gleichzeitige Korrektur im Index wurde nicht angebracht, es steht also weiterhin noch richtig *Dufay*; richtig deshalb, weil die Korrektur ja beim nächsten Gloria hätte vorgenommen werden müssen. Der Satz auf fol. 59v sollte deshalb in Zukunft unter die gesicherten Werke Dufays (bisher Lantins) aufgenommen und das Gloria auf fol. 60v eindeutig Hugo de Lantins zugeschrieben werden.

Ein weiterer Punkt soll hier noch überprüft werden. Die Korrektur konnte erst nach der Niederschrift des 1. Teiles des Index erfolgt sein, also muss ihre Schrift dieser Stufe entsprechen, was denn auch der Fall ist, denn das *g* (*Ugo*) hat die im Index und Faszikel 1 gebrauchte Form. Beim nachgetragenen Komponistennamen *Johannes Legrant* auf fol. 78, weist die gleiche *g*-Form ebenfalls auf eine Bezeichnung zur Zeit der Niederschrift des 1. Faszikels.

### Drei neue Termini: *virilas*, *aversi*, *cursiva*

Der systematische Vergleich des Index mit dem Corpus zeitigt noch einige weitere Resultate, die zugleich als Zeugnisse der musikalischen Bildung des Schreibers von Ox zu werten sind.

Bei den zwölf Gloria- und sechs Credosätzen strebte der Kopist bei der Eintragung im Index durch Anführen der Komponistennamen sowie der wichtigsten Mensurzeichen, eine möglichst genaue Kennzeichnung der Werke an. Diese Differenzierung scheint ihm aber zu wenig charakteristisch gewesen zu sein, so erweiterte oder ersetzte er die Angaben in einigen Fällen durch die Stimmenzahl (*a tribus*), den Tropustextincipit oder die Bezeichnungen *virilas*, *aversi*, *cursiva*.

Der nur einmal im Index verwendete Ausdruck *virilas* bezieht sich auf das Patrem von Chierisy, fol. 113. Es handelt sich um einen Satz mit nur zwei textierten Stimmen gleicher Faktur und  $c_3$ -Schlüsselung. Es ist ersichtlich, dass sich die Bezeichnung *virilas* auf die Besetzung mit Männerstimmen (im Unterschied zu Knabenstimmen) bezieht oder vielleicht auch als Abgrenzung gegen die übliche vokal-instrumentale Aufführungspraxis gedacht war. Bemerkenswert ist, dass im frühen 15. Jh. offenbar ein spezieller Terminus für diese Aufführungspraxis bestand.

Der Ausdruck *aversi* erscheint viermal: beim Gloria und Credo von Legrant Guillaume, fol. 104v–107, bei den Credosätzen von Binchois, fol. 2v–4 und Bartholomeus de Bononia, fol. 136v–137. Prüft man diese Werke auf spezielle Merkmale, so findet sich ein zeilenweise wechselnder Tonsatz und zwar alternieren in zwei Fällen ein Oberstimmenduo (beide textiert) mit einem normalen 3-stimmigen Satz aus Superius, Tenor und Contra, wobei Tenor und Contra instrumental oder vokal sein können. Der vollständige Text steht also nur beim Superius, während bei den übrigen Stimmen alternierend nur jede zweite Zeile vertont ist. Bei Binchois ergibt sich ein zeilenweiser Wechsel zwischen 2- und

3-Stimmigkeit, da der instrumentale Tenor abschnittsweise pausiert. Als gemeinsames Merkmal dürfte deshalb der zeilenweise Wechsel der Stimmenzahl in Frage kommen.

Der Ausdruck *a versi* (das Zusammenschreiben solcher Wörter ist häufig, wie im VI. Kapitel noch gezeigt wird) bedeutet deshalb *zeilenweise*. *Versi* als Plural von *versus* findet sich in Italien schon im 11. Jh. Nach B. Stäblein werden auch die einzelnen Zeilen der Ordinariumsgesänge *versus* genannt (33). Die Textenteilung erhält allerdings noch gewisse Verschiebungen, da es dem Komponisten frei stand, einzelne Verse zusammenzuziehen, so bei Binchois *Et unam sanctam* und *Confiteor*, bei Legrant Guillaume *Qui propter* und *Et incarnatus*, bei Bartholomeus *Crucifixus* und *Et resurrexit*.

Zunächst ist nun zu fragen, ob sich nicht noch weitere Sätze in dieser Faktur finden, die im Index nicht mit *aversi* bezeichnet sind. Man wird sogleich feststellen, dass auch das Gloria von Binchois auf fol. 1 dieser Kompositionsweise folgt. Der Schreiber hatte also zu Beginn des Index eine weitere Differenzierung noch nicht beabsichtigt. Auch das Gloria von Ciconia fol. 101v/102 verkörpert den *aversi*-Satztyp. Im Index ist der Satz durch den Tropus *Spiritus et alme* bezeichnet. Der Superius trägt zeilen- oder abschnittsweise die Hinweise *dui* und *chorus*. Der Begriff *aversi* scheint also zusätzlich zum zeilenweisen Wechsel des Satzes auch noch einen Wechsel von solistischer und chorischer Besetzung zu beinhalten.

