

BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission

Band 22

in Kooperation mit

POLSKA AKADEMIA NAUK

Tradio Iohannis Hollandrini

herausgegeben von

MICHAEL BERNHARD

und

ELŻBIETA WITKOWSKA-ZAREMBA

Band IV

Die Traktate IX - XIV

The Treatises IX - XIV

MÜNCHEN 2013

VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER
WISSENSCHAFTEN

IN KOMMISSION BEI DEM VERLAG C. H. BECK MÜNCHEN

Das *Lexicon musicum Latinum medii aevi* wird als Vorhaben der Bayerischen Akademie der Wissenschaften im Rahmen des Akademienprogramms von der Bundesrepublik Deutschland und vom Freistaat Bayern gefördert.

ISBN 978-3-7696-6014-2

© Bayerische Akademie der Wissenschaften. München, 2013

Satz: Michael Bernhard in Microsoft® Word® 2003

Druck und Bindung der C. H. Beck'schen Buchdruckerei Nördlingen

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

(hergestellt aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff)

Printed in Germany

INHALTSVERZEICHNIS – CONTENTS

MICHAEL BERNHARD – ELŻBIETA WITKOWSKA-ZAREMBA	
Einleitung – Introduction	VII
Editionsrichtlinien – Editorial Principles	XV
CHRISTIAN BERKTOLD – ÁGNES PAPP	
Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Cracoviensis 1859 (TRAD. Holl. IX)	1
CHRISTIAN BERKTOLD	
Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Pragensis V.H.21 (TRAD. Holl. X)	111
ZSUZSA CZAGÁNY	
Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Pragensis I.G.1 (TRAD. Holl. XI)	145
KLAUS-JÜRGEN SACHS	
Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Ossolinei Vratislaviensis 2297/I (TRAD. Holl. XII)	227
CHRISTIAN MEYER	
Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Mellicensis 873 et Lipsiensis 1236 (TRAD. Holl. XIII)	283
CHRISTIAN MEYER	
Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Monacensis lat. 5947 (TRAD. Holl. XIV)	363
Handschriften- und Textsiglen – Sigla of Manuscripts and Texts	397
Quellenverzeichnis – Inventory of Sources	398
Literaturverzeichnis – Bibliography	403

EINLEITUNG – INTRODUCTION

Der früheste in diesem Band publizierte Text, TH X, ist in einer Handschrift überliefert, die in der Zeit um 1415 im Umkreis der Prager Universität entstand. Ein großer Teil der kurzen Kompilation beruht auf TH VIII und repräsentiert somit ein frühes Stadium der Hollandrinus-Tradition (*Hollandrinus vetus*). Daneben sind aber auch Elemente, wie z. B. Verse über Intervalle und Mutationen, aus unbekannten Quellen zu finden, die häufig in späteren Texten der Hollandrinus-Tradition erscheinen.

Die spezielle Struktur von TH X scheint aus dem Versuch zu resultieren, eine lose Sammlung von Exzerpten in eine zusammenhängendere Form zu bringen. Gegenstand ist die elementare Musiktheorie: Grundbegriffe, Definitionen und Klassifikationen (Teil A), die Beschreibung der Guidonischen Hand, des Tonsystems, der Hexachorde und der Prinzipien der Mutation (Teil B) und schließlich die Darstellung der Intervalle und der Kirchentonarten mit Versen zu deren Charakterisierung (Teil C). Textwiederholungen und offensichtliche Unstimmigkeiten in der Behandlung einzelner Intervalle lassen auf mangelnde Erfahrung des Kompilators mit dem Stoff schließen.

Einige Zusammenhänge zwischen TH VIII, TH X und dem Kommentar des Wenceslaus de Prachaticz zur *Musica speculativa* des Johannes de Muris erlauben es, Wenceslaus als möglichen Kompilator von TH X in Betracht zu ziehen.¹

Die noch in der ersten Hälfte des 15. Jhs. entstandene Handschrift 1859 der Krakauer Biblioteka Jagiellonska, die TH IX enthält, ist neben zwei Kopien von TH VIII eine weitere Handschrift, die der Krakauer Universität zuzuordnen ist. Allerdings ist TH IX im Gegensatz zu dem sprachlich und inhaltlich anspruchsvollen Traktat TH VIII ein stilistisch ungeschliffener Text. Möglicherweise handelt es sich um eine Abschrift nach Diktat, obwohl deutliche Lesefehler und der abrupte Schluß am Ende einer Seite, auf dessen Rückseite bereits ein neuer Text beginnt, für eine

¹ Zur Biographie von Wenceslaus de Prachaticz siehe Růžena Mužíková: *Magister Paulus de Praga. Miscellanea musicologica* 32, 1988, S. 13 ff.

schriftliche Vorlage sprechen. Die Schrift zeigt einen sehr flüchtigen Duktus mit eigenwilligen Abkürzungen. Daraus ergibt sich der Eindruck, daß es sich nicht um eine offizielle Abschrift für den Universitätsgebrauch, sondern um eine private Kopie eines Studenten handelt, die auf irgendeine Weise in den Besitz der Universität übergegangen ist.

Der Inhalt zeigt in seiner Disposition die typische Anordnung der späteren Hollandrinus-Traktate: Der erste Teil enthält die Darstellung des Tonsystems mit Solmisation, Tetrachord- und Hexachordeinteilung, sowie eine pedantisch ausführliche Beschreibung aller denkbaren Mutationen für jede Tonstufe. Im zweiten *Tractatus* folgt die Intervallehre und die Darstellung der *coniunctae*. Diese werden im Zusammenhang mit der Intervallehre als Sonderfälle für die Position des Halbtons eingeführt, so wie auch das Intervall des Ganztons aufgrund der Doppeldeutigkeit des Begriffs *tonus* zur Behandlung der Kirchentonarten überleitet. Die Erörterung der Tonarten wird abgeschlossen durch die Aufzählung der Neumen (*signa musicalia*), deren Namen durch die bekannten Verse „Eptaphonus, strophicus ...“ vermittelt werden. Erstaunlich ist, daß TH IX in der Beschreibung von Chormelodien diese Neumennamen des öfteren verwendet, ein deutlicher Hinweis darauf, daß diese Terminologie, die aus der Zeit um 1100 stammt, nicht nur ein historisches Relikt war, sondern in der Gesangspraxis verwendet wurde. TH IX steht zwischen der alten Lehre (*Hollandrinus vetus*) und der neu gestalteten Form des *Hollandrinus novus*. Ersteres zeigt sich in umfangreichen Parallelen zu TH I, letzteres durch die Ähnlichkeit zu TH II und TH V in den Erläuterungen des Tonars, der vielleicht der früheste erhaltene Tonar mit Choralbeispielen in der *Traditio Hollandrini* ist. Eine Verbindung von TH IX zu den böhmischen Quellen wird durch die weitreichenden Konkordanzen mit TH XI sichtbar, dessen Herkunft durch typisch böhmische Antiphonen und andere Indizien gesichert ist.

TH XI ist eine Sammlung von Exzerpten verschiedener Themenbereiche, die nicht in eine konsequent ausgearbeitete Form gebracht worden sind. Die Abfolge der einzelnen Kapitel folgt nicht der üblichen Anordnung, Wiederholungen und spätere Nachträge zu einzelnen Themen kommen mehrfach vor, wenn auch der Inhalt weitgehend mit den anderen Hollandrinus-Traktaten übereinstimmt: Nach dem *Accessus* folgt eine Tafel mit der Darstellung des Tonsystems und der Tetrachorde, die Beschreibung der Intervalle und der Kirchentonarten, weitere Ergänzungen zu Intervallen und Proportionen, die *coniunctae*, anschließend einzelne

Lehrsätze zu den Intervallen, die Tenores, Ambitus und Verlauf der Tonarten, eine teilweise Wiederholung der Ausführungen über die Tenores, Beispiele, Diagramme und Erläuterungen zu verschiedenen Einzelthemen der Tonartenlehre, und schließlich ein Tonar, der mit der Ankündigung des fünften Modus abbricht, wobei die Hälfte der letzten Seite unbeschrieben bleibt.

TH XI läßt wie TH IX sowohl Einflüsse der alten Lehre, des *Hollandrinus vetus*, wie auch des *Hollandrinus novus* erkennen. Auffällig ist die extensive Zitierung des französischen Theoretikers Lambertus aus dem 13. Jh., die auch in geringerem Umfang in TH IX und anderen böhmischen Hollandrinus-Quellen nachweisbar ist. Man kann daraus schließen, daß im 15. Jh. ein Exemplar des nur in wenigen Handschriften überlieferten Traktats von Lambertus in Böhmen vorhanden war.

Aus dem Universitätsmilieu stammt höchstwahrscheinlich auch TH XIII, was aus den beiden erhaltenen Textzeugen geschlossen werden kann, von denen einer mit der Universität Leipzig, der andere vielleicht mit der Universität Wien in Verbindung gebracht werden kann. Nahezu der gesamte Text von TH XIII ist auch im umfangreicheren TH VII zu finden, aus deren gemeinsamer Quelle die Einteilung des Traktats in vier *principalia* stammt, die auch TH II, LZ und TH V zugrunde legen. TH XIII gehört somit zu den Texten des *Hollandrinus novus*, enthält aber keinen Tonar.

Einige Merkmale der Leipziger Handschrift von TH XIII verdienen besondere Aufmerksamkeit: Der Text ist mit einem umfangreichen scholastischen Kommentar versehen, der die kurze Elementarlehre mit selbstbewußt zur Schau gestellter Gelehrsamkeit auf die Ebene eines Universitätstextes zu heben versucht. Zahlreiche Schreibfehler und offensichtliche Textlücken lassen den Schluß zu, daß Haupttext und Kommentar Kopie einer Vorlage sind, die im Leipziger Universitätsmilieu in Gebrauch war. Eine interessante Beziehung wird durch einige mehrstimmige Kompositionen in der Leipziger Handschrift offenbar, die zum zentraleuropäischen Repertoire gehören und im *Anonymus Vratislaviensis* und verwandten Mensuraltraktaten zitiert werden.²

Aus der Bibliothek des ehemaligen Benediktinerklosters Ebersberg in Oberbayern stammt TH XIV, ein kurzer Traktat, der den Lehrstoff über-

² Tom Ward: A Central European Repertory in Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14274. Early Music History 1, 1981, S. 325-343

sichtlich in zehn Kapiteln präsentiert: Definition und Etymologie der Musik, ihre Erfinder, die Einteilung der Musik, Tonsystem, Solmisation, Oktav- und Tetrachordteilung sowie Schlüssel (*claves signatae*), Hexachorde, Mutation, Intervalle und Kirchentonarten. Ein Tonar fehlt. Die elementaren Lehrgegenstände werden mit außergewöhnlich vielen Aristoteles-Zitaten garniert, die auf eine universitäre Ausbildung des Verfassers schließen läßt. Bei alledem sind die spezifischen Identifizierungsmerkmale der Hollandrinus-Tradition nurmehr rudimentär vorhanden, so daß man diesen Text als periphere Quelle bezeichnen muß. Dennoch sind Gemeinsamkeiten mit TH II und TH V erkennbar, die TH XIV mit der jüngeren *Traditio Hollandrini* verbinden.

TH XII wurde wahrscheinlich erst am Ende des 15. oder am Beginn des 16. Jahrhunderts im Umkreis der Krakauer Kathedrale geschrieben, wie eine ganze Anzahl von Übereinstimmungen (oder sogar Entlehnungen) mit dem Traktat des Szydlovita (Sz) nahelegen, der in den Jahren 1478-82 Rektor der Krakauer Domschule war. Auf der anderen Seite belegt eine Textkonkordanz mit der süddeutschen Handschrift London, Arundel 299 einen weiter reichenden Kontext.

TH XII behandelt in zehn Kapiteln alle Themenbereiche der Elementarlehre der Zeit, läßt aber eine intensive Auseinandersetzung mit der verwendeten Terminologie und tiefergehende Argumentation vermissen. Der Name Johannes Hollandrinus wird in der Form ‚Oleander‘ zweimal erwähnt, beide Male in Verbindung mit dem *ee-la*, der höchsten Stufe des Tonsystems.

Obwohl TH XII einer der jüngsten Texte der Hollandrinus-Tradition ist, bewahrt er das Erbe der ältesten Textzeugen, wie es vor allem in TH I überliefert ist. Das wird besonders deutlich am Beginn des zehnten Kapitels, das die *coniunctae* behandelt. Dennoch kann man auch die neuesten Entwicklungen im musikalischen Unterricht erkennen, wie es sich in einer von den Kirchentonarten abhängigen Anwendung der Solmisation (6, 6-9) zeigt, eine Regel, die im frühen 16. Jahrhundert große Akzeptanz erfuhr.

Die Herausgeber danken Ruth Konstanciak für die intensive Überprüfung dieses Bandes. Ihrem scharfen Blick sind zahlreiche von uns übersehene Irrtümer nicht entgangen.

The earliest text published in this volume, TH X, is preserved in a manuscript that was written around 1415 within the ambiance of the University of Prague. A great part of this brief compilation is based on TH VIII, and it thus represents an early stage within the Hollandrinus tradition (*Hollandrinus vetus*). Yet certain elements also appear in the treatise that are common to later texts of the tradition, for example, verses concerning intervals and mutation stemming from unidentified sources.

The unusual structure of TH X seems to be a result of the attempt to bring together a loose collection of excerpts into some coherent form. The subject matter is elementary music theory: fundamental concepts, definitions, classifications (Part A); exposition of the Guidonian hand, of the tonal system, of the hexachords, and of the principles of mutation (Part B); and finally the presentation of intervals and of the modes with verses that characterize these elements (Part C). Textual repetitions and obvious discrepancies within treatment of intervals reveal a certain lack of familiarity with the material on the part of the compiler.

Several relations between TH VIII, TH X, and the commentary of Wenceslaus of Prachaticz on the *Musica speculativa* of Johannes de Muris allow one at least to entertain the possibility that Wenceslaus was the compiler of TH X.³

Manuscript 1859 of the Biblioteka Jagiellonska, Cracow, written in the first half of the 15th century, represents, along with the two copies of TH VIII, an additional manuscript associated with the University of Cracow. But in contrast to TH VIII, a treatise quite discerning in both diction and content, TH IX offers a text that is stylistically unrefined. Perhaps the problem stems from a text based on dictation, although obvious mistakes in reading and the abrupt conclusion at the end of one page – even as a new text begins on the following – argue for a written exemplar. The hand of the scribe reveals an elusive ductus with idiosyncratic abbreviations. One is left with the impression that this text does not represent an official copy for use within the academy, but a private copy of some student that somehow came into the possession of the university.

The contents and disposition of the treatise are representative of the later Hollandrinus treatises: the initial section contains the presentation of the tonal system accompanied by exposition of solmization and distribu-

³ For biography, concerning Wenceslaus de Prachatitz, see Růžena Mužíková: Magister Paulus de Praga. *Miscellanea musicologica* 32, 1988, p. 13 ff.

tion of tetrachords and hexachords, along with a pedantically detailed description of all possible mutations for every single degree within the system. Intervallic theory and presentation of the *coniunctae* follow in the second *tractatus*. The *coniunctae* are introduced within the context of intervallic theory as exceptional places where the semitone can occur, and similarly discussion of the *tonus* – given the double meaning of the concept – leads to discussion of the modes. The treatment of modes concludes with an enumeration of neumes (*signa musicalia*), the names of which are set out using the well-known verse ‚Eptaphonus, strophicus ...‘ It is worthy of note that, insofar as TH IX often describes chant melodies using names of neumes, one can conclude that this terminology for neumes transmitted from around 1100 should not be considered merely a historical relic, but a vocabulary that continued to be used in the practice of chant. TH IX stands between the old teaching tradition (*Hollandrinus vetus*) and the new formed tradition of *Hollandrinus novus*. The earlier tradition is seen in the rich parallels with TH I, the later in the similarity with TH II and TH V, particularly in respect to the elaboration of elements within the tonary. The tonary of TH IX is perhaps the earliest extant tonary illustrated with individual chants within the *Traditio Hollandrini*. A relationship between TH IX and Bohemian sources is discernible through concordances with Bohemian antiphons and other evidence.

TH XI presents a collection of excerpts taken from a variety of areas of music theory, yet the excerpts never get resolved into a consistent and coherent form. While the succession of individual chapters does not follow the typical sequence, and while repetitions and later supplements to particular subjects repeatedly occur, nevertheless the contents of the treatise as a whole is concordant with other Hollandrinus treatises: following the *accessus* one finds a table outlining the tonal system and the tetrachords, followed by a description of intervals and modes, additional explications of intervals and proportions, a presentation of *coniunctae*, and finally individual propositions treating Intervals, tenors, ambitus and character of modes; then there follows a somewhat repetitive demonstration of tenors, examples, diagrams, and elaborations concerning various specifics of modal theory; finally a tonary commences, which breaks off following the introduction of the fifth mode – after which the last half of the final page remains blank.

Like TH IX, TH XI reveals influences of the old teachings associated

with *Hollandrinus vetus* as well as elements from *Hollandrinus novus*. The extensive citation of the French, 13th-century theorist Lambertus is particularly conspicuous, an aspect also noticeable to lesser degree in TH IX and other Bohemian sources associated with Hollandrinus. One can thus surmise that an exemplar of Lambertus' treatise was available in Bohemia during the 15th century, even though the transmission of the treatise is limited to relatively few codices.

In all probability TH XIII originated within the milieu of the university, a thesis supported by both surviving textual exemplars; for one of these is associated with the University of Leipzig, the other possibly with the University of Vienna. The text of TH XIII, almost in its entirety, is found within TH VII; from the source of these two texts the subdivision of the treatise into four *principalia* is derived – a derivation shared as well with TH II, LZ, and TH V. TH XIII thereby belongs with the texts associated with *Hollandrinus novus*, but it contains no tonary.

Several features of the Leipzig Manuscript of TH XIII deserve particular attention: the text is supplemented with a comprehensive scholastic commentary that rather self-consciously attempts to elevate the brief expositions of fundamentals through rather obvious pedantry to the level of a university text. Numerous mistakes in copying and conspicuous lacunae lead to the conclusion that the principal text and commentary are copies of a master copy that was used within the milieu of the University of Leipzig. An interesting relation is revealed through several polyphonic compositions found within the Leipzig manuscript, for these pieces belong to the central European repertoire and are cited in the *Anonymus Vratislaviensis* and in related mensural treatises.⁴

TH XIV originated in the formerly Benedictine abbey of Ebersberg in Upper Bavaria; it is a brief treatise, which presents its basic material clearly arranged in ten chapters: definition and etymology of music, its inventors, the division of music, the tonal system, solmization, subdivision into octaves and tetrachords, as well as clefs (*claves signatae*), hexachord theory, mutation, intervals theory, and the modes. The treatise contains no tonary. The elementary theoretical topics are festooned with an extraordinary number of quotes from Aristotle, which lead one to posit an author with a university education. Even so the specific elements marking the Hollan-

⁴ Tom Ward: A Central European Repertory in Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14274. *Early Music History* 1, 1981, p. 325-343

drinus tradition are present only at a rudimentary level, so that one must designate this text as a peripheral source. Nevertheless commonalities with TH II and TH V are recognizable that would link TH XIV with the more recent *Traditio Hollandrini*.

TH XII was probably written within the circle of the cathedral of Cracow towards the end of the 15th century or the beginning of the 16th, a conclusion made evident through the number of concordances with (or even borrowings from) the treatise of Szydlovita (Sz), rector at the Cathedral School of Cracow during the years 1478-82. On the other hand, the treatise reveals a wider-reaching context through a textual concordance with the south-German manuscript London, Arundel 299.

TH XII in ten chapters approaches all theoretical topics of elementary music theory of its time, yet an intensive examination of terminology and probing argumentation are lacking. The name Johannes Hollandrinus occurs twice as ‘Oleander’ – each time in conjunction with the *ee-la*, the highest degree of the tonal system.

Although TH XII represents one of the most recent texts of the Hollandrinus tradition, it perpetuates the legacy of the oldest layer of texts, especially as handed down in TH I. This is especially noticeable at the beginning of the tenth chapter, that which presents the *coniunctae*. At the same time one can also recognize the most recent developments in musical instruction, such as, for example, the application of solmization interlinked with the modes (6, 6-9) – a rule widely accepted in the early 16th century.

The editors wish to thank Ruth Konstanciak for her thorough proof-reading of this volume. Many errors that slipped through our fingers did not escape her critical eye.

(Translated by Calvin M. Bower)

EDITIONSRICHTLINIEN – EDITORIAL PRINCIPLES

Die folgenden Editionsrichtlinien gelten für alle Texte, die in den vorliegenden Bänden ediert sind. Besonderheiten, die nur einzelne Texte betreffen, sind in den Einleitungen zu den Editionen beschrieben.

Die **Orthographie** der Handschriften wird in den Editionen grundsätzlich beibehalten. Änderungen des Herausgebers sind im Apparat ausgewiesen. Bei der Auflösung von Abkürzungen wird die sonst übliche Orthographie der Handschrift angewendet.

Schwer identifizierbare Deformationen (wie z.B. *hunoiconem* für *Hugucionem*) und Schreibweisen, die zu Mißverständnissen führen, werden allerdings im Text korrigiert.

Grundsätzlich normalisiert werden graphisch bedingte Schreibweisen:

ʍ wird zu *u* aufgelöst.

u und *v* werden nach der Lautung wiedergegeben.

j wird als *i* wiedergegeben.

Beim Buchstaben *y* sind zwei unterschiedliche Behandlungsweisen erforderlich: Einerseits steht *y* für kurzes und langes *i* (*ij*). Diese Form wird zu *ii* aufgelöst. Wenn *y* als hyperkorrekte Schreibweise für ein *i* steht (wie z. B. *dyapason*, *dythonus*), wird diese Schreibweise in den Editionen beibehalten.

Die **Interpunktion** wurde von den Editoren eingerichtet.

Tonbuchstaben, die in den Handschriften teils als Majuskeln, teils als Minuskeln ohne Beachtung einer Oktaveinteilung geschrieben werden, werden nach dem mittelalterlichen Tonsystem normalisiert und sind zur Verdeutlichung in halbhohle Punkte eingeschlossen:

Γ A B C D E F G a b h(h) c d e f g aa bb hh (hh) cc dd ee

Das *b quadratum* wird gemäß der überwiegenden Schreibweise einer Handschrift einheitlich durch *h* oder *z* wiedergegeben, außer wenn der Buchstabe *b* für spezielle Fälle gebraucht wird. Besonderheiten sind in den Einleitungen zu den Editionen dokumentiert.

Alleinstehende **Solmisationssilben** sind der Deutlichkeit halber kursiv gesetzt.

Folgende **textkritische Zeichen** werden verwendet:

< > = Ergänzungen oder schwerwiegende Emendationen des Editors

[] = nach Meinung des Herausgebers irrtümlich eingetragener und daher überflüssiger Text

///// = durch Beschädigung der Handschrift nicht lesbarer Text (Die Anzahl der Striche gibt ungefähr die Länge der vermuteten Buchstaben oder Wörter an.)

†...† = nicht entzifferbare Buchstabenfolge oder Abkürzung

Abkürzungen im kritischen Apparat:

<i>add.</i>	addidit	<i>gl.</i>	glossa
<i>cancell.</i>	cancellavit	<i>illeg.</i>	illegibile
<i>cf.</i>	confer	<i>marg.</i>	in margine
<i>corr.</i>	correxerit	<i>om.</i>	omisit
<i>dub.</i>	dubio	<i>rel.</i>	reliqua
<i>eras.</i>	erasit	<i>scr.</i>	scripsit
<i>fort.</i>	fortasse	<i>suprascr.</i>	suprascript

Interlinearglossen sind im Text durch einen Kleinbuchstaben nach dem glossierten Wort angezeigt und in einem eigenen Apparat wiedergegeben. Marginalglossen werden ebenfalls in diesem Apparat mit der zugehörigen Satznummer zitiert.

Interpolationen oder Kommentarteile im Text werden durch eine kleinere Schrifttype wiedergegeben.

Grafiken, die aus technischen Gründen nicht in ein modernes Druckbild transformiert werden können, werden als Faksimile abgebildet. Der in den Grafiken enthaltene Text wird unter dem Faksimile in Übertragung wiedergegeben. Alle Tabellen sind aus Platzgründen normalerweise in kleinerer Type gesetzt.

Die unterschiedlichen Schriftformen der **Notenbeispiele** in den Handschriften werden in den Editionen einheitlich in ein Fünfliniensystem transkribiert. Alle Schlüssel wurden beibehalten. Bei mehreren aufeinanderfolgenden Notenbeispielen werden die Schlüssel ohne besondere Kennzeichnung entsprechend dem zu Beginn eingetragenen Schlüssel ergänzt. Der oft von Handschrift zu Handschrift wechselnde Gebrauch von mehrtönigen Neumen und Einzelnoten wurde zugunsten eines musi-

kalisch nachvollziehbaren Notenbildes nicht nachgeahmt. Alle zu einer Silbe gehörenden Noten sind daher im allgemeinen ohne Spatien zwischen den Noten wiedergegeben.

Die **Textunterlegung** der Notenbeispiele, die in den Handschriften fast nie eindeutig zu bestimmen ist, wurde anhand von ausgewählten zentraleuropäischen Choralhandschriften und Drucken des 15. und 16. Jhs. vorgenommen. Das Verzeichnis der Choralincipits im achten Band gibt über die herangezogenen Parallelquellen Auskunft.

Zu den **Melodien** der *Saeculorum amen*-Formeln, der Mustermelodien zu den einzelnen Kirchentonarten, Introitus und Responsorien ist der Beitrag von Calvin M. Bower und Patrick J. Kaufman, zu den *Coniunctae* der Beitrag von Zsuzsa Czagány, David Hiley und Jakub Kubieniec heranzuziehen, die im siebten Band veröffentlicht werden.

Der **Similienapparat** am unteren Seitenrand der Editionen enthält nur Verweise auf Texte außerhalb der Hollandrinus-Tradition. Die Beziehungen der Hollandrinus-Texte untereinander werden in Tabellen im achten Band umfassend dargestellt. Verweise auf Parallelquellen zu den Choralincipits werden in den Editionen nur gegeben, wenn diese Parallelquellen zur Konstituierung der Edition entscheidend beigetragen haben. Alle übrigen Verweise sind dem Register der Choralincipits zu entnehmen.

An den **Seitenrändern** der Editionen finden sich folgende Informationen:

Am äußeren Seitenrand stehen die Folio-Nummern der Handschrift(en).

Am inneren Seitenrand stehen gegebenenfalls Seitenzahlen oder andere Zählungen von älteren Editionen.

Das Zeichen ► am äußeren Rand verweist auf einen Kommentar zur betreffenden Stelle auf der angegebenen Seite.

The following editorial principles apply to all texts edited in the present series of volumes. Exceptions to these rules met in individual texts are described in the introductions to editions.

The **orthography** found in the manuscripts is, in principle, preserved in the editions. Changes made by the editor are noted in the apparatus. When writing out abbreviations the typical orthography found in the manuscript is used.

Odd and deformed spellings that are difficult to identify (e.g., *bunoi-conem* for *Hugucionem*) and spellings that would lead to misunderstandings are corrected within the text.

Spellings formed by graphic peculiarities are, as a matter of principle, normalized:

w is reduced to *u*.

u and *v* are rendered according to pronunciation.

j is rendered as *i*.

In the case of the letter *y* two distinct manners of treatment are required: on the one hand, *y* represents a short plus a long *i* (*ij*); this form will be reduced to *ii*. If, on the other hand, *y* represents a hypercorrect way or writing *i* (e.g., *dyapason*, *dythonus*), the spelling with *y* will be preserved in the edition.

Punctuation is determined by the editors.

Tonal letters, which are in manuscripts sometimes written as majuscule, sometimes as miniscule, all with no respect to the division of pitches within octaves, have been normalized according to the medieval tonal system, and the tonal letters are enclosed by raised periods as a means of distinguishing them.

Γ A B C D E F G a b h(h) c d e f g aa bb hh (hh) cc dd ee

The *b quadratum* is rendered in a consistent manner according to the predominant manner of writing the symbol within a manuscript, that is as *b* or *h*, except for special cases in which the letter *b* is used. Exceptional practices are documented in the introductions to editions.

For the sake of clarity, individual **solmisation syllables** are set in cursive script.

The following **text-critical symbols** are used:

< > = Additions or significant emendations of the editor

[] = erroneously copied and thus, in the opinion of the editor, extraneous text

///// = text that is illegible due to wear and tear within the manuscript. (The number of strokes offers a rough indication of the estimated extent of indecipherable letters or words.)

†...† = an indecipherable series of letters or abbreviation

Abbreviations used in the critical apparatus:

<i>add.</i>	addidit	<i>gl.</i>	glossa
<i>cancell.</i>	cancellavit	<i>illeg.</i>	illegibile
<i>cf.</i>	confer	<i>marg.</i>	in margine
<i>corr.</i>	correxerit	<i>om.</i>	omisit
<i>dub.</i>	dubio	<i>rel.</i>	reliqua
<i>eras.</i>	erasit	<i>scr.</i>	scripsit
<i>fort.</i>	fortasse	<i>supraser.</i>	supraseripsit

Interlinear glosses are indicated within the text by means of small letters following the glossed word, and the glosses are recorded in an apparatus devoted to glosses. Marginal glosses are likewise cited in this apparatus with the proper sentence number.

Interpolations or sections of commentary within the text are printed using a smaller typeface.

Diagrams that cannot be transformed into a modern reproduction because of technical difficulties are presented in facsimile. The text contained within the diagrams is reproduced below the facsimile. All tables are set in smaller typeface because of limited area on pages.

The various manners of notating **musical examples** in the manuscripts have been consistently transcribed in editions onto a system of five lines. All original clefs have been preserved. In instances where several musical examples follow one another, clefs are amended according to the clef at the beginning of the series with no remark to that effect. The use of compound neumes and single notes, which often varies from manuscript to manuscript, has not been slavishly reproduced in order that we might achieve a comprehensible musical representation. All notes associated with a single syllable are thus generally rendered with no space between individual notes.

Underlay of text in musical examples is almost never clear in the manuscripts, and thus in the editions is based on selected chant manuscripts and prints from 15th- and 16th-century central Europe. The inven-

tory of chant incipits in the eighth volume offers information concerning the parallel sources that have been used.

Concerning the **melodies** of the *saeculorum amen*-formulas, the characteristic melodies for individual modes and for verses of introits and responsories, the study by Calvin M. Bower and Patrick J. Kaufman should be consulted; concerning the *coniunctae*, the study of Zsuzsa Czagány, David Hiley and Jakub Kubieniec. These articles will be published in volume VII.

The **apparatus of concordances** found in the lower margin of editions offers only reference to texts outside of the Hollandrinus tradition. Complete concordances of texts within the *Traditio Hollandrini* will be presented in volume VIII. References to parallel sources for chant incipits are only given in the editions if these sources have been critical to the formation of the edition. All other references are to be gathered from the index of chant incipits.

The following indications are offered in the **margins of editions**:

Folio numbers of the manuscript(s) are found in the outside margin.

Page numbers or similar indications from older editions are found in certain instances in the inside margin.

The symbol ► indicates a commentary to the passage in question found on the page number following the symbol.

(Translated by Calvin M. Bower)

CHRISTIAN BERKTOLD – ÁGNES PAPP

TRACTATUS EX TRADITIONE HOLLANDRINI
COD. CRACOVIENSIS 1859

(TRAD. HOLL. IX)

EINLEITUNG

1. HANDSCHRIFT

Einzigste Quelle zur TH IX ist das Manuskript 1859 der Krakauer Biblioteka Jagiellońska. Es handelt sich um eine Papierhandschrift von 206 Blättern (ca. 211 mm × 148 mm) mit einer Sammlung von Lehrtexten, vermutlich aus dem Umfeld der Krakauer Universität, zu Astronomie, Geometrie, Mathematik, Astrologie, Magie, Medizin und Musik.¹ Die mehrfach auch in der Sekundärliteratur erwähnte Handschrift² wurde von Grażyna Rosińska inhaltlich aufgeschlüsselt.³ Mehrere Abschriften darin stammen von Albertus de Magna Opatow (Opatów, Polen).⁴ Als genaue Datierungen findet man in Explizits die Jahre 1447 und 1471, sodaß sich der Inhalt insgesamt in den zeitlichen Zusammenhang dieser beiden Daten bringen läßt; TH IX ist dem Jahr 1447 zuzuordnen.⁵ Neben TH IX fol. 3r-13r⁶ beinhaltet das Manuskript fol. 205a (206) als weiteren Text zur Musik noch eine Monochord-Mensur.⁷

¹ Vgl. RISM B III 5, S. 27.

² Vgl. die Nachweise bei RISM B III 5, S. 28.

³ Grażyna Rosińska: *Scientific Writings and Astronomical Tables in Cracow. A Census of Manuscript Sources (XIVth-XVIth Centuries)*. Studia Copernicana XXII, Wrocław et al. 1984. Die einzelnen Teile der Handschrift finden sich darin beschrieben unter den Randnummern: 116, 227, 463, 500, 558, 610, 629, 697, 704, 764, 1213, 1239, 1259, 1635, 1707, 1715, 1729, 1779, 1802, 1854, 1979, 2031, 2041, 2118, 2193, 2222, 2377.

⁴ Vgl. Rosińska, Writings, Randnummern 227, 1213, 1635, 1854. Albertus (Wojciech) de Magna Opatow (+ 1467) machte 1446/1447 an der Krakauer Universität den Magister artium und las dort 1447 über den *Algorismus minutiarum* des Martinus Rex de Premisla (vgl. Rosińska, Writings, Randnummer 1213). 1452-1453 war er Dekan der Artistenfakultät an der Krakauer Universität. Danach wandte er sich der Medizin zu: 1454 studierte er in Padua und Bologna Medizin, wobei er 1454-1456 in Bologna über Astronomie und Astrologie las. 1457 erhielt er von der Universität Bologna den Doktorgrad in Medizin. 1459 war er Dekan der medizinischen Fakultät der Krakauer Universität. 1465-1466 führte er den Titel eines königlichen Leibarztes (vgl. Bogdan Suchodolski (Hrsg.), *Historia Nauki Polskiej* VI. Wrocław et al. 1974, S. 755-756).

⁵ 1447 ist fol. 56r in einem Explizit von „Albertus de Magna Opatow“ belegt (vgl. Rosińska, Writings, Randnummer 1213), 1471 findet sich fol. 205v in einem Explizit „cuiusdam Venczeslai“ (vgl. Rosińska, Writings, Randnummer 1802). Nach Rosińska, Writings, gehören die Einträge 610, 1802 und 2222 zum Jahr 1471, alle übrigen – darunter TH IX – zum Jahr 1447.

⁶ Vgl. RISM B III 5, S. 27-28, und Rosińska, Writings, Randnummer 1239.

⁷ Vgl. RISM B III 5, S. 28, und Rosińska, Writings, Randnummer 2041.

2. TEXT

Text und Notenbeispiele von TH IX wurden von derselben Hand geschrieben. Die planvolle Konzeption der Aufzeichnung und der Charakter des Textes sprechen dafür, daß TH IX aus einer einzigen Vorlage abgeschrieben wurde. Allerdings ist der Text unvollständig, denn er bricht im Tonar inmitten des 7. Tons ab, bündig mit dem Seitenende fol. 13r.⁸ Da fol. 13v Texte anderer Art enthält, könnte bereits die Vorlage entsprechend unvollständig gewesen sein.

Wie man der Formulierung „Tractatus secundus artis musicalis“ (fol. 6v) entnehmen kann, liegt TH IX eine Gliederung in zwei Traktate zugrunde. Die Eintragung des ersten Traktats endet fol. 5v, während der zweite Traktat fol. 6v beginnt. Dazwischen finden sich fol. 6r die beiden Merkmelodien *Aurea personat* (linke Seitenspalte) und *Ter trini sunt modi* (rechte Seitenspalte). Die Position ihrer Eintragung vermittelt gleichsam zwischen den beiden Traktaten, da *Aurea personat* inhaltlich noch zum ersten Traktat zu zählen ist,⁹ *Ter trini sunt modi* sich dagegen auf den zweiten Traktat bezieht.

Zwischen der Anordnung des Textes in der Abschrift und seiner inhaltlichen Gliederung bestehen Übereinstimmungen:¹⁰

<i>Tractatus primus</i>				
1	fol. 3r	–	fol. 3v	(<i>Scala decemlinealis</i>)
2	fol. 4r	–	fol. 5v	(unteres Seitendrittel unbeschrieben)
<i>Aurea personat,</i>				
<i>Ter trini sunt modi</i>	fol. 6r			
<i>Tractatus secundus</i>				
1	fol. 6v	–	fol. 7r	(unteres Seitenfünftel unbeschrieben)
2	fol. 7v	–	fol. 8r	(leichte Zäsur im Schriftduktus)
3	fol. 8r	–	fol. 10r	(leichte Zäsur im Schriftduktus)
4 (Tonar)	fol. 10r	–	fol. 13r	(unvollständig)

⁸ Nach den Responsoriumsversen hört die Texteintragung auf; die Introitus fehlen bereits.

⁹ Genauer: zum Grundlagenkapitel 1, 1; vgl. Bernhard/Witkowska-Zaremba, Lehrtradition, S. 118-119.

¹⁰ Dabei zeigt sich aber im zweiten Traktat die Abgrenzung der Abschnitte 3 zu 2 bzw. 4 zu 3 jeweils nur an einer leichten Zäsur im Schriftduktus. Der Beginn von Abschnitt 3 (fol. 8r) ist inhaltlich durch die Formulierung: „Restat de tonis aliqua ... prenarrare“ abgesetzt, wobei „prenarrare“ bereits auf den noch folgenden Tonar anspielt. Kein inhaltliches Gliederungsmerkmal ist in zwei weiteren Stellen der Abschrift zu erblicken, bei denen auf der unteren Seitenhälfte kein Text steht, fol. 8v und fol. 9v, denn in beiden Fällen hätte hier noch eine graphische Darstellung (*figura*) eingetragen werden sollen.

3. INHALT

Der erste Traktat umfaßt ein Grundlagenkapitel (Kapitel 1) zur *musica* und zum Tonsystem (abgeschlossen durch die zusammenfassende *Scala decemlinealis*) sowie eine Mutationslehre (Kapitel 2).

Der zweite Traktat baut inhaltlich auf dem ersten auf, indem er komplexere musikalische Strukturen darstellt, nämlich Intervalle, Tonarten und Melodien. Er umfaßt vier Abschnitte: eine Intervallehre (Kapitel 1), als deren Fortführung die Lehre von den Halbtonveränderungen (*coniunctae*) (Kapitel 2), eine Tonartenlehre (Kapitel 3) und schließlich einen Tonar (Kapitel 4).

Zu Beginn des zweiten Traktats (2, 1, 1-8) wird die Beziehung zwischen beiden Traktaten ausgeführt: Der zweite Traktat ist gegenüber dem ersten, welcher mit seinen allgemeinen Inhalten auch der Mensuralmusik dient, ‚regulierter‘, d. h. wohl, strengeren Regeln unterworfen, wie sie speziell der Gregorianische Gesang verlangt.¹¹ Nicht die einzelnen Töne, die das Tonsystem ausmachen, sind es, woraus die Melodien entstehen, sondern erst die musikalischen Intervalle bilden deren Grundlage, weswegen diese auch als „principia“ des zweiten Traktats angesehen werden.¹²

Tractatus primus**cap. 1**

- 1, 1, 1 Definition der Musik
- 1, 1, 2 Erfindung der Musik
- 1, 1, 7 Definition von *sonus, manus, vox, cantus, linea, spatium, tonus, consonantia*
- 1, 1, 18 Einteilung des Tonsystems in Tetrachorde und Oktavbereiche
- 1, 1, 31 Tonstufen (*claves*) und Schlüssel (*claves signatae*)
- 1, 1, 37 Hexachorde
- 1, 1, 56 *Scala decemlinealis*

cap. 2

- 1, 2, 2 Definition der Mutation
- 1, 2, 4 Anzahl der Mutationsmöglichkeiten
- 1, 2, 11 Beschreibung der Mutationen für jede einzelne Tonstufe:
T-ut, A-re, B-mi: keine Mutation
- 1, 2, 15 *C-faut*:
asc. fa → ut (1. ♮ duralis → 1. naturalis)
desc. ut → fa (1. naturalis → 1. ♮ duralis)
- 1, 2, 18 *D-solre*:
asc. sol → re (1. ♮ duralis → 1. naturalis)
desc. re → sol (1. naturalis → 1. ♮ duralis)

¹¹ Vgl. die Kommentare zu 2, 1, 1 bis 2, 1, 4.

¹² In 2, 3, 3 wird dann ein Bezug zwischen den Intervallen und Tonarten hergestellt; in 2, 3, 12 werden die Tonarten speziell dem Gregorianischen Choral zugeordnet.

1, 2, 23	<i>E-lami:</i>	asc. la → mi (1. h duralis → 1. naturalis) desc. mi → la (1. naturalis → 1. h duralis)
1, 2, 27	<i>F-faut:</i>	asc. fa → ut (1. naturalis → 1. b mollis) desc. ut → fa (1. b mollis → 1. naturalis)
1, 2, 31	<i>G-solreut:</i>	asc. sol → re (1. naturalis → 1. b mollis) desc. re → sol (1. b mollis → 1. naturalis) asc. sol → ut (1. naturalis → 2. h duralis) desc. ut → sol (2. h duralis → 1. naturalis) asc. re → ut (1. b mollis → 2. h duralis) asc. ut → re (2. h duralis → 1. b mollis)
1,2, 42	<i>a-lamire:</i>	asc. la → mi (1. naturalis → 1. b mollis) desc. mi → la (1. b mollis → 1. naturalis) asc. la → re (1. naturalis → 2. h duralis) desc. re → la (2. h duralis → 1. naturalis) asc. mi → re (1. b mollis → 2. h duralis) asc. re → mi (2. h duralis → 1. b mollis)
1, 2, 49	<i>b-fa b-mi:</i>	keine Mutation
1, 2, 55	<i>c-solfaut:</i>	desc. sol → fa (1. b mollis → 2. h duralis) desc. fa → sol (2. h duralis → 1. b mollis) asc. sol → ut (1. b mollis → 2. naturalis) desc. ut → sol (2. naturalis → 1. b mollis) asc. fa → ut (2. h duralis → 2. naturalis) desc. ut → fa (2. naturalis → 2. h duralis)
1, 2, 63	<i>d-lasolre:</i>	desc. la → sol (1. b mollis → 2. h duralis) desc. sol → la (2. h duralis → 1. b mollis) asc. la → re (1. b mollis → 2. naturalis) desc. re → la (2. naturalis → 1. b mollis) asc. sol → re (2. h duralis → 2. naturalis) desc. re → sol (2. naturalis → 2. h duralis)
1, 2, 70	<i>e-lami:</i>	asc. la → mi (2. h duralis → 2. naturalis) desc. mi → la (2. naturalis → 2. h duralis)
1, 2, 74	<i>f-faut:</i>	asc. fa → ut (2. naturalis → 2. b mollis) desc. ut → fa (2. b mollis → 2. naturalis)
1, 2, 77	<i>g-solreut:</i>	asc. sol → re (2. naturalis → 2. b mollis) desc. re → sol (2. b mollis → 2. naturalis) asc. sol → ut (2. naturalis → 3. h duralis) desc. ut → sol (3. h duralis → 2. naturalis) asc. re → ut (2. b mollis → 3. h duralis) asc. ut → re (3. h duralis → 2. b mollis)
1, 2, 84	<i>aa-lamire:</i>	asc. la → mi (2. naturalis → 2. b mollis) desc. mi → la (2. b mollis → 2. naturalis) asc. la → re (2. naturalis → 3. h duralis) desc. re → la (3. h duralis → 2. naturalis) asc. mi → re (2. b mollis → 3. h duralis) asc. re → mi (3. h duralis → 2. b mollis)
1, 2, 91	<i>bb-fa bb-mi:</i>	keine Mutation

- 1, 2, 93 *cc-solfa*: desc. sol → fa (2. b mollis → 3. h duralis)
 desc. fa → sol (3. h duralis → 2. b mollis)
 1, 2, 97 *dd-lasol*: desc. la → sol (2. b mollis → 3. h duralis)
 desc. sol → la (3. h duralis → 2. b mollis)
 1, 2, 101 *Aurea personat lyra*
 1, 2, 102 *Ter trini sunt modi*

Tractatus secundus**cap. 1**

- 2, 1, 1 Die Intervalle als Tonverbindungen
 2, 1, 8 Definition von *modus*
 2, 1, 9 Intervalle:
 unisonus
 2, 1, 15 *semitonium*
 2, 1, 21 *tonus*
 2, 1, 27 Die dreifache Bedeutung des Terminus *tonus*
 2, 1, 31 *semitonus*
 2, 1, 34 *ditonus*
 2, 1, 38 *diatessaron*
 2, 1, 43 *diapente*
 2, 1, 46 *semitonium cum diapente*
 2, 1, 49 *tonus cum diapente*
 2, 1, 52 *diapason*
 2, 1, 65 6 *modi* nach Boethius: *tonus*, *semitonium*, *semitonus*, *ditonus*, *diatessaron*, *diapente*
 2, 1, 68 Die Intervalle in der Notation (auf gleicher Höhe oder nicht) und ihre Pro-
 portionen: *sesquitercia* = Quarte
 sesquialtera = Quinte
 dupla = Oktave
 2, 1, 76 Dissonanzen: *semitonium cum diapente*
 tonus cum diapente

cap. 2

- 2, 2, 1 Zwei *coniunctae* in früheren Zeiten: *b-fa b-mi*, acht in neuerer Zeit
 2, 2, 10 1. *A-B*: *signatur per b molle in B* Beispiel: *Sancta et immaculata*
 2, 2, 16 2. *D-E*: *b molle in E* *Gloriosa sanctissimi*
 2, 2, 20 3. *F-G*: *h quadrum in F* *Beatus servus*
 2, 2, 22 4. *G-a*: *b molle in a* *Fidelis servus*
 2, 2, 27 5. *c-d*: *h quadrum in c* <Alleluia>
 2, 2, 32 6. *d-e*: *b molle in e* *Immutemur*
 2, 2, 36 7. *f-g*: *h quadrum in f* *Hodie Maria virgo*
 2, 2, 39 8. *g-aa*: *b molle in aa*
 2, 2, 46 Weitere Zeichen für die *coniuncta*: *mensuristae* # - *organistae* +

cap. 3

- 2, 3, 2 Definition von *tonus* als Tonart
 2, 3, 4 Bestimmung der Gesänge nach acht Kirchentonarten
 cantus vulgaris, *cantus ambrosianus*, *cantus gregorianus*
 2, 3, 13 *Finales* der Tonarten

- 2, 3, 15 Unterscheidung in *autenti* und *plagales*
 2, 3, 27 Regeln zur Bestimmung der authentischen und plagalen Tonarten
 2, 3, 47 Beschreibung der Ambituskreise (nach IOH. COTT. mus.)
 2, 3, 75 Die *affinales*
 Ambitus und Tenores der Tonarten:
- | | Finalis: | Ambitus: | Tenor: | transp.: | Tenor: |
|----|----------|----------|--------|----------|--------|
| 1. | D | D-d | a | a-aa | e |
| 2. | D | A-a | <F> | E-e | c |
| 3. | E | E-e | c | b-bb | g |
| 4. | E | B-b | a | F-f | e |
| 5. | F | F-f | c | c-cc | g |
| 6. | F | C-c | a | G-g | e |
| 7. | G | G-g | d | d-dd | aa |
| 8. | G | D-d | c | a-aa | g |
- 2, 3, 106 Reguläre und irreguläre, transponierte und nicht transponierte Tonarten
 2, 3, 122 Die Neumennamen

cap. 4: Tonar

- 2, 4, 1 Definition der *toni*
 2, 4, 6 Einteilung des Tonars
- 1. Ton**
- 2, 4, 9 <Iubilus> *Primum quaerite regnum Dei*
 2, 4, 10 Psalmi minores *Dixit Dominus*
Primi toni melodia
 2, 4, 11 Psalmi maiores *Magnificat*
Benedictus
- 2, 4, 12 *Principale Euouae*
 2, 4, 14 Initialtöne
 2, 4, 21
- | | | |
|-------------------------|---|----------------------------|
| | F | <i>Ave Maria</i> |
| | D | <i>Angelus Domini</i> |
| 2, 4, 22 1. differentia | C | <Confitebor> |
| | D | <i>Leva Ierusalem</i> |
| 2, 4, 28 2. differentia | A | <i>Fidelis sermo</i> |
| | C | <i>Ductus est Iesus</i> |
| 2, 4, 33 3. differentia | F | <i>Volo Pater</i> |
| 2, 4, 36 4. differentia | F | <i>Lazarus amicus</i> |
| 2, 4, 40 5. differentia | F | <i>Apertis thesauris</i> |
| | a | <i>Exi cito in plateas</i> |
- 2, 4, 47 Merkvers *An-, Ave*
 2, 4, 48 Versus responsoriorum *Primus et novissimus*
Gloria Patri
 2, 4, 53 differentia ... *Sancto*
 2, 4, 54 Psalmus introituum *Prima aetate*
Gloria Patri
<Sicut erat>
 2, 4, 59 1. *Euouae* D *Exsurge quare*
 F *Etenim sederunt*