In der Handschrift BL (34) findet sich beim Gloria Nr. 28, fol. XXVII von Anthonius Romanus ein Satz vom *aversi*-Typ. Überraschenderweise steht dort bei der *secunda vox* (oberhalb von *laudamus te*) die Bezeichnung *versus* während beim Superius das übliche *unus* vermerkt ist, das dann im folgenden mit *chorus* alterniert. Dieses *versus* findet sich wieder bei BL 51, fol. LVIII, einem Patrem von Legrant Guillaume, diesmal zu Beginn des Superius, während bei der *secunda vox* *unus* steht, dann nochmals bei der 2. Stimme beim *Et iterum* d. h. zu Beginn von fol. LIX. Bei diesem Credo handelt es sich um die Konkordanz zu Ox Nr. 245, bei welchem im Index der Zusatz *aversi* steht. Der Terminus ist also nicht auf Ox beschränkt, doch liesse sich aus der Bezeichnung *versus* in BL die Bedeutung des Begriffes schwerlich fassen. Die gleiche Verwendung von *versus* findet sich nochmals beim Patrem *Deus Deorum* von Zacar (BL 59, fol. LXXIII) (35). Auch hier handelt es sich um ein Werk des *aversi*-Typ.

Der Begriff *aversi* steht in der Nähe der sog. *alternatim*-Technik; diese bezieht sich jedoch auf den Wechsel einstimmig-mehrstimmig, während *aversi* den Wechsel zweistimmig-dreistimmig meint.

Die Bezeichnung *cursiva* findet sich im Index lediglich beim Gloria von Loqueville, fol. 68v. Am augenfälligsten bei diesem Satz ist die Textaufteilung, die auch hier je *versus* erfolgt; doch bringt keine der Stimmen mehr den vollständigen Text. Er ist abwechselnd dem Superius und der *secunda vox* unterlegt. Im Gegensatz zur *aversi*-Praxis pausieren

33 MGG Bd. 13, Sp. 1521 und 1523

34 G. de Van, Inventory of Manuscript Bologna, Liceo Musicale Q 15, MD II, 1948, S. 231

35 K. v. Fischer, Kontrafakturen und Parodien italienischer Werke des Trecento und frühen Quattrocento, AnnMI, V, 1957, S. 50

diese Stimmen jedoch nicht; man hat sich die Ausführung etwa mit drei Instrumentalisten, zu denen die Sänger hinzukommen, vorzustellen. *Cursiva* heisst also mit Bezug auf den Text *von einem zum anderen laufend* (36).

Beim Gloria Nr. 124, fol. 59v, das im vorangehenden Abschnitt Dufay zugewiesen wurde, ist das Fehlen eines zusätzlichen Vermerks im Index gleich zu begründen wie bei Binchois' Messesatz auf fol. 1. Bei diesem Werk ist das *cursiva*-Prinzip noch geistreicher angewendet, indem der Text nun durch alle drei Stimmen läuft und noch weiter aufgegliedert wird, so dass sozusagen ein ‚dialogisches‘ Verfahren entsteht (37).

Superius	<i>Et in terra pax.</i>	<i>bone voluntatis, laudamus te</i>	<i>adoramus te</i>
Tenor	<i>hominibus bone voluntatis.</i>		
Contra		<i>benedicamus te</i>	<i>glorificamus te.</i>
Superius	<i>gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.</i>		<i>deus pater omnipotens.</i>
Tenor		<i>rex celestis.</i>	
Contra		<i>domine deus.</i>	

Die Art der Textaufgliederung und die Verteilung auf einzelne Stimmen scheint ein beliebtes Kompositionsverfahren im frühen 15. Jh. gewesen zu sein. Wir werden bei der Behandlung der partiellen Textierung (in Kapitel IX) noch darauf zurückkommen.

Der *cursiva*-Messesatz von Loqueville ist auch in BL als Nr. 61, fol. LX aufgezeichnet. Hier steht nun *versus* beim Superius sowie auch bei der *secunda vox* und zwar wiederum zu Beginn; später folgen im Superius, wie gewöhnlich, die Bezeichnungen *unus* und *chorus*. Der Unterschied zum *aversi*-Typus liegt also in der Verwendung von *versus* bei beiden textierten Stimmen.

Da die genannten Termini Satztypen betreffen, die seit Ciconia häufig vorkommen und durch zwei der wichtigsten Quellen belegt sind, ist es wohl angebracht, sie zur Unterscheidung von Messesatztypen der 1. Hälfte des 15. Jhs. zu verwenden.

## Notation der Musik

### a) Mensurzeichen

Die musikalische Bildung des Schreibers im engeren Sinne lässt sich am besten anhand seines Verständnisses der Notationsprobleme seiner Zeit ermessen. Es soll deshalb im folgenden versucht werden, den selbstständigen Anteil des Schreibers hinsichtlich Mensur und Kanonvorschriften herauszustellen. Seine Kenntnis der *Musica ficta* soll im X. Kapitel näher erläutert werden. Des weiteren ist ein Vergleich der radierten Stellen, die in Ox recht häufig sind, mit den später erfolgten Korrekturen anzustellen. Obwohl es bei jedem

36 Ch. van den Borren, *Polyphonia sacra*, 1932, Nr. 20

37 PS, Nr. 16

dieser Fälle möglich wäre, dass diese Veränderungen und Zusätze von einer Drittperson veranlasst worden sind, muss aufgrund ihrer Häufigkeit doch angenommen werden, dass der Schreiber keiner weiteren Hilfe bedurfte.

Charles Hamm hat in einer hervorragenden Studie über die Mensur (38) alle wesentlichen Punkte, die den Schreiber von Ox betreffen, an Beispielen erläutert, die zum Teil auch schon von H. Besseler erörtert worden sind (39). Wenn diese Fakten und ihre Konsequenzen hier nochmals angeführt werden, so deshalb, weil sie Ch. Hamm primär im Hinblick auf eine Chronologie auswertete, während in der vorliegenden Arbeit der selbständige Anteil des Schreibers zur Diskussion steht.

Der Vergleich von Index und Corpus bringt auch im Hinblick auf die Messuren einige beachtenswerte Ergänzungen. Obschon bei den Gloriasätzen auf fol. 58v/59, 60v/61, 61v und 135v/136 keine Messurzeichen angegeben sind, bezeichnet sie der Schreiber im Index richtig mit  $\circ$ ,  $\subset$ ,  $\phi$ ,  $\subset$ . Wesentlich daran ist nicht so sehr, dass der Schreiber die Messuren erkannte, als dass er aufgrund des Notenbildes entscheiden konnte, unter welchen Bedingungen das *Tempus diminutum* anzuwenden ist. Die beiden Gloria-Sätze auf fol. 58v und 61v unterscheiden sich durch das überwiegende Vorkommen der M bzw. der SB.

Bei einer Reihe von Werken lässt sich das  $\phi$  als Hauptmessur nur indirekt bestimmen und zwar in einigen Fällen eher zufällig, so z. B. bei Nr. 72, fol. 39 durch den kurzen Messurwechsel des Contratenors. Diese Art der Bezeichnung verfolgte keineswegs enigmatische Ziele; sie ist weit eher daraus entstanden, dass das Diminutions- wie auch die anderen Messurzeichen – zumindest bei kleineren Werken – nur dann gesetzt wurden, wenn ein Messurwechsel dies erforderte (40). Die meisten Beispiele finden sich bei Balladen (*Adieu*, fol. 21; *Il n'est dangier*, fol. 108; *Resveilles vous*, fol. 126v; *Mon chier amy*, fol. 134v), wobei zu Beginn der Werke kein Messurzeichen notiert wurde.

Es stellt sich nun die Frage, weshalb bei einigen wenigen Chansons gleichwohl ein Messurzeichen vorhanden ist. Zunächst sind aus der Untersuchung jene Werke als Sonderfälle auszuscheiden, deren einzelne Stimmen in verschiedenen Messuren notiert sind (*Se liesse*, fol. 21v; *Nuda non era*, fol. 100v). Auffallend ist, dass vor allem Werke in den zu jener Zeit bei Chansons äusserst seltenen Messuren  $\odot$  und  $\subset$  bezeichnet wurden (Ausnahme: *Ce jour de l'an*.  $\subset$  fol. 17); die Mehrzahl der Stücke stammt von Dufay:

<i>Vince con lena</i>	$\odot$	fol. 135
<i>Ma belle dame je vous pri</i>	$\odot$	fol. 139v (41)
<i>Belle vueilles</i>	$\phi$	fol. 50v (42)

38 Ch. Hamm, *A Chronology of the Works of G. Dufay, Based on a Study of Mensural Practice*, 1964

39 H. Besseler, Bourdon und Fauxbourdon, 1950, S. 121 ff.

40 H. Besseler, Bourdon und Fauxbourdon, 1950, S. 131 Fussnote 4, S. 132 Fussnote 1 und S. 133 Fussnote 5

41 Ch. Hamm, *A Chronology*, S. 8. Entgegen Hamms Angabe findet sich das Messurzeichen nur beim Superius.

42 *ibid.*, S. 66. Das Messurzeichen steht hier ebenfalls nur beim Superius; es besteht aber kein Anlass, die Unterstimmen nicht auch in dieser Messur zu interpretieren.