2, 4, 64	1. differentia	C	<i>Gaudeamus</i>
2, 4, 67	2. differentia	F	<i>Ego autem</i>
		a	<i>Lex Domini</i>
2, 4, 72	Merkvers <i>Ex-</i> tenet		
	2. Ton		
2, 4, 75	<Psalmi minores>		<i>Secundum autem in fine</i>
	Iubilus		<i>Secundum autem simile est huic</i>
2, 4, 76	Psalmi maiores		<i>Magnificat</i>
			<i>Benedictus</i>
2, 4, 77	<i>Euouae</i>		
2, 4, 79	Initialtöne		
2, 4, 80		A	<i>Laudate Dominum</i>
		F	<i>Genuit puerpera</i>
		D	<i>O virgo virginum</i>
		C	<i>Sicut lilium</i>
2, 4, 84	Merkvers <i>La-</i> tenet		
2, 4, 85	Psalmus introituum		<i>Secunda aetate</i>
			<i>Gloria Patri</i>
			<i>Sicut erat</i>
2, 4, 89	<i>Euouae</i>	D	<i>Fac mecum Domine</i>
		C	<i>Mibi autem</i>
		F	<i>Me expectaverunt</i>
		A	<i>Salve Sancta parens</i>
2, 4, 95	Versus responsorium		<i>Secundum testamentum</i>
			<i>Gloria Patri</i>
	3. Ton		
2, 4, 102	Iubilus		<i>Tertia dies est</i>
2, 4, 103	Psalmi minores		<i>Tertium suspende in medio</i>
2, 4, 104	Psalmi maiores		<i>Magnificat</i>
			<i>Benedictus</i>
2, 4, 105	Psalmi minores		<i>Dixit Dominus</i>
2, 4, 106	<i>Principale Euouae</i>		
2, 4, 107	Initialtöne		
2, 4, 108		E	<i>Favus distillans</i>
		F	<i>Quando natus est</i>
2, 4, 110	1. differentia	G	<i>Quoniam in aeternum</i>
2, 4, 113	2. differentia	G	<i>Tollite portas</i>
2, 4, 119	3. differentia	C	<i>Vivo ego</i>
		G	<i>Cives mei</i>
2, 4, 125	Versus responsorium		<i>Tres personae sunt</i>
			<i>Gloria Patri</i>
2, 4, 128	Psalmus introituum		<i>Tentatus Abraham tertia aetate</i>
			<i>Gloria Patri</i>
			<i>Sicut erat</i>
2, 4, 132	1. <i>Euouae</i>	G	<i>Dispersit dedit</i>

2, 4, 136	differentia	E	<i>Dum clamarem</i>
		F	<...>
2, 4, 140	Merkvers <i>Dispersit</i>		
	4. Ton		
2, 4, 142	Iubilus		<i>Quarta vigilia venit ad eos</i>
2, 4, 143	Psalmi minores		<i>Quartus inprimis</i> <i>Dixit Dominus</i> <i>Magnificat</i> <i>Benedictus</i>
	Psalmi maiores		
2, 4, 144	<i>Principale Euouae</i>		
2, 4, 145	Initialtöne		
2, 4, 146		G	<i>Rectos decet</i>
		F	<i>Michael Gabriel</i>
		E	<i>Iubilare Deo</i>
2, 4, 149	1. differentia	D	<i>Ex Aegypto</i>
2, 4, 154	2. differentia	D	<i>Secus decursus</i>
2, 4, 159	3. differentia	C	<i>Tulit ergo</i>
2, 4, 162	4. differentia	G	<i>O mors ero</i>
		E	<i>Fidelia omnia</i>
2, 4, 167	Merkvers <i>Has retinet</i>		
2, 4, 168	Versus responsoriorum		<i>Quatuor libris Evangelii</i> <i>Gloria Patri</i> <i>... et Spiritui Sancto</i>
2, 4, 170	differentia		
2, 4, 171	Psalmus introituum		<i>Quarta aetate Moyses</i> <i>Gloria Patri</i> <i>Sicut erat</i>
2, 4, 174	1. <i>Euouae</i>	G	<...>
		D	<i>Reminiscere</i>
		F	<i>Omnis terra</i>
2, 4, 182	differentia	D	<i>Resurrexi</i>
	5. Ton		
2, 4, 186	<Iubilus>		<i>Quinque prudentes</i>
2, 4, 187	Psalmi minores		<i>Quinti medietas quarto similis</i> <i>Dixit Dominus</i> <i>Magnificat</i> <i>Benedictus</i>
	Psalmi maiores		
2, 4, 188	<i>principale Euouae</i>		
2, 4, 189	Initialtöne		
2, 4, 191		a	<i>Montes et colles</i>
		c	<i>Elevamini portae</i>
2, 4, 193	differentia	F	<i>Alma Redemptoris</i>
2, 4, 196	Versus responsoriorum		<i>Quinque libris Moysice legis</i> <i>Gloria Patri</i> <i>Quinta aetate praevaluit David</i> <i>Gloria Patri</i> <i>Sicut erat</i>
2, 4, 197	Psalmus introituum		

2, 4, 198	<i>principale Euouae</i>	c	<i>Ecce Deus adiuvat me</i>
		a	<i>Miserere mihi</i>
2, 4, 205	differentia	F	<i>Laetare Ierusalem</i>
	6. Ton		
2, 4, 211	Iubilus		<i>Sexta hora sedit super puteum</i>
2, 4, 212	Psalmi minores		<i>Sextus item ut primus</i> <i>Dixit Dominus</i>
2, 4, 213	Psalmi maiores		<i>Magnificat</i> <i>Benedictus</i>
2, 4, 214	<i>principale <Euouae></i>		
2, 4, 215	Initialtöne	F	<i>Conspicit in caelis</i>
2, 4, 220	differentia	F	<i>Benedictus Dominus in aeternum</i>
2, 4, 223	Psalmus introituum		<i>Salvator noster Dominus Iesus</i> <i>Gloria Patri</i> <i>Sicut erat</i>
2, 4, 225	<i>principale Euouae</i>	F	<i>Omnes gentes plaudite</i>
		D	<i>Hodie scietis</i>
2, 4, 231	differentia	C	<i>Quasimodo geniti</i>
2, 4, 234	Versus responsoriorum		<i>Sextam aetatem mundi Dominus visitans</i> <i>Gloria Patri</i>
	7. Ton		
2, 4, 236	Iubilus		<i>Septem sunt spiritus ante thronum Dei</i>
2, 4, 237	Psalmi minores		<i>Septimus quartum in medio respicit</i> <i>Dixit Dominus</i>
2, 4, 239	Psalmi maiores		<i>Benedictus</i>
2, 4, 240	<i>principale Euouae</i>		
2, 4, 241	Initialtöne	a	<i>Ipse praeibit</i>
		G	<i>Maria stabat</i>
2, 4, 248	1. differentia	G	<i>Pater de caelis</i>
2, 4, 252	2. differentia	c	<i>Dixit Dominus</i>
		b	<i>Stella ista</i>
2, 4, 256	3. differentia	d	<i>Tu es Petrus</i>
2, 4, 259	4. differentia	b	<i>Mirificavit Dominus</i>
2, 4, 262	Versus responsoriorum		<i>A septem daemoniis</i> <i>Gloria Patri</i>

3. VERBINDUNGEN ZUR TRADITIO HOLLANDRINI

Wenn man den Text im ganzen betrachtet, nimmt TH IX eine Mittelstellung zwischen *Hollandrinus vetus* und *Hollandrinus novus* ein, die sich auch in der stemmatischen Tafel der *Traditio Hollandrini* zeigt.¹³ Im einzelnen wechselt das Bild aber durchaus von Abschnitt zu Abschnitt:

Tractatus primus

In Kapitel 1, 1 (Grundlagen) bestehen zahlreiche verstreute kleinere Textbeziehungen zur *Traditio Hollandrini*, ohne daß einzelne besonders hervortreten. Mit TH I, II, III, V, VII und LZ (neben mehreren anderen) findet man unter ihnen auch die für die späteren Textabschnitte von TH IX wichtigen Texte. Auffällig ist dabei, daß es zu TH XI in diesem Kapitel praktisch keine Konkordanzen gibt.

Auch in Kapitel 1, 2 (Mutationen) bestehen mehrere kleine Kongruenzen mit anderen Texten. TH XI fehlt hier sogar vollständig, während zu TH I und TH XV etwas auffälligere Beziehungen bestehen.

Der *Tractatus primus* von TH IX ist also in keine prominente Beziehung zu einzelnen Texten der *Traditio Hollandrini* zu setzen.

Tractatus secundus

Kapitel 2, 1 (Intervalle) besitzt zahlreiche Kongruenzen mit einer Vielzahl von Texten der *Traditio Hollandrini*, wobei vor allem die Übereinstimmung mit TH XI auffällig ist. Am Schluß des Kapitels (2, 1, 65-78) wandelt sich dieses Bild: hier findet man neben TH XI kaum noch Übereinstimmungen mit weiteren Texten, es tritt aber TH I als Konkordanz in Erscheinung.

Kapitel 2, 2 (*coniunctae*) hat zu mehreren Texten relativ starke Beziehungen, am dominantesten zu TH XI, in zweiter Linie zu TH I, ferner zu TH II, TH V, TH VII und LZ, sowie einer Reihe weiterer Hollandrinus-Texte.

Kapitel 2, 3 (Tonarten) besitzt sehr wenige Beziehungen zu weiteren Texten. Eine gewichtige Ausnahme ist allerdings TH I, mit der größere Textpartien parallel gehen. Ansonsten sind nur einzelne kürzere Kongruenzen mit TH V und LZ nennenswert, sowie die Überlieferung der Lambertus-Verse (TH IX 2, 3, 54-74) gemeinsam mit TH XI.

Kapitel 2, 4 (Tonar) besitzt enge Beziehungen zu TH II, TH V und LZ. Die Anzahl der Notenbeispiele ist in TH IX jedoch deutlich geringer, da viele Antiphonenincipits nur im fortlaufenden Text angegeben werden.

¹³ Vgl. Bernhard/Witkowska-Zaremba, *Lehrtradition*, S. 95.

Für den *Tractatus secundus* von TH IX findet man also auffallende Konkordanzen mit einzelnen Texten der *Traditio Hollandrini*, welche allerdings nicht durchgehend, sondern abschnittsweise wechselnd sind. Besonders treten TH I und TH XI hervor, außerdem TH II, TH V und LZ.

Darüberhinaus bieten sich im Tonar bemerkenswerte Einzelaspekte:

1. In auffälliger Weise werden Neumennamen zur melodischen Beschreibung von Antiphonen verwendet. Teilweise finden sich hierzu Parallelen bei TH II, TH V und LZ, fast immer geht aber TH IX besonders ausführlich vor:¹⁴

a) *podatus*

Zu TH IX 2, 4, 115-117 (3. Ton) überliefern TH II 4, 177 und TH V 4, 317 eine wesentlich einfachere Fassung. Sie verzichten auf die weiteren Erörterungen, die TH IX nach dem ersten Satz (TH IX 2, 4, 115) noch anfügt (TH IX 2, 4, 116-117), und beenden diesen stattdessen mit der Formulierung „in ·c·solfaut mediantē podatho ascendentes“ anstelle von „<surgentes>“:

TH IX 2, 4, 115-117: Continet enim antiphonas in ·G·solfaut inchoantes et per tonum surgentes in ·a·lamire ibique nullam moram facientes, sed statim per semi<di>tonum <surgentes>. Quod tamen signum musice sit in saltu semiditoni: **Podachus** est enim signum musice tale, quando saltus fit super eandem sillabam, sicut patet in hac antiphona *Tu Domine* etc. Ibi enim debita sillaba surgit primo per tonum, dehinc per semi<di>tonum in figura **podachi**.

Bei TH IX 2, 4, 222 (6. Ton) stimmen TH II 4, 285 und TH V 4, 426 dagegen fast wörtlich mit TH IX überein:

TH IX, 2, 4, 222: <Continet enim antiphonas in ·F·faut inchoantes et ab ·F·faut> non cadentes, sed leniter surgentes per tonum in ·G·solfaut et ibi non prolixam moram facientes, sed maxime ad duos unisonos, et hinc per tonum in ·a·lamire sub signo **podachi** surgentes et ab ·a·lamire reverberantes <·F·>faut in depressione

Auch beim 7. Ton hätte der *podatus* bei der Besprechung der Introitus wohl noch eine Rolle spielen sollen (vgl. TH II 4, 333 und TH V 4, 474), die Handschrift bricht aber vorher ab.

¹⁴ Vermutlich auch deshalb, weil die Neumen eine Bedeutung für das Erkennen der Tonart einer jeweiligen Melodie haben, vgl. den Kommentar zu 2, 3, 122-128. Allein die Neumentabelle (TH IX 2, 3, 125-128) ist dagegen häufig überliefert; vgl. Bernhard/Witkowska-Zaremba, *Lehrtradition*, S. 116-117.

b) *oriscus*

Gegenüber TH IX 2, 4, 184 (4. Ton) verzichten TH II 4, 246 und TH V 4, 386 auf den Zusatz „id est per tale signum musice“ und haben nur „per oriscum surgentes“:

TH IX 2, 4, 184: Continet enim introitus in ·D·solre inchoantes et ibidem aliquantulum moram facientes, ad minus ad duos unisonos, et in <·F·>faut per **oriscum**, id est per tale signum musice, surgentes

c) *eptaphonus*, *scandicus*, *cephalicus*, *salicus*

Für den Gebrauch von *eptaphonus* (TH IX 2, 4, 251; 2, 4, 255), *scandicus* und *cephalicus* (TH IX 2, 4, 16) sowie *salicus* (TH IX 2, 4, 245-246) gibt es keine Entsprechungen, wenngleich TH II, TH V und LZ im übrigen teilweise gleiche Formulierungen haben (vgl. TH II 4, 312-313; TH V 4, 451-452; LZ 4, 276 und 281):

TH IX 2, 4, 251: Que eciam antiphona surgat sub signo **eptaphono**, scilicet quod tantum morulam quandam faciat in ·G·solreut

TH IX 2, 4, 255: Continet eciam antiphonas in ·b·fa·b·mi inchoantes et a ·b·fa·b·mi non cadentes, sed surgentes tantummodo sive gradatim sive sub signo **eptaphono**

TH IX 2, 4, 16: Surgentes, ut in hac antiphona *Omnes intendentes in eum* sub signo dicto **scandicus**; cadentes, ut in hac antiphona *Ecce nomen Domini*, antiphona *Angelus Domini* sub signo **cephalicus**.

TH IX 2, 4, 245-246: Continet eciam antiphonas in ·G·solreut inchoantes et a ·G·solreut surgentes, sive per tonum sive per dytonum, sicut in hac antiphona *Ioseph et filii David*, sive diateseron, sicut patet in hac antiphona *Vidit Iacob scalam*, sive per dyapente sub signo **salichus**, sicut patet in hac antiphona *Exortum est in tenebris*. **Salichus** enim est signum musice, cum fit intensio et elevacio saltus punctatim ita, quod unus punctus inferior unam syllabam usurpat, reliquus sublimior reliquam, sicut ibi eciam *Exortum est*.

2. In Merkversen werden jeweils die Anfangsworte (manchmal auch nur fragmentarisch) der Textincipits von Melodien zusammengefaßt, z. B. steht „Ex- tenet Et-, Gau-, Lex, Ego cantus officiorum“ (2, 4, 72) für die Introitus *Exsurge quare* (2, 4, 61), *Etenim sederunt principes* (2, 4, 63), *Gaudeamus omnes* (2, 4, 66), *Lex Domini* (2, 4, 70) und *Ego autem* (2, 4, 69). Derartige Verse dienten offenbar zur Einprägung einer zur jeweiligen Tonart gehörenden Gruppe von Gesängen. Es gibt zwei Versreihen, eine zu den Offiziumsantiphonen (*cantus antiphonarum*), eine zu den Introitus (*cantus officiorum*¹⁵). Beide Reihen sind nur unvollständig überliefert, bei den Antipho-

¹⁵ Vgl. den Kommentar zu 2, 4, 54.

nen gibt es Verse zum 1., 2. und 4. Ton,¹⁶ bei den Introitus zum 1. und 3. Ton.¹⁷

Exakte Konkordanzen zu diesen Versen finden sich nicht. Grundsätzlich erinnern sie an Memorierversen wie „Primus ut *Exsurge, Rorate*“ des Heinrich von Augsburg (11. Jhd.), oder „Primus ut *Ecce, Leva*“.¹⁸ Auch innerhalb der *Traditio Hollandrini* und in verwandten Texten des 15. Jahrhunderts finden sich ähnliche Formen der Zusammenfassung von Offiziumsantiphonen.¹⁹ Derartige Gedächtnisstützen lebten in zahlreichen Varianten fort.²⁰

3. Einen Hinweis auf die mögliche Provenienz der zitierten Melodien liefert *Laudes canens Davidicas* (TH IX 2, 4, 43). Als Bestandteil des nur in Böhmen bekannten Ludmilla-Offiziums deutet der Gesang auf eine nicht aus dem Krakauer Umfeld stammende Vorlage hin.²¹

4. EDITION²²

Text

Der Text ist allgemein von ganz guter Qualität, wenngleich oft stark abgekürzt, sodaß man des öfteren von einer unsicheren Lesung (*lectio incerta*) sprechen muß oder bei der Auflösung von Kürzungen im Zweifel bleibt. Auffallend sind das nachlässige Umgehen des Schreibers mit manchen Kürzungen, z. B. für n/m, die Verwendung teilweise recht individueller Abkürzungen, z. B. „mtta“²³ für ‚mutter‘, und die Benutzung des „w“ (editorisch „u“ oder „v“), z. B. in „Gwido“ oder „suawem“. Manchmal verbessert der Schreiber sich auch selbst durch Streichung oder Überschreibung. Größere Schreibfehler oder Ungereimtheiten finden sich nicht allzu häufig. Es kommt aber doch immer wieder vor, daß der Schreiber

¹⁶ TH IX 2, 4, 47; 2, 4, 84; 2, 4, 167.

¹⁷ TH IX 2, 4, 72; 2, 4, 140.

¹⁸ Vgl. Michel Huglo, *Les Tonaires. Inventaire, Analyse, Comparaison*, Paris 1971, S. 258-259, 279-281.

¹⁹ TH VII 4, 278; TH XIX 339; IOH. OLOM. (vgl. Bernhard/Witkowska-Zaremba, *Lehrtradition* S. 132); HUGO SPECHTSH. (vgl. Bernhard/Witkowska-Zaremba, *Lehrtradition* S. 109-111).

²⁰ Vgl. z. B. Huglo, *Tonaires* S. 259-260.

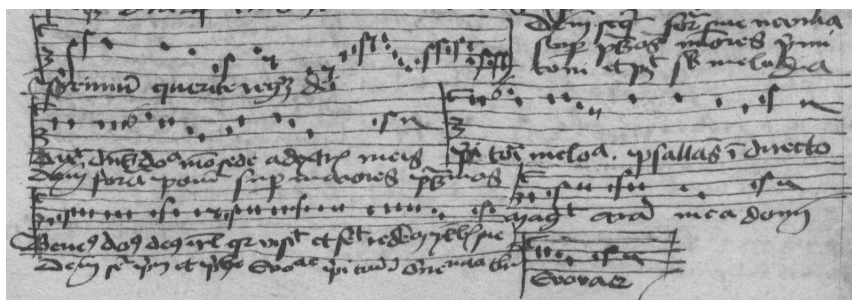
²¹ Vgl. den Kommentar zu 2, 4, 43.

²² Für die zahlreichen Korrekturen und geduldige Unterstützung unserer Arbeit danken wir den Herausgebern Elżbieta Witkowska-Zaremba und Michael Bernhard.

einzelne Wörter, selten auch ganze Satzteile ausläßt oder sich (aus Nachlässigkeit) geradezu systematisch verschreibt, z. B. bei „<F>faut“ und „semi<di>tonus“. In Einzelfällen könnten auch Glossen in den Text geraten sein (vgl. Kommentar zu 1, 2, 29; 2, 1, 8; 2, 2, 17). Bei den Halbtonstufen bzw. Hexachorden werden vom Schreiber *b*, *h* und *h̄* unterschieden, wobei *h* und *h̄* durch Zwischenformen ineinander übergehen, bei den Tonbuchstaben findet man Minuskeln und Majuskeln, beide Unterscheidungen werden nicht konsequent gehandhabt; hier normalisiert die Edition.

Notenbeispiele

Die Notenbeispiele wurden vom Textschreiber mit kursiver gotischer Notation zumeist auf vier oder fünf Linien (mit den Schlüsseln *F*, *C*, *g* oder *d*) geschrieben. Die Sorgfalt des Schreibers bezüglich der Notenbeispiele steht insgesamt hinter der textlichen nicht zurück. Somit ist die Qualität der musikalischen Aufzeichnung für die üblichen Ansprüche eines theoretischen Traktats als vergleichsweise gut zu bezeichnen.



Kraków, Biblioteka Jagiellońska 1859, fol. 10r

Vor dem Hintergrund des von Choralhandschriften gewohnten Bildes freilich fällt der Notentext in vielerlei Hinsicht ab:

1. Generell besitzt die musikalische Aufzeichnung einen etwas flüchtigen Charakter.
2. Des öfteren finden sich fehlende oder fehlerhafte Schlüssel oder einzelne fehlerhafte, ausgelassene oder überflüssige Töne.
3. Die Zuordnung von Noten und Text (um die sich der Schreiber zwar bemüht, wie etwa an Notengruppierungen oder Zuordnungsstrichen zu sehen ist), ist oft nicht eindeutig zu interpretieren.
4. Textliche Formulierungen und Notenbeispiele passen nicht immer zueinander.

Man könnte vermuten, daß der Schreiber im Einzelfall bereits durch die Notation in der Vorlage vor Deutungsschwierigkeiten gestellt war – oder ihm waren viele Dinge einfach klar, die für uns schwer zu rekonstruieren sind, sodaß dem Schreiber eine oft nur gedächtnisstützende Kurzschrift ausreichte, die wir heute aber nicht mehr auf Anhieb verstehen.

EDITION

Kr = Kraków, Biblioteka Jagiellońska 1859, fol. 3r-13r

<TRACTATUS PRIMUS>

3r

1

► p.81 ¹ Musica secundum Bohecium sic diffinitur: Est iocundissima sciencia homines honorans et decorans tripudiis, vocem rectificans, supremis placens et amenum dans auditui gratulamen.

² Item Pitagoras quadam vice preteriit fabricam et ex diversis ictibus maleorum ibi propositorum vocum proprietates consideravit. ³ Ad fabricam vero intrans et maleos ponderans et quantitatem cuiuslibet ponderis, quod ibi invenerat, ex eis tubam seu fistulam fabricari facit et ita resonancias maleorum in ea consideravit ac sonos musicales invenit.

► p.81 ⁴ Pitagoras repperit, transfert Bohecus ipse,
⁵ Investigator Guido Tubalque registrat,
⁶ Tubal epilogat, normas ponitque Iohannes.

► p.81 ⁷ Cum igitur fit mediante sono: ⁸ Sonus est fraccio aeris ex pulsu percussientis ad percussum, id est ab una acceptione vocis descensus vel
 ► p.81 ascensus ad percussum, id est ad cordam immediatam per modalitatis intervallum.

⁹ Manus est figura decem et novem articulis sub habitudine sex vocum et XXI^a clavibus per lineas et spacia proporcionabiliter iuxta cantus dispositionem adinventata.

¹⁰ Vox est prolacio successiva certo tempore mensurata.

¹¹ Cantus est modulacio vocis naturaliter et artificialiter elevate.

Item Guido:

¹² Musicorum et cantorum magna est distancia.

¹³ Nam isti sciunt et componunt, illi faciunt, sed non sapiunt.

⁸ IOH. MUR. not. 1, 1, 5

12-13 GUIDO reg. 1-3

1 gratulamen] gratulatum Kr

2 fabricam] corr. ex fabriquam Kr

5-6 registrat ... epilogat] *suprascr.* per concor diam Kr

9 XXI^a] xxi^a Kr

11 Item] *lectio incerta* Kr

¹⁴Linea est ordo linealis habens duo spacia per modum intervalli secundum sub et supra.

¹⁵Spacium est intersticiū spaciāle duabus lineis predistinctum.

¹⁶Tonus est preludium cuiuscumque cantus designans litteras iniciales inceptions eiusdem secundum regulas ascensus vel descensus et dans discrepantias cantui secundum naturalem et licentialem acceptionem. ▶ p.82

¹⁷Consonancia est dissimilium vocum inter se in unum vel in unam redactarum concordia. ▶ p.82

¹⁸Notandum quod, ut dicit Bo<ecius>, tunc quinque sunt partes musice in cantu gregoriano: prima pars est gravium, secunda finalium, tertia acutarum, quarta superacutarum, quinta excellencium. ¹⁹Quarum quelibet usurpavit sibi quatuor cordas, preter 3^{am} acutarum, que habet tres; secundum vero alios preter quartam superacutarum, que tantum dicitur habere tres. ²⁰Prime igitur dicuntur graves, quia cantus in eis discurrens gravem et bassum reddit sonum. ²¹Relique quatuor dicuntur finales ideo, quia omnis cantus regularis non transpositus in eis terminatur, nisi pro gravibus affinales sibi usurpet, quia in finalibus fortassis propter gravitatem coniunctarum perfici non valet. ²²Sequentes tres dicuntur acute, quia cantus in eis discurrens acutum sonum habet respectu gravium. ²³Que secundum alios octo iam supradicte hoc nomine appellantur; ²⁴et hoc iuxta hanc divisionem cordarum: ▶ p.82

Versus: ²⁵Claves octo graves, septem dicuntur acute,

²⁶Quatuor excellentes, quas inchoat ·aa· <quo>que dupla.

²⁷Quatuor vero alie dicuntur superacute, quia in intensione excedunt acutas. ²⁸Quinto et ultimo, quatuor corde dicuntur excellentes, quia superacutas acumine vocis potissime excellunt.

Versus: ²⁹Gama graves, ·D· finales, ·a· prebet acutas;

³⁰·d· super has acuit, excellit ·aa· quoque dupla.

17 BOETH. mus. 1, 3 p. 191, 3

26 SUMM. GUID. 44; GOB. PERS. p. 182a; ANON. Carthus. nat. 7, 87

29 SUMM. GUID. 43; GOB. PERS. p. 182a; ANON. Carthus. nat. 7, 87

14 Linea] *add. in marg.* line<a> Kr

19 quartam] quintam Kr

21 pro gravibus] per gravium Kr

³¹ Notandum: Claves musicales secundum communem usum sunt decem et novem; Guido autem viginti et unam <ponit> ita, quod ·b·fa·h·mi utrumque pro duabus clavibus <numeratur>; cui omnes assenserunt.

³² Inter quas claves quedam sunt signate, quedam non signate. ³³ Signate, que in lineis signantur, sunt 5, scilicet ·Γ· fundamentale, ·F· finale, ·c·acutum, ·g· superacutum et ·d· excellens. ³⁴ Alie omnes preter ·b·fa·h·mi dicuntur non signate, quia non signantur. ³⁵ Signantur etenim etiam ·b·fa·h·mi per duplicem modum, scilicet per b molle vel orbiculare, per quod designatur *fa*, et per h quadratum, per quod importatur *mi*; ³⁶ loco cuius communis nunc usus assumit h videlicet tale.

³⁷ Item iuxta triplicem soni proprietatem in triplici differencia cantus reperitur, durus videlicet sive asper, naturalis sive planus et mollis sive dulcis.

³⁸ Cantus durus signatur per h durum sive quadrum, a quo be duralis nuncupatur. ³⁹ Et quia ter reperitur, in tres merito partes dividitur. ⁴⁰ Unde ubicumque corda incipit a ·G·, ibi tunc cantus incipit be duralis. ⁴¹ Iuxta hoc nota, quod tres sunt corde a ·G· incipientes, prima a ·Γ· gravi, quod Greco caractere insignitur, ut a Grecis originaliter emanasse ad nos musica et a nostro ·G· figuraliter differre, cum quo facit dyapason, ostendatur. ⁴² In quo quidem primus be duralis incipit, et hoc scilicet in linea, et finitur in ·E·lami finali in spacio. ⁴³ Secundus incipit in ·G· finali in spacio et finitur in ·e· superacuto in linea. ⁴⁴ Tercius incipit in ·g· superacuto in linea et caret ultima voce, scilicet *la*, quia servat metam ulterius scilicet non procedendi.

⁴⁵ Cantus autem mollis sive dulcis eo, quod suavem efficit mellodiam, per b rotundum signatur, a quo b mollis nuncupatur. ⁴⁶ Et in duplici specie reperitur. ⁴⁷ Et corda ab ·F· incipiens est nota incepcionis eiusdem. ⁴⁸ Primus itaque incipit in ·F· finali in linea et finitur in ·d·lasolre in spacio. ⁴⁹ Secundus incipit in ·f· superacuto in spacio et in ·d·lasol in linea completur.

⁵⁰ Cantus autem naturalis, quoniam naturam utriusque premissorum sapiens, nec nimis asper nec nimis molliter sonans, mediocriter progreditur, a nulla littera cognominatur. ⁵¹ Sed iuxta duplicem littere huius, videlicet ·C·, situationem, *ut* sibi subiuncta, in duplici specie reperitur. ⁵² Primus quidem in ·C· gravi incipit in spacio et finitur in ·a· acuto in linea. ⁵³ Secundus incipit in ·c· acuto in linea et finitur in ·aa· gemino in spacio.

31 <ponit> ... <numeratur>] cf. TH V 2, 70

41 emanasse] emanassa Kr

51 ·C·] E Kr

⁵⁴ Quorum inicia singillatim presignata in hoc versu breviter explicantur:

⁵⁵ ·C· dat natura, ·F· b mollis, ·G· que b dura.

⁵⁶ Et sic tres cantus contenti in genere sunt divisi in septem in specie.

Rarius	dd	la	sol	dd	
	cc	sol	fa	cc	
	bb	fa	b mi	bb	
	aa			aa	coniuncta b
Raro	g	la	mi re	g	coniuncta b
	f	sol	re ut	f	coniuncta b
	e	fa	ut	e	coniuncta b
	d	la	mi	d	coniuncta b
Communiter	c	sol	re ut	c	coniuncta b
	bb	fa	b mi	b	
	a	la	mi re	a	coniuncta b
	G	sol	re ut	G	coniuncta b
Communiter	F	fa	ut	F	coniuncta b
	E	la	mi	E	coniuncta b
	D	sol	re ut	D	coniuncta b
	C	fa	ut	C	
	B	mi		B	coniuncta b
	A	re		A	
Rarissime	F	ut		F	coniuncta b

2

4r ¹ SEQUITUR DE MUTTACIONIBUS VOCUM IN VOCES, CANTUUM IN CANTUS.

- p.82 ² Diffinicio muttacionis: est unius vocis propter aliam seu ab alia sub
 ► p.82 eodem signo seu clave et eodem sono proporcionata divisio. ³ <...> libet enim, quomodo unus sonus transformetur in alium, sicut de *h* duro in naturalem et *e* contrario, et de naturali in *b* mollem et *e* contrario, et de *b* molli in *h* durum et *e* contrario, et cum hoc, quot voces unaqueque cordarum habeat et per quem cantum unaqueque vox cantatur.

- p.82 ⁴ Et sciendum, quod una corda unam vocem habens invariata eandem retinet. ⁵ Corda vero dissyllaba, quia duas voces habet, duas facit muttaciones, unam ascendendo, aliam descendendo. ⁶ Corda autem trissyllaba, quia ex tribus vocibus componitur, sex muttaciones, tres ascendendo et tres descendendo ab uno cantu in alium merito habebit.

- p.83 Versus: ⁷ Unica si fuerit vox, invariata manebit.
⁸ Si duplex detur, ha<n>c bis decet, ut varietur.
⁹ Si vox sit terna, variacio sit tibi sena.
 ► p.88 ¹⁰ *Ut re mi* scandunt, descendunt *fa* quoque *sol la*.

- ¹¹ Unde gamaut in linea in parte gravium habet unam vocem, scilicet *ut*, que canitur per primum cantum *h* duralem, nullam vero habet muttacionem.
 ► p.89 ¹² *A·re* similiter, in spacio, habet unam vocem, scilicet *re*, et nullam muttacionem.
¹³ *B·mi* habet unam vocem nulla muttacione habita.
¹⁴ Que voces predictarum cordarum exemplificari per se ipsas non indigent, cum ibi non sit muttacio unius vocis in aliam; quod primo patet ante in versu, ibi: „Unica“.

2 LAMBERTUS p. 256a

7 ANON. Gemnic. 1, 3, 28

8 ANON. Gemnic. 1, 3, 29

9 ANON. Gemnic. 1, 3, 32; ADAM FULD. 2, 5

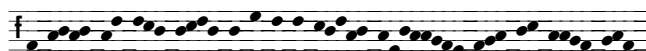
12 IOH. OLOM. 6 p. 18

3 durum] *lectio incerta* (duris ?) Kr

6 descendendo] ascendendo Kr | cantu] canto (?) Kr

14 vocis] ~~partis~~ vocis Kr

¹⁵ ·C·faut in spacio in parte gravium habet duas voces, scilicet *fa* et *ut*; *fa* est primi ♭ duralis, *ut* vero primi naturalis. ¹⁶ Et habet duas muttaciones, quia *fa* muttatur in *ut*, ascendendo, de primo cantu ♭ durali in primum cantum naturalem, <de parte gravium in partem finalium; *ut* muttatur in *fa*, descendendo, de primo cantu naturali in primum cantum ♭ duralem>, de finalium parte cordarum tendendo in graves. ¹⁷ Verbi gracia: ▶ p.89



¹⁸ ·D·solre in parte finalium in linea habet duas voces, scilicet *sol* et *re*; *sol* modulatur per primum ♭ duralem, *re* per primum naturalem. ¹⁹ Et duas sibi sortitur muttaciones: ²⁰ *Sol* enim muttatur in *re*, ascendendo, de primo cantu be durali in primum naturalem, de parte finalium non transcendendo, vel in partem acutarum, si placet, una corda pertingendo. ²¹ *Re* e contrario muttatur in *sol*, descendendo, de primo naturali in primum ♭ duralem, modulando cantum de finalibus in graves. ²² Exemplum utriusque:



²³ ·E·lami in parte finalium in spacio habet voces insuper duas, *la* scilicet et *mi*; *la* deputatur primo ♭ durali, *mi* vero primo naturali. ²⁴ *La* itaque muttatur in *mi*, ascendendo, de primo ♭ durali in primum naturalem, de parte gravium vadendo in partem finalium. ²⁵ E converso *mi* muttatur in *la*, descendendo, de primo cantu naturali in primum ♭ duralem, de finalibus peragendo et in graves tendendo. ²⁶ Exemplum pro utroque:



²⁷ ·F·faut in parte finalium in linea habet duas itaque voces, *fa* scilicet et *ut*; *fa* nanciscitur sibi primus naturalis, *ut* autem primus ♭ mollis. ²⁸ Et habet denique duas muttaciones, quia *fa* muttatur in *ut*, ascendendo, de primo cantu naturali in primum ♭ mollem, de parte finalium in se ipsas et tendendo in acutas. ²⁹ *Ut* e contrario <muttatur in *fa*, descendendo, de primo cantu ♭ molli in primum naturalem,> in <partem acutarum> respectu [ad cantum] ascensus, in partem finalium respectu descensus. ▶ p.89

16 ♭ durali ... naturalem] ex errore corr. in naturali ... ♭ duralem Kr

20 ascendendo] tendendo Kr

28 de²] in Kr

³⁰ Exemplum utriusque clare patet:



³¹ G·solreut in spacio in parte finalium habet tres voces, *sol* *re* videlicet et *ut*; *sol* assignatur primo naturali, *re* primo b molli, *ut* resignatur ipsi cantui secundo scilicet b durali. ³² Et iuxta primum versum notatum, scilicet „Si vox sit terna“, 6 muttaciones merito dicitur habere: ³³ Primo etenim *sol* muttatur in *re*, ascendendo, de primo cantu naturali sive plano in primum b mollem, precise de parte finalium in partem acutarum. ³⁴ E contrario secundo *re* muttatur in *sol*, descendendo, de primo b molli in primum naturalem, de parte acutarum in finales descendendo, et de finalibus in se ipsas modulando. ³⁵ Utrumque exemplariter luce:



³⁶ Tercio muttatur *sol* in *ut*, ascendendo, de primo naturali in secundum b duralem, de parte finalium tendendo in acutas et ibidem pertingendo licencialiter superacutas. ³⁷ Quarto, descendendo, de parte acutarum *ut* b durali<s> muttatur in *sol* cantus naturalis primi, ut patet hic:



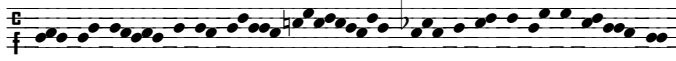
³⁸ Quinto *re* muttatur in *ut*, ascendendo, de primo cantu b molli in secundum b duralem, de parte finalium in acutas tendendo et superacutas pertingendo. ³⁹ Que tamen muttacio secundum rei veritatem cantus gregoriani non vera, sed abusiva et dissona fore prohibetur ex eo, quod cantus mollis seu dulcis ibidem discurrens et raro vel numquam in durum translatur, quare plus ratione exempli (quorum non semper requiritur veritas admittenda) persuadetur. ⁴⁰ Ut tandem 6^o muttatur in *re*, insuper ascendendo, de secundo b durali in primum b mollem, de parte superacutarum et acutarum in cordas finales tendendo; ⁴¹ et numquam, <secundum> prius dicta, videlicet: „Ut *re* *mi* scandunt“ etc., descendendo; quod hic ostenditur:

³⁶ licencialiter] laice (lirice ?) Kr cf. TH IX 1, 2, 59

³⁷ cantus] rep. Kr

³⁹ muttacio] muttacione vel muttacionem (?) Kr

⁴⁰ in cordas finales] de corda finali Kr



⁴²Item ·a·lamire in linea in parte acutarum habet tres voces, *la mi* videlicet, et *re*; *la* primo naturali, *mi* primo b molli, *re* debetur secundo b durali. ⁴³Et habet sex muttaciones, quia *la* primo muttatur in *mi*, ascendendo, de primo naturali in primum b mollem, de parte acutarum, non transgrediendo, in se ipsas vel peragendo unam superacutarum. ⁴⁴Secundo *mi* e converso muttatur, descendendo, in *la*, de primo b molli in primum naturalem, tendendo de acutis in finales, quod tali forma deducitur:

► p.90



⁴⁵Item tertia muttacio, videlicet *la* in *re*, ascendendo, de primo naturali in secundum b duralem, de parte acutarum in se ipsas et pertingendo in partem superacutarum. ⁴⁶Econtra vero quarta muttacio, videlicet *re* in *la* muttatur, descendendo, de secundo b durali in primum naturalem, de parte superacutarum in finales.



► p.90

⁴⁷Item *mi* quinto muttatur in *re*, ascendendo, de primo cantu b molli in secundum b duralem, de parte finalium in acutas et superacutas, quod ceteris exemplarum fore dinoscitur. ⁴⁸Quemadmodum quinta in finalibus, ex ratione *re*, 6^{to}, muttatur in *mi*, similiter ascendendo, de secundo b durali in primum b mollem, de parte acutarum in se ipsas et pertingendo superacutas.

► p.90

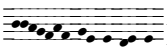
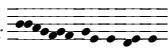
► p.90



► p.91

⁴⁹·b·fa·b·mi in spacio habet duas voces, scilicet *fa* et *mi*; *fa* relinquitur primo b molli, *mi* vero secundo b durali. ⁵⁰Numquam enim ibi muttatur una vox in aliam, quia ibi sunt due voces sibi contrarie, dura videlicet et mollis sive intensa et remissa. ⁵¹In signum cuius et claves due ibi diferencialiter

42 debetur] *lectio incerta Kr*

44 ] *corr. ex*  *Kr*

46 *ex. post 48*

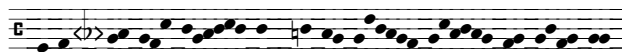
48 *ex. post 46, add. supra hoc exemplum et illud hic Kr* |  *Kr*

conceduntur, ut, quamvis in eadem sede morantur, diversum tamen sonum facere denotantur, videlicet *b* molle, per quod *fa* cantatur, et *h* quadrum, per quod vox *mi*, videlicet intensius per duralem formam, quare *mi* alcius *fa* sonum consequitur, quod est mirabile in oculis nostris. ⁵² Et quemadmodum *fa*, quod est in *·c·faut*, non muttatur in *sol*, quod est in *·d·solre*, eo, quod voces iste diversarum sunt clavium, sic nec in *·b·fa·h·mi* *fa* muttatur in *mi* nec e converso.

Versus: ⁵³ In *·b·fa·h·mi* duas voces volo demi,

⁵⁴ Quas non muttabis, quia duplex est ibi clavis.

⁵⁵ Item *·c·solfaut* in linea in parte acutarum cordarum habet tres voces, scilicet *sol fa* et *ut*; *sol* venit a primo *b* molli, *fa* a secundo *h* duro, *ut* vero est prima vox secundi cantus naturalis. ⁵⁶ Et continet sex muttaciones: ⁵⁷ *Sol* enim muttatur in *fa*, descendendo, de primo *b* molli in secundum *h* durum, de parte acutarum in se ipsas. ⁵⁸ Econtra *fa* secundo muttatur in *sol*, de secundo *h* durali scilicet, descendendo similiter, in primum *b* mollem, de superacutis et acutis tendendo in se ipsas et tangendo finales, ut sic:



⁵⁹ Tercio *sol* muttatur in *ut*, ascendendo, de primo *b* molli in secundum naturalem, de acutis in superacutas licencialiterque eas transcendendo. ⁶⁰ *Ut* vero viceversa, quarto, descendendo, de 2^o naturali in primum *b* mollem, muttatur in *sol*, de superacutis in acutas; gracia exempli:

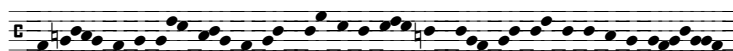


⁶¹ Quinto *fa* muttatur in *ut*, ascendendo, de secundo *h* durali ad secundum naturalem, de acutis in superacutas. ⁶² *Ut* vero 6^{to} et ultimo muttatur in *fa*, descendendo, de secundo naturali in secundum *h* durum, de acutis in se ipsas et tangendo finales, ut hic:

53-54 ANON. Gemnic. 1, 3, 30-31; IOH. OLOM. 6 p. 22

58 *Kr*

60 *Kr*



► p.91

⁶³Item ·de·lasolre in spacio in parte superacutarum habet tres voces, scilicet *la sol* videlicet, et *re*; *la* contrahitur primo b molli, *sol* secundo b durali, *re* secluditur secundo naturali. ⁶⁴Et habet sex muttaciones, quia *la* muttatur in *sol* – tantum, ac ostenditur ex predicto, videlicet: „descendunt *fa* quoque *sol la*” –, descendendo, de primo b molli in secundum b duralem, de acutis in superacutas peragendo. ⁶⁵*Sol* secundo in *la*, insuper descendendo, de secundo b durali in primum b mollem, de superacutis non transgressionem faciendo, sed in acutas tendendo, ut sic exemplificando:

► p.91

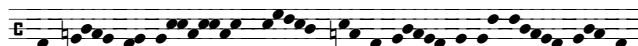
► p.91



⁶⁶Item *la* in *re*, ascendendo, de primo cantu b molli in secundum naturalem, tendendo de superacutis in se ipsas et partem excellencium tangendo, muttacio 3^a. ⁶⁷E converso quoque *re* in *la*, muttacio quarta, descendendo, de secundo naturali in primum b mollem, de superacutis in acutas tendendo muttatur.



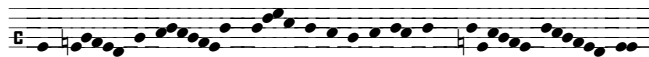
⁶⁸Item *sol* in *re*, quinta muttacio, ascendendo, de secundo cantu b durali in secundum naturalem, de superacutis in se ipsas. ⁶⁹Ultimo vero, *re* in *sol*, descendendo, de secundo cantu naturali in secundum b duralem, de superacutis in acutas muttando; sic est:



⁷⁰Item ·e·lami in linea in parte superacutarum cordarum duas continet voces, *la* puta, et *mi*; *la* cantatur per secundum cantum b duralem, *mi* vero per secundum naturalem. ⁷¹Et obtinet duas muttaciones: ⁷²*La* enim muttatur in *mi*, ascendendo, de secundo b durali in secundum naturalem, de superacutis transcendens non faciendo vel unam excellencium personando. ⁷³*Mi* e contrario in *la* muttatur, descendendo, de secundo naturali in secundum b duralem, de superacutis in acutas dyataseron iubilando.

⁶⁴ ac ostenditur] *lectio incerta Kr* | predicto] *predicta Kr* | acutis ... superacutas] *superacutis ... acutas Kr*

⁶⁷ tendendo] *tendende Kr*



⁷⁴ Item <·f·>faut in spacio in superacutis habet duas voces, scilicet *fa* et *ut*; *fa* venit a secundo naturali, *ut* vero a secundo b molli. ⁷⁵ Et habet duas muttaciones, quia *fa* muttatur in *ut*, ascendendo, de secundo naturali in secundum b mollem, de superacutis in excellentes. ⁷⁶ E converso *ut* muttatur in *fa*, descendendo, de secundo b molli in naturalem secundum, de superacutis in se ipsas, ut liquet hic:



⁷⁷ ·g·solreut in linea in parte superacutarum habet tres voces, *sol* videlicet, *re* et *ut*; *sol* enim secundo naturali, *re* secundo b molli, *ut* vero 3^o aptatur b durali. ⁷⁸ Et continet sex muttaciones, quia *sol* muttatur in *re*, ascendendo, de 2^o naturali in secundum cantum b mollem, de superacutis tendendo in excellentes. ⁷⁹ *Re* econtra in *sol*, descendendo, de secundo cantu b molli in secundum naturalem, de excellentibus in superacutas.



⁸⁰ Item *sol* in *ut*, ascendendo, de secundo naturali in tercium b durum, de superacutis in excellentes. ⁸¹ *Ut* vero in *sol*, descendendo, de 3^o b durali in secundum naturalem, de superacutis perseverando et in acutas personando.



► p.91

⁸² Item *re* in *ut*, ascendendo, de secundo b molli in tercium b durum, de superacutis in excellentes, loquendo inane exinde, quia <de> veritate rei similiter dicendum, sicut superius <in> ·G·solreut finali de eadem pretactum est. ⁸³ E contrario autem *ut* in *re* muttatur, ascendendo, de 3^o b durali et in secundum b mollem, de superacutis in excellentes.

5v

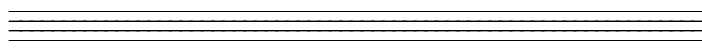


⁸⁴ Item ·aa·lamire in spacio in parte cordarum excellencium habet tres voces, scilicet *la mi* et *re*; *la* venit a secundo naturali, *mi* a secundo b molli, *re* vero a 3^o b durali. ⁸⁵ Et habet sex muttaciones, cum a *la* mutatur in

mi, ascendendo, de secundo naturali in secundum b mollem, in excellentibus morando. ⁸⁶ E contra *mi* muttatur in *la*, descendendo, de secundo cantu b molli in secundum naturalem, de excellentibus in acutas pertingendo, ut hic:



⁸⁷ Item *la* in *re*, ascendendo, de secundo naturali in 3^m b duralem, in excellentibus morando. ⁸⁸ E contra *re* in *la*, descendendo, de tercio b duro in 2^m naturalem, de excellentibus in superacutas.