<i>Entre vous</i>	C	fol. 34
<i>Dona i ardenti ray</i>	C	fol. 73
<i>Il me convient</i>	C	fol. 99
<i>O dolce compagno</i>	C	fol. 135

Etwa in gleicher Zahl findet sich das Zeichen O. Kann der Sinn des Zeichens bei *I pensieri dolce amor*, fol. 20v, noch bei den rhythmischen Schwierigkeiten des Ballatenbeginns gesehen werden, so ist für das Vorhandensein von O bei *Je suy defeat*, fol. 32v; *Ave regina*, fol. 62 und *Quel fronte signorille*, fol. 73, eine andere Erklärung nötig. Es wäre denkbar, dass das Zeichen hier eher eine aufgrund des Notenbildes angezeigte Diminution verhindern soll. In diese Richtung weist auch die unterschiedliche Behandlung von *Vergene bella*, fol. 133v (1. Teil ohne  $\phi$  – Bezeichnung) und *Passato e il tempo*, fol. 134 (das O ist schon zu Beginn notiert). Auf die gleiche Art wurde *Qui le sien*, fol. 40 bezeichnet; auch dort ist die ungewöhnliche Mensur C – entgegen dem üblichen Gebrauch – schon zu Beginn der Ballade vermerkt.

Wenn ich auch in allen wichtigen Punkten Ch. Hamms Ansichten über das  $\phi$  teile, insbesondere im Hinblick auf das Tempo („An alternate explanation is that the change from C to  $\phi$  brings about a change in tempo“), so glaube ich doch nicht, dass das  $\phi$  „nur den Stücken vorbehalten ist, bei denen das Zeichen steht oder wo es durch den Zusammenhang notwendig wird“. (43) Hamms Einschränkung würde für eine ganze Anzahl von Werken, z. B. für die Stücke *Brollos*, fol. 37v/38 und 39 sowie für das dazugehörige anonyme Werk auf fol. 38v einen sehr langsamen Bewegungsablauf ergeben. Es ist wenig wahrscheinlich, dass das  $\phi$  ausschliesslich bei den Chansons angewendet worden sein soll, bei denen es sich durch notationstechnische Nebensächlichkeiten (z. B. Proportionszeichen anstelle von Colornotation) ergibt. Es scheint vielmehr, dass das  $\phi$  in der Zeit eine übliche Mensur war, die ebensowenig wie die übrigen gebräuchlichen Masuren eines speziellen Hinweises bedurfte. So gesehen wirkt denn auch das Vorgehen des Schreibers, Lantins' Messesatz (fol. 61v) im Index mit dem  $\phi$ -Zeichen zu versehen, durchaus verständlich.

#### b) Mensurkanons

Ein weiteres Beispiel für den indirekten Nachweis von  $\phi$  findet sich bei Grenons Motette *Ad honorem* fol. 127v/128. An einem unwesentlichen Detail beim Contratenor mag man erkennen, dass sich der Schreiber von Ox mit der Kanonvorschrift dieser isorhythmischen Motette zu verschiedenen Zeiten befasste. Die Anmerkung *Ad modum tenoris. etc* ist aufgrund der Tintenfarbe und der Feder sowie des nochmals notierten *etc* nicht gleichzeitig mit der Niederschrift erfolgt. Das gleiche zeigt sich beim Contratenor von Billarts isorhythmischer Motette auf fol. 115 *et dicitur ut Tenor etc*; diese Ergänzung wurde später dem *vita via. etc* angefügt.

Auch Dufays Sebastians-Motette auf fol. 31v/32 zeigt, wie sich der Schreiber um eine möglichst klare Darstellung der Isorhythmie bemühte. Hier markiert er bei jeder Talea eine Ligatur mit einer später zugefügten Verlängerung der Cauda, wobei nicht klar wird, weshalb er diese Gliederungsstriche nicht zu Beginn einer Periode setzte.

Der schon im IV. Kapitel erwähnte Nachtrag bei Gilet Veluts *Benedicta viscera-Ave mater-Ora pro nobis* (fol. 102v/103) zeigt deutlich, dass sich der Schreiber später erneut mit dieser Motette beschäftigt hat (44). Es wurde bereits festgestellt, dass der auf einem zusätzlich angefügten System nochmals notierte Tenor aus der Zeit des 2./9. Fasz. stammt. Da die zweite Version sachlich nichts Neues bringt, kann der Anlass zu diesem Nachtrag nur ein aufführungspraktischer gewesen sein. Die in eine andere Mensur übertragene Version scheint dem damaligen Interpreten vermehrte Sicherheit gewährt zu haben. Es lohnt sich auch aus notationstechnischen Gründen auf dieses Beispiel etwas näher einzugehen.

Die vollständige Kanonvorschrift lautet:

*'qui primum dicitur de modo perfecto temporis imperfecti perfectione*  
<sup>2<sup>o</sup></sup> *de modo imperfecto perfecti perfectione*  
<sup>3<sup>o</sup></sup> *de modo perfecto et de tempore imperfecto imperfectione'*

d. h. dass der Color auf folgende Arten zu interpretieren ist:

1<sup>o</sup> III, 2,3;      2<sup>o</sup> II, 3,3;      3<sup>o</sup> III, 2,2; (45)

Der Schreiber setzt nun nicht etwa diese Kanonvorschrift aus, indem er sie an den einschlägigen Stellen mit Perfektionspunkten versieht, vielmehr vermeidet er im Nachtrag alle perfekten Modi und Tempora (die Prolatio ist nur im Hinblick auf die Übereinstimmung mit den Oberstimmen von Belang).

Er schreibt also die Kanonvorschrift um:

1<sup>o</sup> II, 2,3;      2<sup>o</sup> II, 2,3;      3<sup>o</sup> II, 2,2;

und bezeichnet diese *Ad longum*, ☉ resp. ☾, Diese Umschrift ist mit der damaligen Notation nicht ohne weiteres möglich; der Kopist bringt eine interessante Lösung. Da der Color aus zwei rhythmisch gleichen Perioden besteht, beschränkt sich das folgende Notenbeispiel auf die erste Talea.

44 R. Hoppin, *The Cypriot-French Repertory*, MD XI, 1957, S. 99

45 Ch. van den Borren, PS Nr. 33

G. Reaney, EFM II, Nr. 7

Beide bringen bezüglich Prolatio abweichende Lesungen der Kanonvorschrift. Die Übertragung von Reaney ist korrekt und enthält zusätzlich den *Tenor ad longum*, allerdings ohne die hier vorgeschlagene Bindung gewisser Noten.

The image shows a musical score for Tenor with three colors. The first color is labeled 'Tenor. Ora pro nobis' and the second 'Tenor. Ad longum'. The third color is labeled 'Anzahl SB d3M'. Below the third color, there is a table of mensural notation values:

4	1	1	2	1	1	2	2	1	1	2	6	3	3	6	1	2	2	1	2	1	4	2	4	1
3	1	2	3	3	3	6	3	3	6	1	2	3	3	6	1	2	3	3	6	1	2	3	6	1

\* Cauda nur schwach sichtbar

Für die Umschrift des ersten und dritten Colors verwendet der Schreiber nur zweizeitige Longen, was vielleicht aus der Bezeichnung *ad longum* hervorgeht. Dies ist ersichtlich aus dem Weglassen des Punctus perfectionis, der Veränderung der obliquen Ligatur und dem Zufügen eines Punctus additionis für die Bezeichnung der dreizeitigen Longa. Die Umschrift des zweiten Color gelingt ihm mittels Additionspunkten bei Longen und bei der obliquen Ligatur, durch Zufügen der halben Noten- und Pausenwerte (SB in der zweiten Talea auch in Ligatur) und durch andere Zusammensetzung langer Notenwerte. Der Zweck einer solchen Umschrift mag in der Vermeidung von perfektem Modus und Tempus und zur Umgehung der Schwierigkeiten der Imperfektion und Alteration zu suchen sein. Im Hinblick auf die Verselbständigung der dreizeitigen Longa fällt die bei grossen Werten eher seltene Verwendung des Additionspunktes auf (46).

Da gewisse Noten des zweiten Color bei einer Interpretation nach der ursprünglich vorgesehenen Mensur ligiert sind, müssten auch bei einer Aufführung nach der vereinfachenden späteren Schreibweise die zu Hilfe genommenen Tonrepetitionen zusammengezogen werden. Dieses additive Verfahren ist rückwirkend aber auch für die in drei Einzelnoten aufgeteilten Schlussnoten des ersten und dritten Color gültig. Die beiden Tenores stimmen demnach überein (47).

Die Frage, ob nicht in vielen Fällen repetierte Noten auf gleicher Tonhöhe, besonders wenn sie verschiedenen Perfektionen angehören, zu ligieren wären, könnte erst im Zusammenhang mit einer eingehenderen Studie beantwortet werden.

Die Besprechung dieser Umsetzung war notwendig, um die musikalische Bildung des Schreibers von Ox aufzuzeigen und um gewissen Vorurteilen entgegenzuwirken, die bei

46 s. auch den *Tenor ad longum* auf fol. 117v, der ebenfalls punktierte Longen enthält.