⁸⁹ Item *mi* in *re*, ascendendo, de secundo b molli in 3^m b durum, de excellentibus in se ipsas; similiter, ut dictum est de <·a·> acuto, ut in plus exemplificatur, loquendo. ⁹⁰ E contra *re* muttatur in *mi*, eiam ascendendo, de tercio b durali in secundum b mollem, semper in excellentibus permanendo.

► p.91



⁹¹ Item ·bb·fa·bb·mi in linea habet duas voces, scilicet *fa* et *mi*; *fa* venit a secundo b molli, *mi* a tercio b durali. ⁹² De muttatione autem eius dicendum est ut in <·b·fa·b·mi> acuto.

► p.91

⁹³ Item ·cc·solfa in spacio in parte excellencium habet duas voces, scilicet *sol* et *fa*; *sol* canitur per secundum b mollem, *fa* per 3^m b duralem. ⁹⁴ Et habet duas muttaciones: ⁹⁵ *Sol* enim muttatur in *fa*, descendendo, de 2^o b molli in tercium b duralem. ⁹⁶ E contra *fa* muttatur in *sol*, similiter descendendo, de tercio b durali in 2^m b mollem, semper in excellentibus perseverando, ut exemplum:



86 Kr

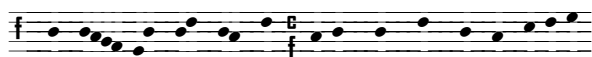


90 Kr

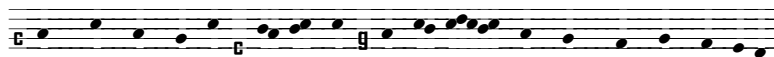
⁹⁷Item ·dde·lasol in linea, corda ultima in parte excellencium, habet duas, scilicet *la* et *sol*; *la* venit a secundo b molli, *sol* a tercio b durali. ⁹⁸Et habet duas muttaciones: ⁹⁹*La* enim muttatur in *sol*, descendendo, de secundo b molli in tercium b duralem. ¹⁰⁰E contra *sol* in *la*, similiter descendendo, de tercio b durali in secundum b mollem, in excellentibus muttacionem formando, ut exemplum:



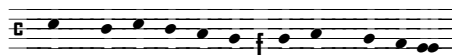
6r



¹⁰¹ Au-re - a per-so-nat li-ra pul-cra se-mi-to-ni-a



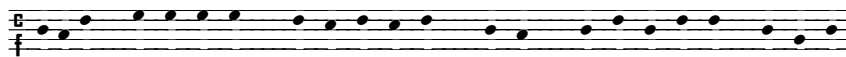
sim-plex cor-da sit am-ple-xa vo-ce cor-dis con-so-nan-ci-a



<que> in-to-na-ri-a do-cet mu-si-ca



¹⁰² <T>er tri-ni sunt mo-di qui-bus o-mnis can-ta-le-na con-te-xi-tur



sci-li-cet u-ni-so-nus se-mi-to-ni-um to-nus se-mi-di-to-nus dy-to-nus



dy-a- te-se-ron dy-a-pen-te se-mi-to-ni-um cum dy-a-pen-te



to-nus cum dy-a-pen-te et hic so-nus dy-a-pa-son.



Si quem de-le-ctat e-ius hunc mo-dum es-se co-gno-scat.

¹⁰² HERMANN. mod.

¹⁰⁰ exemplum] exemplificatur (?) Kr

¹⁰² modum] medium Kr



Cum-que tam pau-cis clau-su-lis to-ta ar-mo-ni-a for-me-tur
u-ti-lis-si-mum est e-as al-te me-mo-ri - e com - men-da-re
nec pri-us ab hu-ius-mo-di stu-di-o re-si-li-re do-nec
vo-cum in-ter-val-lis a-gni-tis ar-mo-ni-e to-ci-us
fa-ci-li-me que-as com-pre-hen-de-re no-ti-<ci-am>
E u o u a e

<TRACTATUS SECUNDUS>

1

6v

- p.91 ¹Tractatus secundus artis musicalis regulativus primi, quia prius docte sunt formaciones vocum simplices iuxta voces ipsius manus figure sic nominate, scilicet *ut re mi* etc. ²Sed cum tales voces in cantu gregoriano similiter mensurali sine isto componi nequeunt, licet modulantur in se respectu unius ad alteram, ut patuit in mutacionibus, hoc tamen formatum est per principia presentis tractatus, que sunt modi musicales.

Versus: ³Ter trinis modulis cantus contextitur omnis.

- p.92 ⁴Et valet <nobis> ad hoc, quia <eis> scitis ex proporcione unius puncti ad alium formaciones cantuum faciliter possunt in effectum deduci. ⁵In grammatica enim omnia continentur sub octo partibus. ⁶Sic quicquid canitur, novem modis modulamine subordinatur. ⁷Istis ergo novem modis sumitur omnis ascensus et descensus cuiuslibet cantus. ⁸Modus enim est modulata intensio vocum et remissio singularum; vel est diversarum concordancia vocum immediate [modi] iuxta se positarum.

- p.92 ⁹Primus igitur unisonus est, quando plures [eo] note in eadem corda, non in aliam cadendo aut surgendo, reiterantur. ¹⁰Et est repetitio unius et eiusdem. ¹¹Et dicitur modus improprie, cum non intenditur nec remittitur, recte sicut positivus ponens fundamentum etc. ¹²Et dicitur ab *unus* et *sonus*, quasi unus plurium cordarum aut vocum sonus. ¹³Et habet fieri sex modis secundum sex voces musicales, scilicet *ut re mi* etc. ¹⁴Quelibet enim istarum vocum resignata in spacio aut linea aliquociens causat unisonum.

¹⁵Secundus modus semitonium est unius vocis in proximam et immediatam vocem modica et debilis intensio vel remissio sive ascensus vel descensus in cordam sibi proximam. ¹⁶Et dicitur a *semis*, quod est *medium*, et *tonus*, quia medius tonus. ¹⁷Et habet fieri tantum duobus modis, scilicet dum hec vox *mi* recluditur cum hac voce *fa* et e contrario. ¹⁸Tamen sciendum, quod iste modus inter diversas cordas habet causari, et hoc dupliciter,

8 ADAM FULD. 2, 7

8 diversarum ... positarum] diversorum ... positorum *Kr*

11 positivus] positus *Kr*

15 ascensus vel descensus] vel descensus ascensus *Kr*

scilicet simpliciter et per coniunctam. ¹⁹ Simpliciter, ut dictum est, fit, ubi in figura m<anu>ali videlicet expresse *mi* hec vox cum *fa* apparet posita et modulabitur cum eadem penes intensionem et remissionem, ut patet in huius locis: ·B·C· ·E·F· ·a·b· ·b·c· ·e·f· ·aa·bb· ·bb·cc·. ²⁰ Per coniunctam multipliciter, ut patebit inferius.

²¹ Tonus <est> unius vocis in proximam et immediatam vocem potens et perfecta sonorositas; vel est ascensus vel descensus cum maiori intervallo in sibi cordam immediatam. ²² Intervallum hic sumptum est quarumlibet vocum resumpcio, idest intensio vel remissio ad proximam cordam sibi assistentem. ²³ Et est duplex, maius et minus: maius committitur in tono, minus vero in semitonio. ²⁴ Et dicitur a tonando, quasi viriliter et perfecte sonando in respectu ad semitonium. ²⁵ Et habet fieri 4 modis, ut dicendo *ut re, re mi, fa sol, sol la* et e contrario.

Versus: ²⁶ Dant *fa sol la* tonos *ut re mi* tibi plenos.

²⁷ Et tonus tripliciter capitur in musica: ²⁸ Primo modo idem est quod tropus vel preambulum alicuius cantus, ut prius. ²⁹ Secundo idem est quod aliquis tonus super unum ex octo tonis compilatus; de isto inferius patebit. ³⁰ Tercio est unus modus de 9 modis musice usitatis et sic capitur hic.

³¹ Semiditonus est saltus ab una voce in aliam debiliter intensus vel remissus cum distancia unius vocis inter eas. ³² Et dicitur a *semus*, -ma, quod est *imperfectus*, -ta, et *ditonus*. ³³ Committitur duobus modis, scilicet *re fa, mi sol*.

³⁴ Dytonus est saltus ab una voce in terciam fortiter et perfecte sonans. ³⁵ Ex duobus tonis constat. ³⁶ Et dicitur a *dya*, quod est *duo* etc. ³⁷ Et fit duobus modis dicendo *ut mi, fa la* et e converso.

³⁸ Dyateseron <constat> ex duobus tonis et semitonio et facit elevacionem vel depressionem ad quartam cordam. ³⁹ Est saltus ab una voce in quartam proportionaliter sonans. ⁴⁰ Et dicitur a *dia*, quod est *de*, et *teseron*, *4^{or}*, quasi de una corda in quartam intensio vel remissio. ⁴¹ Et fit 3 modis.

Versus: ⁴² *La mi, sol re, fa ut* dyateseron esse probabit.

⁴³ Dyapente est saltus ab una voce in quinta<m> dulciter et iocunde sonans. ⁴⁴ Et dicitur a *dia* et *penta*, 5 etc. ⁴⁵ Et habet <fieri> 4 modis: *ut sol, re la, mi mi, fa fa* et e contrario.

⁴⁶ Semitonium cum dyapenthe constat ex tribus tonis et duobus semitonis. ⁴⁷ Et est saltus ab una voce in sextam imperfecte sonans, hoc est, facit intensionem vel remissionem suam ad sextam cordam debiliter intensam

- *p.93* vel remissam. ⁴⁸ Et habet fieri dupliciter, scilicet descendendo de *·c·* acuto in *·E·* finale <et> e contrario.

⁴⁹ Thonus cum dyapente constat ex 4 tonis et uno semitonio et facit intensionem vel remissionem suam eciam ad sextam cordam, ut ab *·a·* acuto in *·C·* grave vel e contrario | vel a *·D·* finali in *·h·* acutum. ⁵⁰ Et est saltus ab una voce in sextam potenter sonans. ⁵¹ Et dicitur quasi tonus et dyapanthe.

- ⁵² Deinde superaddatur decimus modus, qui est dyapason. ⁵³ Et est saltus ab una voce in ^{8^{va}} dulcissime sonans. ⁵⁴ Et constat ex quinque tonis et duobus semitoniis. ⁵⁵ Et fit, quando est intensus vel remissus ad octavam cordam, ut a *·d·* lasolre superacuto in *·D·* solre finalium et e converso et ceteris cordis. ⁵⁶ Et dicitur a *dya* et *pan*, quod est *totum* et *sonus*, quasi modus continens duos modos totos. ⁵⁷ Continet enim duo tota in se, videlicet dyateseron et dyapanthe, qui continent in se <sex> perfectos tonos sumpti pariter. ⁵⁸ Sed contra: Dyateseron habet intensionem vel remissionem ad quartam et dyapanthe ad quintam; sed quatuor et quinque sunt novem, et dyapason habet intensionem vel remissionem ad octavam cordam. ⁵⁹ Impossibile est ergo, quod minor numerus comprehendet maiorem sub se; ergo falsum est, quod duo tota in se contineat. ⁶⁰ Dicendum, quod continet in se duo tota: ⁶¹ Dyateseron enim constat ex duobus tonis et uno semitonio, dyapanthe vero ex tribus tonis et uno semitonio; unde ista duo tota constant ex quinque tonis et duobus semitoniis. ⁶² Exinde enim provenit medium proportionale, scilicet sex tonorum perfectorum, ad quod se habet novem sub proportione sesquialtera. ⁶³ Ratione cuius medii proportionati dyapason dicitur continere duo tota, quia idem medium consequenter habet se ad 4 sub proportione eadem. ⁶⁴ Et sic tunc verum est dicere, quod continet in se duo tota, que fluunt ex dyateseron et dyapante.
- *p.93* ⁶⁵ B<oecius> in dialogo sex tantum ponit, quas infra dyapante recondit, regulares vocum coniunctiones, cum in cantu plano et ecclesiastico non nisi sex modis uti convenit ascendendo vel descendendo, scilicet thono vel semitono, semiditono, dytono, dyateseron et dyapante.

⁶⁶ Ad effectum tamen animi explicandum extrema distanciarum reperitur ut in canticis gaudium vel stuporem continentibus, quoniam omnes modi infra dyapason inculcantur; et numquam regulariter transgredi permittitur. ⁶⁷ Hii enim dicti sunt a modulando vel a motu vocis, quia ascensus vel descensus modificatur, alias enim agrestem perficerent melodiam.

48 *·E·*] *corr. ex C (?) Kr*

52 *add. in marg. 10 Kr*

58 *add. in marg. contra Kr*

⁶⁸ Aut enim voces in eadem linea sive in spacio locantur: causant unisonum; ⁶⁹ aut ponuntur in diversis locis, hoc iterum dupliciter: ⁷⁰ vel quia distant a se invicem immediate, et sic tonus, preter *fa mi*, que semper semitonium habent facere inter se; ⁷¹ si autem mediate, et hoc dupliciter: ⁷² vel secundum proporcionem sesquiterciam, que est inter quatuor intervalla, ut inter *mi* et *la* vel *sol* et *re* aut *fa* et *ut*, et sic est dyateseron; ⁷³ vel secundum proporcionem sesquialteram, que est inter 5 intervalla, ut inter *sol* et *ut*, et sic est dyapante. ⁷⁴ Aut autem secundum proporcionem duplam, que est inter octo intervalla, sic venit [a] dyapason de genere multiplici, vel secundum proporcionem triplam; ⁷⁵ vel tunc talis distancia est per tonum et semitonium, ut est *fa re* aut *sol mi*, et sic semiditonus, vel <per> duos tonos, et sic dytonus, ut *fa la*. ▶ p.93

⁷⁶ Si autem dissonanter et proportionaliter a se distant, hoc dupliciter: ▶ p.93
⁷⁷ vel talis distancia est per tres tonos cum semitoniis duobus distinctis [et sic est proportio sesquialtera] et dicitur semitonium cum dyapante, ut ab una voce in sextam imperfecte sonans; ⁷⁸ vel certe distant per tonum et dyapante [et sic est eadem proportio] et dicitur tonus cum dyapante, de *la* in *ut*.

72 sesquiterciam] sesquialteram Kr | *fa*] fat Kr

73 sesquialteram] sesquiquartam Kr | 5] corr. ex quatuor Kr | *sol* et *ut*] *mi* et *la* vel *sol* et *re*
aut *fa* et *ut* sol et ut Kr

2

7v ¹ DE SEMITONIIS, QUE PER CONIUNCTAS CAUSANTUR ET CUM EXEMPLIS.

- p.93 ² Sciendum enim: In duobus locis, in quibus ·b·fa·b·mi locatur, a priori-
bus coniuncta est reperta; que et si<ne>menon Grece vocatur, quia per
► p.94 ipsam tonus semitonio vel e converso propter vocum discrepantias in se
directe mutare non possunt. ³ Qui, scilicet tonus et semitonium, per b ro-
tundum et b quadrum, quibus coniunguntur, differre relinquuntur. ⁴ Et ita
non in cassum, sed in grandem fructum ibidem b rotundum b quadro
apponitur. ⁵ Hoc tamen de eis ignorari non debet, quod, in quocumque
► p.94 casu vel coniunccione cantus una illarum est, altera esse non debet. ⁶ A
modernis vero, per quos musica est subtiliata, preter hec adhuc 8 loca
inveniuntur et „coniuncte“ unanimiter appellantur. ⁷ Est enim coniuncta
secundum vocem hominis vel instrumenti de tono in semitonium, sive de
fa in mi, quod idem est, vel e contrario, transmuttacio. ⁸ Eciam sciendum,
quod omnis coniuncta per b molle signata dicitur fa, sed signata per b
quadrum dicitur mi. ⁹ De quibus quedam sunt tonorum regularium, quedam
irregularium.

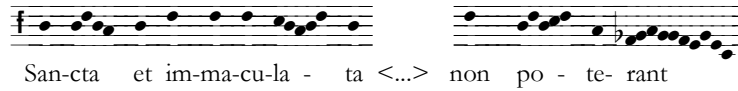
- ¹⁰ Prima igitur est inter ·A· grave et ·b· quadrum sive ·B· grave. ¹¹ Et
► p.94 signatur in ·B· gravi per b molle, quod signat fa, ad ostendendum, quod in
► p.95 loco fa iam debet cantari, in ·A· vero mi, per muttacionem ut in sol in ·C·
► p.95 gravi, ut facilius vox possit tangi. ¹² Quodsi absque muttacione vox citto
possit cognosci variata, non debet fieri muttacio in ·C· gravi, quia est con-
trarium manui. ¹³ Et eciam in signum huius ponitur b molle vel b quadrum,
que in se non possunt muttari, ut simili ratione ostendant ibi sine sillaba-
rum muttacione [idest] vocem secundum asperitatem vel lenitatem per se
variari; quia vel mi de fa <fieri>, quam b durum significat, vel fa de mi, quam
b molle mutat, in coniunctis semper demonstratur. ¹⁴ Exemplum in respon-
► p.95 sorio, licet totum exemplificatum non est, <...>. ¹⁵ <...> vide in respon-
sorio ibi *Fuerunt sine querela*, sed si incipit in ·A· gravi, in loco, in quo dicitur
► p.96 *calicem Domini*; et in quampluribus cantibus hec coniuncta posset regulari-
bus causari.

7 add. in marg. †...†o Kr

10 add. in marg. <1>^a Kr

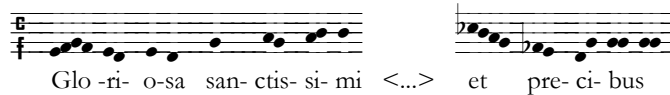
13 <fieri>] om. Kr cf. TH I 1, 8, 9 | quam²] quem Kr cf. TH I 1, 8, 9

14 totum exemplificatum] lectio incerta Kr



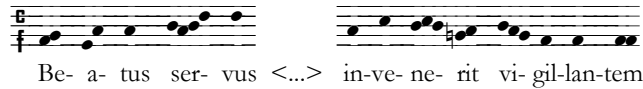
¹⁶ Secunda coniuncta accipitur inter ·D· et ·E· finales. ¹⁷ Et quia ibi *mi* in *fa* super ·E· littera transire denotatur, per b molle et iterum [in ·E· finali sic, quod ibi erit *fa*] signatur, ut in antiphona de sancto Gregorio in illo loco *et precibus*. ¹⁸ Similiter hec coniuncta committitur in hoc responsorio *Gaude Maria* in loco, ubi dicitur *interemisti* et in hac anthiphona *O crux gloriosa* ibi: *et admirabile signum*. ¹⁹ Et hoc, si utrumque illorum initium habeat in ·D· finali.

► p.96



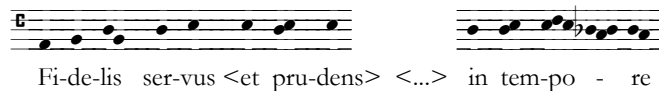
► p.96

²⁰ Tercia coniuncta accipitur inter ·F· et ·G· finales. ²¹ Et signatur in ·F· per b quadrum, ut *fa* in *mi* transire denotetur, que in ·F· fuit, et ibidem *mi* cantetur, ut patet in communione illa *Beatus servus* in loco *vigilantem* et in aliis sagaciter intuenti apparebit.



²² Quarta coniuncta accipitur inter ·G· finale et ·a· acutum. ²³ Et signatur in ·a· acuto per b molle sic, quod ibi canitur *fa*, ut patet in hac communione *Fidelis servus* in loco, ubi dicitur *et in tempore*. ²⁴ Et hoc, si predictus cantus initium habet in ·E· finali, quia tunc fit irregularis posicio ipsius toni. ²⁵ Que coniuncta ut plurimum fit in cantibus irregularibus, eque tamen et regulari<bus>, in responsorio *In Dei* ibi: *carnifex*, similiter in illo responsorio *Conclisit vias meas* ibi: *contra me*. ²⁶ Et est verum ut plus in cantu monastico.

► p.96



16 add. in marg. <2>^a Kr

19 Kr
et

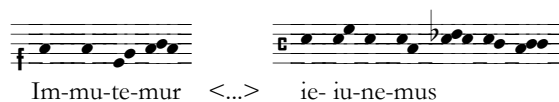
21 Kr
invenerit

²⁷ Quinta coniuncta accipitur inter ·c· acutum et ·d· superacutum. ²⁸ Et signatur in ·c· acuto per b quadrum sic, quod ibi erit *mi*, in ·d· vero *fa*, ut patet in *Alleluia* de Beate Virginis asumcione. ²⁹ Et hoc, si incipitur in ·a· acuto, quia hec eadem coniuncta plus est toni irregularis quam regularis, ut patet in hoc:



8r ³⁰ Similiter potest exemplificari de hac coniuncta in loco *vigilantem*. ³¹ Et
 ▶ p.96 hoc, si canitur in dyapante, idest, si incipitur in ·b· acuto in sede contraria
 sive affinali sedi regulari, scilicet ·E·.

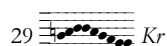
³² Sexta coniuncta accipitur inter ·d· et ·e· superacuto. ³³ Et signatur in ·e· superacuto per b molle ita, quod ibi erit *fa*, ut patet in hoc introitu *Adorate Deum*, si initium eius est in ·G· finali. ³⁴ Similiter in hac antiphona *Inmutemur* ibi: *ieiunemus*. ³⁵ Et fit tam regulari quam irregulari cantu, ut patet:



³⁶ Septima coniuncta inter ·f· et ·g· superacutis. ³⁷ Et signatur in ·f· superacuto per b quadrum sic, quod in eodem loco cantetur *mi*, in ·g· vero *fa*, ut patet in hac antiphona *Hodie Maria virgo celos* etc. in loco ibi: *Maria*. ³⁸ Et hoc, si eius initium in ·b· acuto, quia et hoc est ut plus regularis, ut patet:



³⁹ Octava coniuncta accipitur inter ·g· superacutum et ·aa· excellens. ⁴⁰ Et signatur in ·aa· excellenti per b molle sic, quod ibi erit *fa*, in ·g· vero *mi*. ⁴¹ Et huic vero coniunctae musici non assignant locum in cantu gregoriano, sed rationi comittunt. ⁴² Tamen isto non obstante sagax et subtilis cantor sibi potest eandem admunerare exemplificando ut de predictis. ⁴³ Et hec patent in priori figura.



29
 32 add. in marg. 6^a Kr

⁴⁴ Item mensuriste, in quibus locis comittitur coniuncta aliqua, ad representandum eandem ponunt tale signum #. ⁴⁵ Organiste virgulam per modum crucis adiungunt +. ⁴⁶ Cantus planus sine hiis et mensuralis nequam potest cantari; igitur neccessarie retinendum.

- p.96 ¹Restat de tonis aliqua ordine congruo ad declaracionem et specificacionem uniuscuiusque cantus prenarrare.
- ²Tonus, de quo ad presens, est subiectum in musica sicque diffinitur: est certa lex et regula cantuum principiandi et finiendi, arsis et thesis, per quam in quolibet cantu in fine iudicamus. ³Tante etenim vox finalis utilitatis existit, ut primas et medias imperio suo coarctat; et ei ceteras omnes velud cuidam domine per supra premissos consonanciarum modos respondere conveniat.
- p.96 ⁴Cum fit in unaquaque re, principia per fines distinguntur, cum perfectio omnium rerum est amandum, dicendum tamen est, quod prout ante circa divisionem istius toni est premissum, videlicet prout tonus sumitur pro cantu ex 8 tonis ad unum formato, tunc talis est triplex; et hoc secundum tres causas efficientes musice: primus vulgaris, quem Tubal adinvenit, secundus est ambrosianus, huius efficiens Moyses et beatus Ambrosius, tercius gregorianus, sanctus Gregorius adinvenit; ⁵isto moderni adutuntur.
- p.96 ⁶Primus non habet debitas rependencias, primo ex eo, quia non sistit in sedibus regularibus, sicut deberet, scilicet in finalibus, in quibus omnis cantus tonorum regulariter formatur et terminatur, et hoc tonorum autentorum et plagalium. ⁷Secundo, quia intensuras suas extendit vel remittit non considerando dyapason neque dyapante neque dyateseron. ⁸Tercio, quia usque ad excellentes intenditur transeundo acutas et superacutas sine regula.
- ⁹Ambrosianus vero, secundus tonus, extendit intensuras suas magis assidue reverberando cordam quintam vel sextam et sistit quandoque in sedibus regularibus, quandoque in contrariis; quo Sclavonica gens u<titur>.
- p.97 ¹⁰Sed gregorianus, quem sanctus Gregorius ex tono magistri Tubal et Ambrosii transtulit, tamen magis in regularem se extendit ratione rependenciarum omnium cordarum, videlicet *ut re mi fa sol la*. ¹¹In hiis enim sex cordis omnes toni [et semitoni, dytoni] et omnes iubili concluduntur.
- p.97 ¹²Est notandum tamen, quod tonus sive cantus gregorianus continet 8 tonos comuniter usitatos, quatuor scilicet autentos et 4 plagales. ¹³Quorum

2 arsis ... thesis] *add. supra lineam* ascensus descensus *Kr*

7 intensuras] intensivas *Kr* cf. *TH V 4, 44*

8 Tercio] Tercium *Kr*

9 intensuras] intensivas *Kr* cf. *TH V 4, 46*

usus tam modernorum autorum quam antiquorum approbat super hec 4 finales, in quibus omnis cantus non transpositus habet terminari, scilicet ·D·E·F·G·.¹⁴ Et iuxta hoc antiqui omnem modulandi varietatem in 4 tonos distinxerunt, quos prothum, deutrum, tritum et tetrardum Grecis nominibus, unde vis eorum cepit originem, vocaverunt.¹⁵ Ascensum itaque et descensum, sibi contraria, post priores uni et eidem tono rationabiliter arbitantes musici vero non posse convenienter attribui, quemlibet horum 4, quos vetusti habuerunt, in duos diviserunt, quorum alterum autentum, quasi auctoralem sive principalem, alterum vero plagalem, velud collateralem sive parcialem, vocaverunt.

¹⁶ Erunt igitur 8 toni iam communiter usitati, quatuor autenti, scilicet 8^v prothus autentus, deutrus autentus, tritus autentus, tetrardus autentus, qui aput nos Latinos primus, tercius, quintus et septimus ab impari numero dinominantur.¹⁷ Dicuntur autem autenti, quia suum dyapante, idest quintam cordam a sua sede finali, cum sua dyapason, idest octava corda, pluries reverberant.¹⁸ Quatuor autem plagales, scilicet plagalis prothi, plagalis deutri, plagalis triti, plagalis tetrardi.¹⁹ Et hii aput nos iterum secundus, quartus, sextus et octavus, omnibus a pari numero sumtis, dinominantur.²⁰ Et dicuntur plagales, quia plagentur a suis autentis ita, quod autenti quandoque decidunt in cursum plagalium.²¹ Horum autem octo thonorum bini et bini singularem sibi de predictis quatuor pro sede finali usurpant cordam.²² Primi itaque autenti et sui plagalis, idest 2ⁱ toni, est sedes et finalis corda ·D·solre, tercii et quarti ·E·lami, quinti et sexti <·F·>faut, septimi et octavi ·G·solreut finales.²³ Hinc namque est, quod duo toni in eadem sede locantur, quia communicantes discursu licite inter se permittantur.²⁴ Thonos vero non communicantes sic inter se naturaliter esse diversos necesse est, ut unus de sua sede transiens in loco alterius quiescere aut discursum ipsius quomodo<cumque> non valeat sibi usurpare.²⁵ Nam si velles cantum prothi in deutrum vel tritum aut alium quemcumque in alterum sibi non communicantem transferre, quanta transformacio et dissonancia contingeret, ex sono turpo cognosces evidenter.²⁶ Quare necesse est, ut discursus uniuscuiusque cognoscatur.

14 IOH. COTT. mus. 10, 31

16 8] 4 Kr

22 Primi] *add. et del.* autem Kr

25 sono] *supra lineam* Kr

27 Primo igitur datur regula, que se extendit ad omnes thonos autentos; est talis: 28 Omnis tonus autentus, sicut est primus, tercius, quintus et septimus, regulariter potest ascendere a sua sede finali usque ad octavam inclusive; et cum omnis cantus in dyapason complectitur, non nisi per licenciam ad nonam ultra finalem ascendere et unica voce tantum infra finalem preter sonum primum permittitur descendere. 29 Quare a primo ad ultimum ad decimam levare permittitur. 30 Quilibet autem plagalis, sicut secundus, quartus, sextus, octavus, regulariter ad quintam vel dispensative ad sextam ultra suam finalem elevatur finali computata; ipsam vero sextam semel transcendere permittitur. 31 Si autem hoc pluries fecerit, amodo autentus iudicatur; ad quartam nichilominus regulariter vel ad quintam licencialiter infra finalem declinatur. 32 A prima itaque ad ultimam claudere decima relinquitur, et aliquociens ad duodecimam elevari permittitur, ut in gradualibus et alleluia aliquando reperitur. 33 Ex hiis sequitur corrolarie: 34 Cantus, qui suam quintam ascendendo non tetigerit, plagalis iudicatur. 35 Cantus, qui plus descenderit, plagalis est, nisi octavam ascenderit. 36 Unde de sedibus tonorum et de ambitu eorundem tales dantur versus:

37 Littera, per quam unum tenet tonum, accipe modum.

38 Secundum, primum ·D· continet; ·E· quoque quartum

39 Continet et tertium; sic suscipit ·F· quoque quintum,

40 Claudet et sextum; ·G· sept- oct- ambitus horum.

41 Ecce subscripta denotat tibi ista figura.

► p.98

<Figura deest>

9r 42 Ex predictis patet clarius elevacionem et depressionem penes finalem considerari. 43 Et cum autentus et suus plagalis, sive par tonus et suus ipsum immediate sequens impar, eandem habeant finalem, ambitus discursuum ipsorum faciliter potest sic habere.

44 Primus namque tonus in ·D· finali cum secundo desinens ab eodem ·D· usque in ·d· superacutum regulariter complet dyapason. 45 Et in ·e· superacuto ex licencia sibi concessiva terminat cursum suum, ad ·C· vero grave quandoque dirigit descensum.

37 quam] quem *Kr* cf. *TH I 2, 3, 12*

44 superacutum] superacutis *Kr*

⁴⁶Secundus vero ab eodem ·D· finali, in quo finitur, ad ·A· grave descens<um dirigit> suum, ad ·a· acutum facit dyapason per quintam ascendens; cui ad b molle ascendere, ad ·Γ· Grecum descendere phas est. ▶ p.99

⁴⁷Et quemadmodum dictum est de istis duobus, sic de reliquis intelligendum est, ut patet in figura, in qua due et due rote copulantur, quoniam per eas toni communicantes declarantur, quorum voces, in quibus communicant, per litteras denotantur inter utrasque intersec[u]ciones circulorum contentas. ⁴⁸Cetere vero ab utraque parte in suis circulis descripte alterius illorum dicuntur esse proprie, in cuius circulo describuntur, ut patet intuiti. ⁴⁹Verbi gracia ·D·E·F·G· finales et ·a· acuta sunt communes primo et secundo tonis. ⁵⁰Inferiores vero, que sunt ·A·B·C·, sunt proprie secundi toni. ⁵¹Et suo modo de aliis intelligatur. ⁵²Per extremales autem ascensus et descensus licencialiter admissus denotatur.

⁵³Pro maiori declaracione versus sequuntur thonorum:

⁵⁴Dicitur esse modus in cantu regula quedam, ▶ p.99

⁵⁵Quo cantus regitur, discernitur ac modulatur.

⁵⁶Octo vero modi sunt, quorum quilibet impar

⁵⁷Dicitur autentus, a Grecis namque acceptus.

⁵⁸Impar quisque parem sibi postulat associari,

⁵⁹Qui secum possit in eadem fine morari.

⁶⁰Sedes finales sunt horum ·D·E·F·G·que.

⁶¹Primus finitur in ·D· pariterque secundus.

⁶²Tercius et quartus in ·E· sumit sibi finem.

⁶³Quintus in ·F· finit, sextum sibi sociabit.

⁶⁴Septimus in ·G· cadit[que], octavus sibi sociabit.

⁶⁵Cantus quilibet eius ▶ p.99

Esse modi possit, in quo finire videtur.

⁶⁶Nam punctus preiens extremum, si finietur,

⁶⁷Alcior extremo merito tunc esse meretur

⁶⁸Autentus talis, e contra collateralis.

⁶⁹Aut eius, de quo plus accepit, esse probatur.

54-69 LAMBERTUS p. 261a/b

46 finitur] *add. et del.* et ·D· grave *Kr*

50 secundi] primi *Kr*

56 sunt] de *Kr*

⁷⁰ Amplius ad nostras licet descendere normas.

⁷¹ ·D· vel in ·A· primus requiescit atque secundus.

⁷² Tercius et quartus in ·E· vel qua ·q· locatur.

⁷³ Cum quinto sextus in ·F· vel ·c· requiescunt.

⁷⁴ Septimus, octavus sit in ·G· vel ·d· finiendus.

⁷⁵ Cum humane condicioni non bene conveniret psalmos aut versus per acutas non finire (argumentum huius consilii peracto scrutinio diligenti), quatuor tonos in octo dividere, ut placuit prioribus, sanxerunt. ⁷⁶ Sed ultra finales quatuor [earum], que sunt ·D·E·F·G· finales, adhuc 4 sedes, ·a·b·c· et ·d· acutas eis addiderunt, quas affinales, quasi ad finales iunctas vel minus principales, vocaverunt. ⁷⁷ Et alteram ipsarum sicut et principales duobus communicantibus tonis per ordinem locaverunt. ⁷⁸ Sed quoniam cantus in finalibus et affinalibus terminati penes solam transposicionem differunt, ideo sicut penes finalem sic et penes affinalem elevacio vel depressio troporum est regulanda.

► p.99

⁷⁹ Omnis itaque tonus autentus ultra suam affinalem ad octavam regulariter ascendit et nonam licencialiter attingit. ⁸⁰ Ad quartam infra finalem vel licencialiter ad 5^{am} similiter plagalis descendit, ad 5^{am} vel solum usque ad sextam ultra ipsam ascendit. ⁸¹ Et per hoc tonalis ambitus omnium tonorum transpositorum et non transpositorum sic faciliter haberi potest.

⁸² Nam primus tonus, cum desinit in ·D· finale, facit tunc suum dyapason ab eadem ·D· usque in ·d· superacutum utrisque computatis, et potest unam ascendere et aliam descendere, et facit suum tenorem in ·a· acuto. ⁸³ Si autem desinit in ·a· acuto, tunc facit suum dyapason ab ·a· acuto usque in ·aa· geminum sive excellens, tenorem vero suum habebit in ·e· superacuto.

⁸⁴ Secundus vero tonus, cuius corde finali contraria est ·a·lamire et cuius tenorem <·F·>faut representat, cum desinit cum primo thono in ·D· finali, tunc facit suum dyapason ab ·A· gravi usque in ·a· acutum, et potest ascendere unam per b molle et descendere aliam in ·F· fundamentale sive grave. ⁸⁵ Si autem desinit in ·a· acuto, tunc facit suum dyapason ab ·E· gravi usque ad ·e· superacutum. ⁸⁶ Et similiter ut primus potest excedere unam tam descendendo quam ascendendo. ⁸⁷ Et sic tunc tenor eius erit in ·c· acuto.

71-73 SUMM. GUID. comm. 1, 60; ANON. Carthus. nat. 6, 40

82 *add. in marg.* primus *Kr*

84 *add. in marg.* s<ecundus> *Kr*

⁸⁸Tercius autem tonus, cum desinit in ·E· finali, tunc facit suum dyapason ab eadem ·E· usque ad ·e· superacutum; cuius tenor perficitur in ·c· acuto. ⁸⁹Si autem desinit in ·b· acuto quadro per modum b duri, tunc facit suum dyapason ab eadem ·b· usque ad ·bb· quadrum excellens. ⁹⁰Et sic tunc eius tenor erit in ·g· superacuto.

⁹¹Quartus tonus, quoniam cum 3^o desinit in ·E· finali, facit suum dyapason ab ·B· gravi usque ad ·b· [super]acutum per modum b duri; cuius tenor in ·a· acuto perficitur. ⁹²Si autem desinit in ·b· acuto, tunc facit suum dyapason ab ·F· finali usque ad ·f· superacutum. ⁹³Et sic tunc tenor eius modulatur in ·e· superacuto. 97

⁹⁴Quintus tonus, cum desinit in ·F· finali, tunc facit dyapason ab eadem usque ad ·f· superacutum, et potest unam ascendere ultra finalem, similiter descendere sicut primus, tercius et septimus. ⁹⁵Vel secundum cursum cantus communis descendendo, iste tonus autentus excedere potest suam finalem in tertia; cuius autem modulatio tenoris in ·c· acuto perficitur. ⁹⁶Si autem desinit in ·c· acuto, tunc facit suum dyapason ab eadem ad ·cc· excellens, tenor in ·g· superacuto. p.99

⁹⁷Sextus, cuius sedi sive corde finali contraria est ·c· acuta, cum etiam desinit in ·F· finali, tunc facit suum dyapason a ·C· gravi usque ad ·c· acutum, et potest excedere in una, sicut ceterae plagales. ⁹⁸In cantu tamen communi eidem admittitur 4^a; tenor perficitur in ·a· acuta. ⁹⁹Si vero desinit in ·c· acuto, tunc facit suum dyapason a ·G· finali usque ad ·g· superacutum; et tenor completur in ·e· superacuto. p.100

¹⁰⁰Septimus cum desinit in ·G· finali, facit suum dyapason ab eadem ·G· usque in ·g· superacutum, et potest excedere in una ascendendo et descendendo. ¹⁰¹Et sic tenor eius in ·d· superacuta. ¹⁰²Si autem desinit in ·d· superacuto, tunc facit dyapason ab eadem usque ad ·dd· excellens; et tenor in ·aa· geminato sive excellenti.

¹⁰³Octavus vero tonus quamvis cum septimo desinit in ·G· finali, tamen facit suum dyapason a ·D· finali usque ad ·d· superacutum; eius tenor in ·c· acuto. ¹⁰⁴Si vero desinit in ·d· superacuto, tunc facit dyapason ab ·a· acuto usque ad ·aa· excellens, tenor eius in ·g· superacuto.

88 *add. in marg.* 3<us> Kr

91 *add. in marg.* <4t>us Kr

94 *add. in marg.* <5>tus Kr

97 *add. in marg.* <6>tus Kr

100 *add. in marg.* <7>us Kr

103 *add. in marg.* <8>us Kr

- p.100 ¹⁰⁵ Et hii ambitus patent omnium tonorum, transpositi sive non, in istis figuris.

<Figurae desunt>

10r

- p.100 ¹⁰⁶ De regularibus sive irregularibus, sive transpositis et non transpositis, intensionibus et remissionibus tonorum musicalium nunc ponendi sunt 4 modi, per quos excusa<n>tur excessus tonorum, tam autentorum quam plagalium. ¹⁰⁷ Hii autem quatuor modi dicuntur irregularitates excusantes tonorum irregulariter sitorum. ¹⁰⁸ Quorum primus dictus communis, secundus imperfectus, tercius transpositus, quartus transformatus.
- p.101 ¹⁰⁹ Primus communis sive modulus est, qui autentis attribuitur intensive
- p.102 et plagalibus remissive. ¹¹⁰ Enim dicere, quod aliqui cantus autenti sive plagales sunt, qui ultra concessam licenciam extendunt suum tonum non
- p.102 curando regulas datas de naturis tonorum. † ¹¹¹ Vel sic: Iubili eorum sistunt in contrariis finalibus. †
- p.102 ¹¹² „Secundus“ et cetera, qui multas in se irregularitates continet, videlicet unam intensionem vel remissionem faciendo per dyapason, ut a ·d·lasolre superacuta in ·D·solre finale, vel a ·c·solfaut in <·C·>faut, et e
- p.102 contrario. ¹¹³ Et sic de ceteris saltibus, qui fiunt in muttacione vocum, ut dicendo: *fa fa, mi mi*.
- p.102 ¹¹⁴ „Tercius dictus“ et cetera, quando aliquis volendo sistere tonum in
- p.103 debita sedis rependencia, contrariam eiusdem toni primam vel secundam
- p.103 per dyapason vel dyapante sibi usurpat, de qua antea patevit.
- p.103 ¹¹⁵ Quartus fit dupliciter: ¹¹⁶ Uno modo cum tonus in semitonium vel semitonus in tonum transformatur, ut *fa* molle in *mi* durum, quod communiter fit in coniunctis. ¹¹⁷ Alio modo transformatus cantus est, quando concordant due sedes ad unum cantum in intensionibus et iubilis, ut in ista antiphona *Ascendo ad patrem meum* etc., et in ista *Confitebor Domino nimis in ore meo*. ¹¹⁸ Qui cantus indubitanter possunt subordinari ad quintum vel ad septimum tonum, quia possunt sisti in <·F·>faut et ibidem incipi, et sic subordinantur 5^{to} tono, vel in ·G·solreut, et sic 7^{mo} tono subordinantur.

109 *add. in marg.* primus *Kr*

110 Enim] *lectio incerta Kr*

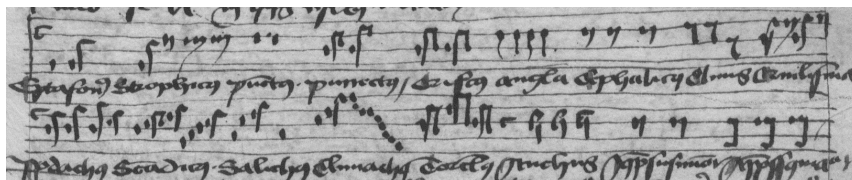
112 *add. in marg.* secundus *Kr*

116 *fa* molle ... durum] *la* durum ... molle *Kr*

¹¹⁹ Et sic sequitur, quod duplex est cantus in cantu gregoriano, videlicet regularis et irregularis: ¹²⁰ Regularis, qui gradatim transcurrit voces cantuum et, si talem gradacionem transgreditur, cum muttacione tamen ordinaria plures reverberat cordas. ¹²¹ Irregularis vero cursus, qui sine muttacione ordinaria et usu temerario terminos ascendencium et descendencium transcendit, scilicet de *fa* in *fa*. ▶ *p.103*
▶ *p.104*

¹²² Amplius de signis musicalibus, que et quot sunt in numero. ▶ *p.104*

¹²³ Que signa, inciencia cantum, unum de duobus tonum debito progressu introducunt et limitant. ¹²⁴ Unde in numero sunt 17, in hiis versibus notata:



¹²⁵ Eptafonus, strophicus, punctus, porrectus, oriscus,

¹²⁶ Virgula, cephalicus, clivis, quilisma, podachus,

¹²⁷ Scandicus, salichus, climachus, torculus, anchus,

¹²⁸ Appressus minor, appressus maior.

125-128 NEUM. Eptaphonus 1-4

125 porrectus] purrectus *Kr*

126 Virgula] angula *Kr* cf. *TH II* 3, 206; *TH V* 3, 247-248; *TH VIII* 28, 66

4

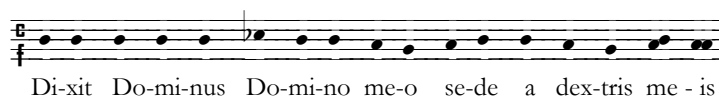
- p.104 ¹Thoni, ut placet Donato, sunt quidam accentus, per quos quilibet
 ► p.104 cantus, cuius tropi sit, notificatur. ²Et hoc penes quinque, per que tocius
 cantus regularitas demonstratur: ³Ex principio namque cantus alicuius
 tonorum difference, et ex fine inceptions eorum considerantur. ⁴Ex
 ► p.105 ascensu vero et descensu in medio vel distincione ipsius autentus vel pla-
 galis, ut premissum est, tonus iudicatur. ⁵Et secundum octo modos seu
 tropos cantuum 8 huiusmodi toni distinguuntur; a quibus tamquam a signis
 etiam toni abusive nuncupantur.
- p.105 ⁶Cum igitur sit de tonis presens intencio, videndum est, quis sit iubilis
 uniuscuiusque toni tam autenti quam plagalis. ⁷Secundo, que sunt forme
 seu melodie super psalmos tam maiores quam minores; maiores *Magnificat*
 et *Benedictus*, minores *Dixit dominus* et ceteris. ⁸Tercio videndum, que sunt
 difference a primo *Euonae* uniuscuiusque toni, et quot unaqueque differen-
 ciarum litteras contineat iniciales.

<DE PRIMO TONO>

⁹Primi igitur autenti toni melodia formatur sic:



¹⁰Deinde sequitur forma sive neuma super psalmos minores primi toni, et patet sub melodia:



⁹ IOH. COTT. mus. 11, 27; LAMBERTUS p. 262a; SUMM. GUID. ton. 2; ANON. Gemnic. 3, 3, 23

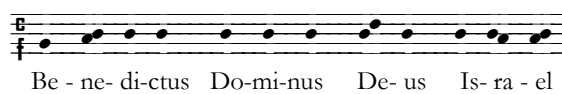
¹ Donato] Danato Kr

³ et] ut Kr cf. TH I 2, 6, 6

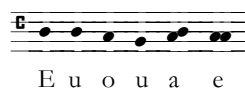
⁹ formatur sic] lectio incerta Kr



¹¹ Deinde forma ponitur super maiores psalmos:



¹² Deinde sequitur primum et principale *Euouae* primi toni in <cantu> gregoria<n>o taliter:

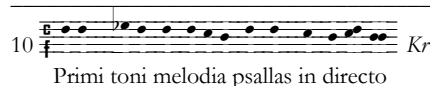


¹³ Istud est primum et principale *Euouae* primi autentici toni.

10v

¹⁴ Unde notandum: primus tonus habet quinque litteras iniciales, scilicet ·A·C·D·F· et ·a·, et unam finalem, scilicet ·D·. ¹⁵ Quarum primum *Euouae* habet duas litteras iniciales, scilicet ·D· et ·F·, idest ·D·solre et <·F·>faut finales; continet enim antiphonas incipientes in ·D·solre, et a ·D·solre sive surgentes, sed non per dyapante, sive cadentes. ¹⁶ Surgentes, ut in hac antiphona *Omnes intendentes in eum* sub signo dicto *scandicus*; cadentes, ut in hac antiphona *Ecce nomen Domini*, antiphona *Angelus Domini* sub signo *cephalicus*. ¹⁷ Continet etiam antiphonas inchoantes in ·F·faut, sive intendentes ad unam cordam in ·G·solreut et iterum reverberantes ·F·faut, ut in hac antiphona *Speciosus forma* et in hac *Christi Virgo*, remittentes non

10 *Primi toni*] ANON. Claudifor. 4, 2, 13; ANON. Gemnic. 3, 3, 30



16 antiphona³] *lectio incerta* Kr

- gradatim, sed per dyateseron in ·C·faut, sicut in antiphona hac *Tecum principium* et in *Ave Maria*.¹⁸ Littere autem iniciales huius *Euouae* denominantur
 ▶ p.106 hiis antiphonis: ¹⁹ Exemplum de ·D· iniciali; ²⁰ exemplum de secunda
 ▶ p.106 <littera iniciali> ·F·, sicut in primo exemplo hic. ²¹ Et sic patent due littere
 iniciales primi *Euouae*.