A. Seay, *Ugolino of Orvieto, Theorist and Composer*, MD IX, 1955, S. 153

47 Eine in gleicher Weise umgeschriebene Tenorvorschrift findet sich in dem Fragment Mü L, auf die H. Bessler in *AfMw VII*, S. 236, Anm. 1 und M. Bukofzer in *Musica Britannica VIII*, S. 177 aufmerksam gemacht haben. Nach einem *Solus Tenor* folgen unter der Bezeichnung *Residuum Tenoris ad longum* dreizeitige Longen und Breven, die sich ebenfalls aus L und B bzw. B und SB gleicher Tonhöhe ergeben.

Editionskommentaren stets die Unzulänglichkeit des Kopisten hervorzuheben geneigt sind. Die Möglichkeit, Fehler zu entdecken und zu korrigieren, ergab sich für ihn erst im Zusammenhang mit einer Aufführung oder auch durch den Vergleich mit einer anderen Quelle des gleichen Werkes.

### c) Korrekturen

Korrekturen von Einzelnoten finden sich recht häufig; sie sind an der Rasur und an den von Hand nachgezogenen Systemlinien zu erkennen, zuweilen auch an einer anderen Tintenfarbe, z. B. in Faszikel 3 bei Nr. 96 Contra, Nr. 99 Contra, Nr. 119 Contra. Normalerweise handelt es sich um Schreibversehen, die unmittelbar korrigiert wurden und die aus der Tintenfarbe und dem Schrifttyp ersichtlich sind. Bei der Sebastians-Motette auf fol. 32 (4. System) blieben beide Fassungen stehen. In der *secunda vox*, 7. System, findet sich an derselben Stelle eine Oktav-Variante und die zweite Note der Ligatur wurde durch Rasur von c auf d abgeändert.

The image shows a handwritten musical score for three voices: Superius, 2<sup>a</sup> vox, and Contratenor/Tenor. The Superius part is in treble clef with a 6/8 time signature. The 2<sup>a</sup> vox part is also in treble clef with a 6/8 time signature. The Contratenor/Tenor part is in bass clef with a 7/8 time signature. The score consists of three systems of music. The second system shows a correction in the 2<sup>a</sup> vox part where a note was changed from c to d. The third system shows a correction in the Contratenor/Tenor part where a note was changed from c to d.

Die obere Stimmführung ist die jüngere.

Der Vergleich mit BL 211 ergibt Übereinstimmung mit der ersten Fassung. Die Abweichungen dieser Konkordanz sind – abgesehen von dieser Stelle und dem befremdenden cis des Contra – erstaunlich gering. Es ist nicht klar, weshalb diese Veränderungen erfolgten, da die ursprüngliche Fassung hinsichtlich Konsonanz mehr überzeugt.

Auf fol. 81v und 82 erfolgten Korrekturen im Zusammenhang mit den schon besprochenen Textnachträgen; das Beispiel Nr. 181 auf fol. 81v wird bei anderer Gelegenheit noch erörtert werden.

Beim 2-stimmigen Rondeau Nr. 184 auf fol. 83 findet sich bei der Schlusskadenz eine Rasur, die mit wahrscheinlich späteren Notenformen überschrieben ist. Bei ultraviolettem Licht ist festzustellen, dass die frühere Kadenzklausel nicht in der Oktave, sondern in der Quint endete, d. h. die gleiche Klausel lag eine Quarte tiefer. Kadenzklauseln wurden auch bei Werken von Dufay nachträglich verändert, so auf fol. 31 in der *secunda vox* vor dem

1. Doppelstrich und im Superius auf fol. 34, sowie bei Arnold de Lantins im Superius auf fol. 44.

Im Zusammenhang mit dem zur Zeit des 3./4. Fasz. erfolgten Textnachtrag, finden sich bei Nr. 219 auf fol. 95 auch einige Notenkorrekturen, die wegen der späteren dornenförmigen SB besonders auffallend sind. In der Schlussklausel des Superius kann nur noch ein früheres *e-f-e-d-c-b* erkannt werden, das wegen der Dissonanz weniger befriedigend war als das jetzige *f*. Ein Vergleich der grösseren Korrektur des Contra mit dem gänzlich verschiedenen Contra von Matheo de Perusio des Fragmentes Parma erübrigt sich.

Das Wesentliche dieser Korrekturen liegt darin, dass sie mit aller Deutlichkeit zeigen, dass der Kopist zu einem späteren Zeitpunkt nicht nur den Text erweiterte, sondern sich auch mit dem Notentext erneut befasste. Die umfangreichsten Rasuren finden sich bei Arnold de Lantins' *Puisque je voy belle* auf fol. 52v. Der ursprüngliche Zustand lässt sich fast überall wieder herstellen; es handelt sich um Korrekturen von Schreibfehlern (Auslassung im 2. Teil des Tenor) und um Vermeidung von Dissonanzen und den dadurch bedingten Stimmführungskorrekturen; auch zwei Wortauslassungen wurden durch Rasur bereinigt.

Eine weitere Gruppe von Veränderungen betrifft die Schwärzung der Semiminima (SM). Der Schreiber verwendet normalerweise die geflaggte SM, doch haben im 4. Fasz. eine ganze Reihe von Werken die geschwärzte SM. Erstmals findet sie sich, wie auch Ch. Hamm (48) bemerkte, beim Sanctus von A. de Lantins' Messe, fol. 70v. Interessanterweise sind aber an allen Stellen mit geschwärzten SM-Paaren Rasuren vorhanden und in fast allen Fällen ist die ursprünglich geflaggte Schreibweise noch erkennbar. Die Notation der Messe war somit in allen Teilen dieselbe; der Grund für die getrennte Plazierung der einzelnen Sätze ist wahrscheinlich in der Art der Zusammenstellung des Faszikels zu suchen.

Etwas anders verhält es sich beim Werk von Brollo auf der folgenden Seite. Dort wurde in einigen Fällen die erste der 3 Minimen eines Minor-Color evakuiert, so dass jetzt *M SM SM* zu lesen ist und damit eine kleine rhythmische Veränderung entsteht.

Ab fol. 71v finden sich vor allem bei Werken von Dufay und Binchois geschwärzte SM, doch stehen diese recht häufig im Zusammenhang mit Rasuren, so auf fol. 78 (Binchois), wo der Eindruck entsteht, dass diese Veränderungen wegen einer neuen Verzierungsfloskel angebracht worden sind. Anhand der Tintenfarbe ist die nachträgliche Schwärzung der SM beim relativen Nachtrag auf fol. 61 (Binchois) erkennbar. Bezeichnenderweise findet sich die geschwärzte SM auch bei drei Werken des 3. Fasz. auf fol. 54 (als Korrektur der geflaggten Schreibweise), auf fol. 56v (*Adieu*) und einmal bereits auf fol. 36v (Ausnahme?). Dieser Teil des 3. Fasz. entstand aufgrund unserer Schriftanalyse gleichzeitig mit dem Mittelteil des 4. Fasz. (s. IV. Kapitel)

Eine wichtige Funktion fällt den Korrekturen in Ciconias tropiertem Gloria (49) fol. 101v/102 zu; leider ist auch in diesem Fall kein Vergleich mit einer Konkordanz möglich.

48 A Chronology of the Works of G. Dufay, S. 40; Ch. Hamm gelangt dabei zu einem anderen Ergebnis.

49 Ch. van den Borren, PS, Nr. 11 und S. Clercx, Johannes Ciconia, II, Nr. 24

Ein Teil der korrigierten Noten hat die neuere SB-Form, z. B. *Amen tenoris* (M vor letzter Ligatur zur Aufhebung der Dissonanz) und gegen Ende der 3. Zeile der *secunda vox*. Hier umgeht die neuere Fassung die Probleme der *Musica ficta*, verliert dadurch aber ihre charakteristische Schönheit.

Spiri - tus et alme orphano - rum

(Eingeklammerte Noten wurden radiert)

Eine ganze Reihe von Veränderungen hat der Schreiber bei den Schlussnoten der einzelnen Abschnitte angebracht, die er alle zu Longen umschrieb. Diese Rasuren sind nicht mit der sonst üblichen Sorgfalt ausgeführt, so dass noch Reste der ursprünglich notierten B- oder SB-Schlussnoten mit SB-Pausen stehen blieben. Anstelle der Pausen zieht er Trennungsstriche zwischen den einzelnen, *aversi*-gesetzten Abschnitten, die er damit der üblichen Schreibart annähert (Ausnahme fol. 1/1v), deutlich sichtbar bei den Abschnitten beider Oberstimmen: *Mariam sanctificans*, *Mariam gubernans*, *Mariam coronans*; bei *Mariam sanctificans* vergass er jedoch die Korrektur im Superius anzubringen (50). Auch im Tenor mussten in Übereinstimmung dazu, einzelne Schluss-Noten zu Longen abgeändert werden.

Diese Veränderungen mögen aus praktischen Gründen erfolgt sein, da die Abschnitte nunmehr viel deutlicher getrennt sind und der Wechsel von *dui* und *chorus* erleichtert wird.

Stilistische Gründe mögen dagegen zur zweiten Serie von Abänderungen geführt haben. Der Schreiber ersetzt nämlich elf Longen, die sich jeweils an derselben Stelle der beiden Oberstimmen befanden durch Breven (51). Diese Veränderungen waren in den Oberstimmen leicht zu bewerkstelligen, hingegen erforderte es im Tenor einiges Geschick, die Ligaturen umzuschreiben (52). Da nunmehr die einzelnen Abschnitte, einerseits durch Raffung, andererseits durch Dehnung der Schlussnoten nicht mehr der ursprünglichen Länge entsprachen, entfernte der Schreiber auch die ursprünglich anstelle der Trennungsstriche vorhandenen Pausen der Duo-Abschnitte.