▶ p.106

A-ve Ma-ri-a An-ge-lus Do-mi-ni

²² Notandum: primus tonus habet 5 differencias, quarum prima est hec, ut hic:

E u o u a e

²³ Hec tamen prima differencia toni <primi> continet duas litteras iniciales, videlicet ·C· et ·D·, id est duas cordas, scilicet ·C·faut et ·D·solre.
²⁴ Continet enim antiphonas incipientes in ·C·faut et per thonum in finale ·D·solre surgentes, a finali vero per dyapante intendente<s> in ·a·lamire acutum, ut probatur in hac antiphona *Confitebor* et in *Dum aurora* et cetera.
²⁵ Continet eciam antiphonas in ·D·solre incipientes et a ·D·solre velociter surgentes per dyapante in ·a·lamire, ut in hac antiphona *Leva Ierusalem*; hoc autem talibus probatur anthifonis. ²⁶ Exemplum de prima littera iniciali huius prime differencie:

▶ p.106

<Con-fi-te-bor>

²⁷ <Exemplum> de secunda eiusdem differencie <littera> iniciali:

Le-va Ie-ru-sa-lem

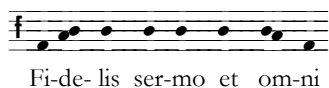
²⁸ Deinde sequitur secunda differencia huius primi *Euouae* ista:

27

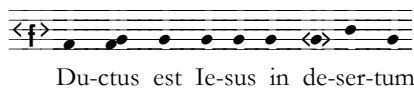
Ierusalem



²⁹ Ista est secunda differentia primi toni. ³⁰ Hec autem habet duas litteras iniciales, videlicet ·A· et ·C· graves. ³¹ Continet enim antiphonas in ·A· gravi inchoantes et hinc surgentes per semiditonum in ·C· grave, a ·C· gravi in ·D· finale per tonum, ut patet in hac antiphona, que sequitur per hunc modum:



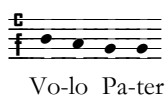
³² Continet eciam antiphonas in ·C· gravi inchoantes et hinc surgentes non per dyapente, sed gradatim intendentes, ut in hac antiphona:



³³ Tercia differentia primi toni talis:



³⁴ Et hec habet unam litteram inicialem, scilicet ·F·, id est unam ·F·faut finalium. ³⁵ Continet enim antiphonas in <·F·>faut inchoantes et ab <·F·>faut gradatim remissas ad finalem ·D·solre, ut in antiphona *Reges Tharsis* et in ista:



³⁶ Deinde sequitur quarta differentia primi toni, et est ista:



³⁷ Que habet unam <litteram inicialem>, scilicet ·F·, id est istam cordam <·F·>faut. ³⁸ Continet antiphonas in <·F·>faut inchoantes et gradatim surgentes per tonum usque in ·a·lamire, que est in dyapente primi finalis

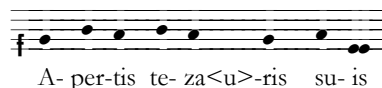
toni, ut <in> antiphona *Dominus defensor vite mee*.³⁹ Et in ista, que sequitur, videlicet *Lazarus*:



⁴⁰ Deinde notatur quinta differentia et ultima, que est talis:

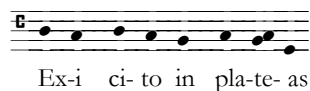


⁴¹ Et habet duas litteras iniciales, scilicet ·F· et ·a·, id est continet duas cordas inchoantes, scilicet <·F·>faut et ·a·lamire, quia continet antiphonas in <·F·>faut inchoantes et ab <·F·>faut per ditonum in ·a·lamire intendentes sive surgentes, ut patet:



► p.106

⁴² Continet eciam antiphonas in ·a·lamire inchoantes et ab ·a·lamire sive surgentes sive cadentes. ⁴³ Surgentes in hac antiphona *Laudes canens Davidicas* et in ista *Salutis nostre autorem*. ⁴⁴ Cadentes ut ibi *Salve regina misericordie* et in sequenti:



► p.106

⁴⁵ Et sic primus tonus cum differentiis suis, quarum litteras iniciales prenotant antifone iam posite. ⁴⁶ Sed ut firmiori littere iste et differentie menti commendantur, per hos versus vide:

⁴⁷ *An-, Ave, Dum, Fi-, Leva, Ductus, Volo, Laz-, Aper-, Exi.*

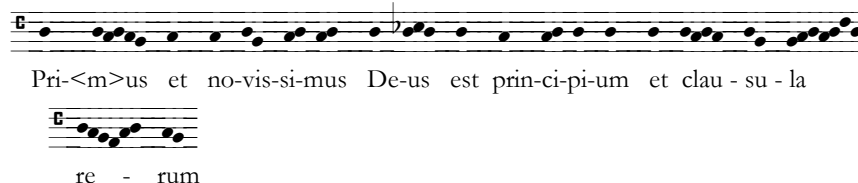
⁴⁸ Deinde sequitur forma super versus responsoriorum primi toni, qua omnes versus in cantu gregoriano responsoriorum primi toni formantur.

⁴⁷ IOH. OLOM. 9 p. 44

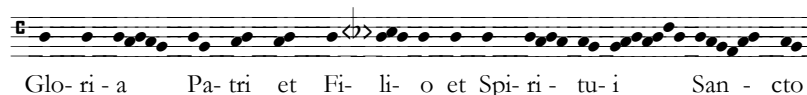
⁴³ *canens*] canentes *Kr*

⁴⁴ ibi] *lectio incerta Kr*

⁴⁹ Et nota: ubicumque responsorium incipitur, versus in ·a·lamire vel in ·D·solre sicut *Cherubin quoque et Seraphin*, naturaliter tamen in ·a·lamire, sic<ut> ostenditur in hac forma, videlicet:



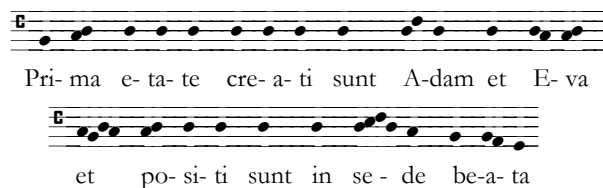
⁵⁰ Notandum: hec melodia finitur in <·F·>faut. ⁵¹ Sed quandocumque fit differencia, que finitur in ·G·solreut, et tunc repeticio incipit in ·C·faut, ⁵² sicut in illo responsorio *Felix namque es* repeticio incipit in ·C·faut, ergo finis versus debet in ·G· terminari.



⁵³ Et in repeticione ·C·faut talis finis versus imponitur:



⁵⁴ Ostensa est forma antiphonarum, restat forma cantuum officiorum. ▶ p.106
⁵⁵ Notandum: in cantu officiorum eedem littere iniciales sunt primi toni, que et in cantu antiphonarum. ⁵⁶ Unde de hiis multa non sunt dicenda propter fastidium. ⁵⁷ Primo ponitur forma super psalmos officiorum, qua omnes psalmi introituum primi toni iubilantur. ⁵⁸ Hec tamen, que sequitur hic sub forma:



52 ANON. Claudifor. 4, 2, 20; ANON. Gemnic. 3, 3, 18

58 ANON. Gemnic. 3, 3, 31; SUMM. GUID. ton. 18

51 repeticio] *lectio incerta Kr* | ·C·faut] *add. et del.* ergo finis versus debet in ·G· terminari *Kr cf.* 2, 4, 52

Glo-ri-a Pa-tri et Fi-li-o et Spi-ri-tu-i San-cto

<Sic-ut e-rat in prin-ci-pi-o> et nunc <et sem-per et in se-cu-la>

11r ⁵⁹Deinde sequitur primum *Euonae* super introitus primi toni:

Eu ou a e

► p.107

⁶⁰ Istud autem *Euonae* habet duas litteras iniciales in cantu officiorum, scilicet ·D· et ·F·, id est duas cordas retinet, in quibus introitus primi toni sub isto *Euonae* contenti inchoantur, scilicet ·D·solre finale et <·F·>faut similiter finale. ⁶¹ Continet enim introitus in ·D·solre inchoantes sive leviter surgentes, sive vehementer; vehementer, sicut in illo introitu *Da pacem*, leviter, sicut in hoc exemplo *Exsurge quare*, ut patet:

Ex-ur - ge qua-re

⁶²Continet enim istud *Euonae* introitus in ·F·faut inchoantes et dehinc non surgentes, sed cadentes, sicut patet in hoc introitu *Dominus secus mare*.
⁶³Sequitur hic:

Et-e-nim se-de-runt prin-ci-pes

⁶⁴Notandum: primus tonus habet duas differencias in cantu officiorum, quarum prima est ista:

59  *Kr*
E u

63  *Kr*
sederunt



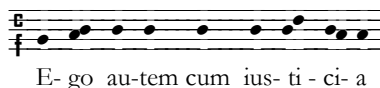
⁶⁵ Hec autem prima differentia primi toni habet unam litteram inicialem, scilicet ·C·. ⁶⁶ Continet enim introitus in ·C·faut inchoantes et dehinc surgentes per tonum in ·D·solre, a ·D·solre autem per diapente in ·a·lamire, sicut patet in hoc introitu *Rorate celi desuper* et in hac antiphona *Gaude<amus>*:



⁶⁷ Deinde sequitur secunda differentia, et est ista hic:



⁶⁸ Et hec habet duas litteras iniciales, scilicet ·F· et ·a·, id est <·F·>faut in finalibus et ·a·lamire in acutis. ⁶⁹ Continet enim introitus incipientes in <·F·>faut non cadentes, sed surgentes, ut hic:



⁷⁰ Continet eciam introitus inchoantes in ·a·lamire et ab ·a·lamire cadentes per tonum, sicut *Salus autem iustorum* et *Lex Domini*, quod hic formatur, ut patet:



⁷¹ Et sic patent littere iniciales primi toni tam super cantum antiphonarum quam officiorum.

Versus: ⁷² *Ex-* tenet *Et-*, *Gau-*, *Lex*, *Ego* cantus officiorum.

⁶⁶ hac antiphona] *lectio incerta Kr*

<DE SECUNDO TONO>

⁷³ Cum autem dictum sit de primo tono autentico, dicendum hic est de primo plagali, qui suus collateralis seu subiugalis, id est de secundo, qui eandem finalem seu sedem continet quam et primus, videlicet ·D·solre.

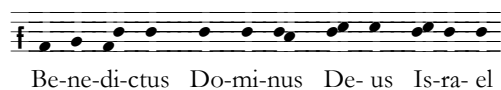
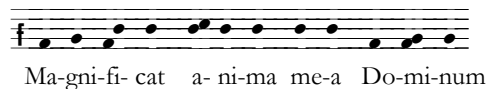
⁷⁴ Quantam autem intensionem aut remissionem habeat, ante notatum est.

⁷⁵ Sed primo iubilis huius toni tali formatur melodia in psalmo:

► p.107



⁷⁶ Deinde sequitur melodia maiorum psalmorum:



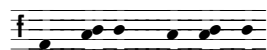
⁷⁷ Deinde sequitur *Enoua*<e> secundi toni. ⁷⁸ Et iste tonus nullam habet differentiam tam officiorum quam antiphonarum cantu.



⁷⁹ Notandum, quod secundus tonus sub uno *Enouae* habet 4 litteras iniciales, videlicet ·A·, ·C·, ·D·, ·F·, id est quatuor sunt corde, in quibus antiphone secundi toni inchoantur: ·A·re, ·C·faut, ·D·solre, <·F·>faut.

⁷⁵ *Secundum autem in fine*] ANON. Gemnic. 3, 3, 50 | *Secundum autem simile*] IOH. COTT. mus. 11, 27; LAMBERTUS p. 263a; SUMM. GUID. ton. 3; ANON. Gemnic. 3, 3, 49

⁸⁰ Continet enim antiphonas inchoantes <in> ·A·re gravium, sicut hic patet:



Lau-da-te Do-mi-num

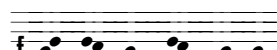
► p.107

⁸¹ Continet eciam antiphonas in <F>faut inchoantes, ut patet in hac *Quem vidistis* et hic eciam:



Ge-nu-it pu-er-pe-ra re-gem <cu-i>

⁸² Eciam continet in ·D·solre finalium inchoantes, sicut in *O Sapiencia* et in ista:



O vir-go vir-gi-num

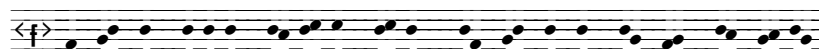
⁸³ Continet eciam antiphonas in ·C·faut inchoantes, sicut *Virgo verbo concepit* et hic in ista:



Si-cut li-li-um in-ter spi-nas

Versus: ⁸⁴ *La-* tenet et *Genuit* tonus alter *O* quoque *Sicut*.

⁸⁵ Consequenter ostenditur forma cum litteris inicialibus in cantu officiorum. ⁸⁶ Eedem tamen sunt littere in cantu officiorum sicut antiphonarum. ⁸⁷ Et nullam differenciam 2^{us} tonus obtinet. ⁸⁸ Forma super omnes psalmos introituum 2ⁱ toni:

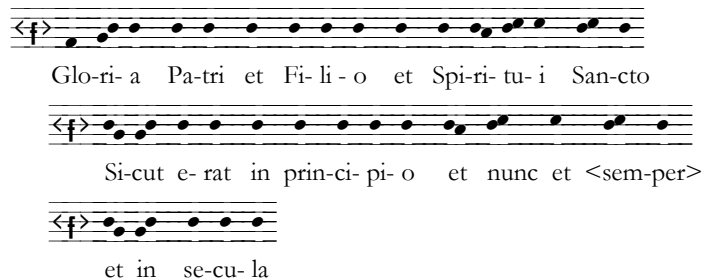


Se-cun-da e-ta-te na-ta-vit ar-cha di-lu-vi-o pas-sim flu-en-te

88 SUMM. GUID. ton. 19; ANON. Gemnic. 3, 3, 50

86 Eedem] Heedem (vel Hic eedem ?) *Kr*

88  *Kr*
passim fluente



Glo-ri- a Pa-tri et Fi-li - o et Spi-ri- tu-i San-cto

Si-cut e-rat in prin-ci- pi- o et nunc et <sem-per>

et in se-cu- la

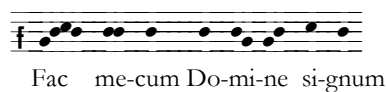
⁸⁹ Sequitur *Enouae* secundi toni in cantu officiorum, ut hic:



E u o u a e

⁹⁰ Istud autem *Enouae* secundi toni in cantu officiorum easdem litteras iniciales continet, quas et principale *Enouae* in cantu antiphonarum.

⁹¹ Continet etiam introitus in ·D·solre, sicut patet in isto introitu *Dominus dixit ad me* et in isto, qui sequitur:



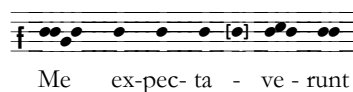
Fac me-cum Do-mi-ne si-gnum

⁹² Continet etiam introitus in ·C·faut inchoantes, sicut apparet in hoc introitu *Sicentes venite ad aquas* et in isto, qui sequitur:



Mi- chi au-tem ni - mis ho-no-ra- ti

⁹³ Continet etiam introitus in <·F·>faut inchoantes, et ab <·F·>faut cadentes, sicut hic:



Me ex-pec- ta - ve - runt

88  *Kr*

Sicut

90 principale] *lectio incerta Kr*

⁹⁴ <Continet> eciam in ·A·re inchoantes et inde surgentes, sicut in illo introitu *Ecce advenit* et hic:



⁹⁵ Hinc quoque ostenditur forma super versus responsiorum.

⁹⁶ Incipit tamen versus usque in ·D·solre finalium vel in ·C·faut gravium. ▶ p.107

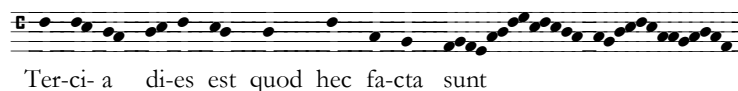
⁹⁷ In ·D·solre, sicut *Benedicta tu in mulieribus*, et patet in hoc versu:



⁹⁸ Incipit quoque versus 2ⁱ toni responsiorum, sicut patet in hoc versu *Cumque evigilasset Iacob*. ⁹⁹ Patet <forma> primi autentici et sui plagalis secundi.

<DE TERCIO TONO>

¹⁰⁰ Consequenter de forma autentici videlicet tercii et sui plagalis quarti, 11^v quarum sedes est ·E·lami in spacio cordarum finalium. ¹⁰¹ De remissione autem et intensione patuit. ¹⁰² Iubilus talis est:



¹⁰² ANON. Gemnic. 3, 3, 72; IOH. COTT. mus. 11, 27; LAMBERTUS p. 263b; SUMM. GUID. ton. 4

94 Kr
Salve

97 ·D·solre] *add. et del. gravi Kr*

¹⁰³ Deinde forma, qua omnes psalmi sive maiores sive minores
<iubilantur>:

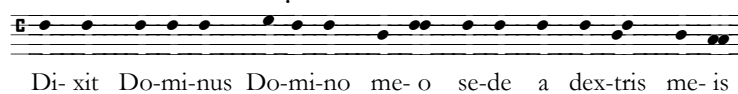


¹⁰⁴ Maiorum psalmorum forma talis, que sequitur:



► p.107

¹⁰⁵ Deinde forma minorum psalmorum specialiter primo psalmo:



¹⁰⁶ Deinde sequitur principale *Euouae* tercii toni in cantu antiphonarum,
quod forma<tur>:



¹⁰⁷ Notandum autem, quod tercius tonus habet 4 litteras iniciales,
scilicet ·E·F·G·C·, quarum principale *Euouae* duas sibi usurpat, scilicet ·E·
et ·F·. ¹⁰⁸ Continet enim antiphonas in ·E·lami inchoantes et ab ·E·lami sive
cadentes sive surgentes, ut hic: † *Iesus Christus* † *Adherebat* et hic [et]:

► p.107

103 ANON. Claudifor. 4, 4, 16; ANON. Gemnic. 3, 3, 76

103 Kr
precipita

105 primo] *lectio incerta* Kr

106 forma<tur>] *lectio incerta* Kr

108 ab ·E·lami] ab alami Kr



¹⁰⁹ Continet eciam antiphonas in <·F·>faut inchoantes et ab <·F·>faut gradatim cadentes sicut hic *Qui de terra est* et hic:

► p.107



¹¹⁰ Notandum: tercius tonus habet 3^s differencias differentes a primo *Euouae*, quarum prima hec est hic:



¹¹¹ Hec prima habet unam litteram inicialem, scilicet ·G·. ¹¹² Continet enim antiphonas in ·G·solreut inchoantes et a ·G·solreut per tonum in ·a·lamire surgentes ibique aliquam moram facientes et hinc per semi<di>-tonum in ·c·solfaut surgentes, sicut patet in *Omnia quaecumque voluit* et in *Domine probasti* et hic:



¹¹³ Deinde sequitur 2^a differencia huius toni, et est talis, que hic:



¹¹⁴ Hec <habet> eciam unam litteram inicialem, eandem quam prima differencia, scilicet ·G·. ¹¹⁵ Continet enim antiphonas in ·G·solreut inchoantes et per tonum surgentes in ·a·lamire ibique nullam moram facientes, sed statim per semi<di>tonum <surgentes>. ¹¹⁶ Quod tamen signum musice sit in saltu semiditoni: Podachus est enim signum musice tale, quando saltus fit super eandem sillabam, sicut patet in hac antiphona *Tu Domine* etc. ¹¹⁷ Ibi enim debita sillaba surgit primo per tonum, dehinc per semi<di>-tonum in figura podachi. ¹¹⁸ Similiter hic:

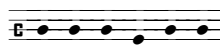
► p.107

117 debita] *lectio incerta* (distincta ?) Kr



Tol-li-te por-tas

¹¹⁹ Hic patet 3^a differentia toni istius et talis est:



E u o u a e

¹²⁰ Hec autem continet duas <litteras> iniciales, scilicet ·G· et ·c·.

¹²¹ Continet antiphonas in ·c·solfaut, sicut hic:



Vi-vo e-go di-cit Do-mi-nus

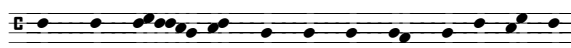
¹²² Continet etiam antiphonas in ·G·solfaut inchoantes, sicut et antecedentes differentie, sed dispari elevacione signorum. ¹²³ Hec enim habet elevacionem a ·G·solfaut per tonum in ·a·lamire punctatim, surgentes ab ·a·lamire per semiditonum in ·c·solfaut similiter punctatim non sub ligatis figuris et signis neumarum, sicut in antiphona hac: *Reliquit eum temptator*, et in ista *Orietur in diebus Domini habundancia* et hic: *Cives* etc. ¹²⁴ Et sic patet in antiphonis:



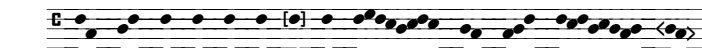
Ci-ves me-i ver-mes sunt

¹²⁵ Deinde sequitur melodia sive forma super versus responsoriorum tercii toni. ¹²⁶ Et nota: ubicumque responsorium habeat initium, versus tamen usque in ·c·solfaut, sicut hic: *Non enim vos estis*. ¹²⁷ In forma patet:

► p.107



Tres per-so-ne sunt in San-cta Tri-ni-ta-te



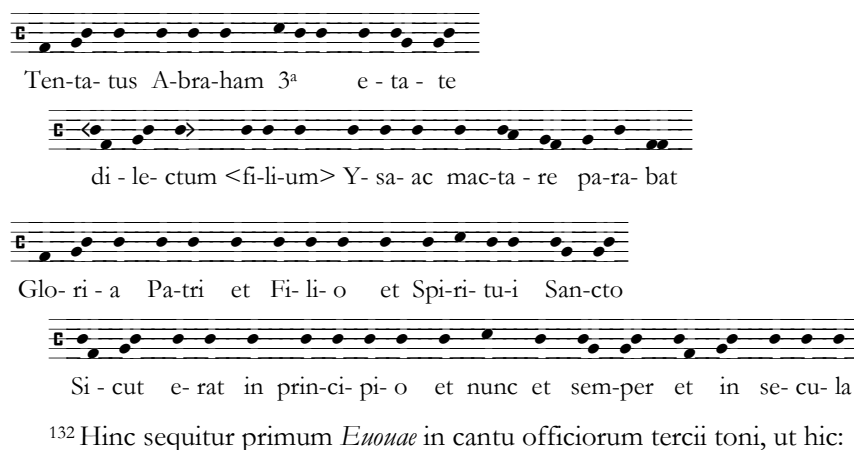
Pa-ter et Fi-li-us et Spi-ri-tus San-ctus



Glo-ri-a Pa-tri et Fi-li-o et Spi-ri-tu-i San-cto

¹²³ semiditonum] *corr. ex semitonum Kr*

¹²⁸ Consequenter patet forma in cantu officiorum. ¹²⁹ Notandum tamen, quod easdem litteras continet iniciales sicut forma antiphonarum. ¹³⁰ Datur igitur melodia super psalmos introituum tercii toni. ¹³¹ Et ubicumque introitus, semper in ·G· psalmus incipit.



Ten-ta tus A-bra-ham 3^a e - ta - te

di - le- ctum <fi-li-um> Y- sa- ac mac-ta - re pa-ra- bat

Glo- ri - a Pa-tri et Fi- li- o et Spi-ri- tu-i San-cto

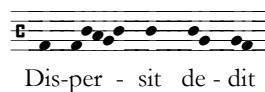
Si - cut e- rat in prin-ci- pi- o et nunc et sem-per et in se- cu- la

¹³² Hinc sequitur primum *Enouae* in cantu officiorum tercii toni, ut hic:



E u o u a e

¹³³ Notandum, quod istud *Enouae* primum et principale in cantu officiorum habet unam litteram inicialem, scilicet ·G·. ¹³⁴ Continet enim introitus in ·G·solreut inchoante<s> et a ·G·solreut sive cadentes sive surgentes: ¹³⁵ Cadentes sicut in hoc introitu *Deus dum egrederis*, surgentes, ut patet in isto introitu <Intret> oracio et *In Deo laudabo*, sicut etiam patet [ad octavam] in sequenti introitu:



Dis-per - sit de - dit

¹³⁶ Habet autem unam differenciam in cantu officiorum, que est talis:

131 SUMM. GUID. ton. 20; ANON. Gemnic. 3, 3, 76

131 ex.: parabat] probat *Kr*



▶ p.107 ¹³⁷ Que continet duas litteras <iniciales>, scilicet ·F· et ·E·. ¹³⁸ Continet enim introitus in <·F·> faut inchoantes, sicut patet in hoc introitu *Si iniquitates observaveris* <...> et hic:

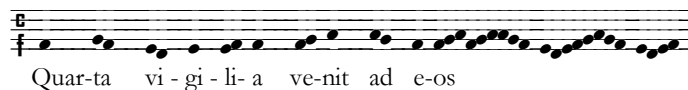


¹³⁹ Et sic patet forma tercii toni, qui secundus autentus dicitur, tam antiphonarum quam officiorum <in> cantu.

▶ p.107 Versus hinc: ¹⁴⁰ *Dispers*<it>, *Ego*, *Dum* cantus toni officiorum.

<DE QUARTO TONO>

¹⁴¹ Hinc sequitur forma secundi toni plagalis, qui est subiugalis sive collateralis tercii toni, id est forma quarti toni, qui eandem litteram finalem continet, scilicet ·E·, ut predictum, id est eandem cordam, scilicet ·E·lami. ¹⁴² Inde primo imponitur iubilus quarti toni, qui talis est:



¹⁴³ Hinc psalmorum omnium minorum <melodia>:



142 IOH. COTT. mus. 11, 27; LAMBERTUS p. 264b; SUMM. GUID. ton. 5; ANON. Gemnic. 3, 3, 97

143 ANON. Claudifor. 4, 5, 13; ANON. Gemnic. 3, 3, 104

139 cantu] *lectio incerta Kr*

Ma-gni-fi-cat a-ni-ma me-a Do-mi-num

Be-ne-di-ctus Do-mi-nus De-us Is-ra-el

qui-a vi-si-ta-vit et fe-cit red-emp-ti-o-nem ple-bis su-e

¹⁴⁴ Principale <Enouae> in cantu antiphonarum huius toni:

12r

E u o u a e

¹⁴⁵ Nota: quartus tonus regulariter habet 5 litteras iniciales, scilicet ·C·D·E·F·G·, quarum primum *Enouae* habet tres, scilicet ·G·F· et ·E·, id est ·G·solreut, ·F·faut et ·E·lami. ¹⁴⁶ Continet etiam antiphonas in ·G·solreut inchoantes et a ·G·solreut non surgentes, sed cadentes, sicut in hac antiphona *Nos scientes* et in hac, que sequitur sub melodia:

Re-ctos de-cet col-lau-da-ci-o

► p.108

¹⁴⁷ Continet etiam <antiphonas> in <·F·>faut inchoantes et ab <·F·>faut remittentes, <ut> in *Pater sancte mundus te non cognovit* et hic:

Mi-cha-el Ga-bri-el Ra-pha-el

¹⁴⁸ Continet etiam <antiphonas> in ·E·lami <inchoantes>, ut in *Emissiones tue* et hic:

Iu-bi-la-te De-o

¹⁴⁹ Tonus hic 4 differencias habet antiphonarum in cantu; prima, que sequitur:

149 hic] hec Kr



E u o u a e

► p.108

¹⁵⁰ Ista autem differentia quarti toni habet unam litteram inicialem, scilicet ·D·. ¹⁵¹ Continet eciam antiphonas in ·D·solre inchoantes et a ·D·solre surgentes per tonum in ·E·lami <et> per semi<di>tonum in ·G·solreut. ¹⁵² Nota, quod hec fit irregulariter, videlicet quod vice huius littere ·D· sumimus inicialem litteram huius differentie ·G·. ¹⁵³ Continet enim antiphonas in ·G·solreut incipientes et per tonum surgentes in ·a·lamire et ab ·a·lamire per semiditonum in ·c·solfaut, sicut patet in antiphona *Stetit angelus* et in *Ubi duo vel tres* et hic:



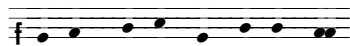
Ex E- gip-to

¹⁵⁴ Deinde secunda differentia huius toni sequitur:



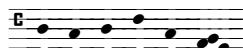
E u o u a e

¹⁵⁵ Hec habet unam litteram inicialem ·D·, eandem quam precedens. ¹⁵⁶ Tamen per contrarium et <ir>regulariter ·G· continet, nam tunc finis illius antiphone in ·a·lamire locatur, hoc autem <ir>regulariter. ¹⁵⁷ Continet enim antiphonas in ·D·solre inchoantes et per tonum surgentes in <·E·lami>, gradatim in ·F·faut per semitonum <et> in ·G·solreut per tonum, sicut patet in hac antiphona *Simon Bariona*. ¹⁵⁸ Vel quod surgat a ·D·solre per semiditonum in <·F·>faut, ab <·F·>faut quocumque procedat, sive surgat sive cadat, ut sic in hac antiphona *Secus*:



Se-cus de-cur-sus a-qua-rum

¹⁵⁹ Deinde sequitur 3^a differentia huius toni, que hic est:



E u o u a e

157 <·E·lami>] a lamire Kr

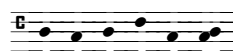
158 sic] lectio incerta Kr

¹⁶⁰ Hec etiam continet unam litteram, scilicet ·C·, id est cordam ·C·faut.
¹⁶¹ Continet enim antiphonas in ·C·faut inchoantes et hinc surgentes, sicut in ista antiphona *Cum factus esset Ihesus annorum* etc. et in *Cum videris nudum* et hic, quod probatur:



Tu- lit er-go

¹⁶² Postea quarta et ultima <differentia> huius toni sequitur, ut hic:



E u o u a e

¹⁶³ Hec habet unam litteram initialem, scilicet ·G·. ¹⁶⁴ Sed antiphona huius toni inchoata sub differentia ultima non valet perfici propter <·F·>faut; propter hoc irregulariter tenet per contrarium ·c·, id est ·c·solfaut. ¹⁶⁵ Continet enim antiphonas in ·G·solreut inchoantes et a ·G·solreut surgentes gradatim in ·a·lamire, id est in ·c·solfaut incipientes et a ·c·solfaut gradatim ascendentes in ·d·lasolre et iterum reverberantes ·c·solfaut, sicut patet in hac antiphona, que sequitur:



O mors e-ro mors tu-a

¹⁶⁶ Continet etiam <antiphonas> in ·E·lami incipientes et ab ·E·lami vehementer surgentes per semiditonus in ·G·solreut et a ·G·solreut per tonum in ·a·lamire, sicut hic:



Fi-de-li-a om-ni-a man-da-ta

<Versus:> ¹⁶⁷ Has retinet quartus *Rectos, Michael, Iubilare, Ex Egipto*.

¹⁶⁸ Iam sequitur forma sive melodia super versus responsoriorum quarti toni. ¹⁶⁹ Et ubicumque responsum incipiat, versus tamen usque in ·a·lamire, ut hic ostenditur:

¹⁶⁵ reverberantes] *add. et del. in Kr*

Qua-tu - or li - bris E-van-ge-li- i

in-stru-un-tur qua-tu-or pla-ge mun - di

Glo-ri - a Pa-tri et Fi-li - o et Spi-ri - tu-i San - cto

¹⁷⁰ Finis huius forme sive melodie terminatur in ·D·solre, tamen habet differenciam in fine, videlicet quando repeticio incipit in <·F·>faut, tunc finis versus reverberat <·F·>faut, ibi terminacionem faciens:

et Spi-ri - tu-i San - cto

¹⁷¹ Deinde sequitur forma in cantu officiorum huius toni. ¹⁷² Et notandum, quod easdem habet litteras iniciales, quas et cantus antiphonarum. ¹⁷³ Primo igitur ostenditur melodia super psalmos introituum quarti toni, que talis est, ut hic exemplificatur clare:

Quar-ta e-ta-te Mo-y-ses le-gis ta-bu-las ac-ce-pit in mon-te Si-na-y

Glo-ri - a Pa-tri et Fi-li-o et Spi-ri - tu-i San-cto

Si - cut e-rat in prin-ci- pi- o et nunc et sem-per et in se-cu- la

¹⁷⁴ Sequitur hinc primum *Euouae* introituum quarti toni, ut hic:

173 SUMM. GUID. ton. 21; ANON. Gemnic. 3, 3, 104

170 *Kr*
Sancto

173 *Kr*
Spiritus



E u o u a e

¹⁷⁵ Et notandum est: ubicumque introitus quarti toni incipitur, semper continetur sub hoc *Euouae*, sicut patet in hoc introitu *Accip<it>e iocunditatem* et in hoc *In voluntate tua Domine* et in hoc *Omnis terra*. ¹⁷⁶ Patet autem, quod ubicumque aliquis introitus incipiat, sub hoc *Euouae* continetur. ¹⁷⁷ Primus est iste: *Accipite*. ¹⁷⁸ Qui ostendit litteram inicialem ·G·, id est ·G·solreut. ¹⁷⁹ Habet eciam litteram inicialem scilicet ·D·. ¹⁸⁰ Continet enim introitus in ·D·solre inchoantes et a ·D·solre surgentes in <·F·>faut, sicut patet in hoc introitu *In voluntate tua Domine* et hic:



Re-mi - ni-sce-re mi-se - ra-ci - o - num

¹⁸¹ Continet eciam introitus in <·F·>faut inchoantes, sicut patet in introitu:



Om- nis ter- ra ad - o - ret

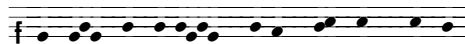
► p.109

¹⁸² Habet unam differenciam in cantu officiorum iste tonus:



E u o u a e

¹⁸³ Hec enim differencia habet unam litteram inicialem, scilicet ·D·, id est ·D·solre cordam. ¹⁸⁴ Continet enim introitus in ·D·solre inchoantes et ibidem aliquantulum moram facientes, ad minus ad duos unisonos, et in <·F·>faut per oriscum, id est per tale signum musice, surgentes, sicut hic patet in introitu:

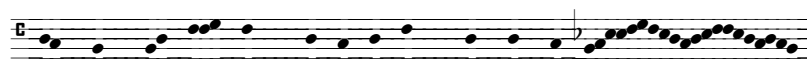


Re- sur- re- xi et ad- huc te- cum

► p.109

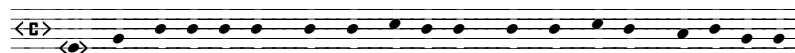
<DE QUINTO TONO>

¹⁸⁵ Consequenter ostenditur forma tercii toni autentici, id est quinti toni, cuius finis est <F>faut, cum suo collateralis, id est tercio plagali, id est sexto tono. ¹⁸⁶ Cuius melodia hic ostenditur:

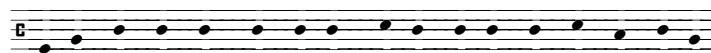


Quin-que pru-den-tes in-tra-ve-runt in nup-ci-as

¹⁸⁷ Deinde sequitur forma tam maiorum quam minorum psalmorum:



Quin-ti me-di-e-tas quar-to si-mi-lis sed in fi-ne dis-si-mi-lis



Di-xit Do-mi-nus Do-mi-no me-o se-de a dex-tris me-is



Ma-gni-fi-cat a-ni-ma me-a Do-mi-num



Be-ne-di-ctus Do-mi-nus De-us Is-ra-el



qui-a vi-si-ta-vit et fe-cit red-emp-ci-o-nem ple-bis su-e

^{12v} ¹⁸⁸ Deinde principale *Euouae* quinti toni sequitur in cantu antiphonarum:



E u o u a e

¹⁸⁹ Notandum autem, quod istud *Euouae* quinti toni habet tres litteras iniciales tam in cantu antiphonarum quam officiorum, scilicet ·F·a· et ·c·;

¹⁹⁰ quarum istud principale *Euouae* continet duas, scilicet ·a· et ·c·.

¹⁸⁶ IOH. COTT. mus. 11, 27; LAMBERTUS p. 265b; SUMM. GUID. ton. 6; ANON. Gemnic. 3, 120

¹⁹¹ Continet enim antiphonas in ·a·lamire inchoantes et ab ·a·lamire sive surgentes sive cadentes, sicut patet in hac antiphona *In conspectu* et hic:



Mon-tes et col-les

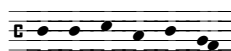
► p.109

¹⁹² <Continet> eciam antiphonas in ·c·solfaut inchoantes et a ·c·solfaut sive surgentes sive cadentes, sicut in *Magnus Sanctus Paulus* <et hic:>



E-le-va-mi-ni por-te e-ter-na-les

¹⁹³ Et habet unam differentiam in antiphonis, que talis est:



E u o u a e

¹⁹⁴ Hec autem differentia habet unam litteram initialem, scilicet ·F·, id est cordam scilicet <·F·>faut. ¹⁹⁵ Continet enim antiphonas in ·F·faut inchoantes et ab <·F·>faut non cadentes, sed surgentes, sicut patet in hac antiphona *Omnes angeli eius laudate eum* et hic:



Al - ma Re-dem-pto-ris <ma - ter>

¹⁹⁶ Hinc sequitur forma sive neuma super versum responsoriorum quinti toni; est autem huius melodia talis:



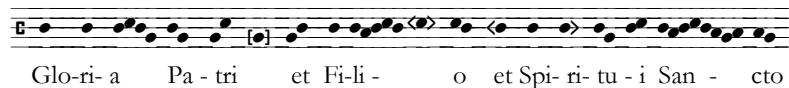
Quin-que li-bris Mo-y-si-ce-le-gis



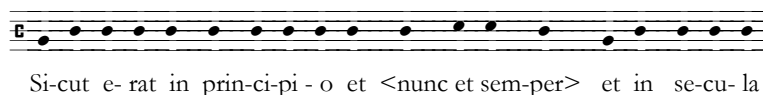
e-ru-di-e-ban-tur E-bre-i

196 versum] *lectio incerta Kr* | est] eſt *Kr* | *Kr* cf. *TH I* 12, 2, 7
ebrei

► p.109



¹⁹⁷ Sequitur melodia super psalmos introituum in cantu officiorum:



¹⁹⁸ Sequitur principale *Euouae* in cantu officiorum:

► p.109

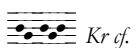


¹⁹⁹ Notandum, quod quintus tonus easdem habet litteras iniciales in cantu introituum, quas et in cantu antiphonarum, scilicet 3^{es}: ·F·a· et ·c·.

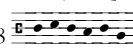
²⁰⁰ Quarum istud *Euouae* habet litteras duas, scilicet ·a· et ·c·. ²⁰¹ Continet enim introitus in ·c· solfaut inchoantes, sive surgentes sive cadentes; ²⁰² surgentes in illo introitu *Deus in loco sancto suo*, cadentes sicut hic:



197 SUMM. GUID. ton. 22; ANON. Gemnic. 3, 3, 122

196 ] *corr. ex*  *Kr cf. TH II 4, 260; TH V 4, 403*

197 *ex.*: Quinta] Quarta *Kr* | <nunc et semper>] *del.* in secula seculorum *Kr*

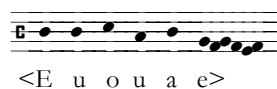
198  *Kr*
euouae

202 *ex.*: adiuuat] adiuuet (?) *Kr*

²⁰³ Continet eciam introitus in ·a·lamire inchoantes et hinc sive cadentes sive surgentes; ²⁰⁴ cadentes sicut hic *Exaudi <Deus> oracionem meam*, surgentes ut hic *Miserere michi Domine*:



²⁰⁵ Hec habet unam differenciam in cantu officiorum, que talis est:



²⁰⁶ Hec autem differencia continet unam litteram inicialem, scilicet ·F· <finale>. ²⁰⁷ Continet introitus in ·F·faut inchoantes et ab ·F·faut surgentes vehementer sive morose; ²⁰⁸ vehementer, sicut hic *Domine refugium*, leviter, ▶ p.109 ut hic *Letare Ierusalem*. ²⁰⁹ Patet igitur <forma> quinti.



<DE SEXTO TONO>

²¹⁰ Tercii toni plagalis forma prenotatur, scilicet sexti, qui cum quinto unam sedem retinet finalem, scilicet ·F·faut in linea in parte finalium. ²¹¹ Cuius iubilus talis est, qui sequitur:



211 IOH. COTT. mus. 11, 27; LAMBERTUS p. 266a; SUMM. GUID. ton. 7; ANON. Gemnic. 3, 139

204 Kr

Domine

206 <finale>] orr (?) Kr cf. TH II 4, 269; TH V 4, 411

211 (lectio incerta) Kr
puteum

²¹² Deinde sequitur forma super psalmos minores:

Sex-tus i- tem ut pri-mus im-po-ni-tur sed a-li-ter de-po-ni-tur

Di-xit Do-mi-nus Do-mi-no me-o se-de a dex-tris me-is

²¹³ Sequitur hinc maiorum psalmorum comprobatio:

Ma-gni- fi-cat a - ni-ma me-a Do-mi-num

Be-ne- di-ctus Do-mi-nus De - us Is- ra - el

qui- a vi- si- ta - vit et fe-cit red-emp-ci- o- nem ple-bis su-e

²¹⁴ Hinc sequitur principale <Euonae> sexti <toni>:

E u o u a e

²¹⁵ Notandum: sextus tonus tam in cantu antiphonarum quam officiorum quatuor litteras iniciales habet, scilicet ·C·D·F· et ·G·. ²¹⁶ Sed nulla antiphona sexti toni invenitur habere initium in aliis preterquam in <·F·>faut. ²¹⁷ Verumtamen introitus, gradualia, offertoria et communionem et responsoria sexti toni inveniuntur in hiis litteris inicialibus inchoari, de quibus presens non est intencio. ²¹⁸ Unde notandum: istud principale *Euonae* sexti toni continet antiphonas in <·F·>faut inchoantes, sive cadentes sive surgentes; ²¹⁹ cadentes ibi *O admirabile commercium*, surgentes, ut hic:

212 ANON. Claudifor. 4, 7, 11

212 *ex.*: imponitur] *corr. ex* deponitur *Kr*

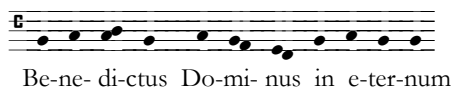
215 sextus tonus] *add. et del.* quod *Kr* | ·G·] a *Kr*



²²⁰ Notandum tamen, quod sextus tonus in cantu antiphonarum continet unam differenciam, que talis est:



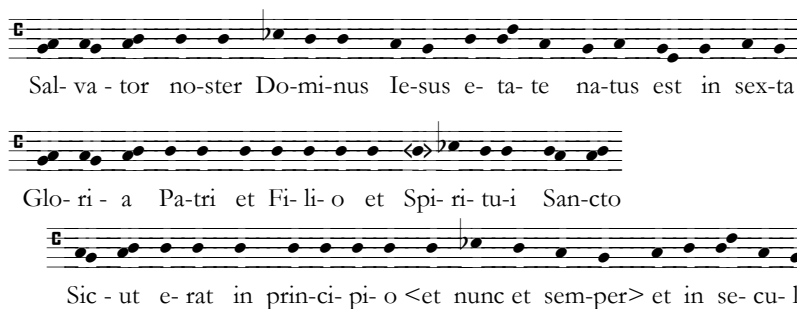
²²¹ Hec autem differencia sexti toni in cantu antiphonarum eandem habet litteram iniciais, quam principale *Euonae*, videlicet <F>faut. ²²² <Continet enim antiphonas in ·F·faut inchoantes et ab ·F·faut> non cadentes, sed leniter surgentes per tonum in ·G·solreut et ibi non prolixam moram facientes, sed maxime ad duos unisonos, et hinc per tonum in ·a·lamire sub signo podachi surgentes et ab ·a·lamire reverberantes <F>faut in depressione, ut patet hic in antiphona *Benedictus Dominus Deus meus* et in hac *Benedixit filiis tuis in te* et hic posita:



► p.109

► p.110

²²³ Hinc sequitur forma in cantu officiorum sexti toni. ²²⁴ Principaliter ponitur forma super psalmos introituum sexti toni, ut sic:



224 SUMM. GUID. ton. 23

219 ex.: Conspicit *Kr*

222 ex.: Dominus] *add. et del. deus Kr*

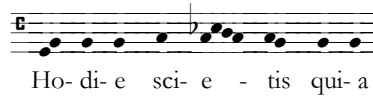
²²⁵ Hinc sequitur principale *Enouae* huius toni sexti in cantu introituum, hoc:



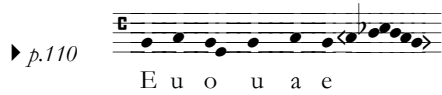
²²⁶ Notandum: istud *Enouae* principale in cantu officiorum habet easdem litteras iniciales, quas et primum in cantu antiphonarum. ²²⁷ Omnes enim introitus continet, ubicumque incipiantur, sive in ·D·solre sive in <·F·>faut sive in ·a·lamire, preterquam ·C·. ²²⁸ Continet enim introitus in <·F·>faut inchoantes, sicut ibi *Esto michi in Dominum protectorem* et hic:



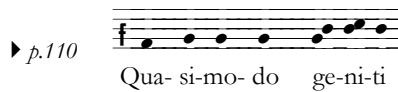
²²⁹ Continet eciam introitus in ·D·solre inchoantes et inde surgentes, sicut in isto introitu *In medio ecclesie* et hic, qui sequitur:



²³⁰ Pro autem firmiori intellectu notandum: ²³¹ Sextus tonus in cantu officiorum habet unam differenciam, que talis est:



²³² Hec autem differencia sexti toni in cantu officiorum habet unam litteram initialem, scilicet ·C·. ²³³ Continet enim introitus in ·C·faut inchoantes et a ·C·faut surgentes per tonum leniter et non saltu, sicut in hoc introitu:



229 qui] *lectio incerta Kr* | *ex.:* scientis *Kr*

230 Pro] *lectio incerta Kr*

233 non] *lectio incerta Kr*

²³⁴ Deinde forma super versus responsoriorum sequitur 6ⁱ toni talis:



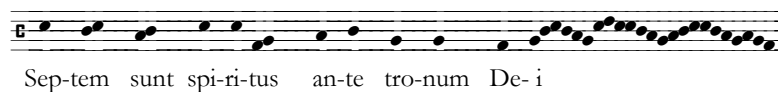
Sex - tam e - ta - tem mun - di Do - mi - nus vi - si - tans

hanc su - o cul - tu de - di - ca - vit

Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i San - cto

<DE SEPTIMO TONO>

²³⁵ Post ostensionem trium tonorum autentorum et totidem plagalium ostenditur forma quarti et ultimi toni. ²³⁶ Primo igitur iubilus quarti toni <autenti>, qui talis est, scilicet:



Sep - tem sunt spi - ri - tus an - te tro - num De - i

²³⁷ Deinde sequitur forma minorum psalmorum, que talis est:



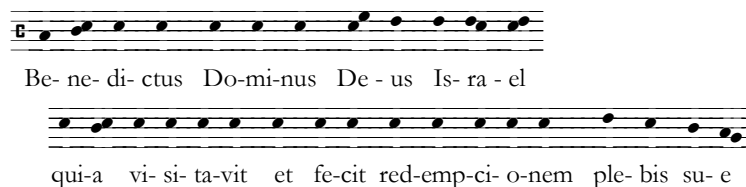
Sep - ti - mus quar - tum in me - di - o re - spi - cit sed in fi - ne de - spi - cit

²³⁸ Hec eciam ipsis psalmis probatur:



Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o se - de a dex - tris me - is

²³⁹ Hinc sequitur <forma> maiorum psalmorum:



Be - ne - di - ctus Do - mi - nus De - us Is - ra - el

qui - a vi - si - ta - vit et fe - cit red - emp - ti - o - nem ple - bis su - e

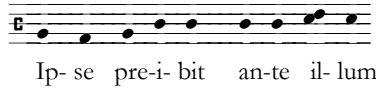
²³⁶ IOH. COTT. mus. 11, 27; LAMBERTUS p. 266b; SUMM. GUID. ton. 8

²⁴⁰ Dehinc sequitur principale *Euonae* in cantu antiphonarum toni septimi:



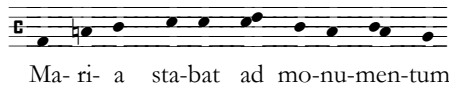
²⁴¹ Unde notandum, quod septimus tonus habet quinque litteras iniciales, scilicet ·G·a·b·c·d·. ²⁴² Quarum principale *Euonae* continet duas, scilicet ·G· et ·a·. ²⁴³ Continet enim antiphonas in ·a·lamire inchoantes, sive surgentes sive cadentes; ²⁴⁴ surgentes, sicut patet in hac antiphona *Venite benedicti*, cadentes hic:

► p.110



²⁴⁵ Continet eciam antiphonas in ·G·solreut inchoantes et a ·G·solreut surgentes, sive per tonum sive per dytonum, sicut in hac antiphona *Ioseph et filii David*, sive diateseron, sicut patet in hac antiphona *Vidit Iacob scalam*, sive per dyapente sub signo *salichus*, sicut patet in hac antiphona *Exortum est in tenebris*. ²⁴⁶ Salichus enim est signum musice, cum fit intensio et elevacio saltus punctatim ita, quod unus punctus inferior unam syllabam usurpat, reliquis sublimior reliquam, sicut ibi eciam *Exortum est*. ²⁴⁷ Et continetur hec littera initialis, scilicet ·G·, huius primi *Euonae* in hac antiphona:

► p.110



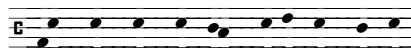
²⁴⁸ ^{7us} tonus in cantu antiphonarum quatuor habet differencias, <quarum> prima, que hic ponitur:



²⁴⁹ Notandum, quod hec prima differencia ^{7mi} toni in cantu antiphonarum unam habet litteram initialem, scilicet ·G·. ²⁵⁰ Continet enim antiphonas in ·G·solreut inchoantes et a ·G·solreut per dyapente surgentes in ·d·lasolre <...> et in hac *Veterem hominem* et in hac posita:

► p.110

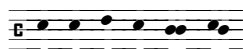
244 *Venite benedicti*] Venite ~~filii~~ benedicti in regnum Kr



Pa - ter de ce-lis fi-li-um te-sti-<ficans>

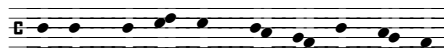
²⁵¹ Que eciam antiphona surgat sub signo eptaphono, scilicet quod tantum morulam quandam faciat in ·G·solreut, sicut in hac antiphona *Osanna filio David*. ▶ p.110

²⁵² Hinc sequitur secunda differentia huius toni:



E u o u a e

²⁵³ Que habet duas litteras iniciales, scilicet ·b· et ·c·. ²⁵⁴ Continet enim antiphonas in ·c·solfaut inchoantes et a ·c·solfaut sive cadentes sive surgentes, sicut patet in hac antiphona:



Di- xit Do-mi-nus Do-mi- no me- o

²⁵⁵ Continet eciam antiphonas in ·b·fa·b·mi inchoantes et a ·b·fa·b·mi non cadentes, sed surgentes tantummodo sive gradatim sive sub signo eptaphono, sicut hic:



Stel-la i- sta si-cut

²⁵⁶ Sequitur 3^a differentia huius toni in cantu antiphonarum:



E u o u a e

²⁵⁷ Hec autem habet unam litteram initialem, scilicet ·d·. ²⁵⁸ Continet enim antiphonas in ·d·lasolre inchoantes et a ·d·lasolre cadentes sive per tonum sive per semiditonum sub quocumque signo musice, sicut patet in hac antiphona *Angeli archangeli*; et hic sequitur:



Tu es Pe-trus

258 Angeli et archangeli *Kr*

²⁵⁹ Deinde sequitur quarta et ultima differentia huius toni:



E u o u a e

²⁶⁰ Hec autem quarta differentia et ultima habet unam litteram initialem, scilicet $\cdot b \cdot$. ²⁶¹ Continet enim antiphonas in $\cdot b \cdot fa \cdot b \cdot mi$ inchoantes et a $\cdot b \cdot fa \cdot b \cdot mi$ non surgentes, sed cadentes per dytonum in $\cdot G \cdot$ solreut sub quocumque signo musice, sicut in hac antiphona *Redempcionem misit* et hic:

► p.110



Mi-ri-fi-ca-vit Do-mi-nus

► p.110

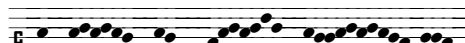
²⁶² Deinde sequitur forma versuum responsoriorum septimi toni. ²⁶³ Et ubicumque responsorium incipiet, versus tamen usque in $\cdot d \cdot$ lasolre:



A sep - tem de-mo-ni-is Ma-ri-am Mag-da-le-nam



Do-mi-nus Ie-sus Chri-stus sep-ti-for-mis



gra-ci - a cu - ra - vit



Glo - ri - a Pa-tri et fi-li - o



et Spi-ri - tu - i San - cto

²⁶¹ *Redempcionem* | Benediccionem Kr | Kr
Mirificavit

KOMMENTAR

1, 1, 1: Der Name des Boethius taucht insgesamt viermal im vorliegenden Text auf: zweimal ausgeschrieben als „Bohecus“, in 1, 1, 1 und 1, 1, 4; zweimal abgekürzt, in 1, 1, 18 („Bo<ecius>“) und 2, 1, 65 („B<oeius>“). Für welchen tatsächlichen Autor der Name jeweils steht, ist fraglich:

- 1, 1, 1: unklar (vgl. TH II pr. 28);
- 1, 1, 4: hier ist zweifellos Boethius gemeint;
- 1, 1, 18: möglicherweise ist Boethius gemeint (vgl. Kommentare zu 1, 1, 17 und 1, 1, 18);
- 2, 1, 65: vermutlich gemeint ist PS.-ODO dial. p. 255b, die sechs Intervalle finden sich aber auch in GUIDO micr. 4.