50 s. Kompromiss van den Borrens in PS, S. 86, Takt 130

51 Bei der hervorgehobenen Silbe stand ursprünglich eine Longa: *gracias agimus; Domine fili, Domine deus agnus, Primo genitus, Qui tollis, suscipe, Quoniam, Tu solus dominus, Mariam gubernans, Tu solus altissimus, Mariam coronans.*

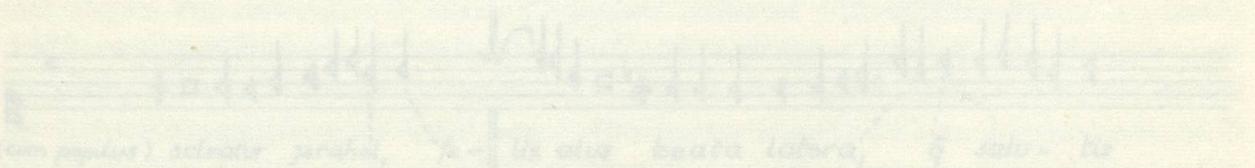
52 s. die Abschnitte *Domine deus, Qui tollis (suscipe Brevis-Pause beseitigt), Tu solus altissimus.*

Das eigentümliche an diesen Veränderungen ist, dass ihre Notwendigkeit nur mehr aufführungspraktisch oder stilistisch begründet werden kann. Auch die eher unsorgfältige Ausführung der Rasuren weist in diese Richtung. Es ist offensichtlich, dass der Schreiber den jeweiligen Stillstand, der beim gleichzeitigen Aushalten der Longen entstand, durch die Reduktion auf Breven zu überbrücken suchte. Gleichzeitig wird aber auch die stilistische Distanz zur Zeit Ciconias sichtbar.

Es ist schwierig, eine Erklärung für diese Longen zu geben. Solche gehaltenen Noten mitten in einer Phrase bei beiden Stimmen eines 2-stimmigen Satzes finden sich in verschiedenen Werken Ciconias, z. B. bei *Per quella strada lactea*, *Cacciando un giorno* (53), um nur die auffallendsten zu nennen.

Durch einige der bis jetzt gegebenen Beispiele aus dem Gebiet der Mensur, des Kanons und der Notenkorekturen entstand ein Bild des Schreibers, das seine musikalischen Kenntnisse in ein vorteilhaftes Licht rückt. Dem stehen aber, wie schon angedeutet, eine grosse Zahl von Editionscommentaren gegenüber, die auf relativ viele Unrichtigkeiten sowohl des Notentextes als auch des sprachlichen Teiles hinweisen. Ein Teil dieser Fehler mag damit zu begründen sein, dass der Codex oder richtiger, die einzelnen Teile des Codex, eher für den persönlichen Gebrauch bestimmt waren, was schon aus der Wahl des Schrifttypus hervorgehen mag. Somit bestand auch die Möglichkeit, Fehler nachträglich noch zu korrigieren.

beiden Fassikeln (12 Systeme) durch zum Teil umfangreiche geistliche Werke bedingt war. Die meisten dieser Zuordnungslinien beziehen sich auf Textsilben bzw. Noten unmittelbar vor oder nach Pausen; weitere stehen bei einem Mensurwechsel. Folgen zwei Striche unmittelbar aufeinander, so bezeichnet der erste wohl stets das Ende der Silbe. Beispiel: *secunda vox*, fol. 121.



Obwohl die Systeme des neueren Teiles im allgemeinen breiter sind, finden sich fast ebenso viel Zuordnungslinien (punktirt oder als äusserst feiner Haarstrich) (55). Bei einigen Beispielen der jüngsten Fassikel kann eigentlich kein Zweifel hinsichtlich der Silbenvortellung bestehen; die Zuordnungslinien übernehmen hier eine bestmögliche Funktion.

54 Textzuordnungslinien finden sich in Fassikel 8 und 10 auf: fol. 113, 116, 116v/117, 117v, 118v, 119, 120, 120v/121, 122v, 124, 136v, 137v, 138, 138v/139.

55 z. B. Fassikel 2 fol. 18v, 20, 22, 30, 30v, 31v;

Fassikel 9, fol. 127, 131, 132;

Fassikel 3, fol. 34, 36v, 38, 39v, 41v, 43, 45, 47v, 48v, 51v, 53v, 54;

Fassikel 4, fol. 55, 60v, 63v, 64, 64v, 65v, 69v, 70v, 77, 77v, 78, 80v.

53 S. Clercx, Johannes Ciconia, II, 1960, Nr. 1, Takt 26/27, Nr. 3, 29/30, Nr. 5, Takt 18/19.