1, 1, 4: Siehe Kommentar zu 1, 1, 1.

1, 1, 7: Als Subjekt des Satzes ist „musica“ zu ergänzen, für den fehlenden Hauptsatz beispielsweise „definitur“: „Cum igitur <musica> fit mediante sono, <definitur>: Sonus est ...“. Der sehr verkürzten Formulierung liegt möglicherweise auch ein Fehler in der Vorlage oder beim Abschreiben zu Grunde.

1, 1, 8: Die Definition des *sonus* nimmt die Formulierung des Iohannes de Muris auf („Sonus est fraccio aeris ex pulsu percucientis ad percussum“) und erläutert diese in zwei Schritten: „ab una acceptione vocis descensus vel ascensus“ tritt an die Stelle von „fraccio aeris ex pulsu percucientis“; anschließend wird „ad percussum“ durch „ad cordam immediatam per modalitatis intervallum“ erläutert. Insgesamt bekommt man als Erläuterung somit: „Sonus est ab una acceptione vocis descensus vel ascensus ad cordam immediatam per modalitatis intervallum“, zu übersetzen als: „*Sonus* ist das Aufsteigen oder Absteigen von einem Tonort zur unmittelbar folgenden Tonstufe durch einen Tonabstand“ [„acceptio vocis“ = ‚Erfassung eines Tones‘, d. h. wohl: ‚Tonort‘; „intervallum modalitatis“ = ‚Abstand der Intervallehre‘ (zu „modalitas“ vgl. LmL, Art. „modalis“)].

Während die Definition des Iohannes de Muris von der Tonerzeugung ausgeht und den Ton sozusagen physikalisch als Schwingung bestimmt, versteht die Erläuterung unter *sonus* letztlich eine elementare Tonbewegung innerhalb des Tonsystems. Es besteht also kein wirklicher Zusammenhang zwischen der übernommenen Definition und ihrer Erläuterung.

1, 1, 16: Siehe Kommentar zu 2, 1, 27-29.

1, 1, 17 vel in unam] Textergänzung zu BOETH. mus. 1, 3 p. 191, 3.

1, 1, 17 redactarum] Bei BOETH. mus. 1, 3 p. 191, 4: „redacta“. Der Bezug richtet sich also nicht wie bei Boethius auf „concordia“, sondern auf „vocum“.

1, 1, 18: Die Abschrift könnte korrumpiert sein und eine Umstellung von Satzteilen erfordern, wenn man annimmt, daß sich „ut dicit Bo<ecius>“ auf 1, 1, 17 bezieht. Es ergäbe sich z. B.: „Consonancia est dissimilium vocum inter se in unum vel in unam redactarum concordia, ut dicit Bo<ecius>. Notandum, quod <...> Tunc quinque sunt partes musice in cantu gregoriano“.

1, 1, 19: Die beschriebene Aufteilung findet sich auch in der *Scala decem-linealis*.

1, 1, 21 quia in finalibus fortassis propter gravitatem coniunctarum perfici non valet] Gemeint ist vermutlich, daß eine Melodie dann in den Nebenschlußton transponiert wird, wenn sie Halbtonveränderungen (*coniunctae*) beinhaltet, die sich aufgrund ihrer tiefen Lage ohne Transposition nach oben nicht im Tonsystem verwirklichen lassen.

1, 2, 2 divisio] Wie in anderen Texten der *Traditio Hollandrini* (vgl. TH VI 15, 2; TH VII 3, 2) sollte hier eigentlich „dimissio“ stehen; der Schreiber setzt aber das sonst unübliche „proporcionata“ dazu, was mit „dimissio“ keinen Sinn ergibt. Inhaltlich wäre zu denken an die ‚Aufteilung‘ einer Tonstufe auf verschiedene Solmisationssilben.

1, 2, 3 <...>] Hier ist ein geeignetes Verb zu ergänzen (z.B. considerare, inquirere, explicare). In der Handschrift findet man nur ein Kreuz, vermutlich als Markierung einer Auslassung bzw. Ergänzung, jedoch keinen weiteren Eintrag hierzu.

1, 2, 3 cantatur] Es wäre zu überlegen, in Anlehnung an „habeat“ den Konjunktiv „cantetur“ zu setzen, was aber nicht zwingend notwendig erscheint.

1, 2, 5-6: Die Formulierungen „unam ascendendo, aliam descendendo“ bei Tonstufen mit zwei Solmisationssilben (und einer Hin- und Rückmutation) bzw. „tres ascendendo et tres descendendo“ bei Tonstufen mit drei Solmisationssilben (und je drei Hin- und Rückmutationen) zeigen, daß an dieser Stelle (anders als später bei der Besprechung der einzelnen Mutationen) mit „ascendendo“ und „descendendo“ nicht an die Richtung der Melodiebewegung im Anschluß an eine Mutation gedacht ist (denn diese ist bei *cc-solfa* und *dd-lasol* beide Male absteigend, sowie bei *G-sol(re)ut*, *g-sol(re)ut*, *a-(la)mire*, *aa-(la)mire* beide Male aufsteigend, und bei *c-solfa(ut)*, *d-lasol(re)* beide Male absteigend), sondern wahrscheinlich an das Lageverhältnis der entsprechenden Hexachorde, die mutiert werden: hier gilt selbstverständlich, daß, wenn die Hinmutation zum neuen Hexachord aufsteigt, die Rückmutation in das Ursprungshexachord wieder absteigen muß, und umgekehrt.

1, 2, 7-100: Im Sinne einer grundsätzlichen Zusammenfassung ist zur Behandlung der Mutationen durch TH IX folgendes wesentlich:

Die drei Tonstufen *F-ut*, *A-re*, *B-mi* mit nur einer Solmisationssilbe können nicht mutiert werden (vgl. 1, 2, 4; 1, 2, 7; 1, 2, 11-14).

Die acht Tonstufen *C-faut*, *D-solre*, *E-lami*, *F-faut*, *e-lami*, *f-faut*, *cc-solfa* und *dd-lasol* mit zwei Solmisationssilben (*corda dissyllaba*) besitzen je eine Hin- und eine Rückmutation (vgl. 1, 2, 5; 1, 2, 8 u. a.).

Die sechs Tonstufen *G-solreut*, *a-lamire*, *c-solfaut*, *d-lasolre*, *g-solreut*, *aa-lamire* mit drei Solmisationssilben (*corda trissyllaba*) können je sechsmal, durch drei Hin- und Rückmutationen, mutiert werden (vgl. 1, 2, 6; 1, 2, 9 u. a.).

Die beiden Tonstufen *b-fa* *b-mi* und *bb-fa* *bb-mi* ermöglichen keine Mutation (vgl. 1, 2, 49-54; 1, 2, 91-92).

Zu den einzelnen Mutationen der Tonstufen werden im Text jeweils vier Bestimmungsgrößen angegeben, regelmäßig in dieser Reihenfolge (Ausnahmen: 1, 2, 37; 1, 2, 44; 1, 2, 58; 1, 2, 60):

1. Solmisationssilben: Ausgangs- und Zielsilbe der Mutation.
2. „ascendendo“ bzw. „descendendo“: erster melodischer Schritt nach der Mutation (vgl. Kommentar zu 1, 2, 10).

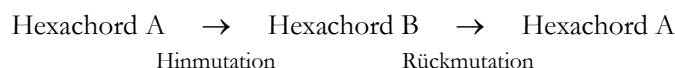
In sprachlicher Hinsicht ist hier zu beachten, daß „ascendendo“ und „descendendo“ sich nicht auf die anschließenden Hexachordangaben (siehe 3.) beziehen, weshalb in der Edition Kommata gesetzt werden. So wäre beispielsweise für „*Sol* enim muttatur in *re*, ascendendo, de primo cantu be durali in primum naturalem“ (1, 2, 20) zu übersetzen:

„*Sol* wird nämlich zu *re* mutiert, wobei man (im ersten Schritt nach der Mutation) melodisch aufsteigt, vom ersten *hexachordum durum* zum ersten *<hexachordum> naturale*“.

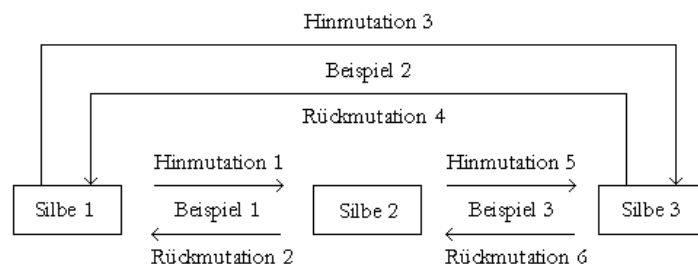
3. Hexachorde: Ausgangs- und Zielhexachord der Mutation (vgl. Kommentar zu 1, 2, 5-6).

4. Tonbereiche: Tetrachorde (vgl. *Scala decemlinealis*), in denen sich die Melodie vor und nach der Mutation bewegt.

Jedes Notenbeispiel verdeutlicht die Hin- und Rückmutation einer Tonstufe zwischen zwei Solmisationssilben, besitzt also folgenden Ablauf:



Tonstufen mit zwei Solmisationssilben kommen demnach mit einem Notenbeispiel zur Veranschaulichung aus, während Tonstufen mit drei Solmisationssilben drei Beispiele benötigen. Bei diesen Tonstufen werden die sechs Mutationen stets in der gleichen Reihenfolge behandelt:



In den Notenbeispielen ist fast immer der Grundton des Hexachords A unter den Tönen des entsprechenden Melodieabschnitts enthalten [Ausnahmen: *C-faut*, *G-solre(ut)*]. Hingegen erklingt der Grundton von Hexachord B des öfteren nicht innerhalb des entsprechenden Abschnitts (so bei *D-solre*, *E-lami*, *G-sol(re)ut*, *a-lami(re)*, *a-la(mi)re*, *aa-lami(re)*, *aa-(la)mire*, *cc-solfa*, *dd-lasol*). In zwei Fällen fehlt irrtümlicherweise die Rückmutation (*c-solfa(ut)*, *f-faut*), das Notenbeispiel zu *aa-la(mi)re* fehlt ganz.

Ziemlich konsequent stehen in den Notenbeispielen die Vorzeichen *b* und *♯* am Beginn (vor dem ersten oder zweiten Ton) des neuen Hexachords nach einer Mutation. Ausnahmen sind hier nur *G-sol(re)ut* (vgl. Kommentar zu 1, 2, 37) und *c-(sol)faut* (vgl. Kommentar zu 1, 2, 62), wo das Vorzeichen einen Ton zu früh steht, sowie *c-sol(fa)ut*, wo es erst relativ spät, vor dem betreffenden Ton, der geändert ist, folgt.

Im folgenden Überblick über die einzelnen Mutationen werden die Notenbeispiele entsprechend den Mutationen gegliedert, und zwar durch einen vergrößerten Abstand innerhalb eines Beispiels, wenn der mutierte Ton nur einmal vorkommt, bzw. durch Trennung des Beispiels, wenn er mehrfach auftritt. Die Solmisationssilben und der erste Melodieschritt nach der Mutation werden oberhalb der Notenzeile spezifiziert, der Grundton des jeweiligen Hexachords unterhalb der Notenzeile (ist er eingeklammert, kommt er nicht als Ton vor, ansonsten ist stets der erste vorkommende Grundton markiert):

C-faut: *fa/ut* *ut/fa*
 asc. *desc.*

(*Γ*) *C* *Γ*

D-solre: *sol/re* *re/sol*
 asc. *desc.*

Γ (*C*) *Γ*

E-lami: *la/mi* *mi → la*
 asc. *desc.*

Γ (*C*) *Γ*

F-faut: *fa → ut* *ut/fa*
 asc. *desc.*

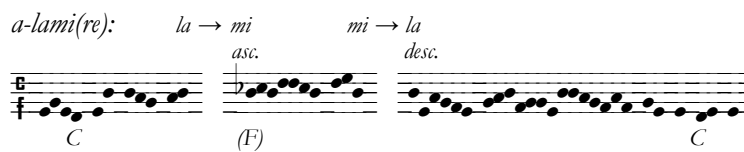
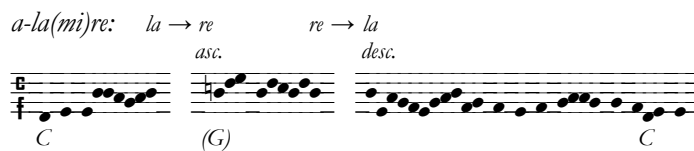
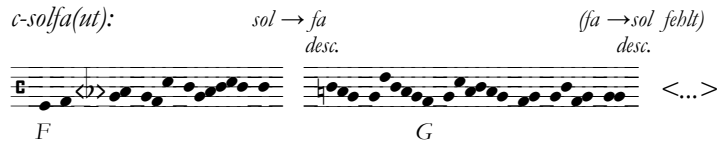
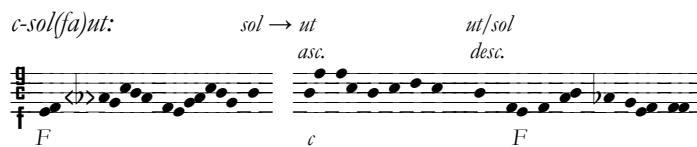
C *F* *C*

G-solre(ut): *sol → re* *re → sol*
 asc. *desc.*

(*C*) *F* (*C*)

G-sol(re)ut: *sol/ut* *ut/sol*
 asc. *desc.*

C *G* (*C*)

G-(sol)reut:*a-lami(re):**a-la(mi)re:**a-(la)mire:**c-solfa(ut):**c-sol(fa)ut:**c-(sol)fant:**d-lasol(re):*

d-la(sol)re: *la → re* *re → la*
asc. desc.

d-(la)solre: *sol → re* *re/sol*
asc. desc.

e-lami: *la → mi* *mi → la*
asc. desc.

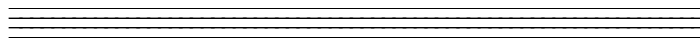
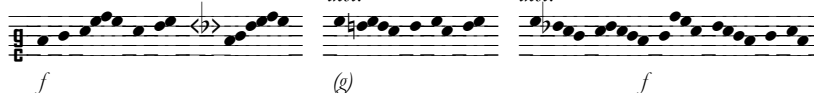
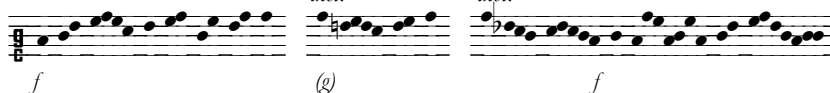
f-faut: *fa → ut* *(ut → fa fehlt)*
asc. desc. <...>

g-solre(ut): sol → re *re → sol*
asc. desc.

g-sol(re)ut: *sol → ut* *ut/sol*
asc. desc.

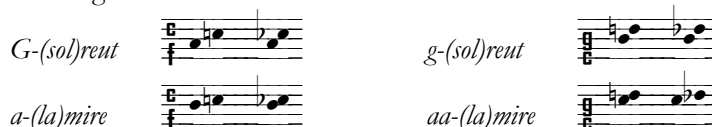
g-(sol)reut: *re → ut* *ut → re*
asc. asc.

aa-lami(re): *la/mi* *mi → la*
asc. desc.

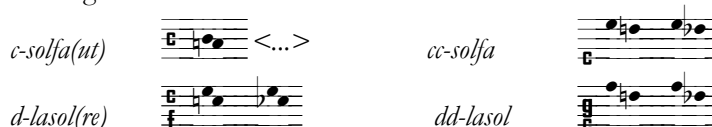
*aa-la(mi)re:**la* → *re*
*asc.**re* → *la*
desc.*aa-(la)mire:**mi* → *re*
*asc.**re* → *mi*
asc.*cc-solfa:**sol* → *fa*
*desc.**fa* → *sol*
desc.*dd-lasol:**la* → *sol*
*desc.**sol* → *la*
desc.

1, 2, 10: Die genaue Bedeutung des Verses ergibt sich aus der Besprechung der einzelnen Mutationen folgendermaßen: Wer nach *ut re mi* mutiert hat, befindet sich in der unteren Hälfte seines Hexachords und muß – nach der versifzierten Regel („*Ut re mi* scandunt“) – im Anschluß melodisch aufsteigen. Umgekehrt, wer nach *fa sol la* mutiert hat, befindet sich in der oberen Hexachordhälfte und muß absteigen („descendunt *fa* quoque *sol la*“). Die Notenbeispiele des Mutationskapitels machen klar, daß diese Anweisung auf- oder absteigen nicht auf den melodischen Verlauf eines hexachordalen Abschnitts insgesamt, sondern nur auf den ersten Intervallschritt, welcher dem mutierten Ton unmittelbar folgt, zu beziehen ist: in dieser ersten melodischen Fortschreitung nach vollzogener Mutation ist von *ut re mi* aus aufzusteigen, von *fa sol la* aus absteigen. In den meisten Fällen bedeutet diese Regel, daß Hin- und Rückmutation zwischen zwei Solmisationssilben melodisch gegenläufig stattfinden, analog zu den entsprechenden Hexachorden (vgl. Anmerkung zu 1, 2, 5-6). In acht Fällen verlangt aber die Regel als ersten Melodieschritt für Hin- und Rückmutation die gleiche Bewegungsrichtung, nämlich dann, wenn die Mutation zwischen zwei Solmisationssilben geschieht, welche beide nur der ersten (*ut re mi*) oder nur der zweiten Hälfte (*fa sol la*) des Hexachords angehören:

Aufsteigende Melodieschritte nach Hin- und Rückmutation:



Absteigende Melodieschritte nach Hin- und Rückmutation:



1, 2, 12 similiter] Gemeint wie in 1, 2, 11: „in parte gravium“.

1, 2, 16: Dem Schreiber ist hier ein Fehler unterlaufen. Zunächst hatte er korrekt geschrieben: „Et habet duas mutationes, quia *fa* muttatur in *ut* ascendendo de primo cantu $\flat$ durali (*corr. in: naturali*) in primum cantum naturalem (*corr. in: $\flat$ duralem*)“, dann aber hat er die eingeklammerten Änderungen vorgenommen und daraufhin geglaubt, daß er bereits bei der zweiten Mutation, von *ut* nach *fa*, angelangt sei. In der Folge ließ er den editorisch ergänzten Satzteil aus.

1, 2, 29: In der Handschrift steht lediglich: „*Ut* e contrario in respectu ad cantum ascensus, in partem finalium respectu descensus.“ Aus dem inhaltlichen Zusammenhang der Mutationen ergibt sich zunächst als unabdingbare ergänzende Korrektur: „*Ut* e contrario <muttatur in *fa* descendendo de primo cantu $\flat$ molli in primum naturalem>“. Der Rest des Satzes lautet dann in der Handschrift: „in respectu ad cantum ascensus, in partem finalium respectu descensus“, wobei die zweite Satzhälfte „in partem finalium respectu descensus“ korrekt zu sein scheint. Analog läßt sich nun die erste Hälfte korrigieren: „in <partem acutarum> respectu [ad cantum] ascensus“. Die editorisch gestrichene Formulierung „ad cantum“ beruht vermutlich auf einer in den Text geratenen Glossierung von „respectu“, die besagen sollte, daß sich „respectu ascensus“ und „respectu descensus“ „auf dem Melodieverlauf“ („ad cantum“) beziehen. Der Text bedeutet also, daß sich die Melodie in den *acutae*-Tönen bewegt, wenn sie im weiteren Verlauf nach der Mutation aufsteigt, und in den *finalis*-Tönen, wenn sie absteigt, was mit dem Notenbeispiel übereinstimmt.

1, 2, 33 sive plano] *cantus planus* als Hexachordbezeichnung ist singulär für die *Traditio Hollandrini*, vgl. LmL s. v.

1, 2, 33 precise] Gemeint ist wohl, daß zu Beginn des Notenbeispiels der Bereich der *inales*-Töne ‚exakt‘ ausgefüllt wird.

1, 2, 37 ex.] Das Zeichen $\sharp$ ist vom Schreiber einen Ton zu früh notiert worden:  statt besser: . Für die korrekte Platzierung hätte er jedoch eine Dreierligatur aufbrechen müssen.

1, 2, 39 quorum] Ergänze „exemplorum“. (Der gesamte Satzabschnitt wurde editorisch eingeklammert, da er eine Nebenbemerkung zu den Notenbeispielen darstellt.)

1, 2, 43 de parte acutarum, non transgrediendo, in se ipsas vel peragendo unam superacutarum] Zu übersetzen: „vom Bereich der *acutae*-Töne in eben diese selbst, wobei man sie nicht überschreitet, oder einen der *superacutae*-Töne erreicht“.

1, 2, 46 ex.] In der Handschrift sind die Notenbeispiele zu 1, 2, 46 und 1, 2, 48 vertauscht. Der Schreiber bemerkte seinen Irrtum offensichtlich noch und versuchte ihn durch die Bemerkung zum Notenbeispiel nach 1, 2, 46 „supra hoc exemplum et illud hic“ zu korrigieren. Dieser Hinweis auf die Vertauschung hätte allerdings sinnvollerweise zum Beispiel nach 1, 2, 48 gehört.

1, 2, 48 Quemadmodum quinta in finalibus, ex ratione *re*, 6^{to}, muttatur in *mi*, similiter ascendendo] Die fragwürdige Textpartie wäre zu übersetzen: „Gleichfalls so, wie die fünfte <Mutation> in den *inales*-Tönen, wird, sechstens, *re* nach *mi* aufgrund der Regel aufsteigend mutiert“, wobei „ex ratione“ auf die entsprechende Vers-Regel „*Ut re mi scandunt, descendunt fa quoque sol la*“ Bezug nehmen könnte.

1, 2, 48 superacutas] Im Notenbeispiel werden die *superacutae*-Töne nicht erreicht, jedoch befindet sich das *d*, als erster Ton der *superacutae*, noch im Bereich des ersten *hexachordum molle*.

1, 2, 48 *ex.*] Siehe Kommentar zu 1, 2, 46 *ex.*

1, 2, 62 *ex.*] Das Zeichen $\sharp$ ist vom Schreiber einen Ton zu früh notiert worden:  statt besser: .

1, 2, 64 *tantum, ac ostenditur ex predicto*] Zu übersetzen: „ganz (so), wie man aus dem Vorgenannten entnimmt“.

1, 2, 65 *de superacutis non transgressionem faciendo, sed in acutas tendendo*] Zu übersetzen: „wobei man von den *superacutae*-Tönen aus keine Überschreitung (nach oben) vornimmt, sondern in die *acutae*-Töne strebt“.

1, 2, 82: Der Satz nimmt Bezug auf 1, 2, 39.

1, 2, 89 *similiter, ut dictum est de <a> acuto, ut in plus exemplificatur, loquendo*] Verweis auf 1, 2, 47.

1, 2, 92: Verweis auf 1, 2, 50-54.

2, 1, 1-2: Zu übersetzen: „Der zweite Traktat der Musiklehre (ist) gegenüber dem ersten reguliert, weil vorher (d. h., im ersten Traktat) die einfachen Bildungen der Töne – gemäß den Tönen der Figur der (Guidonischen) Hand so, nämlich *ut re mi* usw., bezeichnet – gelehrt wurden. Weil aber derartige Töne im Gregorianischen Gesang nicht auf eine dem mensuralen Gesang ohne diesen (d. h., ohne Choralvorlage) ähnliche Weise (zu einem musikalischen Zusammenhang) zusammengefügt werden können, da sie ja gegenseitig mit Bezug eines (Tons) zum anderen gesungen werden, wie es bei den Mutationen klar geworden ist, wurde dieses (gemeint: die folgende Lehre) doch wenigstens nach den Grundlagen des gegenwärtigen Traktats, welches die musikalischen Intervalle sind, entworfen“.

Gemeint ist, daß der Gregorianische Choral nicht auf gleiche Weise komponiert werden kann, wie eine ohne Choralvorlage („sine isto“) verlaufende Mensuralmusik, sondern besonderen (strengen) Regeln gehorcht. In diesem Sinne könnte „regulativus“ bedeuten: ‚reguliert, strengen Regeln unterworfen‘. Ein derartiges Regulativ könnte insbesondere in einem eingeschränkten Gebrauch von melodischen Intervallen und möglichen

Halbtönen liegen, sowie in der vorgeschriebenen Struktur der Tonarten (vgl. auch andersherum die vier Arten von ‚Irregularitäten‘: 2, 3, 106-121).

2, 1, 2 hoc] Vermutlich sinngemäß zu ergänzen: „quod sequitur“, d. h. insgesamt: „hoc tamen, quod sequitur, formatum est“, zu übersetzen: ‚das Folgende wurde gleichwohl entworfen‘.

2, 1, 4 <nobis>] Vgl. TH V 3, 62; TH XI 2, 1.

2, 1, 4 <eis>] Die Ergänzung fehlt ebenso in TH XI 2, 1.

2, 1, 4: Als Subjekt des Satzes ist „noticia modorum“ gedanklich zu ergänzen (vgl. TH V 3, 62; TH XI 2, 1): „Et valet (sc. noticia modorum) <nobis> ad hoc, quia ...“ wäre dann zu übersetzen: „Und die Kenntnis der Intervalle ist hierbei für uns wertvoll, weil ...“.

2, 1, 8 vel est diversarum concordancia vocum immediate [modi] iuxta se positarum] Das editorisch gestrichene „modi“ könnte ursprünglich als Glosse zu „vocum“ gestanden sein, gemeint: Töne ‚des Intervalls‘.

2, 1, 11 positivus] Gemeint ist der grammatikalische *gradus positivus*, d. h., die (nicht gesteigerte) Grundform, vgl. TH XI 2, 17.

2, 1, 14 resignata] Bedeutung: ‚erneut notiert‘; TH XI 2, 13 hat „repetita“ (‚wiederholt‘).

2, 1, 27-30: *tonus* wird dreifach unterschieden:

1. Merkmelodie einer Tonart [vgl. 1, 1, 16 (synonym: *preludium*); 2, 1, 28 (synonym: *preambulum*, *tropus*); 2, 4, 1; 2, 4, 5]. Gemeint ist damit vermutlich der *iubilus* einer Tonart (vgl. Kommentar zu 2, 4, 6);

2. Tonart, Gesangsrepertoire (Melodietypus) einer Tonart (vgl. 2, 3, 1-2 *et passim*). Hierzu findet man zwei Unterteilungen:

- in: *cantus (tonus) vulgaris*, *cantus (tonus) ambrosianus* und *cantus (tonus) gregorianus* (vgl. 2, 3; bes. 2, 3, 4)

- in: *cantus (tonus) regularis* und *cantus (tonus) irregularis* (vgl. Kommentar zu 2, 3, 119-121);

3. Ganzton (vgl. 2, 1, 21-26 *et passim*).

2, 1, 48: Gemeint ist, daß die kleine Sexte ‚auf zweifache Weise‘ („duplifier“), nämlich sowohl auf- wie absteigend vorkommen kann. Strukturell soll dabei stets die Quinte unten, der Halbton oben liegen (vgl. hierzu TH II 3, 108-110), was sich im Tonsystem sechsmal realisieren läßt, in den Sprüngen *A-F*, *D-b*, *E-c*, *a-f*, *d-bb*, *e-c*, wovon der Text nur *E-c* anführt (vgl. auch TH II 3, 112).

2, 1, 57-64: Die Argumentation geht um die Frage, ob in der Oktave ‚zwei Gesamtheiten‘ (*duo tota*) enthalten sein können. Zunächst (2, 1, 58-60) wird begründet, daß die Oktave (sie durchläuft acht Töne) nicht zugleich Quarte (durchläuft vier Töne) und Quinte (durchläuft fünf Töne) als *duo tota* enthalten könne, da $4 + 5 = 9 \neq 8$. Dann aber wird gesagt (2, 1, 61-64), daß es in anderer Hinsicht durchaus möglich sei, *duo tota* in der Oktave zu finden, nämlich mithilfe der Zahl 6 (entsprechend den sechs Ganztönen, die man – mathematisch nicht korrekt – innerhalb einer Oktave plazieren kann), welche als proportionierende Mittelzahl der Reihe 9–6–4 die Zahlen 9 und 4 zueinander indirekt ins Verhältnis setzt. Dieses Verhältnis besteht jeweils in der *proportio sesquialtera*: $9/6 = 6/4 (= 3/2)$. Allerdings bleibt unklar, was die *duo tota* dabei letztlich sein sollen und wie sie genau mit der Oktave in Zusammenhang stehen. Gesagt wird lediglich, daß sie ‚von Quarte und Quinte herrühren‘ („que fluunt ex dyatheseron et dyapante“), wobei offenbar an die Zahlenreihe 9–6–4 gedacht ist, die für Quinte + Quarte (= 9) – Oktave (= 6) – Quarte (= 4) steht.

2, 1, 65: Siehe Kommentar zu 1, 1, 1.

2, 1, 72-74 inter ... intervalla] Gemeint ist hier offenbar nicht ‚zwischen ... Tonabständen (Intervallen)‘, sondern ‚zwischen ... unmittelbar aufeinander folgenden Tonstufen‘.

2, 1, 76-77: Die Charakterisierung den beiden Sexten hebt sich von den restlichen Intervallen ab: im Gegensatz zu diesen (einschließlich Ganz- und Halbton sowie der beiden Terzen) werden die Sexten ausdrücklich als ‚dissonant‘ bezeichnet, zugleich aber „proportionaliter“ genannt, ohne daß die entsprechenden Proportionen spezifiziert würden.

2, 2: Anders als im Mutationskapitel 1, 2 findet man hier im *coniunctae*-Kapitel *sillaba* für ‚Solmisationssilbe‘ (in 1, 2: *vox*), und *vox* für die Kombination aus Ton bzw. Tonstufe und Silbe (in 1, 2: *corda*).

Eine *coniuncta* ist definiert als gleichzeitige Veränderung eines Halbtons in einen Ganzton und umgekehrt, d. h., als Veränderung eines *mi* (Halbton oben, Ganzton unten) in ein *fa* (Ganzton oben, Halbton unten) oder umgekehrt (2, 2, 7). Sie wird angezeigt durch ein *b molle* für *fa* bzw. durch ein *b quadrum* für *mi* (2, 2, 8). *coniunctae* gibt es auf acht Tonstufen (2, 2, 6, vgl. auch *Scala decemlinealis*):

1. <i>coniuncta</i>	<i>B-mi</i>	→	<i>B-fa</i>	(<i>b</i>)	5. <i>coniuncta</i>	<i>c-fa</i>	→	<i>c-mi</i>	(<i>b</i>)
2. <i>coniuncta</i>	<i>E-mi</i>	→	<i>E-fa</i>	(<i>b</i>)	6. <i>coniuncta</i>	<i>e-mi</i>	→	<i>e-fa</i>	(<i>b</i>)
3. <i>coniuncta</i>	<i>F-fa</i>	→	<i>F-mi</i>	(<i>b</i>)	7. <i>coniuncta</i>	<i>f-fa</i>	→	<i>f-mi</i>	(<i>b</i>)
4. <i>coniuncta</i>	<i>a-mi</i>	→	<i>a-fa</i>	(<i>b</i>)	8. <i>coniuncta</i>	<i>aa-mi</i>	→	<i>aa-fa</i>	(<i>b</i>)

Für die Bildung einer solchen Halbtonveränderung (*coniuncta*) gibt es zwei verschiedene Möglichkeiten:

1. durch Veränderung des Hexachords, d. h., durch eine Mutation. Hierzu müssen zusätzliche, im herkömmlichen Tonsystem nicht vorhandene Hexachorde verwendet werden, z. B. ein Hexachord auf *D*, wenn man die *coniuncta F-mi* (= *Fis*) bilden möchte. Diese Möglichkeit beruht auf einer Erweiterung der traditionellen Hexachord-Gliederung des Tonsystems. (Bei der *coniuncta B-fa* versagt sie jedoch teilweise, vgl. Kommentar zu 2, 2, 11).
2. ohne Veränderung des Hexachords, d. h. ohne Mutation von Solmisationssilben. In diesem Fall werden die Notationszeichen *b* bzw. *♭* ohne weitergehende hexachordale Bedeutung gesetzt, wobei unmittelbar einleuchtend ist, daß sie den entsprechende Ton zu einem *fa* bzw. *mi* machen. Somit handelt es sich um Akzidentien im modernen Sinn (vgl. Kommentar zu 2, 2, 12-13).

2, 2, 2 semitonio] TH I 1, 8, 3 überliefert stattdessen das richtigere „in semitonium“.

2, 2, 5 cantus] Zu übersetzen: ‚Hexachord‘.

2, 2, 11 ad ostendendum, quod in loco *fa* iam debet cantari, in ·A· vero *mi*] Man könnte überlegen, nach TH I 1, 8, 7 „*mi*“ zu ergänzen: „in loco <*mi*> *fa* iam debet cantari“. Allerdings wäre diese Ergänzung inhaltlich nicht zwingend, da übersetzt werden kann: ‚um zu zeigen, daß an dieser Stelle (d. h., auf *B*) *fa* gesungen werden muß, auf dem *A* aber *mi*‘. In der Parallelüberlieferung TH XI 3, 97 findet sich ebenfalls kein „*mi*“.

2, 2, 11 per muttacionem *ut* in *sol* in ·C· gravi] Die Mutation von *B-mi* nach *B-fa* kann nicht vom Grundton des entsprechenden Hexachords aus erfolgen, da dieser (nämlich das einen Ganzton unter Γ gelegene *F*) im Tonsystem nicht vorhanden ist. Stattdessen wird behelfsweise *C-faut* als Bezugston genommen und *C-ut* nach *C-sol* mutiert. Dies geschieht „ut facilius (eo melius) vox (videlicet *fa*) possit tangi (a cantante)“ (in Klammern stehen die Glossen nach TH I 1, 8, 7): „damit vom Sänger die Silbe *fa* (gemeint: *B-fa*) umso leichter erfaßt werden kann“.

2, 2, 12-13: Zu übersetzen: „Wenn aber ohne Mutation ein Ton (gemeint hier: *B*) unmittelbar als verändert erkannt werden kann, darf keine Mutation auf *C gravis* stattfinden, weil es im Widerspruch zur (Guidonischen) Hand (gemeint: zum Tonsystem) steht. Und auch zu dessen Bezeichnung (gemeint: also nicht nur zur Bezeichnung einer Mutation, vgl. 2, 2, 8) wird *b molle* oder *b quadrum* gesetzt, welche in sich nicht mutiert werden können (gemeint: welche sich gleichzeitig an ein und derselben Stelle gegenseitig ausschließen, vgl. 2, 2, 5), damit sie nach gleicher Gesetzmäßigkeit (gemeint: wie bei einer Mutation) anzeigen, daß dort, ohne Mutation von Solmisationssilben, ein Ton gemäß Härte oder Weichheit (gemeint: *b quadrum* oder *b molle*) für sich genommen verändert wird; denn bei den *coniunctae* wird immer angezeigt, daß entweder *mi* aus *fa* <gemacht wird>, was das *b durum* darstellt, oder *fa* aus *mi*, was *b molle* verändert.“

Um die Halbtonveränderung (*coniuncta*) *B-mi* → *B-fa* zu bilden, gibt es also zwei Möglichkeiten: einmal durch Mutation mittels des Behelfstons *C-faut* (vgl. Kommentar zu 2, 2, 11); zum anderen (wie hier in 2, 2, 12-13) ohne Mutation von Silben („absque muttacione“, „sine sillabarum muttacione“) durch eine unmittelbare Halbtonveränderung, die aber mittels derselben Zeichen *b* und *b* geschieht. Dabei wird nur der einzelne Ton für sich verändert („vocem ... per se variari“). Offenkundig handelt es sich der Sache nach also um den Gebrauch von Akzidentien im modernen Sinne. Unklar bleibt aber, ob diese Möglichkeit auf die erste *coniuncta* *B-mi* → *B-fa* beschränkt ist (für diese ist eine reguläre Mutation ja problematisch, vgl. Kommentar zu 2, 2, 11) oder prinzipiell für alle Halbtonveränderungen in Frage kommt.

2, 2, 14-15: Aus dem Vergleich mit TH XI folgt die Annahme zweier kleinerer Textlücken in der vorliegenden Überlieferung: „Exemplum istius patet in responsorio *Sancta et immaculata virginitas*, in loco, in quo dicitur *non*

poterant. Similiter exemplificari potest in responsorio, scilicet *Fuerunt sine querela*, ut patet, et cetera, si incipitur in ·A· gravi in loco, quo dicitur *calicem Domini*. Et in quampluribus cantibus hec coniuncta posset regularibus causari etc.“ (TH XI 3, 100-101).

2, 2, 15 in quampluribus cantibus hec coniuncta posset regularibus causari] Gemeint: „in quampluribus cantibus regularibus hec coniuncta posset causari“.

2, 2, 17 [in ·E· finali sic, quod ibi erit *fā*]: Es scheint sich um eine Glosse zu „b molle“ oder „signatur“ handeln, die in den Text geraten ist (vgl. TH I 1, 8, 10).

2, 2, 19: Am Ende des Notenbeispiels („precibus“) scheint der Schreiber den verdoppelten Schlußton *f* ein zweites Mal als graphisches Füllsel notiert zu haben.

2, 2, 25: Ein Nachweis des Responsorios gelang bisher nicht.

2, 2, 30 *vigilantem*] Gemeint ist die *communio Beatus servus*, wenn diese um eine Quinte transponiert wird (vgl. 2, 2, 20-21).

2, 2, 43: Gemeint ist wohl die *Scala decemlinealis* (nach 1, 1, 56), in die auch die *coniunctae* eingetragen sind.

2, 3, 1 *prenarrare*] Gemeint: Dem später folgenden Tonar ist die Tonartenlehre vorzuschicken.

2, 3, 4: Vgl. 2, 1, 29.

2, 3, 6-11: Zu übersetzen: „Der erste (Melodietyp) besitzt nicht die notwendigen Struktureigenschaften, erstens deswegen, weil er nicht auf den regulären Grundtönen endet, so, wie er müßte, nämlich auf den *finales*-Tönen, auf denen jede Melodie der Tonarten regulärerweise aufgebaut ist und beendet wird, und zwar der authentischen und der plagalen Tonarten. Zweitens, weil er seine Aufstiege ausdehnt oder er absteigt ohne auf die Oktave und die Quinte und die Quarte zu achten. Drittens, weil er bis zu den *excellentes*-Tönen nach oben geführt wird und dabei die *acutae*- und

superacutae-Töne ohne Regel übersteigt. Der ambrosianische, zweite, Melodietyp aber dehnt seine Anstiege aus, indem er sehr beharrlich den fünften und sechsten Ton (vom Grundton aus) erklingen läßt, und er endet mal auf den regulären Grundtönen, mal auf den Nebenschlußtönen; ihn benutzt das slawische Geschlecht. Der gregorianische (Melodietyp) aber, welchen der heilige Gregor aus dem tonalen Typ des Meisters Tubal und Ambrosius gebildet hat, erstreckt sich freilich besonders auf den regulären (Melodietyp), unter Berücksichtigung der Struktureigenschaften aller Tonstufen, nämlich *ut re mi fa sol la*. Auf diesen sechs Tönen nämlich werden alle Tonarten und alle Merkmelodien (*iubili*) beschlossen.“

2, 3, 6 *rependencias*] Während LZ „*dependencia*“ überliefert (LZ 4, 10; 4, 46; 4, 53), findet man in TH V (4, 42; 4, 49) wie hier „*rependencia*“ (die Edition von TH V korrigiert allerdings nach dem Vorbild von LZ). Nach dem inhaltlichen Kontext steht *rependencia* für ‚(musikalische) Struktureigenschaft‘:

- nach 2, 3, 6-8 im Hinblick auf die Tonarten, für Grundton, Ambitus und Melodiegestalt;
- nach 2, 3, 10-11 im Hinblick auf die Hexachorde, Solmisation und Mutation;
- nach 2, 3, 114 im Hinblick auf die intervallische Umgebung eines Tons, hier des Grundtons einer Tonart.

2, 3, 10 *regularem*] Ergänze: „*cantum*“.

2, 3, 10 *rependenciarum*] Siehe Kommentar zu 2, 3, 6.

2, 3, 11 *cordis*] Der Begriff *corda*, der meistens für die Kombination aus Ton und Solmisationssilbe steht, scheint hier auf die Bedeutung ‚Solmisationssilbe‘ eingeschränkt zu sein.

2, 3, 11 *iubili*] Siehe Kommentar zu 2, 4, 6.

2, 3, 12-105: Insgesamt werden folgende Merkmale für die acht Tonarten spezifiziert (mit *tenor* ist der Rezitationston der Psalmodie gemeint):

Tonart	Transposition	Grundton	Oktavambitus	<i>tenor</i>
1. authentisch	nicht transponiert	<i>D</i>	<i>D-d</i>	<i>a</i>
	transponiert	<i>a</i>	<i>a-aa</i>	<i>e</i>
2. plagal	nicht transponiert	<i>D</i>	<i>A-a</i>	<i>F</i>
	transponiert	<i>a</i>	<i>E-e</i>	<i>c</i>
3. authentisch	nicht transponiert	<i>E</i>	<i>E-e</i>	<i>c</i>
	transponiert	<i>b</i>	<i>b-bb</i>	<i>g</i>
4. plagal	nicht transponiert	<i>E</i>	<i>B-b</i>	<i>a</i>
	transponiert	<i>b</i>	<i>Fis-fis</i>	<i>e</i>
5. authentisch	nicht transponiert	<i>F</i>	<i>F-f</i>	<i>c</i>
	transponiert	<i>c</i>	<i>c-cc</i>	<i>g</i>
6. plagal	nicht transponiert	<i>F</i>	<i>C-c</i>	<i>a</i>
	transponiert	<i>c</i>	<i>G-g</i>	<i>e</i>
7. authentisch	nicht transponiert	<i>G</i>	<i>G-g</i>	<i>d</i>
	transponiert	<i>d</i>	<i>d-dd</i>	<i>aa</i>
8. plagal	nicht transponiert	<i>G</i>	<i>D-d</i>	<i>c</i>
	transponiert	<i>d</i>	<i>a-aa</i>	<i>g</i>

Nicht transponierte und transponierte Form einer Tonart unterscheiden sich nur hinsichtlich ihrer Lage im Tonsystem (2, 3, 78); hinsichtlich ihrer Struktureigenschaften sind sie identisch. Generell gilt der Oktavambitus als regulär, „per licenciam“ darf er jedoch um je einen Ganzton über- und unterschritten werden, sodaß insgesamt eine Dezime als maximaler Ambitus resultiert. Authentische Tonarten haben ihren regulären Oktavambitus ganz oberhalb des Grundtons (2, 3, 27-29), bei plagalen teilt er sich auf eine Quinte oberhalb und eine Quarte unterhalb auf (2, 3, 30-32); wird die Quinte oberhalb mehr als einmal um einen Ganzton zu Sexte erweitert, gilt die Tonart als authentisch (2, 3, 31). In speziellen Fällen gelten folgende zwei Regeln:

1. Eine Melodie, die nicht einmal bis zur Quinte (vom Grundton aus) aufsteigt, ist plagal (2, 3, 34).
2. Eine Melodie, die mehr als eine Quinte (vom Grundton aus) absteigt, ist plagal, außer, sie steigt bis zur Oktave auf (2, 3, 35).

2, 3, 32: In TH XI werden solche Gesänge mit zwölf Stufen Umfang ausführlich behandelt, vgl. TH XI 3, 131 und 6, 24-36.

2, 3, 41: Nach diesem Satz sollten die Ambitus-Kreise von Iohannes Cotto stehen (vgl. TH I 2, 3, 16), sie sind aber nicht in die Handschrift eingetragen worden, sondern die unteren zwei Fünftel der Seite blieben frei. Da im Vers auf die „figura“ verwiesen wird, dürfte die gesamte Versfolge 2, 3, 37-41 im Hinblick auf Cottos Ambitus-Kreise erfunden worden sein.

2, 3, 46 <dirigit>] Vgl. 2, 3, 45.

2, 3, 46 phas] Steht als Pseudogräzismus für „fas“ (Pflicht).

2, 3, 54 modus] *modus* in der Bedeutung ‚Tonart‘ findet sich in TH IX nur im vorliegenden Gedicht nach LAMBERTUS (2, 3, 54; 2, 3, 56; 2, 3, 65) und in 2, 4, 5 (vgl. Kommentar zu 2, 4, 5). Üblicherweise bedeutet *modus* ‚Intervall‘.

2, 3, 65: Der hier irrtümlich als Prosa überlieferte Satz besteht eigentlich aus zwei Versen; zu Beginn des ersten Verses fehlt „Sic respondetur quod“ (vgl. LAMBERTUS p. 261b).

2, 3, 78 troporum] *tropus* kommt in TH IX außer an dieser Stelle noch zweimal in der Bedeutung ‚Tonart‘ vor (vgl. Kommentar zu 2, 4, 1 und 2, 4, 5); in 2, 1, 28 bedeutet *tropus* dagegen ‚Merkmelodie‘ (vgl. Kommentar zu 2, 1, 27-29).

2, 3, 92 ab ·F· finali usque ad ·f· superacutum] Die Transposition der vierten Tonart vom Grundton *E* aufwärts um eine Quinte auf den Nebenschlußton *b* macht die entsprechende Versetzung ihres Oktavambitus ebenso um eine Quinte aufwärts erforderlich, von *B-b* also nach *Fis-fis*. Statt *F* und *f* sind somit *Fis* und *fis* anzunehmen, ohne daß der Text auf diese *coniunctae* hier eingeht. In anderen Hollandrinus-Quellen findet man eine Transposition nicht wie hier auf *b*, sondern auf *a* (vgl. TH VII 4, 104-105; TH XI 7, 102-106).

2, 3, 95 cantus communis] Unter einem *cantus communis* ist generell ein Melodietyp zu verstehen, der aufgrund seines Ambitus gleichzeitig beiden, der authentischen und der plagalen tonartlichen Form zugeordnet werden kann, wozu es zwei Möglichkeiten gibt: Der Ambitus kann entweder derart eingeschränkt sein, daß er nur diejenigen Töne verwendet, welche der authentischen und plagalen Form einer Tonart gemeinsam angehören; oder er kann so sehr erweitert sein, daß er wie eine plagale Tonart absteigt und zugleich wie die entsprechende authentische Tonart aufsteigt. Bei TH IX 2, 3, 95 ist offenbar an die zweite Möglichkeit gedacht: als *cantus communis* kann die authentische 5. Tonart eine Terz unter den Grundton *F* absteigen (bis zum *D*). Analoges gilt für TH IX 2, 3, 98: die plagale 6.

Tonart kann als *cantus communis* den Oktavambitus sogar um eine Quarte erweitern, gemeint wohl nach oben hin (bis zum *f*).

2, 3, 98 cantu ... communi] Vgl. Kommentar zu 2, 3, 95.

2, 3, 105: Nach diesem Satz sollte eine graphische Darstellung der Tonarten-Ambitus folgen, sie ist aber nicht eingetragen worden, sondern die unteren drei Fünftel der Seite blieben frei. Möglicherweise handelt es sich um eine Graphik wie in TH XI 5, 143.

2, 3, 106-118: Zu übersetzen: „Zu den regulären oder irregulären – sowohl den transponierten und den nicht transponierten – Aufstiegen und Abstiegen der musikalischen Tonarten sind nun vier Arten darzustellen, durch welche Überschreitungen der Tonarten entschuldigt werden, sowohl der authentischen wie der plagalen. Diese vier Arten aber werden die *verzeihlichen Irregularitäten* (*irregularitates excusantes*) der irregulär strukturierten Tonarten genannt. Die erste unter ihnen heißt die *gewöhnliche* (*communis*), die zweite die *unvollkommene* (*imperfectus*), die dritte die *transponierte* (*transpositus*), die vierte die *transformierte* (*transformatus*). Die erste (Art) ist die *gewöhnliche* oder die *die musikalische Gestalt betreffende* (*modulus*), welche den authentischen Tonarten im Aufsteigen zugeordnet ist und den plagalen im Absteigen. Es ist nämlich zu sagen, daß es einige authentische oder plagalen Melodien gibt, die ihren tonalen Verlauf (*tonus*) über das zugestandene erlaubte Maß ausdehnen und die Regeln, die zu den Strukturen der Tonarten gegeben sind, nicht beachten. Oder so: deren Merkmelodien (*iubili*) enden auf den Nebenschlußtönen. „Die zweite“ usw. faßt in sich viele Irregularitäten, nämlich einen Aufstieg oder Abstieg, der in die Oktave geführt wird, wie von *d-lasolre superacuta* nach *D-solre finale*, oder von *c-solfaut* nach *<C>-faut*, und umgekehrt. Und gleiches gilt von den übrigen Sprüngen, welche bei der Mutation von Silben vorhanden sind, wenn man *fa fa, mi mi* singt. „Die dritte heißt“ usw., wenn jemand, der eine Tonart in der vorgeschriebenen Struktureigenschaft des Grundtons beibehalten will, sich des ersten oder zweiten Nebenschlußtons dieser Tonart durch die Oktave oder die Quinte bedient; hierüber wurde vorher gehandelt. Die vierte geschieht auf zweifache Weise: Auf eine Weise, wenn ein Ganzton in einen Halbton oder ein Halbton in einen Ganzton umgewandelt wird, wie *fa molle* in *mi durum*, was gemeinhin bei den Halbtonveränderungen (*coniunctae*) geschieht. Auf andere Weise ist eine Melodie eine transformierte (*transformatus*), wenn

zu einer Melodie zwei Grundtöne in den Aufstiegen und den Merkmelodien (*iubili*) passen, wie bei dieser Antiphon: *Ascendo ad patrem meum* usw., und bei dieser: *Confitebor Domino nimis in ore meo*. Diese Melodien können zweifelsohne unter die fünfte oder unter die siebte Tonart gerechnet werden, denn sie können auf <F>-*faut* beendet und ebendort begonnen werden, und so werden sie unter die fünfte Tonart gerechnet, oder auf *G-solreut*, und so werden sie unter die siebte Tonart gerechnet.“

Vermutlich ist „excusantes“ im Sinne von „excusabiles“ aufzufassen: Die angeführten vier Arten von ‚verzeihlicher Irregularität‘ behandeln also die unterschiedlichen Möglichkeiten einer entschuldbaren Abweichung vom Reglement der Tonarten, betreffend (1) den Ambitus, (2) besondere Melodiesprünge, (3) die Transposition und (4) besondere Intervallstrukturen:

1. Die erste Art von Irregularität (*communis*) betrifft Ambitusüberschreitungen, als vermutlich verbreitetste Form („communis“) der Abweichung der musikalischen Gestalt („modulus“) von einer regulären tonalen Form.

2. Die zweite Art (*imperfectus*) betrifft ungewöhnliche melodische Sprünge (besonders die Oktave), die zu einer Solmisation *fa fa* oder *mi mi* führen (vgl. den Kommentar zu 2, 3, 113). ‚Unvollkommen‘ (*imperfectus*) scheint die Irregularität nicht im Hinblick auf den Ambitus zu sein, sondern auf die hexachordale Struktur (Mutation).

3. Die dritte Art (*transpositus*) betrifft die Transposition von Melodien einer Tonart in den Nebenschlußton (vgl. den Kommentar zu 2, 3, 12-105). Fragwürdig ist, was unter dem ‚ersten oder zweiten Nebenschlußton‘ („*contrariam eiusdem toni primam vel secundam*“) zu verstehen ist. Vermutlich bedeutet es, daß neben dem eigentlichen Nebenschlußton, der durch eine Quinttransposition erreicht wird, man durch Oktavierung auch auf einen anderen, die Intervallstruktur ebenfalls erhaltenden Schlußton, einen ‚zweiten Nebenschlußton‘, kommt (vgl. aber auch die Möglichkeit einer Quarttransposition, wie in 2, 4, 150-152 beschrieben).

4. Die vierte Art (*transformatus*) betrifft offenbar eine vom Herkömmlichen abweichende Intervallstruktur der Melodie, die die Veränderung von Halbtonstufen (*coniunctae*) erforderlich macht bzw. die Melodie tonal zu zwei verschiedenen Tonarten zugehörig erscheinen läßt (die Übersetzung von „*iublius*“ mit ‚Merkmelodie‘ ist fraglich, vgl. Kommentar zu 2, 4, 6).

2, 3, 109 modulus] Das fragwürdige Adjektiv „modulus“ könnte in etwa bedeuten: ‚die musikalische Gestalt betreffend‘, vgl. LmL, s. v. (dort nur als Substantiv nachgewiesen).

2, 3, 110: Am Beginn des Satzes wäre sinngemäß „est“ zu ergänzen: „Est enim dicere“.

2, 3, 111: Der Satz ist vielleicht irrtümlich an diese Stelle geraten. Denn durch die Transposition einer Melodie verändert man ihre Lage im Tonsystem, nicht aber ihre Struktur oder Ambitus. Es bleibt daher unklar, was die Transposition zu tun hat mit authentischen oder plagalen Melodien, die sich nicht an das Reglement der Tonarten halten, sondern ihren *tonus* (Melodietyp) unerlaubt weit ausdehnen.

2, 3, 111 iubilij Siehe Kommentar zu 2, 4, 6.

2, 3, 112 et cetera] Gemeint ist „dictus imperfectus“, vgl. 2, 3, 108.

2, 3, 113: Sprünge von *fa* nach *fa* bzw. von *mi* nach *mi* überschreiten Hexachordgrenzen (andernfalls wären es Tonwiederholungen). Sie sind als Quart-, Quint- oder Oktavsprung möglich (unter Außerachtlassung von Sprüngen, die dissonant oder größer als die Oktave sind). Bei den Quart- und Quintsprüngen ist meistens (Ausnahmen: *E-mi* ↔ *b-mi*, *b-fa* ↔ *f-fa*, *e-mi* ↔ *bb-mi*) auch eine herkömmliche Mutation möglich (vgl. die Angaben unten in der zweiten Spalte), sodaß wohl bevorzugt an Sprünge (besonders Oktaven) gedacht ist, die keine reguläre Mutation zulassen:

<i>B-mi</i>	↔	<i>E-mi</i>	(Quarte)	<i>B-mi</i>	↔	<i>E-la</i>	
<i>B-mi</i>	↔	<i>b-mi</i>	(Oktave)				
<i>C-fa</i>	↔	<i>F-fa</i>	(Quarte)	<i>C-ut</i>	↔	<i>f-fa</i>	sowie Oberoktave
<i>C-fa</i>	↔	<i>c-fa</i>	(Oktave)				sowie Oberoktave
<i>E-mi</i>	↔	<i>a-mi</i>	(Quarte)	<i>E-mi</i>	↔	<i>a-la</i>	sowie Oberoktave
<i>E-mi</i>	↔	<i>b-mi</i>	(Quinte)				sowie Oberoktave
<i>E-mi</i>	↔	<i>e-mi</i>	(Oktave)				
<i>F-fa</i>	↔	<i>b-fa</i>	(Quarte)	<i>F-ut</i>	↔	<i>b-fa</i>	sowie Oberoktave
<i>F-fa</i>	↔	<i>c-fa</i>	(Quinte)	<i>F-ut</i>	↔	<i>c-sol</i>	sowie Oberoktave
<i>F-fa</i>	↔	<i>f-fa</i>	(Oktave)				
<i>a-mi</i>	↔	<i>e-mi</i>	(Quinte)	<i>a-mi</i>	↔	<i>e-la</i>	
<i>a-mi</i>	↔	<i>aa-mi</i>	(Oktave)				
<i>b-fa</i>	↔	<i>f-fa</i>	(Quinte)				
<i>b-fa</i>	↔	<i>bb-fa</i>	(Oktave)				
<i>b-mi</i>	↔	<i>e-mi</i>	(Quarte)	<i>b-mi</i>	↔	<i>e-la</i>	
<i>b-mi</i>	↔	<i>bb-mi</i>	(Oktave)				

2, 3, 114 et cetera] Gemeint ist „transpositus“, vgl. 2, 3, 108.

2, 3, 114 rependencia] Siehe Kommentar zu 2, 3, 6.

2, 3, 114 de qua antea patevit] Bezugnahme auf die Transpositionen von Tonarten in 2, 3, 82-104.

2, 3, 116 *fa* molle in *mi* durum, quod communiter fit in coniunctis] In der Handschrift ist die Reihenfolge umgekehrt: „*fa* (ms.: *la*) durum in *mi* molle“. Halbtonveränderungen (*coniunctae*) werden aber immer angezeigt durch ein *b molle* für *fa* bzw. ein *b durum* für *mi* (vgl. Kommentar zu 2, 2).

2, 3, 117 iubilis] Siehe Kommentar zu 2, 4, 6.

2, 3, 119-121: Zu übersetzen: „Und somit folgt, daß es im Gregorianischen Choral einen Melodietyp von zweierlei Art gibt, nämlich einen regulären und einen irregulären: ein regulärer, welcher die Solmisationssilben der Melodien hexachordal durchläuft, und, wenn er ein derartiges Hexachord übersteigt, mit einer gleichwohl herkömmlichen Mutation mehrere Tonstufen erklingen läßt; ein irregulärer Melodieverlauf hingegen, welcher ohne gewöhnliche Mutation und durch zufälligen Gebrauch die Grenzen der Aufstiege und Abstiege übersteigt, nämlich von *fa* nach *fa*.“

Innerhalb des Gregorianischen Chorals lassen sich also zwei Melodietypen unterscheiden: der *cantus regularis*, mit regulärer hexachordaler Struktur, und der *cantus irregularis*, der ‚irregulär‘ ist aufgrund von drei Merkmalen:

1. er weicht von einer herkömmlichen Mutation ab;
2. er übersteigt die Ambitusgrenzen;
3. er besitzt ungewöhnliche Melodiesprünge (*fa* ↔ *fa*, zu denken wäre auch an *mi* ↔ *mi*), die zu einem Hexachordwechsel führen, der keine Umbenennung von Tonstufen zuläßt (vgl. Kommentar zu 2, 3, 113).

Im Verhältnis zu den anderen beiden Melodietypen, nämlich den *cantus vulgaris* und den *cantus Ambrosianus*, die es neben dem Gregorianischen Choral noch gibt (vgl. die Kommentare zu 2, 1, 27-30 und 2, 3, 6-11), gilt dieser gleichwohl als besonders ‚regulär‘, vor allem im Hinblick auf seine hexachordale Struktur (vgl. 2, 3, 10).

Schwierig zu bestimmen ist das Verhältnis von *cantus regularis* bzw. *irregularis* zu den vorher dargestellten vier ‚verzeihlichen Irregularitäten‘: Die Textpartie 2, 3, 106-121 erweckt für sich den Anschein, daß im Vorkommen solcher „irregularitates excusantes“ das charakteristische Merkmal

eines *cantus irregularis* liegt. Andere Textstellen zeigen aber, daß (1) weder die Notwendigkeit zur einer Transposition einer Melodie (vgl. 1, 1, 21), noch (2) das Vorkommen von Halbtonveränderungen (*coniunctae*) notwendigerweise zu einem *cantus irregularis* führt (vgl. 2, 2, 9; 2, 2, 15; 2, 2, 25; 2, 2, 29; 2, 2, 35).

2, 3, 120 *gradatim ... gradatio*] Beide Ausdrücke nehmen hier offensichtlich auf die hexachordale Struktur Bezug: *gradatim* bedeutet ‚hexachordal, nach hexachordaler Ordnung‘; *gradatio* bedeutet ‚Hexachord, hexachordaler Tonbereich, Hexachordgrenze‘.

2, 3, 122-128: Unter *signum musicale* (2, 3, 122) werden die 17 angeführten Neumen verstanden (2, 3, 124-128). Ihre Funktion ist auch kirchentonaler Natur (2, 3, 123), indem sie, insofern sie am Anfang eines Gesangs stehen („Que signa incipencia cantum“), durch einen ‚passenden Melodieverlauf‘ („debito progressu“) gleich zu Beginn eine der beiden möglichen Tonarten authentisch oder plagal festlegen („unum de duobus tonum ... introducunt et limitant“).

2, 4, 1: Zu übersetzen: „Die Merkmelodien (*toni*) sind, wie es Donatus festsetzt, gewisse Anstimmweisen (*accentus*), durch welche für jede Melodie gezeigt wird, zu welcher Tonart (*tropus*) sie gehört“.

Der Hinweis auf Donat bezieht sich auf dessen *Ars grammatica*: „Tonos alii accentus, alii tenores nominant“ (ed. H. Keil, *Grammatici Latini*, Vol. IV, Leipzig 1864, S. 371). *tonus* ist vermutlich im Sinne von *inbilus* zu verstehen (vgl. Kommentar zu 2, 1, 27-30 und zu 2, 4, 6).

2, 4, 2-4: Zu übersetzen: „Und dies nach Maßgabe von fünf (Merkmalen), durch welche die (tonale) Regelhaftigkeit des ganzen Gesangs aufgezeigt wird: Aus dem Anfang irgendeiner Melodie werden nämlich die Differenzen der Tonarten, und aus dem Ende ihre Anfänge hergeleitet. Aus deren Anstieg aber und Abstieg in der Mitte oder aus der Zäsur wird die Tonart als authentisch oder plagal, wie vorausgeschickt, beurteilt.“

Anders als in 2, 4, 1 und 2, 4, 5 (vgl. die entsprechenden Kommentare) scheint *tonus* hier ‚Tonart‘ zu bedeuten, sodaß man unter „tonorum differencie“ die kirchentonalen Differenzen zu verstehen hat, wie es auch durch die Glosse in TH I 2, 6, 6: „quamque differenciam quilibet cantus habeat“ nahegelegt wird. Gemeint ist somit, daß der Anfang einer Melodie

die Differenzen der Tonart bestimmt, und das Ende einer Melodie die „inceptio“ der Tonart (gemeint: ihren Grundton) festlegt. Die ‚Mitte‘ einer Melodie, also ihr Ambitus und ihre Zäsurstellen entscheiden darüber, ob die Tonart authentisch oder plagal ist (in 2, 4, 4 wäre das Wort „ex“ zu ergänzen: „Ex ascensu vero et descensu in medio, vel ex distincione ...“). Somit werden für eine Melodie fünf die Tonart festlegende Merkmale spezifiziert: Anfang (bestimmt die Differenzen), Mitte (aus Aufstieg, Abstieg und Zäsur: bestimmen authentisch bzw. plagal), Schluß (bestimmt den Grundton).

2, 4, 5: Zu übersetzen: „Und entsprechend den acht Tonarten (*modi, tropi*) der Gesänge werden 8 gleich gestaltete (tonartliche) Merkmelodien (*toni*) unterschieden; nach ihnen, gleichsam wie nach einem Symbol, werden die Merkmelodien (*toni*) auch mißbräuchlich benannt.“

Mit der ‚symbolischen‘ und ‚mißbräuchlichen Benennung‘ der Merkmelodien (*toni*; vgl. Kommentar zu 2, 1, 27-30 und zu 2, 4, 6) entsprechend den acht Tonarten könnte die Numerierung in deren Text gemeint sein: Jeder *iubilus* wird textlich entsprechend seiner Tonart gezählt, und zwar insofern ‚mißbräuchlich‘, als die Numerierung gleichsam übertragen stattfindet und nie direkt von Tonarten die Rede ist: „Primum querite regnum Dei“, „Secundum autem simile est huic“, „Tercia dies“, „Quarta vigilia“, „Quinque prudentes“, „Sexta hora“, „Septem sunt spiritus“, „Octo sunt beatitudines“.

2, 4, 6: Unter dem *iubilus* einer Tonart ist die Merkmelodie zu verstehen, die im Tonar (Abschnitt 2, 4) am Beginn der Erörterung jeder Tonart aufgeführt wird [vgl. 2, 4, 9 (dort steht nur *melodia*); 2, 4, 75; 2, 4, 102; 2, 4, 142; 2, 4, 186 (dort steht nur *melodia*); 2, 4, 211; 2, 4, 236]. Jeder *iublius* beginnt (oft auch auf dem Grundton der Tonart) mit einer für die Tonart charakteristischen melodischen Wendung, und endet nach einem Melisma auf dem Grundton der Tonart. Dadurch werden die strukturellen Merkmale jeder Tonart auf knappem Raum einprägsam festgelegt, sodaß ein *iubilus* einerseits zum Erlernen und Einüben der tonalen Charakteristika dienen kann, andererseits auch zur Tonarten-Bestimmung einer vorliegenden Melodie. Fraglich ist, inwieweit die drei Belege zu *iubilus* aus Kapitel 2, 3 ebenfalls die Bedeutung ‚Merkmelodie‘ haben. In zwei Fällen wäre sie unproblematisch anzunehmen:

2, 3, 11: „videlicet *ut re mi fa sol la*. In hiis enim sex cordis omnes toni et omnes iubili concluduntur“.

2, 3, 117: „quando concordant due sedes ad unum cantum in intensionibus et iubilis“.

Nicht so aber bei 2, 3, 111: „Vel sic: Iubili eorum (sc. tonorum) sistunt in contrariis finalibus“, da es für transponierte Tonarten wohl keine eigenen Merkmelodien, welche auf den Nebenschlußtönen enden, gibt. Hier müßte man vielleicht einfach an die Bedeutung ‚Melodie‘ denken.

2, 4, 18 denominantur] Offenbar eine Anspielung auf den Vers 2, 4, 47.

2, 4, 19-21: Der Satz 2, 4, 19 bezieht sich auf das zweite Notenbeispiel (*Angelus Domini*), dagegen 2, 4, 20 auf das erste (*Ave Maria*).

2, 4, 21 *Angelus Domini*] Vermutlich handelt es sich um die Antiphon *Angelus Domini nuntiavit Mariae* (MMA V 1300), die in der *Traditio Hollandrini* sonst nicht überliefert ist. Das vorliegende melodische Incipit ist so jedoch in keiner anderen, von uns überprüften liturgischen Quelle nachweisbar gewesen, wobei die Lesung der Notenschrift hier teilweise etwas unsicher ist.

2, 4, 26: Das melodische Incipit steht ohne Textunterlegung. Es paßt zu beiden zuvor erwähnten Antiphonen, *Confitebor* und *Dum aurora*.

2, 4, 43: Das Textincipit *Laudes canens Davidicas* bezieht sich auf die erste Laudes-Antiphon des Ludmilla-Offiziums, welches in Prag seit dem 14. Jahrhundert als Teil des lokalen Gesangsrepertoires überliefert ist (vgl. Zsuzsa Czagány: *Corpus Antiphonarum Officii Ecclesiarum Centralis Europae*, III/B: Praha (Sanctorale, Commune Sanctorum). Budapest 2002, S. 151 [No. 5.0916.0430]). Außerhalb Böhmens ist es unbekannt, es findet sich nicht einmal in den Kodizes des benachbarten süddeutschen Gebiets. Der Hinweis auf die Antiphon ist innerhalb der *Traditio Hollandrini* einmalig.

2, 4, 45 prenotant] Offenbar eine Anspielung auf den Vers 2, 4, 47.

2, 4, 54 cantuum officiorum] Zu übersetzen: „der Introitus-Gesänge“. Zur Bedeutung von *officium* als ‚Introitus‘ vgl. LmL s. v.

2, 4, 61 *leviter*] Es könnte ebensogut „leniter“ zu lesen sein (vgl. 2, 4, 222; 2, 4, 233). Die Bevorzugung von „leviter“ erfolgt aus inhaltlichen Gründen, besonders wegen des Gegensatzes zu „vehementer“.

2, 4, 75 *ex.*] Die beiden Notenbeispiele sollten in umgekehrter Reihenfolge stehen, da „Secundum autem simile est huic“ den *iublius* darstellt (vgl. auch TH III 10, 11-12).

2, 4, 80 *Laudate Dominum*] Vgl. *Traditio Iohannis Hollandrini II*, S. 289 (Kommentar zu 4, 135).

2, 4, 96 *usque*] Bedeutung: „semper“ (‘immer’).

2, 4, 105 *specialiter primo psalmo*] Bei *Dixit Dominus* handelt es sich um den ersten Psalm.

2, 4, 108 *Adherebat*] Gemeint vermutlich: *Adhaerebat moralibus seniorum* (vgl. MMA V 3144), deren Incipit gut zur textlichen Beschreibung paßt.

2, 4, 109: Die Antiphon *Qui de terra est* fängt eigentlich mit *E* an. Zur mit *F* beginnenden Variante vgl. auch TH II 4, 163.

2, 4, 116 *Quod tamen ... semiditoni*] Dieser Beginn des Satzes wirkt wie eine versehentlich eingeschobene Überschrift.

2, 4, 126 *usque*] Bedeutung: „semper“ (‘immer, stets’). Der Satz wäre zu übersetzen: „Und merke: wo immer auch das Responsorium den Anfang hat, der Versus (beginnt) dennoch stets auf *c-solfaut*, so wie hier: *Non enim vos estis*“ (vgl. auch 2, 4, 96).

2, 4, 138 <...>] Der Text scheint eine Auslassung zu enthalten: *Si iniquitates* als Beispiel für den Anfangston *F* findet man auch in TH II 4, 193 und TH V 4, 333 (gewöhnlich beginnt der Introitus aber mit *E*), während *Dum clamarem* ein Beispiel für den Beginn auf *E* ist.

2, 4, 140 *Ego*] Nach TH II 4, 193 müßte der Introitus *Ego clamavi* gemeint sein.

2, 4, 146 *Rectos decet*] Dieses Stück gehört zu den kurzen Ferialantiphonen, deren modale Einordnung problematisch ist: In den Choralhandschriften wird es oft dem 1. Ton angepaßt, nicht aber in den Hollandrinus-Traktaten (vgl. SZ 13, 145; LZ 4, 212). Die Version im 4. Ton (vgl. LZ 4, 212) ist in sämtlichen Antiphonaren aus Klosterneuburg zu finden (siehe Cantus Datenbank).

2, 4, 150-152: Die Sätze beschreiben die Quart-Transposition von Gesängen mit dem Anfangston *D* auf den Anfangston *G*. Wie aus der Vergleichsstelle TH II 4, 228 hervorgeht, ist diese Transposition nötig, um *coniunctae* zu vermeiden. Die Formulierung, eine Differenz ‚besitzt einen Anfangston‘ („habet ... litteram iniciais“) besagt, daß zu dieser Differenz Antiphonen mit jenem Anfangston gehören; „littera iniciais“ bezieht sich also nicht auf die *Saeculorum amen*-Melodie, sondern auf die Gesänge, die zur jeweiligen Differenz (als Ordnungsbegriff für eine Gruppe von Gesängen) gehören.

2, 4, 164-165: Die unter der vorstehenden Differenz (2, 4, 162) enthaltenen Antiphonen gelten aufgrund ihrer Verwendung von *coniunctae* als unvollkommen und werden deshalb um eine Quarte von *G* nach *c* transponiert. Klar formuliert ist dieser Zusammenhang in TH II 4, 220: „quia antiphona huius difference inchoata in ·G·solreut vadit per coniunctas minus perfecte, et ideo propter veram solfam et propter evitare coniunctas sumit initium in ·c· acuto, id est in ·c·solfaut“.

2, 4, 169-170: Nach Aussage des Textes („habet differenciam in fine ...“) sollten zwei verschiedene Kadenzen zum Versus des Responsorius angegeben werden, nämlich zum Anfangston *F* der Repetenda eine andere, nicht auf *D*, sondern auf *F* schließende Verskadenz. Im Manuskript gibt es diesbezüglich jedoch keinen Unterschied zwischen den Notenbeispielen 2, 4, 169 und 2, 4, 170, sodaß in Letzterem eine Korrektur des Schlußtons nötig ist. In Offiziumshandschriften findet man zum Anfangston *F* noch eine andere Variante, welche mit *E* endet:

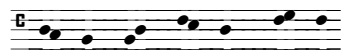


2, 4, 169 usque] Siehe Kommentar zu 2, 4, 126.

2, 4, 181 *Omnis terra adoret*] Am Übergang zwischen „terra“ und „adoret“ ist die Neumenzuordnung des Schreibers unsicher.

2, 4, 184 *Resurrexi et adhuc tecum*] Am Übergang zwischen „et“ und „adhuc“ ist die Neumenzuordnung des Schreibers unsicher.

2, 4, 191 *Montes et colles*] Die Antiphon findet sich auch in TH II 4, 256; TH V 4, 397 (in der Handschrift *Mn3* mit überzähligen Ton *C* wie in TH IX) und LZ 4, 238. Vor dem in eckigen Klammern stehenden (editorisch gestrichenen) Ton *C* wurden im Manuskript offensichtlich noch weitere (aber nicht identifizierbare) Noten geschrieben und wieder gestrichen. Diese Unsicherheit in der Notation könnte darauf hindeuten, daß sich der Schreiber der Auslassung des Wortes „omnes“ (und dazugehöriger Noten) bewußt war; richtig müßte das Notenbeispiel nämlich folgendermaßen lauten (vgl. Graz, Universitätsbibliothek, 29 (olim 38/8 f.), fol. 18v):



Mon-tes et om-nes col-les

Das Wort „omnes“ fehlt freilich in allen Hollandrinus-Quellen (s. o.), sodaß man auch an eine Verwechslung mit der Antiphon *Montes et colles* denken könnte (vgl. Graz, Universitätsbibliothek 29 (olim 38/8 f.), fol. 12r), die jedoch melodisch vollkommen anders verläuft und zum 1. Kirchenton, nicht zum 5., gehört. Beide sind Laudes-Antiphonen des *tempus adventus* (vgl. MMMA V 1163 und 5035).

2, 4, 196 *Gloria Patri ... Sancto*] Vgl. TH II 4, 260 und TH V 4, 403.

2, 4, 198 *E u o u a e*] Der zweite und dritte Ton des Notenbeispiels sind in der Handschrift in der Reihenfolge vertauscht (vgl. TH II 4, 264 und TH V 4, 406).

2, 4, 208 *leviter*] Siehe Kommentar zu 2, 4, 61.

2, 4, 222 *leniter*] Es könnte ebensogut „leviter“ zu lesen sein (vgl. 2, 4, 61; 2, 4, 208). Die Bevorzugung von „leniter“ erfolgt aus inhaltlichen Gründen, besonders wegen der Formulierung „per tonum“ und dem entsprechenden Notenbeispiel (gemächlicher Aufstieg in Ganztönen).

2, 4, 222 *Benedictus Dominus in eternum*] Als Textierung des Notenbeispiels wurde zunächst „Benedictus Dominus Deus“ aufgezeichnet, dann aber zu „Benedictus Dominus in eternum“ korrigiert. Beide Antiphonen haben dasselbe Melodieincipit.

2, 4, 231 *E u o u a e*] Auf der letzten Silbe („-men“) fehlt ein in TH II 4, 295 und TH V 4, 435 vorhandenes Melisma (in der Edition ergänzt).

2, 4, 233 *leniter*] Siehe Kommentar zu 2, 4, 222.

2, 4, 233 *Quasimodo geniti*] Die Notation des Introitus zeigt mehrere Rasuren und unterscheidet sich (vermutlich irrtümlich) von TH II 4, 296 und TH V 4, 437 (dort finden sich zudem zwei Melodiefassungen).

2, 4, 244: Die Antiphon *Venite benedicti* beginnt in den Quellen des pentatonischen (germanischen) Choraldialekts auf *G* und gehört zum 8. Kirchenton. Mit einer Psalmdifferenz der 7. Tonart und Anfangston *a* wird die Melodie im mitteleuropäischen Gebiet nur in den Handschriften der Franziskaner aufgezeichnet (vgl. MMMA V 8193).

2, 4, 246 *punctatim*] Die Bedeutung des Adverbs ist nach dem unmittelbaren Satzzusammenhang offensichtlich ‚punktweise‘, d. h. Note für Note, mit Text versehen (syllabisch): die als Beispiel genannte Antiphon *Exortum est* beginnt mit einem Quintsprung aufwärts (notiert durch einen *salicus*), wobei der erste Ton auf die Silbe *Ex-* fällt, der zweite auf *-or-*.

2, 4, 250: Der Satz scheint gegen Schluß unvollständig, vgl. TH II 4, 315.

2, 4, 251: Eine solche Beschreibung mit der Neumenbezeichnung *eptaphonus* (vgl. auch TH IX 2, 3, 125 und 2, 4, 255) erscheint hier im Verhältnis zu den parallelen Traktatstellen TH II 4, 315 und TH V 4, 455 singulär.

2, 4, 261: An den Parallelstellen TH II 4, 325 und TH V 4, 465 bleibt der Hinweis auf ein „signum musice“ weg.

2, 4, 263 *usque*] Siehe Kommentar zu 2, 4, 126.

CHRISTIAN BERKTOLD

TRACTATUS EX TRADITIONE HOLLANDRINI
COD. PRAGENSIS V.H.21

(TRAD. HOLL. X)

EINLEITUNG

1. HANDSCHRIFT

Die Handschrift V.H.21 (998) aus der Prager Nationalbibliothek ist nach den Angaben in RISM tschechischen Ursprungs, geschrieben um 1415, mit einem Herkunftsvermerk des Prager „Collegium Carolinum“.¹ Das Jahr 1415 wird an zwei Stellen im Codex erwähnt.² Der fol. 136r-140v eingetragene Musiktraktat ist der einzige Text zur Musik darin. Er findet sich am Ende einer Lage aus sechs Doppelblättern (Sexternio), fol. 129-140, die von einer Hand, nach RISM vom Hauptschreiber, geschrieben wurde. Texte zur Grammatik und Rhetorik machen den übrigen Inhalt des Manuskripts aus.

2. TEXT UND INHALT

Auffälligstes Merkmal des Textes ist, daß eine längere Textpartie darin doppelt vorkommt, sodaß sich die Aufzeichnung in der Handschrift folgendermaßen in Abschnitte gliedern läßt:

- fol. 136r-137v: Abschnitt *A* (bricht ab mit einem Verweis auf den späteren Abschnitt *C*),
- fol. 138r-139r: Abschnitt *B* (geht fließend über in:)
- fol. 139v-140v: Abschnitt *C*, als Fortsetzung sowohl von *A*, als auch *B*.

Die Abschnitte *A* und *B* stimmen dabei in A 44-45/52-59 = B 79-88 jeweils am Schluß überein³ und gehen beide in Abschnitt *C* über (zu dem man von *A* aus drei Seiten überspringen muß, von *B* aus nur umzublättern braucht). Der Schreiber beginnt am Ende von Abschnitt *A* (nach A 59) zwar ebenfalls mit der Eintragung von Abschnitt *C*, er bricht aber am Saitenende ab und verweist auf die spätere Fortsetzung: „In 3^o folio quere

¹ vgl. RISM B III 5, S. 13

² In den Kolophonen fol. 82r und 167v (Information von Elżbieta Witkowska-Zaremba, die die Handschrift, auch hinsichtlich der Lagengliederung, in Prag durchsah).

³ Wie sich an den gemeinsamen Fehlern in A 54 = B 83 und A 58 = B 87 einerseits, dem unterscheidenden Fehler in B 81 (vgl. A 52) andererseits erweist, ist Abschnitt *A* nicht von Abschnitt *B* anhängig, sondern es hat eine unabhängige gemeinsame Vorlage gegeben.

residuum et habebis clare.“⁴ Offenbar kam der Schreiber nicht sofort auf den Gedanken, den gemeinsamen Schlußabschnitt nur einmal aufzuschreiben, denn dann hätte er dies bereits mit A 44 = B 79 beginnen können.

Somit läßt es sich nicht mit Bestimmtheit sagen, ob TH X aus zwei getrennten Abhandlungen (*AC* und *BC*) mit einem gemeinsamen Schluß oder letztlich doch nur aus einem einzigen Text (*ABC*) mit einer (dann wohl versehentlich) doppelt vorhandenen Textpartie besteht.

Abschnitt A

Abschnitt *A* beginnt bündig fol. 136v mit der Definition der Musik (A 2-3). Die vorhergehende, fol. 136r eingetragene Intervalltabelle (A 1) paßt inhaltlich nicht zum Beginn, sondern an den Schluß von *A* und scheint eine Hinzufügung auf dem frei gebliebenen Platz nach dem Ende des vorhergehenden Texts zu sein.⁵

A befaßt sich zunächst im Rahmen einer längeren Textpartie mit der Musik allgemein (fol. 136v-137r):

- Definition (A 2-3)
- Etymologie (A 4-6)
- Zweck und Nutzen (A 7-21)
- Erfindung und Urheberchaft (A 22-33).

Danach geht es in einer Reihe von Definitionen um die Guidonische Hand (fol. 137r):

A 34 definiert *manus* als „vocum musicalium clavigera demonstratrix ad cantum regulariter addiscendum, flexuris articulorum adornata“. Die mit dieser Definition in Zusammenhang stehenden Begriffe *cantus* (A 35-36) und *clavis* (A 38-39) werden anschließend erläutert, außerdem *spatium* und *linea* (A 40-43), von welchen gesagt wird: „ymaginantur fore in manus ipsius articulis et flexuris“. Spezifische Eigenschaft der Guidonischen Hand (*proprietas manualis*) ist es (A 37), zur Unterscheidung bzw. genauen Bestimmung der Einzeltöne zu dienen („vocum simplicium distinctio“).⁶ Die Hand selbst wird dann auf der nächsten Seite fol. 137v mit einigen

⁴ „In 3^o folio“ würde Sinn ergeben, wenn man darunter entweder die Anweisung verstehen wollte, drei Seiten (nicht Blätter!) zu überspringen, oder wenn man von fol. 137 an drei Blätter abzählt, da Abschnitt *C* fol. 139v beginnt.

⁵ Diese Intervalltabelle findet sich ähnlich in TH VII 3, 47.

⁶ Vielleicht könnte man hierin auch eine Definition des Hexachords sehen, wie es eigentlich zu erwarten wäre.

zusätzlich eingeschriebenen Versen in einer Zeichnung illustriert (A 46-51).

Dient die Guidonische Hand also dazu, die Einzeltöne kennen und unterscheiden zu lernen, so liegt ihr Endzweck freilich darin, eine gesamte Melodie zu erfassen und zu singen („ad cantum regulariter addiscendum“). Der noch notwendige Zwischenschritt zwischen Einzelton und melodischem Zusammenhang besteht in der Relation zwischen den Tönen, also im Intervallbegriff. Hierzu bringt der Schlußabschnitt von *A* nun Erläuterungen (A 44-45/52-59 = B 79-88), gefolgt von der umfassenden Darstellung der einzelnen Intervalle in Abschnitt *C*, auf die nach A 59 verwiesen wird. Da die Guidonische Hand offenbar bereits gezeichnet war, als der Schreiber den Schlußabschnitt zu den Intervallen eintrug, mußte er den Text teilweise vor, teilweise nach der Zeichnung platzieren,⁷ sodaß die eigentliche zusammengehörige Textpartie in der Abfolge der Handschrift durch die Darstellung der *manus* unterbrochen wird.

Abschnitt B

Abschnitt *B* beginnt bündig fol. 138r mit der Überschrift „Diffinicio manus“ (B 1) und einer zweiten, weniger aussagekräftigen Definition der Guidonischen Hand (B 2) als Instrument zur Darstellung des Tonsystems („organum distinctis clavibus et vocibus registratum“). Hierzu wird die Behandlung dreier Themenbereiche angekündigt (B 3-6):

- erstens: Notation, Darstellung und Benennung der Töne bzw. Tonstufen
- zweitens: Hexachorde und Mutation
- drittens: Intervalle

Der anschließende Textabschnitt zum ersten und zweiten Punkt (B 7-73) geht dann allerdings ziemlich durcheinander:

B 7-9: Vers zu den Solmisationssilben (*voces*)

B 10-12: Vers zu den Solmisationssilben (*voces*)

B 13-14: Definition von *cantus* als gesungener oder instrumentaler Vortrag bzw. (etwas unklar) als Hexachord

B 15-21: Verse zur Unterscheidung von drei Hexachordtypen (*cantus*) und sieben einzelnen Hexachorden

⁷ Man erkennt dies an der Kontur der Handwurzel (untere Blathälfte fol. 137v), über die der Text geschrieben wurde (freundlicher Hinweis von Elżbieta Witkowska-Zaremba).

B 22-24: Vers zur Mutation (*mutacio*)

B 25-30: Definition von *clavis* als Schlüssel und Unterscheidung von 19 Tönen („secundum usum“) bzw. 21 Tönen („secundum ... artem“)

B 31-34: Erläuterung zu den drei Hexachordtypen (*cantus*)

B 35-43: Verbot der *mi-fa*-Mutation

B 44-45: zum Solmisieren (*solfysare*)

B 46-57: zu den Tönen (*voces*) des oktav- und hexachordal gegliederten Tonsystems

B 58-61: zu den Tönen (*voces*) des tetrachordal gegliederten Tonsystems

B 62-64: zu den Tönen (*claves*) des oktavgegliederten Tonsystems

B 65-66: Vers zu den Anfangstönen der Hexachorde

B 67-68: zur Unmöglichkeit der Mutation (*mutacio*), wenn nur eine Solmisationsilbe vorliegt

B 71-73: Definition und Erläuterung der Mutation (*mutacio*)

Der Schlußabschnitt zum dritten Punkt, also den Intervallen (B 74-88), ist ab B 79 (= A 44) identisch mit dem Schlußabschnitt von A und geht wie dieser fließend nach C über.

Abschnitt C

Abschnitt C beginnt bündig fol. 139v. Er befaßt sich zunächst einzeln der Reihe nach mit den 13 Intervallen, die vordem in A 58 = B 87 zum Vers *Ter ternis modulis* aufgezählt wurden: Einklang (*unisonus*), Ganzton (*tonus*), Halbton (*semitonium*), Große Terz (*ditonus*), Kleine Terz (*semiditonus*), Tritonus (*tritonus*), Quarte (*diatessaron*), Quinte (*diapente*), Kleine Sexte (*semitonium cum diapente*), Große Sexte (*tonus cum diapente*), Kleine Septime (*semiditonus cum diapente*), Große Septime (*ditonus cum diapente*), Oktave (*diapason*). Die Bestimmungen dieser Intervalle beginnen jeweils mit einer Definition und enden mit einem Notenbeispiel (Ausnahmen: *ditonus* und *diapason*, wo nach dem Beispiel noch Text folgt). Zu den wichtigeren Intervallen Einklang, Ganzton, Halbton, Große Terz, Quarte, Quinte und Oktave wird ergänzend eine Etymologie gegeben. Bei sämtlichen Intervallen wird ihr Vorkommen im Tonsystem angegeben, häufig mithilfe von Solmisationsilben. Einen Merkvers besitzen aber lediglich zehn der Intervalle, der Tritonus sowie die beiden Septimen sind ausgenommen. Dementsprechend wird die Oktave als „zehntes Intervall“ (*modus decimus*), welches „hinzugefügt“ wurde („superadditur“), bezeichnet (C 142), obwohl sie eigentlich als dreizehntes die Reihung abschließt. Hier liegt das System

aus neun Intervallen mit zusätzlicher Oktave als zehntem zugrunde, wie es in A 54 und 56 = B 83 und 85 bereits angesprochen wurde. Dieses System ist in der *Traditio Hollandrini* durchgängig belegt, insbesondere in der Rezeption des Verses *Ter terni sunt modi*, aber auch im hier maßgeblichen Vers *Ter ternis* (bzw. *trinis*) *modulis*, welcher von Szydlovita mit „Ioannes Olendrinus“ in Verbindung gebracht wird und in seiner korrekten Gestalt nur die entsprechenden neun Intervalle aufführt.⁸

Nach der Besprechung der einzelnen Intervalle folgen am Schluß von C noch heterogene Lehrgegenstände: zunächst (C 148-149) zum *tonus* in der Bedeutung der Tonart (synonym mit *trophus* und *modus*), mit einem Tonarten-Vers (C 150-168); danach (C 169-193) zu den Tonbuchstaben (*littere*) und der Gesamtzahl von 19 Tönen „secundum comunem usum“ bzw. 20 Tönen „secundum artem“, mit zwei Versen zum hexachordalen Tonsystem. Den letzten Abschluß, bis zum Seitenende fol. 140v, bilden, wiederum inhaltlich ungünstig positioniert, Notenbeispiele der sieben einzelnen Hexachorde (C 194).

3. TEXTCHARAKTER UND BEZIEHUNG ZUR TRADITIO HOLLANDRINI

Zentrale Frage zum Textcharakter ist natürlich: Handelt es sich um einen oder um zwei Traktate? Wenn man sie auch nicht abschließend beantworten kann, so läßt sich doch feststellen: Sollte es sich nur um eine Abhandlung handeln, dann enthielte diese eine umfangreiche Textpartie (A 44-45/52-59 = B 79-88, jeweils plus Abschnitt C) zweifach. Es gibt keinen Hinweis auf eine eventuelle Redundanz einer der beiden Eintragungen, im Gegenteil: die Formulierung „In 3^o folio quere residuum et habebis clare“ zeigt, daß dem Schreiber die Gültigkeit des entsprechenden Texts an zwei unterschiedlichen Stellen bewußt war. Da diese Textpartie aber nicht ein kurzes Beiwerk ist, sondern mehr als ein Drittel des gesamten überlieferten Textes ausmacht, wäre die editorische Tilgung von A 44-45/52-59 wohl zu erheblich, als daß man sie ohne eigentliche Rechtfertigung und sozusagen gegen den Willen des Schreibers vornehmen sollte.

Dagegen sieht man im Vergleich der Abschnitte A und B, daß diese durchaus nebeneinander bestehen können, insofern sie sich derselben Thematik der *mannus* und der Intervalle widmen:

⁸ vgl. Bernhard/Witkowska-Zaremba, Lehrtradition S. 44, 117

<i>Abschnitt A</i>		<i>Abschnitt B</i>	
A 2-33	Erörterungen zur <i>musica</i>	—	
A 34	Definition der <i>manus</i>	B 1-2	Definition der <i>manus</i>
A 35-43	Erläuterungen hierzu	B 3-73	Erörterung verschiedener Themen hierzu
A 46-51	Illustration der <i>manus</i>	—	
—		B 74-78	Intervallehre
A 44-45, 52-59	Intervallehre	= B 79-88	Intervallehre
<i>Abschnitt C</i>		Erörterung der einzelnen Intervalle, weitere Bemerkungen (zu den Kirchentönen u.a.)	

Insbesondere könnte man also in der Fassung *AC* einen in sich geschlossenen Traktat sehen, welcher sich durch eine wohlstrukturierte Einleitung zur Musik allgemein (A 2-33), durch eine überlegte Darstellung zur Guidonischen Hand (A 35-43), inklusive ihrer graphischen Illustration (A 46-51), und durch eine umfangreiche Erörterung der Intervalle (A 44-45, 52-59, *C*), einschließlich einer nachgetragenen Intervalltabelle (A 1), auszeichnen würde. Hierbei bestehen enge Textbeziehungen zu TH VIII.⁹

Einziges auffallendes Problem einer solchen Fassung *AC* könnte sein, daß die Erläuterungen zur Guidonischen Hand darin nur sehr rudimentär ausfallen und dabei wesentliche praxisrelevante Gegenstände ganz fehlen. Aber genau dies könnte den Schreiber dazu bewogen haben, dem Traktat *AC* mit Abschnitt *B* (bzw. als Traktat *BC*) einen weiteren Lehrtext an die Seite zu stellen, weniger als Ergänzung (dann hätte er ja die Intervallehre nicht zweifach aufnehmen müssen), denn als Alternative.

Jedenfalls stand dem Schreiber eine Materialsammlung zur Thematik der Guidonischen Hand zur Verfügung, welche er zu einem Text (Abschnitt *B*) kompilierte. Dieses Lehrmaterial dürfte aber überwiegend nicht in fest umrissener Form vorgelegen haben, sondern es scheint ‚ad hoc‘ aus Zetteln und kürzeren Notizen zusammengestellt und mithilfe kleiner Überschriften gegliedert worden zu sein. Mit der *Traditio Hollandrini* bestehen dabei einige heterogene, wenig prägnante Gemeinsamkeiten, z.B. mit TH III, V oder VII, aber nahezu keine mit TH VIII.¹⁰

⁹ vgl. Bernhard/Witkowska-Zaremba, Lehrtradition S. 84

¹⁰ Interessanterweise findet sich aber gerade die Definition der *manus* zu Beginn von Abschnitt *B* in TH VIII (vgl. Bernhard/Witkowska-Zaremba, Lehrtradition S. 84).

Ferner läßt die Anordnung der Lehrgegenstände in Abschnitt *B* und nicht zuletzt die Qualität des Textes des öfteren zu wünschen übrig. Und schließlich findet man nicht nur zwischen den Abschnitten *B* und *C* (also innerhalb des Textes *BC*) Textverdopplungen,¹¹ sondern sogar innerhalb von *B* selbst, einerseits zwischen Haupttext und Marginalergänzungen,¹² andererseits auch nur im Haupttext.¹³

Während Abschnitt *B* somit trotz seines expliziten Bemühens um eine geordnete Anlage¹⁴ einen ungelenten Eindruck macht, der sich übrigens auch im äußeren Erscheinungsbild der Handschrift widerspiegelt,¹⁵ sind die Abschnitte *A* und *C* von derartigen Problemen nicht betroffen. Sie führen vielmehr durch die Konkordanzen mit TH VIII in die Frühzeit der *Traditio Hollandrini*:¹⁶

TH VIII stellt die älteste datierte Fassung eines Hollandrinus-Textes dar. In der Handschrift *Pr* wird TH VIII in einer Abschrift von der Hand des Stanislaus de Gnezna aus dem Jahr 1431 überliefert, als Datierung der Vorlage (nicht erhalten) wird dort aber 1402 angegeben. TH VIII besitzt ihrerseits inhaltliche Beziehungen zum Johannes de Muris-Kommentar des Wenceslaus de Prachatitz,¹⁷ sodaß sich auch am Beginn von Abschnitt *A* (A 2-6) Übereinstimmung mit Wenceslaus finden.

Eine Reihe zusammengehöriger Daten zeigt also die Verankerung von TH X in der frühesten Hollandrinus-Tradition im Umfeld der Prager Universität:

1402	nicht erhaltene Vorlage von TH VIII
1415	Wenceslaus de Prachatitz wird Baccalaureus an der Prager Universität ¹⁸ und kommt dort offenbar mit der <i>Traditio Hollandrini</i> (TH VIII) in Berührung
ca. 1415	Abschrift von TH X in <i>Pb</i>
1431	kommentierte Abschrift von Johannes de Muris, <i>Musica speculativa</i> des Wenceslaus de Prachatitz in <i>Pr</i> , mit Hollandrinus-Material ¹⁹
1431	Abschrift von TH VIII des Stanislaus de Gnezna in <i>Pr</i>

¹¹ s. Kommentar zu B 28-30

¹² s. Kommentar zu B 52 und B 54-57

¹³ s. Kommentar zu B 74

¹⁴ vgl. B 3-6

¹⁵ s. besonders fol. 138v

¹⁶ vgl. Bernhard/Witkowska-Zaremba, Lehrtradition S. 121-122

¹⁷ vgl. Pietzsch, Universitäten 2 S. 107-108

¹⁸ vgl. Pietzsch, Universitäten 2 S. 39-40, 108

¹⁹ vgl. Pietzsch, Universitäten 2, S. 107-108

4. EDITION

Orthographie und Notenschrift (Hufnägeln auf drei bis fünf Linien) des Manuskripts zeigen keine Auffälligkeiten. Bei der Schreibung der Tonbuchstaben werden jedoch zur Unterscheidung der Tonstufen *b* gegenüber *h* zwei bewußt stilisierte Typen verwendet, ein dick geschriebenes, sehr rundes **b** und ein ebensolches quadratisch geformtes **h**, freilich nicht konsequent. Auch das gewöhnliche kursive *b* findet für beide Tonstufen ununterschieden Verwendung. Die Unterscheidung von Groß- gegenüber Kleinbuchstaben kennzeichnet die Oktavlagen, aber auch hier verfährt der Schreiber nicht immer konsequent.

EDITION

Pb = Praha, V.H.21, fol. 136r-140v

A

136r
► p.141

1 Quilibet modus aut resonat	{	in una et eadem corda, idest voce, et sic est unisonus: dulcis	
		in secunda	{ intensa, et sic est tonus remissa, semitonium
		in tercia	{ intensa, et sic est ditonus [in] depressa, semiditonus
		in quarta	{ discordabilis, tritonus proportionata, diatesseron
		in quinta	ut diapente
		in sexta	{ semitonium cum diapente tonus cum diapente
		in septima	{ semiditonus cum diapente ditonus cum diapente
		in octava	diapason: dulcissima

136v ²Musica, que est una ex septem artibus liberalibus, est sciencia consonanciarum et proportionum speculativa. ³Vel sic: Musica est pericia modulacionis sono cantuque consistens; et hoc secundum Ysidorum Ethimologiarum libro tercio, capitulo XV. ⁴Et dicitur a *mo<ys>*, quod est aqua, quia usus musice primo fuit tractus ab aquaticis instrumentis, ubi fit sonitus ab impetu aque factus, sonorum quorundam per arsim et thesim ad similitudinem vocis humane formatus. ⁵Vel musica idem est quod sapiencia, et tunc dicitur per derivacionem a musis, que sunt causa vel instrumentum sapiencie et eloquencie. ⁶Muse autem appellate sunt a *muson*, idest a *querendo* eo, quod per eas tamquam artis magistras, sicut antiqui voluerunt, vis carminum vocisque modulacio querentur.

² ANON. Carthus. theor. pr. 16

³ ISID. etym. 3, 15, 1

²⁻³ WENCESL. PRACH. 4-9

⁴ WENCESL. PRACH. 19-20, 22-26; ADAM FULD. 1, 7

⁵⁻⁶ ISID. etym. 3, 15, 1; WENCESL. PRACH. 26-31

1 proporcionata] proporcionato *Pb*

5 sunt] sint *Pb*

6 a *querendo*] acquerendo *Pb*

⁷ UTILITAS MUSICE.

⁸Tanto nempe in quacumque sciencia quispiam se reddit studiosiorem, quanto huiuscemodi sciencie utiliora noverit rudimenta. ⁹Hec est enim illa omnium liberalium arcium excellentissima, que ceteris artibus eciam liberalibus in infimis derelicta sola volat ante tribunal Dei. ¹⁰Nam cantabant sancti quasi canticum novum ante thronum, idest sedem, Dei, ut habetur in Apocalypsi. ¹¹Hec insuper est illa nobilissima sciencia, cum qua sancti in devocionibus suis solent occupare se. ¹²Per quam et peccatores veniam petunt; qua mediante eciam tristes refocillati solidantur, leti alacriores efficiuntur; qua laboribus fatigati sublevantur; qua convivantes exhilarantur; qua spiritu maligno vexati levius habent, ut patet de Saul, qui spiritu maligno coreptus psallencia vel canore citaree Davidice liberabatur; qua eciam pugnantes animosiores efficiuntur, ut patet de clangore tubarum vel de strepitu aliorum musicorum instrumentorum vel clamore bellancium. ¹³Quanto nempe, teste Ysidoro libro tercio, capitulo XVI, vehemencior fuerit tube clangor, tanto fit ad certamen animus ferocior. ¹⁴Siquidem et remiges musice cantus ad tollerandos labores roborat et confortat; ¹⁵animum mulcet et singulorum operum fatigacionem modulacio vocis solatur; ipsasque bestias necnon et serpentes, volucres atque delphines ad auditum sue modulacionis musica provocat et hortatur. ¹⁶Hac siquidem sciencia mediante mentes audiencium delectate ad virtutis excitantur amorem et per sonos exteriores ad spirituales dulcedines animantur. ¹⁷Namque tanta vis est artis musice, ut ad leticiam intrinsecam et extrinsecam animos delectat audiencium, si ultra, quam oportet, mollioribus modis utatur; ad forciora incidet, si asperioribus moveatur. ¹⁸Itaque per cuncta studia et etates diffunditur, ut infantes et iuvenes, senes, viri ac mulieres dulcis cantilene delectacione modo congaudeant naturali omnes. | ¹⁹Igitur et presertim clericus, 137r qui in ecclesia Dei aliquod auxilium porrigere affectat, huic sciencie operam det. ²⁰Ecce, quanta utilitas artis musice! ²¹Ergo ei merito innitendum, et presertim ei, que est utilis in ecclesia.

8 IOH. COTT. mus. 2, 2

10 Apoc. 14, 3

12 ANON. Carthus. theor. pr. 13

13-15 ISID. etym. 3, 17, 2-3; LAMBERTUS p. 253b

12 canore ... Davidice] tenore ... davidico *Pb* cf. *TH VIII 4, 8* | pugnantes] *pugnantes Pb*

17 mollioribus] melioribus *Pb*

18 omnes] omnis *Pb*

19 Igitur] *lectio incerta Pb* | affectat] *corr. ex affectant Pb*

²² DE INVENTORIBUS ET AUCTORIBUS MUSICE ARTIS EST VIDENDUM.

²³ Ad mitigandum tamen mentes quorundam, qui nimium causarum efficiendum nominibus gaudent, potest in prospectum ipsorum proici causa primordialis, mediata vel secundaria: ²⁴ Pitagoras Samius, vir sapientia clarissimus, facundia invictissimus, ingenio acutissimus, qui musicam subtili investigatione fertur repperisse et greco ydiomate conscripsisse. ²⁵ Cuius translator in latinum asseritur Boecius, genere et sciencia spectabilissimus, et eius artis secundum numerorum proportionem investigator profundissimus. ²⁶ Gwido quoque monachus extitit vocum et tonorum indagator solertissimus. ²⁷ Tubal, qui fuit de stirpe Cayn teste Moyse ante diluvium, instrumentorum registrator laudabilissimus. ²⁸ Iohannes de Muris, totius simplicis musice regulator acutissimus. ²⁹ Iubal, proportionum musicalium epiligator subtilissimus. ³⁰ Unde et cantus quidam *inbilenus* ab eo nuncupatur etc.

Versus: ³¹ Pitagoras repperit, transfert Boecius ipse.

³² Investigator Gwido Tubalque registrat.

³³ Iubal epilogat, normas ponitque Iohannes.

³⁴ Manus, prout sufficit ad propositum, est vocum musicalium clavigera demonstratrix ad cantum regulariter addiscendum, flexuris articulorum adornata.

³⁵ Cantus vero est inflexio vocis. ³⁶ Nam sonus directus est; precedit autem sonus cantum, quemadmodum et vocem.

³⁷ Proprietas autem manualis in cantu musico est vocum simplicium distinctio.

³⁸ Clavis est signum seu index cantuum atque vocum; vel est reseratio cantus. ³⁹ Et iterum dicitur methaphorice ad clavem materialem, nam sicut clave ferrea fit reseratio, ut pandantur occulta, ita clave musica cuncte reserantur vocum latentes proprietates.

24 IOH. COTT. mus. 3, 15-16

27 ISID. etym. 3, 16, 1; LAMBERTUS p. 253b

34 IOH. OLOM. 4 p. 11

35 IOH. OLOM. 1 p. 5

35-36 ISID. etym. 3, 20, 8-9

24 Samus *Ph*

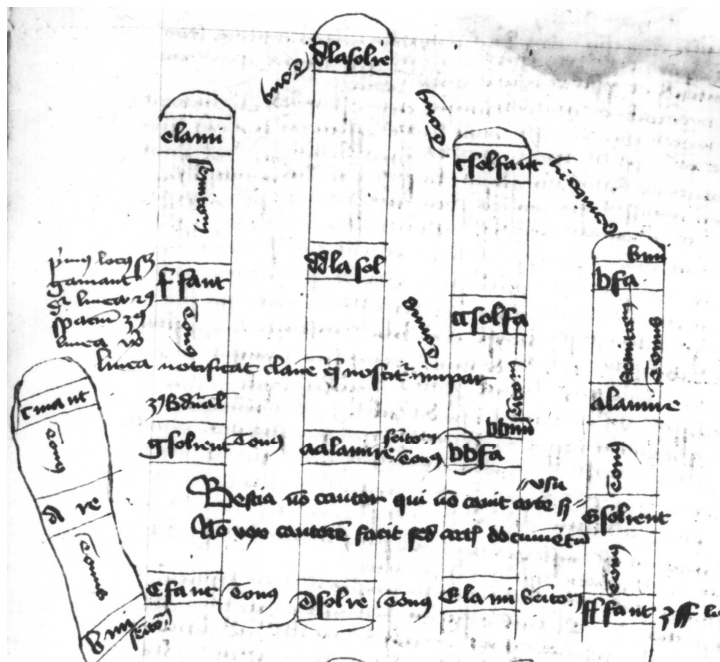
30 quidam] quendam *Ph*

36 directus] directius *Ph*

⁴⁰Spacium vero vocum musicarum est duarum linearum sibi proximarum intersticiū immediatū. ⁴¹Linea est protraccio directa duorum spaciorum divisiva. ⁴²Que duo, scilicet spacium et linea, sunt quasi quedam instrumenta, quibus ostenditur, quantum cantus ascendat et descendat. ⁴³Et ymaginantur fore in manus ipsius articulis et flexuris.

⁴⁴Distancie seu intervalla, que et vocum coniuncciones a Boecio et suis sequacibus vocitantur eo, quod cuiuslibet cantus modulacio ex ipsis habet coniungi et componi, vocitantur quoque et vocum varietates eo, quod variā in se redoleant modulacionem. ⁴⁵Dicuntur eciam aput alios consonancie eo, quod in cantu sepius consonant, ut scilicet in cantu una alteri succedat ascendendo vel descendendo.

45 IOH. COTT. mus. 8, 2



	·e-lami	tonus	·d-lasolre	tonus	·c-solfaut	semi-tonium	·b-mi
		semi-tonium					·b-fa
·F-maut	·f-faut		·dd-lasol	tonus	·cc-solfa		·a-lamire
tonus	tonus				semi-tonium		tonus
·A-re	·g-solreut	tonus	·aa-lamire	tonus	·bb-mi		·G-solreut
tonus				semi-tonium	·bb-fa		tonus
·B-mi	·C-faut	tonus	·D-solre	tonus	·E-lami	semi-tonium	·F-faut

46 ·F-faut] *add. in marg.* est ·F. lin<ea> Pb | ·g-solreut] *supraser.* tercius b duralis Pb

⁴⁷ Bestia, non cantor, qui non canit arte, sed usu.

⁴⁸ Non vox cantorem facit, sed artis documentum.

⁴⁹ Primus locus, scilicet gamaut dicitur linea, secundus spacium, tercius linea.

Versus: ⁵⁰ Linea notificat clavem, que noscitur impar.

<Versus:> ⁵¹ ·G· caput est grecum, medio thau significatum.

⁵² Insuper aput alios modi appellantur a *modulando* vel vocis *mot<u>* eo, quod ascensus et descensus omnium cantuum in eis modificatur. ⁵³ Qu<e> quidem distancie vel vocum coniuncctiones, vel quocumque alio vocabulo exprimantur, diverse secundum diversos ponuntur, ut secundum Boecium, Ptol<omeum> et alios in hac arte practicantes etc. ⁵⁴ Sed alii post Boecium et magis moderni, quos comunis scola musicorum sequitur, novem huius-cemodi coniuncctiones vocum seu intervalla ponunt. ⁵⁵ Et sic breviter modus diffi<nitur>: est modulata intensio vocum vel remissio [et] singularum notarum.

Versus: ⁵⁶ Est diversarum concors responsio vocum.

⁵⁷ <Et sunt novem.>

<Versus:> ⁵⁸ Ter ternis modulis can<tus> contextitur omnis:

Unisonus, tonus, semitonium, ditonus, semiditonus, tritonus, diatesseron, diapente, semitonium cum diapente, tonus cum diapente, semiditonus <cum diapente>, ditonus cum diapente, diapason.

⁵⁹ Et isti modi sunt cum principalibus compositi.

[Unisonus est unius vocis etc.

In 3^o folio quere residuum et habebis clare.]

47-48 LAMBERTUS p. 252b; IOH. OLOM. 1 p. 5; ANON. Carthus. pract. 13, 56

55 ADAM FULD. 2, 7

51 significatum] *lectio incerta Ph*

52 et] *corr. ex vel Ph*

54 ponunt] ponuntur *Ph cf. B 83*

B

138r ¹DIFFINICIO MANUS.

²Manus est organum distinctis clavibus et vocibus registratum. ³Unde tria sunt notanda principaliter circa manum: ⁴Primo noticia notularum vocum musicalium, que et quot sint, qualiter nominentur et scribantur, et quomodo differant cum eisdem vocibus, et ubi finiantur. ⁵Secundo distincio cantuum vocum musicalium cum numero sive vocibus et mutacione eorumdem. ⁶Tercio distancie musicales seu intervalla vocum musicalium, que vocum varietates, consonancie, modi vel vocum coniunciones a pluribus nominantur.

⁷Unisonus voce solet in sola resonare.

⁸*Fa mi* semitonum modulacio dat tibi rectum.

⁹Dant *fa sol la* tonos vel *ut re mi* tibi plenos.

¹⁰VOCES MUSICE QUOT SINT.

¹¹*Ut, re, mi, fa, sol, la* modulacio musica cantat.

¹²Hasque manus leve digitis solet ipsa locare.

¹³CANTUS QUID SIT.

¹⁴Cantus est modulacio vocis naturalis vel instrumentalis regulis artis musice coartata; vel est varia vocis inflexio vel distincio, que potius proprietas musicalis appellatur.

¹⁵TRIPLEX CANTUS IN VII DIVIDITUR.

¹⁶Tu, qui solfabis, tres cantus esse notabis.

¹⁷Quos te doctorum per verba docebo meorum.

¹⁸Ecce h duralis, naturalis sitque b mollis.

¹⁹Hos partire potes tres, septem clavibus aptans.

10 et sumunt originem, ut dicitur, ex ympno sancti Iohannis baptismate *Ut queant laxis* et

2 et] ex *Pb*

5 sive] *fort.* sine *Pb*

19 partire] partiri *Pb* cf. *TH VII 2, 11; TH III 2, 6: partiri*

²⁰ Tres duos fert ·g·, naturales ·c· geminatos;

²¹ Et tot b molles ·f· demonstrat tibi cantus.

²² Unica si fuerit vox, invariata manebit.

²³ Si duplex detur ^a, hanc decet bis, ut varietur.

²⁴ Sed dum fit terna ^a, tunc fit mutacio sena.

²⁵ Clavis musica est signum seu index cantuum atque vocum musicalium. ²⁶ Et dicitur methaphorice, quia est reseracio cantus. ²⁷ Et sunt XIX ▶ p.141
secundum usum in numero, secundum vero artem XXI.

Versus: ²⁸ Claves in numero repperimus decaque novem. ▶ p.141

²⁹ Ecce, figura manus tenet has et quilibet usus.

³⁰ Bis decas unam habet cantus claves manus arte. ▶ p.141

³¹ QUARE SIC VOCANTUR ET QUIBUS LITTERIS SIGNENTUR.

³² h duralis dicitur, quoniam asperum, durum et severum sonum reddit respectu aliorum cantuum; et signatur per h quadrum. ³³ b mollis cantus dicitur propter suavem et dulcem cantum seu melodiam, quam in suis limitibus exercet; et signatur b rotundo. ³⁴ Cantus naturalis dicitur propter naturalem et ita mediocrem inter durum <et mollem> ascensum et descensum; et propter hoc, quia non excessit metas naturales, non oportuit littera speciali signare.

22 debent stare circa g<a>maut *marg. Pb*

23 ^a sicut in ·c·faut dicendo *ut in fa*

24 ^a sicut est in ·g·solreut

post 34: Item h durales incipiunt in ·G·, naturales in ·c·, b molles in ·F·.

Versus: ·G· dat h duos, ·F· b molles, ·c· naturales etc. (*cf. B 66*)

22-23 ANON. Gemnic. 1, 3, 28-29

24 ADAM FULD. 2, 5

28 decaque] duas quoque *Pb*

32 reddit] reddat *Pb cf. TH III 2 gloss. 1; TH VI 34, 5; TH VIII 21, 5; TH XI 6, 82; TH XV 9, 6*

138^v ³⁵ ITEM: IN ·B·FA·h·MI NON EST MUTACIO.

³⁶ Quia ·b· rotundum alcius quam ·h· quadrum est, sicut et collocatur in manu musica, ideo non est ibi mutacio. ³⁷ Ascendendo enim ab ·a· acuto ad ·h· quadrum fit tonus; sic ab eodem ascendendo ad ·b· rotundum, de *mi* in *fa*, fit semitonium. ³⁸ Tonus autem alcius ascendit quam semitonium, quia maior est distancia toni quam semitonii. ³⁹ Ergo habent se alcius.

- p.141 Versus: ⁴⁰ Alcius *mi* quam *fa*, non varies in ·b·fa·h·mi.
⁴¹ Destruit vim sonus, ne ·b·fa·h·mi variemus.
⁴² Sub ·b·fa·h·mi binas voces volo demi.
⁴³ Quas non mutabis, quia duplex est ibi clavis.

⁴⁴ QUARE SIC DISCITUR SOLF<IS>ARE.

- p.141 ⁴⁵ Quia quilibet cantus regularis per predictos cantus modulatur, ideo solfisare discitur, ut, cognita voce, per quem cantum predictorum, canitur quod eisdem in tenore, cantando moduletur.

⁴⁶ DIVERSA VOCUM NOMINACIO.

- ⁴⁷ Octo voces graves et scribuntur capitales.
⁴⁸ Septem minute, quoniam dicuntur acute.
⁴⁹ Cum duplici ventre scribuntur quatuor inde.
⁵⁰ Sed b dividitur: b molle fitque h durum.
⁵¹ Sic h quadrata formatur, sic b rotunda.
 ► p.142 ⁵² h durum *mi* canit, b molle *fa* dulce frequentat.
⁵³ Ergo dissimiles sic omnes scribere debes.
 ► p.142 ⁵⁴ Finit in ·e·lami h durus primus et alter.
⁵⁵ Sed caret una voce ternus, manet in ·dd·lasol.
⁵⁶ Ambo naturales in ·a·lami<re> finem habebunt.
⁵⁷ Expliciunt eciam in ·d·lasolre b molles.

42-43 IOH. OLOM. 6 p. 22; ANON. Gemnic. 1, 3, 30-31

47 IOH. OLOM. 3 p. 9

37 de] *fort.* dicit *Ph*

45 Quia] *lectio incerta Ph* | per predictos] *fort. corr. ex propter dictos Ph*

49 duplici *Ph* cf. TH VIII 9, 41

56 ·a·lami<re>] cf. *glossa post B 70; TH III 2, 16; TH V 2, 37; TH VII 2, 20; TH XII 3, 25; TH XIII 1, 106*

⁷¹CANTUUM MUTATIO.

► *p.142* ⁷²Mutatio cantuum est transitus unius vocis in aliam causa intensio-
139r et | remissionis sub eadem clave musica contentarum; id est, cantum de
 una clausula transire in aliam. ⁷³Cum enim per cantum assumptum non
 possumus ascendere ad terminum assumptum in uno cantu, tunc ingredi-
 mur in voces alterius cantus per mutacionem vocum mutuam, quando et
 quociens fuerit oportunitas.

► *p.142* ⁷⁴Modus in musica est modulata intensio singularum vocum vel remis-
 sio, id est consonans et proporcionata vocum in ascensu vel descensu di-
 stancia. ⁷⁵Quemadmodum enim octo partibus orationis, quicquid dicitur,
 continetur, ita modis in musica modulatur omne, quod canitur. ⁷⁶Hiis enim
 sciuntur et habent fieri omnes descensus et ascensus regulati cuiuslibet
 cantus. ⁷⁷Per hos nempe omnes cantus contexuntur et in debita proporcio-
 nis consonancia retinentur et regulantur. ⁷⁸Unde et modi consonantie
 nuncupantur et distancie. ⁷⁹Distancie seu intervalla, que et vocum coniunc-
 ciones a Boecio et suis sequacibus vocitantur eo, quod cuiuslibet cantus
 modulatio ex ipsis habet coniungi et componi, vocitantur quoque et
 vocum varietates eo, quod variam in se redoleant modulacionem. ⁸⁰Dicun-
 tur etiam aput alios consonantie eo, quod in cantu sepius consonant, ut
 scilicet in cantu una alteri succedat ascendendo vel descendendo. ⁸¹Insuper
 <aput> alios modi appellantur a *modulando* vel vocis *motu* eo, quod ascen-
 sus vel descensus omnium cantuum in eis modificantur. ⁸²Que quidem
 distancie vel vocum coniunctiones, vel quocumque alio vocabulo expri-
 mantur, diverse secundum diversos ponuntur, ut secundum Boecium, Pto-
 lomeum et alios in hac arte practicantes. ⁸³Sed alii post Boecium et magis
 moderni, quos comunis scola musicorum sequitur, novem huiuscemodi
 coniunctiones vocum seu intervalla ponunt. ⁸⁴Et sic breviter modus diffi-
 nitur: est modulata intensio vocum vel remissio [et] singularum notarum.

Versus: ⁸⁵Est diversarum concors responsio vocum.

⁷⁴ ADAM FULD. 2, 7

⁷⁵ IOH. COTT. mus. 10, 2; ADAM FULD. 2, 13

⁸⁰ IOH. COTT. mus. 8, 2

⁸⁴ ADAM FULD. 2, 7

⁸³ ponunt] ponuntur *Pb qf. A 54*

⁸⁶ Et sunt novem.

Versus: ⁸⁷ Ter ternis modulis cantus contextitur omnis:

Unisonus, tonus, semitonium, ditonus, semiditonus, tritonus, diatesseron, diapente, semitonium cum diapente, tonus cum diapente, semiditonus <cum diapente>, ditonus cum diapente, diapason.

⁸⁸ Et isti modi sunt cum principalibus compositi.

► p.142

post 88:

primus	› re ‹	la	tercius	› mi ‹	fa	quintus	› fa ‹	septimus	› ut ‹	sol
2 ^{us}		fa	quartus		la	sextus		octavus		fa
	2 ^{us}			4 ^{us}			6 ^{us}		8 ^{us}	

(cf. TH XI 4, 27-30)

Primus et alter ·D· (*suprascr.* ·D·solre) tenet, ·E· (*suprascr.* ·E·lami) tercius quoque quartus.
·F· (*suprascr.* ·F·faut) quintus, sextus, ·G· (*suprascr.* solreut) septimus atque supremus.

(cf. TH XV 6, 5-6)

87 ternis] denis Ph

$$C$$

139v

Versus: ⁹³ Unisonus voce solet in sola resonare.

⁹⁴ Exemplum 

⁹⁵Tonus, proprie hic sumptus, est distancia constans ex duabus vocibus continuis et sibi vicinis penes elevacionem vel deposicionem. ⁹⁶Et sunt eius quatuor species ascendentes et quatuor descendentes sic, quod habet fieri in quibuslibet vocibus seu signis musicis dempto solo *mi fa* et e contrario *fa mi*. ⁹⁷Et dicitur tonus a *tonando*; est autem tonare perfecte et fortiter sonare vel cantare, quia respectu semitonii tonus habet perfectum sonum.

Versus: ⁹⁸ Dant *fa sol la* tonos vel *ut re mi* tibi plenos.

⁹⁹ Exemplum

¹⁰⁰Semitonium est distancia modica et debilis duarum vocum
continuarum seu sibi vicinarum ascendencium vel descendencium. ¹⁰¹Et fit
tantummodo per *mi* et *fa* et e contrario *fa mi*.

Versus: ¹⁰²*Fa mi* semitonium modulacio dat tibi rectum.

89 ANON. Claudifor. 6, 1, 3; ANON. Claudifor. 6, 3, 1; ANON. Carthus. pract. 15, 3

90 ANON. Claudifor. 3, 1, 3; ANON. Gemnic. 2, 2, 39; ANON. Gemnic. 2, 2, 43; GOB. PERS. p. 184a

97 IOH. COTT. mus. 8, 5-6; IOH. OLOM. 7 p. 31; ANON. Gemnic. 2, 2, 12; GOB. PERS. p. 184a; ANON. Claudifor. 3, 1, 5; CONR. ZAB. tract. OO 4

95 vicinis] vicines *Ph*

96 signis] *lectio incerta Ph*

¹⁰³ Et dicitur semitonium a *semus*, -a, -um et *tonus*, quasi imperfectus sonus; et non dicitur a *semis*, quod est dimidium, sicut quidam scioli dicunt. ¹⁰⁴ Semitonium ergo dicitur esse sonus imperfectus vel non plenus, sicut semivir dicitur non, quod medius sit vir, sed imperfectus eo, quod abutens operibus virilibus feminarum moribus deturpatur. ¹⁰⁵ Et semitonium est dulcedo et condimentum tocius cantus, et per consequens in manu musica sunt tantummodo septem semitonia.

¹⁰⁶ Exemplum 

¹⁰⁷ Ditonus est distancia seu intervallum duorum tonorum continuorum. ¹⁰⁸ Et habet duas species ascendentes et duas descendentes.

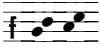
¹⁰⁹ Exemplum 

Versus: ¹¹⁰ Ditonus est, *ut mi* vel *fa la* cum sibi iungit.

¹¹¹ Et dicitur a *dia*, quod est duo <etc.>

¹¹² Semiditonus est distancia vel spacium constans ex tono et semitono. ¹¹³ Et habet similiter duas species ascendentes et duas descendentes.

Versus: ¹¹⁴ Semique ditonus est, cum *sol mi* vel *fa re* iungis.

¹¹⁵ Exemplum 

¹¹⁶ Tritonus, si dignus est inter distancias numerari, est spacium constans ex tribus tonis. ¹¹⁷ Et fit dupliciter, scilicet ascendendo vel descendendo, ut ab *F* gravi ad *B* m<in>utum quadrum, et a *B* rotundo ad *e* minutum acutum, et a *f* m<in>uto acuto ad *bb* geminatum seu superacutum; et alibi in manu musica non habet locum.

¹¹⁸ Exemplum 

103 LAMBERTUS p. 257b; ANON. Carthus. pract. 4, 2; ANON. Carthus. pract. 15, 17; ANON. Carthus. theor. 6, 3; GOB. PERS. p. 184a; ANON. Claudifor. 6, 3, 7

109 ex.:  *Pb*

116 dignus] dign⁹ *Pb*

118 ex.:  *Pb*

¹¹⁹ Diatesseron est musica consonancia constans ex quatuor vocibus, scilicet duobus tonis et semitonio; a quacumque enim voce incipiens ad quartam facit saltum. | ¹²⁰ Et habet tribus modis fieri.

Versus: ¹²¹ *La mi, sol re, fa ut* diatesseron esse probabis.

¹²² Et dicitur a *dia*, quod est de, et *tessera* quatuor, quasi de quatuor vocibus.

¹²³ Exemplum 

¹²⁴ Diapente est consonancia [et] vocum habens tres tonos cum semitonio intermisso et dulciter ac iocunde sonans. ¹²⁵ Et fit quatuor modis.

Versus: ¹²⁶ *Fa fa, la re, sol ut* format diapente.

¹²⁷ Et dicitur a *dia*, quod est de, et *pentha* quinque, quasi de quinque vocibus.

¹²⁸ Exemplum 

¹²⁹ Semitonium cum diapente continet tres tonos cum duobus semitonis; et sic fit ab una voce ad sextam imperfecte sonans.

Versus: ¹³⁰ Semitonium sepe sibi coniungit diapente.

¹³¹ Et habet fieri ab ·A· gravi ad ·F· grave et e contrario.

¹³² <Exemplum> 

103 LAMBERTUS p. 257b; ANON. Carthus. pract. 4, 2; ANON. Carthus. pract. 15, 17; ANON. Carthus. theor. 6, 3; GOB. PERS. p. 184a; ANON. Claudifor. 6, 3, 7

122 LAMBERTUS p. 258b; IOH. OLOM. 7 p. 32; GOB. PERS. p. 184b; ANON. Claudifor. 3, 1, 9; ANON. Claudifor. 6, 4, 10; ANON. Carthus. pract. 15, 24; CONR. ZAB. tract. PP 1; MICH. KEINSPI. 6, 32

127 LAMBERTUS p. 258b; IOH. OLOM. 7 p. 34; GOB. PERS. p. 184b; ANON. Claudifor. 3, 1, 11; ANON. Claudifor. 6, 4, 14; ANON. Carthus. theor. 20, 15; ANON. Carthus. pract. 15, 32; ANON. Gemnic. 2, 2, 30; MICH. KEINSPI. 6, 46

124 intermisso] intermissio *Pb*

128 ex.:  *Pb*

129 duobus] duabus *Pb*

¹³³ Tonus cum diapente constat ex quatuor tonis et uno semitonio.

Versus: ¹³⁴ Cum diapente tonus, aliter non, fit sociatus.

¹³⁵ Et sic in sextam potenter sonat, ut a ·Γ· greco ad ·E· grave et e contrario.

¹³⁶ Exemplum

¹³⁷ Semiditonus cum diapente continet quatuor tonos cum duobus semitoniis, ut ab ·A· gravi ad ·G· grave et e contrario.

¹³⁸ Exemplum

¹³⁹ Ditonus cum diapente constat ex quinque tonis et uno semitonio, ut ab ·F· gravi ad ·e· acutum m<in>utum et e contrario, per ♭ quadrum procedendo. ¹⁴⁰ Et quia iste species raro contingunt, ideo supersedeo de ipsis.

¹⁴¹ Exemplum

¹⁴² Diapason modus decimus superadditur constans ex octo vocibus, ut a ·Γ· greco ad ·G· grave, idest ex quinque tonis et duabus semitoniis.

Versus: ¹⁴³ Amplectens octo superadditur hiis diapason.

¹⁴⁴ Et dicitur a *dia*, quod est de, et *pan* totum, et *son* sonus vel vox, quia in se continet omnes voces et species consonantiarum; vel dicitur a *dia*, quod est de, et *pason* octo, quasi de octo vocibus.

¹⁴⁵ Exemplum

¹⁴⁶ Et diapason est quasi alienus modus, sed quasi rusticorum. ¹⁴⁷ Quo in usitato cantu non utimur, nisi in noviter composito, sicut frequenter in *alleluia* de dominica. ▶ p.142

144 LAMBERTUS p. 259a; IOH. OLOM. 7 p. 37; ANON. Claudifor. 3, 2, 6; ANON. Carthus. theor. 20, 22; ANON. Carthus. pract. 15, 48; ANON. Gemnic. 2, 2, 64; CONR. ZAB. tract. RR 1

► *p.143* ¹⁴⁸Tonus, iam magis improprie captus et quasi abusive, idem est quod trophus vel modus. ¹⁴⁹Tales sunt octo toni, quos diversimode complexio-

¹⁵⁰De quibus nota metra:

¹⁵¹Mobilis ac habilis dori^a tropus esse putatur;
¹⁵²Ergo, quod aptus sit cunctis affectibus ipse.
¹⁵³Huius discipulus gravis et flebilis, ergo
¹⁵⁴Tristibus et miseris rebus bene convenit ipse^a.
¹⁵⁵Frigius^a augmentans accendit sepius iras;
¹⁵⁶Hic ad bella valet et materias furiosas.
¹⁵⁷Ast ypofrigius^a est blandus mitisque modestus;
¹⁵⁸Ad pacem venit hic^a, succensas mitigat iras.
¹⁵⁹Lidius^a in cantu iucundus dicitur esse;
¹⁶⁰Hic hominum mentes tristes querit letificare.
¹⁶¹Ast ypolidius^a est affabilis atque benignus;
¹⁶²Hic valet, ut multis homines possint misereri;
¹⁶³Huius devoti fiunt pulsamine crebro.
¹⁶⁴Mixolidius^a est hilaris letusque, superbus;
¹⁶⁵Magnanimos causat adolescentes tropus iste.
¹⁶⁶Huius discipulus discretus noscitur esse;
¹⁶⁷Est et morosus, senibus tantum valet iste;
¹⁶⁸Cultus divinus aliis plus suscipit illum.

151 ^a primus

154 ^a 2^{us}

155 ^a 3^{us}

157 ^a 4^{us}

158 ^a quartus (quintus *Pb*)

159 ^a quintus

161 ^a 6^{us}

164 ^a septimus

166 octavus

151 SUMM. GUID. 27; GOB. PERS. p. 187a; GOB. PERS. p. 188a; ANON. Claudifor. 4, 2, 13

161 ypolidus *Pb*

164 Mixolidius] Mixalidus *Pb*

165 Magnanimos] Māgnānios *Pb*

¹⁶⁹ Nota, quod claves sunt septem littere, scilicet a b c d e f g bis plene multiplicatae et tertia vice semiplene; et sic simul sumpte sunt 19 in numero secundum comunem usum. ▶ p.143

¹⁷⁰ VERSUS DE CLAVIBUS ET VOCIBUS:

- ¹⁷¹ Claves in numero repperimus decaque novem. ▶ p.143
¹⁷² Ecce, figura manus tenet has et quilibet usus.
¹⁷³ Nunc extende manum, quod possis cernere verum.
¹⁷⁴ Scandas iuncturas in directum posituras.
¹⁷⁵ ·G· caput est grecum, medii digiti dabo finem.
¹⁷⁶ Est manus hec facta pueris per paucula metra.
¹⁷⁷ Gamaut, ·A·re, ·B·mi semper pollex retinebit.
¹⁷⁸ Index radice ·C·faut mediusque ·D·solre.
¹⁷⁹ Sic ·E·lami medicus, sit ·F·faut auricularis.
¹⁸⁰ In cuius medio ·G·solreut esse memento.
¹⁸¹ Inde suo more collum tegit hinc ·a·lamire
¹⁸² Et caput ornari eius solet per ·b·fa·h·mi.
¹⁸³ In summo medici ·c·solfaut accipit apte
¹⁸⁴ Et ·de·lasolre medius tibi vertice po<r>tat.
¹⁸⁵ Index reiterat ·e·lami, idem vertice portat.
¹⁸⁶ ·f·faut huic digito reddit atque ·g·solreut ipso.
¹⁸⁷ Hinc ·aa·lamire gerit medius medicus ·bb·fa·hhe·mi
¹⁸⁸ Et ·cc·solfa tenet medius ·dde·lasol quoque complet.

¹⁸⁹ Item secundum artem sunt XX.

Versus: ¹⁹⁰ Bis decas ex arte cantus claves manus hec sunt: ▶ p.143

- ¹⁹¹ Gamaut, ·A·re, ·B·mi, ·C·faut, ·De·solre, sequuntur
¹⁹² ·E·lami, dic ·F·faut, ·G·solreut ac ·a·lamire
 <...>
¹⁹³ cum ·bb·fa·hhe·mi, ·cc·solfa, ·dde·lasol, ·ee·la.

179-182 HUGO SPECHTSH. 35-38

185-188 HUGO SPECHTSH. 41-44

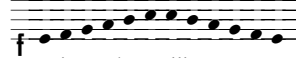
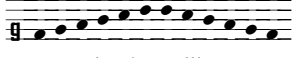
171 decaque] denatque *Ph* cf. B 28

174 posituras] *lectio incerta Ph*

183 medice *Ph*

186 huic digito] hinc diligo *Ph* cf. TH VIII 9, 96

194

 primus b duralis	 secundus b duralis	 tercius b duralis
 primus naturalis	 secundus naturalis	
 primus b mollis	 secundus b mollis	

KOMMENTAR

A 1: s. Einleitung S. 113

B 27-30: Das Tonsystem aus 19 Tönen „secundum usum“ umfaßt die Reihe von *Gamma-ut* bis *dd-lasol*, wobei die beiden Doppelstufen *b-fa* *b-mi* je als eine gezählt werden. Im Einklang damit steht eine entsprechende Darstellung in Abschnitt C (vgl. den Kommentar zu B 28-29 und C 169-188). Hingegen stimmt das in B 27 erwähnte Tonsystem aus 21 Tönen „secundum vero artem“ nicht mit der entsprechenden Partie in C überein: Wofern nicht ein Schreibfehler vorliegt und lediglich 20 Töne gemeint sind, müßte es sich (anders als in C 189-193) um ein Tonssystem von *Gamma-ut* bis *dd-lasol* handeln, bei dem die beiden Doppelstufen *b-fa* *b-mi* auch je zweifach gezählt werden (vgl. den Kommentar zu B 30 und C 190-193). (Zum Tonsystem in den Hollandrinus-Texten insgesamt vgl. Bernhard/Witkowska-Zaremba, Lehrtradition S. 32 ff.).

B 28-29: Diese Verse tauchen nochmals in C 171-172 auf.

B 30: Ein sehr ähnlicher Vers ist C 190.

B 40-41: Die Verse sind sprachlich möglicherweise korrupt. Sie sagen aus, daß auf der Doppeltonstufe *b-fa* *b-mi* keine Mutation möglich ist („non varies“), da *mi* höher liegt als *fa* („Alcius *mi* quam *fa*“); denn „damit wir *b-fa* *b-mi* nicht verändern“, „vernichtet der Klang die Möglichkeit“ hierzu („Destruit vim sonus“). Mit *sonus* dürfte die unterschiedliche Tonhöhe, gepaart mit einem unterschiedlichen Klangcharakter, von *mi* und *fa* gemeint sein, wie z.B. in TH VIII 19, 16 ausgeführt: „Et quamvis in una sede morientur, tamen diversum reddunt sonum, scilicet acutum et asperum quantum ad ·b· quadrum, et mollem sive dulcem quantum ad ·b· rotundum.“

B 45: Die Lesung des ersten Wortes „Quia“ ist unsicher, es könnte auch ein, durch das Zeilenende abgebrochener, erster Versuch zur Schreibung von „Quilibet“ sein. Ferner scheint die zweite Hälfte des Satzes korrupt zu sein. Eine verständlichere Lesart erhält man hier durch Umstellung einiger Wörter: „Quia quilibet cantus regularis per predictos cantus modulatur, ideo solfisare discitur, ut, quod cognita voce canitur eisdem in

tenore, per quem cantum predictorum cantando moduletur.“ ließe sich übersetzen: „Weil ein jeder reguläre Gesang durch die vorgenannten Hexachorde strukturiert wird, deshalb soll das Singen in Hexachorden (unter Verwendung von Solmisationssilben) erlernt werden, sodaß, was nach erkannter Solmisationssilbe in der (weiteren) Folge mittels dieser (Solmisationssilben) gesungen wird, durch irgendein Hexachord aus den vorgenannten beim Singen strukturiert werde“.

B 52: Dieser Vers findet sich als Einzelvers außerdem auf derselben Seite fol. 138v unten als Marginalhinzufügung.

B 54-57: Diese vier Verse finden sich, in je zwei Verse geteilt, außerdem auf derselben Seite fol. 138v unten als Marginalhinzufügung.

B 69-70: Der Vers könnte folgendermaßen verstanden werden: „Zu jenem Hexachordnamen, in dem Du den Gesang absteigend mit einem *ut* beendest, gehört – so sollst Du sagen – jene Solmisationssilbe, welche Du verändert hast.“ Es handelt sich also um ein Verfahren, um nach einer vorgenommenen Mutation (Veränderung einer Solmisationssilbe auf einem Ton) das dazugehörige Hexachord zu bestimmen, indem man von der neuen Solmisationssilbe aus absteigt bis zum nächst folgenden *ut*, auf dessen Ton dann das entsprechende Hexachord beginnt (vgl. Witkowska-Zaremba, Hollandrinus VIII, S. 326).

B 72: Vgl. TH VIII 19, 4-6 (in ausführlicherer Textfassung, mit Beispielen).

B 74: Diese Definition des *modus* taucht nochmals in A 55 = B 84 auf.

B 88: *additio*: Die graphische Darstellung gibt mittels Solmisationssilben für jede Kirchentonart (*primus* bis *octavus*) in der Mittelzeile die jeweils gemeinsamen Schlußtöne (*finales*) der authentischen und plagalen Tonart an, sowie in der oberen Zeile die *tenores* (d.h. Anfangstöne des „seculorum amen“, vgl. TH XI 4, 2) der authentischen und in der unteren Zeilen die *tenores* der plagalen Tonarten (vgl. TH XI 4, 27-30).

C 146-147: Die Formulierung zur Oktave als ein „gleichsam fremdes Intervall, wie von den Bauern“ („quasi alienus modus, sed quasi rusticorum“) bedeutet, daß sie kein normales Melodieintervall des traditionellen Choral-

repertoires („in usitato cantu“), sondern nur neu komponierter („noviter composito“) Stücke ist.

C 149: Die Lesart des Manuskripts „quos“ kann stimmen, wenn man übersetzt: „Von dieser Art sind die acht Tonarten, welche die verschiedenartig zusammengesetzten (Menschen) auf unterschiedliche Weise erstreben [...]“

C 169-188: Das Tonsystem umfaßt die 19 geläufigen Töne („secundum comunem usum“) von *Gamma-ut* bis *dd-lasol*, wobei die beiden Doppelstufen *b-fa* *b-mi* je als eine gezählt werden. Eine Erweiterung („secundum artem“) um *ee-la* auf 20 Töne schließt sich in C 189-193 unmittelbar an (s. Kommentar zu C 190-193).

C 171-172: Vgl. B 28-29.

C 190: Vgl. B 30.

C 190-193: Die Verse sind unvollständig, denn zwischen Zeile 192 und 193 fehlen zwei Zeilen, vgl. TH III 1, 22-27. Das Tonsystem umfaßt die 20 Töne von *Gamma-ut* bis *ee-la*, wobei die beiden Doppeltonstufen *b-fa* *b-mi* je als eine gezählt werden.

ZSUZSA CZAGÁNY

TRACTATUS EX TRADITIONE HOLLANDRINI
COD. PRAGENSIS I.G.1

(TRAD. HOLL. XI)

EINLEITUNG

1. DIE HANDSCHRIFT

Der Text von TH XI ist in der Handschrift I.G.1 der Nationalbibliothek zu Prag (*Praba, Národní knihovna České republiky*) überliefert. Laut Václav Plocek, der die Handschrift in seinen *Catalogus codicum notis musicis instructorum* der Prager Nationalbibliothek¹ aufgenommen hat, stammt sie aus dem Kloster der Augustiner Chorherren in Třeboň (Wittingau) in Südböhmen. Dies bestätigt ebenso die spätere Eintragung *Bibliotheca canonico-regularium sancti Augustini Trebonensis* am unteren Rand von fol. 1r.

Die Kanonie in Třeboň wurde in dem von Kaiser Karl IV. und Erzbischof Arnestus de Pardubicz verkündeten Geiste der „devotio moderna“ gegründet. Die Stiftung unterstützte auch die in Třeboň herrschende Familie Rosenberg (Rožmberk). Der Grundstein zum neuen Konvent wurde am 25. Mai 1367 gelegt. Nach der Stiftung wurden drei Brüder aus der Kanonie in Roudnice bei Prag herbeigerufen. Im selben Jahr wurde der erste Probst gewählt: Beneš (in den Quellen ab 1389 als ‚Abt‘ bezeichnet). Das Kloster bestand von 1367 an bis zu der Zeit Kaiser Josefs II., der die Klöster auflöste und so auch das Kloster in Třeboň.²

Die böhmische Provenienz bestätigt auch der *Sermo de omnibus sanctis latino-bohemicus* (fol. 247r), sowie weitere tschechische Glossen in anderen Traktaten der Handschrift.

Der musiktheoretische Traktat ist auf f. 1r-17r eingetragen. Die Schrift stammt durchgehend von einer einzigen Hand des 15. Jahrhunderts. Dieselbe Hand fügte dem Haupttext zahlreiche Randbemerkungen hinzu, die größtenteils auf den Inhalt hinweisen, Schlagworte wiederholen und dadurch die Orientierung im Text erleichtern. Nur in einigen Fällen sind sie als tatsächliche Glossen, d. h. als Zusätze zum Haupttext zu werten. Innerhalb des Textes sind Begriffsbestimmungen, Definitionen, gelegentlich Abschnittsanfänge unterstrichen, oder teilweise mit fetterem Strich hervorgehoben. Notenbeispiele sind mit böhmischer Choralnotation – typisch

¹ Václav Plocek: *Catalogus codicum notis musicis instructorum qui in Bibliotheca publica rei publicae Bohemicae socialisticae – in Bibliotheca universitatis Pragensis servantur*. Vol I-II, Pragae 1973. Beschreibung der Handschrift I. G. 1 in Band I, S. 75-76.

² Vgl. Pavel Vlček / Petr Sommer / Dusan Foltýn: *Encyklopedie českých klášterů* [Enzyklopädie der böhmischen Klöster]. Praha 1998, S. 674-678.

für die böhmischen Choralhandschriften des 14-15. Jhs. – eingetragen.³

Nach dem Musiktraktat folgen auf fol. 18v die „Accentus lectionum, epistolarum et evangeliorum“ von Johannes Niger de Winterberg, dann Sermones und theologische Traktate u. a. von Henricus de Primaria, Johannes Parvus und Nicolaus de Dinkelspuel.

2. TEXT

Entgegen der Annahme von Plocek scheint der Text am Anfang vollständig zu sein:⁴ das erste Kapitel beginnt mit einer umfangreichen und zum Teil wörtlichen Entlehnung aus IOH. COTT. mus. 17⁵, die sich in dieser Vollständigkeit in keiner anderen Handschrift der Hollandrinus-Tradition findet.

Außer den eingangs genannten äußerlichen Merkmalen (Notenschrift, Glossen) weisen auf die böhmische Provenienz der Handschrift ebenfalls einige Choralinzipits hin, so z. B. das *Alleluia Felix es Bohemia* zum Fest des hl. Procopius⁶ und die selbst in der böhmischen Choraltradition seltene Antiphon *Ave rex noster*.⁷ An zwei Stellen wird die Absicht des Verfassers (Schreibers) sichtbar, die eigene Praxis als „usus noster“ hervorzuheben und diese gegenüber anderen abzugrenzen.⁸

Einige unklare Stellen konnten mit Hilfe von Parallelüberlieferungen emendiert werden, wie z. B. der Ausdruck „formaciones cantuum“.⁹ Ebenso war es möglich, das scheinbar unbekannte Incipit *Ecce vox sanguinis*¹⁰ anhand der Parallelstelle in TH XXI¹¹ als die Repetenda des Responsoriums *Ubi est Abel* zu identifizieren.

³ Mehr zu dieser Notation s. bei Josef Hutter: Česká notace [Böhmische Notation]. *Nota choralis*. Praha 1930; Janka Szendrei, Choralnotationen in Mitteleuropa. *Studia Musicologica* 30, 1988, S. 437-446.

⁴ *Tractatus de arte musica, initio mutilus, in fine mancus*. Plocek, *Catalogus*, S. 76

⁵ Capitulum XVII *De potentia musicae, et qui primitus ea in romana ecclesia usi sint*.

⁶ Der 1204 heiliggesprochene Abt Procopius gehörte zu den böhmischen Landespatronen, er wurde ausschließlich in Böhmen verehrt. Die zu seinen Ehren verfassten Meß- und Offiziumsgesänge sind außerhalb Böhmens unbekannt.

⁷ Die Prozessionsantiphon *Ave rex noster* konnte bisher lediglich in einem Prager Graduale (Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka B 1714, s. XV) nachgewiesen werden.

⁸ „in usu nostro“: TH XI 2, 118; „nostro usui“: TH XI 7, 27

⁹ „Notandum, quod noticia modorum musicalium valet nobis ad hoc, quia <eis> scitis, ex proportione unius puncti ad alium formaciones cantuum de facili possunt in effectum deduci“ (TH XI 2, 1). Derselbe Satz findet sich in TH IX 2, 1, 4.

¹⁰ TH XI 2, 126

¹¹ TH XXI 6, 41

3. INHALT

Einleitung

- pr. 1 Wirkung und Nützlichkeit der Musik, ihre *auctoritates*
- pr. 16 Stellung der Musik in den *artes liberales*; Unterschied zwischen *musicus* und *cantor*
- pr. 32 Erfinder der Musik

1. Claves

- 1, 1 Darstellung der 19 *claves* (jedoch ohne *manus Guidonica*) in folgender Anordnung:
 - 4 *graves* *F A B C*
 - 4 *finales* *D E F G*
 - 4 *affinales* *a b c d*
 - 3 *acutae* *e f gg*
 - 4 *superacutae* *aa bb cc dd*

2. Intervalle

- 2, 1 9 Intervalle
- 2, 4 Modusdefinitionen
- 2, 7 *unisonus*
- 2, 19 *tonus*
- 2, 28 die 3 Bedeutungen von *tonus*
- 2, 43 *semitonium*
- 2, 62 *ditonus*
- 2, 71 *semiditonus*
- 2, 83 *tritonus*
- 2, 88 *diatessaron*
- 2, 99 *diapente*
- 2, 113 *semitonium cum diapente*
- 2, 123 *tonus cum diapente*
- 2, 129 Exkurs über *distantia* und *consonantia*
Notenbeispiele zu den Intervallen *unisonus* bis *tonus cum diapente*
- 2, 133 *diapason*
- 2, 151 die 7 *species* des *diapason*

3. Kirchentonarten, Coniunctae

- 3, 1 Die Kirchentonarten und deren Einteilung in *authentici* und *plagales*
- 3, 12 Die zwei Bedeutungen von *tonus*
- 3, 18 Etymologie der Bezeichnungen *modus* und *tropus*
- 3, 29 Darstellung der 4 authentischen und 4 plagalen Tonarten in Tabellenform und
Merkversen
- 3, 49 Die Finales: *voces: re mi fa sol*
litterae: D E F G
- 3, 63 9 Intervalle (Kurzübersicht)
- 3, 84 Definitionen von *proportio*

3, 89 Die *coniunctae*

Definition

1. *A-B graves* *signatur in B per b molle*
 Beispiele: R. *Sancta et immaculata*
 R. *Fuerunt sine querela*
2. *D-E finales* *signatur in E per b molle*
 Beispiele: A. *Gloriosa sanctissimi*
 <R.> *Gaude Maria*
 A. *O crux gloriosa*
3. *G-F finales* *signatur in F per b quadrum*
 Beispiele: Comm. *Beatus servus*
4. *G-a fin./ac.* *signatur in a per b molle*
 Beispiele: Comm. *Fidelis servus*
 R. *Conclusit vias meas*
5. *c-d ac./superac.* *signatur in c per b quadrum*
 Beispiele: All. *Assumpta*
 Comm. *Beatus servus*
6. *d-e superac.* *signatur in e per b molle*
 Beispiele: Intr. *Adorate Deum*
 A. *Immutemur*
7. *f-g superac.* *signatur in f per b quadrum*
 Beispiele: A. *Hodie Maria virgo*
8. *g-a superac./exc.* *signatur in a per b molle*

3, 123 Darstellung der Intervalle auf dem Monochord

3, 128 Die 3 Hauptintervalle; die Oktave als Konsonanz; Überschreitung der Oktav

3, 132 Zeichen der *coniunctae* für *mensuristae* und *organistae***4. Tenores**

4, 1 Acht Tenores

4, 7 Anfangstöne (*litterae initiales*) der Tenores, Verhältnis der Tenores, bzw. der Tenores und Finales der authentischen und plagalen Tonarten**5. Cursus modorum, Ambitus und Verlauf der Tonarten**5, 1 Erkennungsmerkmale der *toni impares*5, 19 Erkennungsmerkmale der *toni pares*

5, 36 Eigenschaften der Kirchentonarten

Doppelkreisdarstellungen der Umfänge der Tonarten

5, 67 Vier Regeln der tonalen Zugehörigkeit

5, 72 Reguläre Oktavbereiche der Tonarten

tonus primus D - d

tonus secundus A - a

tonus tertius E - e

tonus quartus B - b

tonus quintus F - f

tonus sextus C - c

tonus septimus G - g

tonus octavus D - d

- 5, 80 Verse *Dicitur esse modus*: Zusammenfassung der Eigenschaften der 8 Tonarten
 5, 143 Doppelkreisdarstellungen der Umfänge der *toni transpositi* und *non transpositi*
Primi toni melodia

6. Tonarten, Tenores, Finales

- 6, 1 Tenores der einzelnen Tonarten (teilweise Wiederholung des Abschnittes 5, 1-13)
 6, 14 Tenor als Anfangston der Psalmdifferenz (mit Notenbeispiel)
 6, 22 Notenbeispiele zu der Anpassung von Psalmdifferenz und Melodieanfang
 6, 24 Notenbeispiele für die *toni mixti transpositi* und *non transpositi*
 Notenbeispiele zu den Intonationen *Magnificat* und *Benedictus* in den 8 Tonarten
 Kreisdarstellung der 8 Tonarten mit deren Tonumfang
 6, 37 *climata* (reguläre Oktavbereiche)
 6, 57 Authentische und plagale Tonarten
 6, 70 Anfangstöne der Tonarten
 6, 79 Das Problem der doppelten tonalen Zugehörigkeit: *cantus mixti toni*
 6, 82 Die drei Arten von *cantus*: *duralis*, *mollis*, *naturalis*

7. Tonar

- 7, 1 *tonus capitalis* - *tonus differentialis*
 7, 3 **1. tonus**
 7, 5 1. diff. A *A. Rogabat Iesum*
 A. Fidelis sermo
 C *A. Ductus est Iesus*
 A. Arguebat
 A. Similabo eum
 A. Ecce ego mitto vos
 7, 8 2. diff. C *A. Usque modo*
 7, 9 3. diff. D *A. Leva*
 A. Domine [Deus]
 A. Pax aeterna
 C *A. Iucundus*
 A. Videns autem
 A. Aurora
 7, 12 <4. diff.> D *A. Iesus haec dicens*
 A. Transeunte Domino
 A. Ecce nomen Domini
 7, 13 5. diff. F *A. Inclinauit*
 A. Nisi tu Domine
 7, 15 6. diff. F *A. Volo pater*
 A. Reges Tharsis
 7, 17 capitalis F *A. Tecum principium*
 A. Ave Maria
 7, 19 E R *Filiae Ierusalem*
 R *Veniens a Libano*
 7, 20 7. diff. a *A. Exi cito*
 A. Erunt primi

			<i>A. Ite dicite Iohanni</i>
		F	<i>A. Diffusa est</i>
			<i>A. Estote fortes</i>
			<i>A. Beati mundo corde</i>
			<i>A. Apertis thesauris</i>
			<i>A. Pulchra es et decora</i>
7, 23		G	<i>R. Audivi vocem in caelo</i>
			<i>R. Vidi Ierusalem</i>
			<i>R. O regem caeli</i>
7, 27	Fünf Psalmdifferenzen im		<i>usus clericorum saecularium</i>
7, 28	respons.	D	<i>R. Vigilate ergo</i>
			<i>R. Cherubim quoque</i>
		A	<i>R. Ora <pro populo></i>
			<i>R. Ave Maria</i>
7, 32	intr. 1. diff.	C	<i>Intr. Gaudeamus</i>
			<i>Intr. Rorate</i>
			<i>Intr. Suscepimus</i>
7, 36	intr. 2. diff.	D	<i>Intr. Exsurge</i>
			<i>Intr. Memento</i>
7, 38	intr. 3. diff.	F	<i>Intr. Misereris omnium</i>
			<i>Intr. Ego autem</i>
		a	<i>Intr. Lex Domini</i>
			<i>Intr. Sapientiam</i>
7, 41		a	<i>Cant. Magnificat et Benedictus</i>
			<i>ps. Dixit Dominus</i>
			<i>ps. Laudate Deum omnes</i>
			<i>ps. Laudate pueri</i>
7, 43	2. tonus		
7, 46	<capitalis>	G	<i>A. Educ de carcere</i>
7, 47		A	<i>A. Miserator</i>
			<i>A. Stans retro</i>
7, 48		C	<i>A. Ait Petrus</i>
			<i>A. Sicut lilium</i>
			<i>A. Dominus sedem gloriae</i>
7, 49		D	<i>A. O sapientia</i>
			<i>A. Collegerunt</i>
7, 51		F	<i>A. Laus et perennis</i>
			<i>A. Te unum</i>
			<i>A. Letitiae iubilo</i>
			<i>A. Auxilium</i>
			<i>A. Consolamini</i>
			<i>A. A saeculo</i>
			<i>A. Ecce Maria</i>
7, 54	respons.	C	<i>R. Ave Maria</i>
		D	<i>R. Loquebantur</i>

7, 57	intr.	A	<i>Intr. Laetetur cor</i>
		C	<i>Intr. Sitientes</i>
		D	<i>Intr. Vultum tuum</i>
	ps. intr.		<i>ps. Sentiant omnes</i>
			<i>ps. Eructavit</i>
7, 63		C	<i>Cant. Magnificat et Benedictus</i>
7, 64		F	<i>ps. Dixit Dominus</i>
7, 65	3. tonus		
7, 68	respons.	D	<i>R. O pastor apostolice</i>
7, 69	capitalis	E	<i>A. O gloriosum lumen</i>
			<i>A. Iesus Nazareus</i>
		F	<i>A. Quando natus est</i>
			<i>A. Traditur ergo a patre</i>
7, 72	2. diff.	G	<i><...></i>
			<i><...></i>
		c	<i>A. Vivo ego</i>
7, 76	3. diff.	E	<i><...></i>
7, 77	respons.	c	<i>R. Ave Maria</i>
7, 79	intr. 1. diff.	E	<i>Intr. In nomine Domini</i>
			<i>Intr. Ego autem</i>
			<i>Intr. Vocem iocunditatis</i>
7, 82	intr. 2. diff.	F	<i>Intr. Dum sanctificatus</i>
		G	<i>Intr. Omnia quae fecisti</i>
7, 84	ps. intr.	G	<i>ps. Cantate Domino</i>
			<i>ps. Deus misereatur</i>
7, 85		G	<i>Cant. Magnificat et Benedictus</i>
7, 86		c	<i>ps. Dixit Dominus</i>
			<i>ps. Laudate pueri</i>
			<i>ps. Deus Deus meus</i>
7, 87	4. tonus		
7, 89	1. diff.	C	<i>A. Dum videris nudum</i>
			<i>A. Angelus</i>
			<i>A. Hymnum cantate</i>
			<i>A. Vigila super nos</i>
		D	<i>A. Media vita</i>
			<i>A. Innuebant patri eius</i>
			<i>A. Rubum quem viderat</i>
7, 92	2. diff.	E	<i>A. Fidelia</i>
7, 95	2. diff. transp. c	A	<i>O mors</i>
			<i>A. Syon</i>
			<i>A. Factus <sum></i>
7, 97	capitalis	E	<i>A. O florens rosa</i>
			<i>A. Emissiones tuae</i>
			<i>A. Te Deum</i>

		F	<i>A. Iste homo</i>
			<i>A. Tota pulchra</i>
			<i>A. Te invocamus</i>
			<i>A. Adest namque</i>
			<i>A. Turba multa</i>
7, 100	3. diff.	E	<i>A. Benedicta tu</i>
			<i>A. Stetit angelus</i>
7, 102	<i>cantus transpositus</i>		im 4. Ton
7, 109	respons.	a	<i>R. Ave Maria</i>
7, 110	intr.		<i>Intr. Resurrexi</i>
			<i>Intr. Omnis terra</i>
			<i>Intr. Nos autem</i>
	ps. intr.	a	<i>ps. Caeli enarrant gloriam Dei</i>
			<i>ps. Domine probasti et cognovisti me</i>
7, 112		E	<i>Cant. Magnificat et Benedictus</i>
		a	<i>ps. Dixit Dominus</i>
7, 113	5. tonus		

4. BESONDERHEITEN

Im Vergleich zu den anderen Texten der Hollandrinus-Tradition scheint TH XI weniger klar und durchsichtig konzipiert worden zu sein. Die Kapiteleinteilung, sowie die Anordnung und Behandlungsweise des Materials sind an vielen Stellen konfus. Zahlreiche Fehler, korrupte oder mißverständene Wörter deuten darauf, hin, daß der Schreiber eher ein Schüler als Lehrer gewesen ist. Es fehlen viele, sonst übliche Abschnitte der Elementarlehre, wie Hexachorde, Mutation usw. Es gibt keine Guidonische Hand, obwohl auf diese im Text mehrmals verwiesen wird. Dagegen werden die 9 Intervalle an zwei Stellen behandelt: im separaten Kapitel 2 (ausführliche Darstellung mit Notenbeispielen und den üblichen Merkversen), sowie in einer Kurzübersicht in der Mitte des 3. Kapitels zwischen den Abschnitten über die 4 Tonarten, bzw. Coniunctae. Das Kapitel über die *tenores* scheint an zwei Stellen zu beginnen (Kap. 4 und 6), der Text der beiden Fassungen stimmt jedoch nicht wörtlich überein.

Im Tonar werden inmitten der Aufzählung der Psalmdifferenzen und den dazugehörigen Antiphonenbeispielen plötzlich 2 Responsorien eingeführt (7, 19: *Filie Ierusalem, Veniens a Libano*), obwohl es dazu erst später kommen sollte. Vielleicht ist dies ein Zeichen dafür, daß der Text von TH XI aus mehreren Vorlagen kompiliert wurde.

Eine der auffallendsten Besonderheiten in TH XI ist die Bezeichnung *cantica 12 vocum*, die an zwei Stellen behandelt und durch insgesamt 14 Beispiele veranschaulicht wird. Zunächst werden 3 Incipits zum Schluß des Kapitels über die *Coniunctae* aufgeführt,¹² offensichtlich um die Oktavüberschreitung darzustellen.

Zum zweiten Mal kommt der Begriff *cantica 12 vocum* im Kapitel 6 über die Tenores der authentischen und plagalen Tonarten vor.¹³

Die Bezeichnung *12 vocum* scheint zur Darstellung jener Gesänge verwendet worden sein, deren Ambitus ungewöhnlich groß ist und den regulären Rahmen eines Modus überschreitet.

5. VERBINDUNGEN ZUR TRADITIO HOLLANDRINI

Wenn wir die Parallelstellen der einzelnen Kapitel in TH XI zusammenfassend bewerten, zeigen sich TH III, VII, VIII, IX, XIII, XVII und XXI als die nächsten Verwandten von TH XI.

Auffallend ist die Übereinstimmung mit TH I und TH IX bei der Kurzübersicht der 9 Intervalle (TH XI 3, 64-83). Dieser Abschnitt kommt in der gesamten Hollandrinus-Überlieferung nur in diesen drei Quellen vor.

Eine besondere Verbindung von TH XI zu TH IX zeigt sich ebenfalls im Abschnitt 91-121 über die *coniunctae*: obwohl diese durch ähnliche Struktur und Formulierung zahlreiche Parallelen zu anderen Texten der Hollandrinus-Tradition aufweist, ist die auffallende wörtliche Übereinstimmung beider Texte von besonderem Wert.

Singuläre Parallelen zu TH XXI liefern die Sätze 1-14 im Kap. 4 über die Kirchentonarten, sowie die Textpassage 37-51 im Kap. 5: diese Abschnitte kommen außer TH XXI ebenfalls in mehreren Traktaten vor (TH III, VIII, XVII), doch wörtliche Konkordanzen sind lediglich zwischen TH XI und XXI festzustellen.

Andere Quellen

Von den Texten, die den musiktheoretischen Hintergrund der *Traditio Hollandrini* bilden, nimmt in TH XI der Traktat des Lambertus eine besonders wichtige Stellung ein.¹⁴ Zitiert wird ein großer Abschnitt aus den

¹² *Sicut malus, Quadam die hac re, Virgo Dei sancta Margaretha.* TH XI 3, 131

¹³ TH XI 6, 24-31

¹⁴ Dies wurde bereits im ersten Band der *Traditio Iobannis Hollandrini* dargestellt. Vgl.

Versen über die Kirchentonarten (LAMBERTUS p. 261),¹⁵ sowie das Verspaar „*Ut cum re plene modulatur*“ etc.,¹⁶ eingefügt in das Intervallgedicht „*Ter tria iunctorum*“ des Hermannus Contractus. In den Versen „*Dicitur esse modus in cantu*“¹⁷ zeigt sich eine auffallende und im Rahmen der *Traditio Hollandrini* singuläre Übereinstimmung von TH XI und TH IX.

Die Verse „*Qualiter octo modis*“ (TH XI 4, 15-25), die vermutlich aus dem *Tractatus musicae scientiae* des Gobelinus Person stammen,¹⁸ scheinen außer einem Ausschnitt von 5 Zeilen in TH III 8, 20-24 im Rahmen der *Traditio Hollandrini* keine Parallele zu haben.

6. EDITION

Tonbuchstaben

In der Eintragung von Tonbuchstaben werden Minuskel, Majuskel sowie verdoppelte Tonbuchstaben gemäß der Schreibweise des mittelalterlichen Tonsystems mehr oder weniger konsequent unterschieden. Dies wurde in der Edition beibehalten, bzw. nötigenfalls korrigiert.

Das *q* quadratum wird von *b* rotundum unterschieden.

Notenbeispiele

Die Eintragung der Notenbeispiele wechselt zwischen dem Vier- und Fünfliniensystem, das gelegentlich (z. B. bei Darstellung der Intervalle mit großem Ambitus, s. fol. 4r-v) sogar um mehrere Linien erweitert wird. Bei der Schlüsselsetzung zeigt sich der Notator weniger konsequent: manchmal fehlt der Schlüssel oder wird falsch gesetzt. Es werden zwei Schreibweisen des F-Schlüssels verwendet: die übliche Dreierform, bzw. die stilisierte Form eines f-Buchstaben: 

Die Notenschrift repräsentiert die kursive böhmische Choralnotation des Spätmittelalters mit charakteristischen rhombenförmigen Puncta und rechts geneigten Pes-Formen.

Bernhard / Witkowska-Zaremba, Lehrtradition S. 105-106.

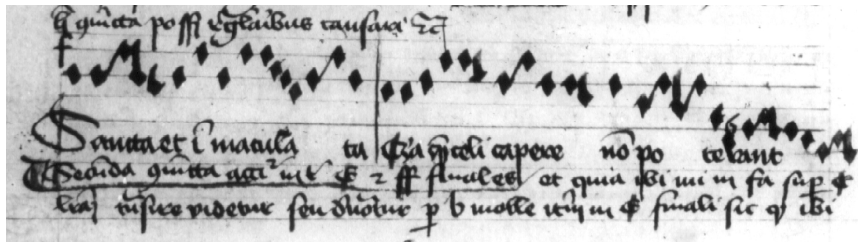
¹⁵ TH XI 5, 80-138

¹⁶ TH XI 2, 39 und 41

¹⁷ TH XI 5, 80-94; TH IX 1, 2, 54-64

¹⁸ Gobelinus Person, *Tractatus musicae scientiae*, ed. Hermann Müller: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 20, 1907, p. 192.

Der Text ist dem Notensystem fortlaufend unterlegt, was die Zuordnung der Silben zu den entsprechenden Noten und Notengruppen erschwert.



Praha, Národní knihovna České republiky I.G.1, fol. 6v

Schließlich möchte ich mich bei den Herausgebern Elżbieta Witkowska-Zaremba und Michael Bernhard für die zahlreichen Korrekturen der schwierigen Textstellen, für ihre Ratschläge wie auch für ihre Sorgfalt und Geduld bedanken.

EDITION

Pr = Praha, Národní knihovna České republiky I.G.1, f. 1r-17r

1r

Probemium

¹Nec reticere oportet musicam laudum preconiiis extollendo, quia ipsa magnam vim comovendi auditorum animos habet. ²Siquidem aures mulcet, mentem erigit, preliatores ad bella excitat, lapsos et desperantes revocat, viatores confortat, latrones exarmat, iracundos mitigat, tristes et anxios letificat, discordes pacificat, vanas cogitationes eliminat, freneticorum rabiem temperat. ³Unde de rege Saul in libro *Regum* legimus, quod ipse a demonio correptus David in citera canente mitigabatur, cessante vero nichilominus vexabatur. ⁴Item freneticus quidam Asclepiade medico canente ab insania fertur fuisse liberatus. ⁵Sed et de Pitagora legitur, quod luxuriosum quendam iuvenem ab inmoderata libidine musica modulacione revocavit. ⁶Cum ergo in comovendis mentibus hominum tanta sit musice potencia, merito usus eius acceptus est in sancta ecclesia. ⁷Primum a sancto Ignacio martire, nec non a beato Ambrosio usus musice in romana ecclesia haberi cepit. ⁸Post hos beatissimus papa Gregorius Spiritu Sancto, ut refertur, ei assidente et dictante cantum romane ecclesie, quo per anni circulum divinum celebretur officium, dedit. ⁹Quod autem cantando laudandus sit Deus, non parvam in veteri testamento auctoritatem habemus. ¹⁰Legimus namque in Exodo, quod submerso pharaone Moyses et cum eo filii Israel cantum Domino cecinerunt. ¹¹Sed et David haud ignarus artis huius in decacordo, quod est musicum instrumentum, laudes Domino cecinit, nosque ad concinendum ortatur dicens: „Cantate Domino canticum novum, laus eius in ecclesia sanctorum“. ¹²Nec solum naturali sono uti nos in laudem Dei voluit, cum et per manufacta musice artis instrumenta Dominum laudari comonens ait: „Laudate Dominum in sono tube, laudate eum in psalterio et cithara, laudate eum in timpano et choro, laudate eum in cordis et organo“. ¹³Cum ergo tanta huius sciencie in veteri testamento inveniatur auctoritas, cumque eam tam religiosi viri in ecclesia sanxerunt, cum denique efficax, ut dixi, ad mentes hominum comovendas

1-15 IOH. COTT. mus. 17, 1-17

3 cf. I. Sam. 16, 14-23

2 et desperantes] ad desperantes *Pr* | et anxios] ad anxios *Pr*

7 a beato] abbate *Pr*

11 et] ad *Pr*

sit eius potencia, quis sapiens ad noticiam huius sciencie tam nobilis venire pigritetur. ¹⁴ Verum quia non solum sancti cantus officiales in sancta ecclesia modulati sunt, sed alii quidam non longe ante tempora cantuum compositores exstiter, quis nostrum quoque procurrat cantum contexere non video. ¹⁵ Nam et si nove modulaciones nunc in ecclesia non sunt necessarie, possumus tamen in rigmis et lugubribus poetarum versibus decantandis ingenia nostra exercere.

¹⁶ Ideo fructuositas musice artis nullatenus est obmittenda. ¹⁷ Cum etiam musica una sit ex septem artibus, quas liberales appellant, naturalis quidem est quemadmodum et alie. ¹⁸ Unde et ioculatores et histriones, qui prorsus illiterati sunt, dulcisonas aliquando videmus contexere cantilenas. ¹⁹ Sed sicut grammatica, logica et cetere artes, si non essent conscripte ac per precepta elucidate, incerte | haberentur et confuse, ita et hec.

1v

²⁰ Sciendum autem, quod ars ista haud [non] infima inter artes est computanda, presertim cum clericis maxime sit necessaria et quibuslibet eam exercentibus utilis et iocunda. ²¹ Quisquis namque incessanter ei operam adhibuerit et sine intermissione indefessus institerit, talem inde consequi poterit fructum, ut de cantus qualitate, an sit urbanus an vulgaris, verus an falsus, sciat iudicare et falsum corrigere, et novum compilare. ²² Non est ergo parva laus, non modica utilitas, non vilipendendus labor musice sciencie, qui sui cognitorem compositi cantus efficit iudicem, falsi emendatorem, novi compositorem vel inventorem. ²³ Nec pretereundum videtur, quod musicus et cantor non modicum a se discrepant. ²⁴ Nam cum musicus semper per artem recte incedat, cantor aliquociens viam solummodo per usum tenet. ²⁵ Quem cantorem cui melius comparaverim [in] quam ebrio, qui domum quidem repetit, sed quo calle revertatur penitus ignorat? ²⁶ Sed et molaris rota discretum aliquando reddit sonum, ipsa tamen quid agat nesciens, quippe quia res est inanimata. ²⁷ Unde Guido sic ait:

²⁸ Musicorum et cantorum magna est distancia.

²⁹ Illi dicunt, isti sciunt, que componit musica.

³⁰ Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia.

16-30 IOH. COTT. mus. 2, 3-13

14 nostrum] not'i Pr

18 illiterati] illetati Pr | dulcisonas] dulcisones Pr

³¹ Unde cantor artis musice experts, et si recte faciat quod facit, quoniam tamen inscius facit, parvi penditur, presertim cum et mimi et corearum precentores plerumque dulciter cantant, quod eis non ars sed natura subministrat. ³² Ceterum hec ars nos debet ad nimium invitare amorem, cum viri autentici eam inveniundo statuerunt. ³³ Unde refert Moyses artis huius Tubal fuisse repertorem. ³⁴ Alii Linum Thebeum, alii Amphionem, alii Orpheum artem hanc reperisse arbitrantur. ³⁵ Verum Greci, quibus, ut ait Oracius, musa ore rotundo loqui dedit, aliter de hoc nos sentire volunt. ³⁶ Asserunt namque philosophum quendam Samium, Pitagoram nomine, artis huius inventorem exstitisse. ³⁷ Hic erat vir, ut aiunt, sapientia clarissimus, facundia invictissimus, ingenio acutissimus. ³⁸ Unde et musicam subtili satis investigatione fertur reperisse. ³⁹ Nam cum tempore quodam iter faciens fabricam preteriret, diversos in ea, ut fieri solet, maleorum audivit sonitus. ⁴⁰ Ubi cum aliquantisper attentius auscultaret, variisque magis ac magis oblectaretur sonoribus, vim artis musice, ut erat calidissimus, ibi latitare cognovit. ⁴¹ Nec mora in fabricam introivit, maleorumque cantus pensare cepit, paulatimque septem vocum discreciones necnon et ipsarum consonancias sollerter indagavit. ⁴² Sic vir ille egregius musicam informem prius et ignotam primus in Grecia reperit, scripsit et docuit. ⁴³ Cuius noticia laciis per Boecium et alios Grecorum litteris imbutos postmodum est propallata.

2r ⁴⁴ Ex quo igitur tot tantorumque beneficiorum ars musica est ministratio, summopere ad eadem est anhelandum. ⁴⁵ Cuius inquam sciencie musice tractatulo cuidam brevi et utili de manu musica et paucis aliis inter-
 iu<nc>tis collecto finem impono die hodierna, pro quo sit Deus benedictus in secula seculorum amen.

31 IOH. COTT. mus. 10, 9

33-43 IOH. COTT. mus. 3, 12-19

35 Horatius Flaccus, Ars poetica 323

36 Samium] Sanitum *Pr*

40 aliquantisper attentius] aliquantulum per autentus *Pr*

42 reperit] reperiit *Pr*

1

¹ Claves in musicali melodia sunt XIX et quedam ex eis dicuntur rare, quedam communes et sunt hec signate:	{	Rarissime —	dd cc bb	{	² Excellentes, ideo quia excellenter vocem suam perficiunt. ³ Item quia in excellentissimo loco monocordi ponuntur.	
		Rarius —	aa gg f e		{	⁴ Superacute et cetera.
		Communiter —	{	d c bh a		{
				Communiter —	G F E D	
		Raro —	C B A Γ	{	⁸ Finales ideo, quia cantus totius mundi saltem regularis in hiis finitur, quia protus inde et cetera.	
				{	⁹ Graves ideo, quia tantum deorsum tendunt. ¹⁰ Vel quia nulla sedes finalis in hiis clavibus reperitur.	

► p. xxx

8 saltem] saltim *Pr*

2

¹Notandum, quod noticia modorum musicalium valet nobis ad hoc, quia <eis> scitis, ex proportione unius puncti ad alium formaciones cantuum de facili possunt in effectum deduci. ²Sicut enim in grammatica quicquid dicitur, dicitur octo partibus oracionis, ita omne, quicquid canitur, novem modis modulamine subordinatur. ³Istis ergo novem modis sciuntur ascensus et descensus cuiuslibet cantus et cetera.

⁴Modus diffinitur sic: ⁵Modus est modulacio, intensio, id est ascensus vocum et remissio, id est descensus singularum <notarum>. ⁶Vel sic: est diversarum concordancia vocum immediate iuxta se positarum.

⁷Unisonus ergo de numero ipsorum est primus. ⁸Et diffinitur sic: ⁹Unisonus est unius et eiusdem vocis bina vel crebrior replicacio seu repeticio in eadem linea vel spacio. ¹⁰Et dicitur unisonus quasi unus sonus bis vel ter repetitus in eodem spacio vel linea sine processu infra vel supra. ¹¹Si etenim progreditur vox sursum vel deorsum tangendo vocem proximam, non unisonus, sed tonus sive semitonium dicitur. ¹²Et habet fieri sex modis secundum quod sex sunt voces musicales, scilicet *ut, re, mi, fa, sol, la*. ¹³Quelibet enim illarum vocum repetita aliquociens in linea vel in spacio dicitur unisonus.

Versus: ¹⁴Unisonus solet voce in una resonare.

¹⁵Quot fuerint voces, tot [ibi] fore species dicas.

¹⁶Et dicitur inproprie modus eo, quod nec intenditur, nec remittitur.

¹⁷Sicut positivus inproprie dicitur gradus, sicut est fundamentum aliorum graduum. ¹⁸Et nominativus dicitur casus ex eo, quod alii casus aliorum modorum et alii modi ab eo descendunt.

¹⁹Tonus est unius vocis in proximam et immediatam vocem potens et perfecta sonoritas. ²⁰Vel sic: est ascensus sive descensus cum maiori intervallo in cordam sibi immediatam. ²¹Et est notandum, <quod> prout hic sumitur, <sic> diffinitur: ²²Intervallum est quarumlibet vocum resumcio, id est intensio vel remissio ad proximam cordam sibi assistentem. ²³Et est duplex, scilicet maius et minus. ²⁴Maius comittitur in tono, minus vero in

1 scitis] scito *Pr* | cantuum] cantum *Pr*

6 concordancia] concordancia *Pr*

11 sed] sic *Pr*

semitonio. ²⁵ Et dicitur tonus a tonando, quasi viriliter et perfecte sonando, quia fortem habet sonum in respectu ad semitonium. ²⁶ Et habet fieri quatuor modis, ut dicendo: *ut re, re mi, fa sol, <sol la>* et econverso.

Versus: ²⁷ Dant *fa, sol, la* thonos, *ut reque re mi* tibi plenos.

²⁸ Et notandum, quod tonus capitur tripliciter in musica. ²⁹ Primo idem est, quod tropus sive preambulum alicuius cantus et sic sumptus diffinitione superius patuit. ³⁰ Secundo idem est, quod cantus aliquis super unum ex octo tonis et de isto infra plenius agetur. ³¹ Tercio thonus est unus modus in novem modis musice usitatus et sic sumitur in proposito. ³² Et diffinitur secundum Guidonem: ³³ Thonus est adherencia duarum vocum plenum sonum imitancium cum maiori intervallo, id est maiori intensione. ³⁴ Unde quidam de istis duobus modis sic inquit:

³⁵ Hinc prope consimilem discernit limma canorem,
³⁶ huic thonus affine tribuit discrimina voci,
³⁷ linea sic spacium et coniuncta tonum sive semi
³⁸ personat atque ibi hec sit differentia soni,
³⁹ <ut> cum *re* plene tonantur *mi* quoque cum *re*,
⁴⁰ atque *fa* cum *sol, la* sic cantando dat infra,
⁴¹ dant quoque soni *mi fa*, nec fac plenus thonus infra.
⁴² Nam tonus est semi non perfectus quasi *fa mi*.

⁴³ Semitonium est distancia modica et debilis duarum vocum continuarum seu sibi vicinarum ascendencium vel descendencium. ⁴⁴ Vel est unius vocis in proximam et immediatam modica et debilis intensio vel remissio, elevacio vel depressio. ⁴⁵ Et proprietas seu locus est ubique, ubi *fa* et *mi* convenire possunt et econverso.

Versus: ⁴⁶ *Fa mi* semitonium modulacio dat tibi rectum.

⁴⁷ Et dicitur a *semis*, -a, -um, quod est *imperfectus*, et *tonus*. ⁴⁸ Non autem dicitur, ut quidam arbitrantur a *semis*, quod est *medium*, et *tonus*, quasi sit

35-36 HERMANN. vers. p. 150

39, 41 LAMBERTUS p. 254b

33 intensione] intensionem *Pr*

35 Hinc] Hunc *Pr* | prope] proprie *Pr* | limma] linea *Pr*

37 sic] sit *Pr* | sive] suum *Pr*

42 semi] soni *Pr* cf. *TH I* 1, 9, 13

medietas toni. ⁴⁹ Et dicitur esse tonus imperfectus vel non plenus, sicut dicitur vas semiplenum. ⁵⁰ Non ideo, quia dimidia pars eius desit, sed quia plenum non est. ⁵¹ Et semivir, imperfectus vir, vel non plenus vir, eo quod abutens operibus virilibus feminarum moribus deturpatur. ⁵² Semitonium est nempe <dulcedo> et condimentum tocius cantus. ⁵³ Nam sine ipso cantus esset corrosus et transformatus et dilaceratus, ut fit in cantibus rusticanis. ⁵⁴ Et ut premissum est, quod semitonium fit tantummodo per ascensum de *mi* in *fa* et econverso. ⁵⁵ *Fa* autem in manu sepcies contingit evenire et per consequens in manu musica sunt septem tantummodo semitonia, licet in organis et aliis instrumentis sunt plura.

Versus: ⁵⁶ Vult solum *fa mi* semitonium vocitari.
et cetera.

^{3r} ⁵⁷ Item sciendum, quod iste modus inter diversas | cordas habet
► p. xxx causari. ⁵⁸ Et hoc dupliciter: scilicet simpliciter et per coniunctionem.

⁵⁹ Simpliciter, ut dictum est, fit, ubi in figura manuali expresse, scilicet hec vox *mi* cum *fa*, apparet posita. ⁶⁰ Et modulatur cum eadem penes intensionem vel remissionem, ut patet in hiis locis: ·B·C·, ·E·F·, ·a·b·, ·b·c·, ·e·f·, ·aa·bb·, ·bb·cc· et cetera. ⁶¹ Per coniunctionem autem multipliciter etiam potest causari, prout patebit inferius.

⁶² Dittonus est saltus ab una voce in terciam fortiter et perfecte sonans. ⁶³ Vel sic: Est distancia seu intervallum duorum tonorum coniunctorum vel disiunctorum, exemplum dicendo *ut mi*, vel <*ut* > *re mi* et ceteris. ⁶⁴ Eius locus seu proprietas ubicumque <*ut*> et *mi*, *fa* et *la* conveniendo possunt, et hoc sive per saltum, sive gradatim dicendo *fa la*, vel *fa sol la* et econverso.

<Versus>: ⁶⁵ Dittonus est *ut mi*, vel *fa la* cum sibi iungit.

⁶⁶ Et dicitur a *dya*, quod est *duo* et *tonus*, quasi duos tonos continens. ⁶⁷ Constat enim ex duobus tonis. ⁶⁸ Et habet duas species, id est habet fieri duobus modis, exemplum: *ut mi*, *fa la* et econverso.

Versus: ⁶⁹ Si tercium tangis membrum, ditonum bene pangis.
⁷⁰ Et species in se binas claudere poterit.

49 semiplenum] semiplenium *Pr*

52 <dulcedo>] cf. *TRAD. Garl. plan. IV, 104; TH III 5, 44; TH VI 7, 18; TH VIII 13, 75*

53 fit] sit *Pr*

66 quod] quid *Pr*

⁷¹ Semidittonus est saltus ab una voce in terciam debiliter intensus vel remissus. ⁷² Vel est distancia seu spacium constans ex tono et semitonio. ⁷³ Eius proprietas est in omni loco, ubicumque *re fa, mi sol* et econverso possunt convenire.

Versus: ⁷⁴ Semique dictonus est, cum *sol mi*, vel *fa re* iungis.

⁷⁵ Vel dicitur a semitonio et tono, quia componitur ex tono et semitonio. ⁷⁶ Et dirigit saltum suum ad terciam, ut ipse dittonus. ⁷⁷ Sed differunt in hoc, quod dittonus nunquam in suo ambitu et termino semitonium includit, semidittonus vero semper semitonium includit. ⁷⁸ Et similiter constat ex ³^{bus} vocibus et duobus intervallis ut patet. ⁷⁹ Et dicitur a *semis*, *-ma*, *-mum*, quod est *imperfectum*, et *dittonus*, quod sonat *duo toni* quasi de duobus imperfectis tonis. ⁸⁰ Et habet similiter duas species ascendentes et duas descendentes, exemplum: *re fa, mi sol* et econverso. ⁸¹ Vel gradatim: *re mi fa* et *mi fa sol* <et> econverso.

Versus: ⁸² Si *fa mi* claudatur, semiditonus vocitatur etc.

⁸³ Trittonus, si dignus est inter distancias numerari, est spacium constans ex tribus tonis. ⁸⁴ Vel est spacium 3^s in se continens tonos. ⁸⁵ Et fit dupliciter ascendendo et descendendo, ut ab ·F· gravi in ·b· minutum quadrum et a ·b· rotundo minuto ad ·e· minutum acutum et a ·f· minuto acuto ad ·bb· quadrum geminum sive superacutum. ⁸⁶ Alibi siquidem trittonus non habet locum in manu musica. ⁸⁷ Et habet fieri, quando natura unius cantus mutatur in aliam naturam alterius cantus et proprietatem dimittit, ut quando fit saltus de primo ·b· molli in ·b·fa·be·mi, ita quod ibi canitur *mi*. ▶ p.xxxx

⁸⁸ Dyatesseron est saltus ab una voce in quartam proporcionabiliter sonans, vel est distancia seu consonancia musica duos in se tonos cum uno semitonio continens. ⁸⁹ Eius proprietas est in omni loco, ubicumque *la mi, sol re, fa ut* possunt convenire.

Versus: ⁹⁰ *La mi, sol re, fa ut* dyatesseron esse probabis.

⁹¹ Et dicitur a *dya*, quod est *de*, et *tessera*, *quatuor*, quasi de 4^{or} vocibus et ³^{bus} intervallis. ⁹² A qualibet enim voce inchoando, ad quartam saliendo sit dyatesseron preterquam ab ·F· gravi ad ·b· quadrum minutum et ab eodem

83 distancias] instancias *Pr*

3^v rotundo ad ·e· minutum | et ab ·f· acuto minuto ad ·hb· quadrum geminum, ubi tritonus habet locum, ut dictum est de tritono. ⁹³ Eius species principales sunt 3^s: ⁹⁴ Prima ex duobus tonis et semitonio in fine, exemplum a ·C· gravi in ·F· grave dicendo *ut fa*, aliud exemplum: *la mi*. ⁹⁵ Secunda species, quando semitonium inter duos tonos ponitur, exemplum: *sol re*. ⁹⁶ Tercia species, quando semitonium preponitur et duo toni in fine locantur, exemplum: *fa ut*.

<Versus>: ⁹⁷ A prima surgit, quartum dyatesseron urget.

⁹⁸ Iste modus species solum distinguitur in 3^s.

et cetera.

⁹⁹ Dyapente est saltus ab una voce in quintam dulciter et iocunde sonans. ¹⁰⁰ Vel est consonancia quinque vocum habens quatuor intervalla et 3^s tonos cum semitonio intermisso. ¹⁰¹ Eius proprietas est, ubicumque *la re*, *sol ut*, *fa fa*, *mi mi* conveniunt et e converso.

Versus: ¹⁰² *Fa fa, mi mi, la re, sol ut* tibi format dyapente.

¹⁰³ Et dicitur a *dya* quod est *de*, et *penth*, *quinque*, quasi de quinque vocibus. ¹⁰⁴ A qualibet enim voce ad quintam ascendendo vel descendendo fit dyapente, preterquam a ·B· gravi in ·F· grave, vel a ·h· quadro minuto ad ·f· acutum minutum. ¹⁰⁵ Et iuxta numerum quatuor intervallorum habet quatuor species. ¹⁰⁶ Prima est ipsum constare ex duobus tonis, semitonio et tono, ut a ·C· gravi in ·G· grave, scilicet *ut sol* et e converso. ¹⁰⁷ Secunda species ex tono, semitonio et duobus tonis, ut ab ·A· gravi in ·E· grave, exemplum *re la* et e converso. ¹⁰⁸ Tercia ex semitonio et 3^{bus} tonis, ut ab ·E· gravi in ·h· quadrum acutum, exemplum *mi mi*. ¹⁰⁹ Quarta ex 3^{bus} tonis et semitonio, ut ab ·F· gravi ad ·c· acutum seu minutum, per ·h· quadrum concinendo et hoc totum ascendendo vel descendendo.

Versus: ¹¹⁰ Sed tactus quinte vocis fertur dyapente.

¹¹¹ Quatuor et species in eo perquirere debes.

¹¹² Et continet in se dyatesseron et tonum, continet in se plus uno tono quam dyatesseron.

94 in ·F· grave] in C grave *Pr*

101 et e converso] et converso *Pr*

104 quadro] rotundo *Pr*

107 *re la*] *rla* *Pr*

¹¹³ Semitonium cum dyapente est saltus ab una voce in sextam imperfecte sonans. ¹¹⁴ Et dicitur a semitono et dyapente. ¹¹⁵ Iste enim modus potest dici compositus ex semitono et dyapente. ¹¹⁶ Constat autem ex 3^{bus} tonis et duobus semitoniis.

Versus: ¹¹⁷ Semitonium sepe coniungit dyapente.

¹¹⁸ Eius proprietas diversa potest esse, sed in usu nostro pauca loca occupare, vel raro vel nunquam videtur. ¹¹⁹ Sed ut cursu communi satis faciamus, dicendum est, quod ubique locum habeat, ubicumque proprietas supradicta saltum sex vocum obtinere poterit, ita quod a semitono incipiat, et in fine [sexto] semitonium includatur. ¹²⁰ Et habet fieri de ·E· gravi ad ·c· accutum et hoc ascendendo et descendendo.

Versus: ¹²¹ Fit saltus sexte semitonium cum dyapente,

¹²² Si semitonium per eas concludit unum.

¹²³ Tonus cum dyapente est saltus ab una voce in sextam potenter et perfecte sonans. ¹²⁴ Et dicitur a tono et dyapente. ¹²⁵ Iste modus potest dici compositus a dyapente et tono et est perfectior distancia quam precedens, quamvis eundem saltum | facit ut precedens modus, scilicet ab una ad sextam, nam ille per semitonium, iste vero per tonum augmentatur. ¹²⁶ Constat enim ex quatuor tonis et uno semitono interposito ascendendo et descendendo, ut ibi *Ecce vox sanguinis*.

4r

Versus: ¹²⁷ Cum dyapente tonus et gradus est vocitatus.

¹²⁸ Eius proprietas sive loca sunt de omni *la* in suum *ut*.

¹²⁹ Distancia est spacium vocum musicalium sibi vicinarum vel quamlibet remotarum. ¹³⁰ Unde non differt dicere distancia, intervallum seu spacium, quia ista tria hic quasi sinonima reputantur.

¹³¹ Consonancia, que et simphonia greco dicitur vocabulo, sic diffinitur secundum Boecium: ¹³² Est dissimilium inter se vocum in unum simul redacta concordia et cetera.

127 et] ad *Pr*

130 differt] refert *Pr*

► *p. xxx*

Unisonus Tonus Semitonium

Semidittonus hic causatur.

Dittonus sic habet causari. Tritonus sic causatur.

prima species 2^a species 3^a species

Dyatesseron sic causatur.

Semitonium cum dyapente

Hic causatur dyapente.

prima species 2^a species 3^a species 4^a species

Tonus cum dyapente

► *p. xxx* ¹³³ Dyapason modus decimus superadditur et describitur sic: ¹³⁴ Dyapason est saltus ab una voce in octavam terribilem efficiens resonanciam. ¹³⁵ Vel sic: Est consonancia seu maxima distancia <constans ex> VIII vocibus et septem intervallis, ut a ·Γ· ad ·G· grave. ¹³⁶ Et similiter a qualibet littera musica ad quamlibet sibi similem octavam in voce et figura saltum faciendo habet fieri dyapason.

Versus: ¹³⁷ Amplectens octo superadde hiis dyapason.

¹³⁸ Et dicitur a *dya*, quod est *de* et *pan*, quod est *totum*, et *son*, quod est *sonus*, quasi sonus vel vox continens in se omnes voces et species consonanciarum predictorum modorum. ¹³⁹ Dyapason siquidem inter se continet tonum, semitonium, diatesseron, diapente et alias plures simplices consonancias, ut est dyapenthe cum thono vel semitonio. ¹⁴⁰ Unde exemplum de dyatesseron: ubi a ·Γ· in ·C· grave fit dyatesseron, et ab eodem ·C· gravi

¹³⁵ <constans ex>] cf. TH III 5, 98; TH VIII 13, 113 | VIII] IIIII Pr

in ·G· grave fit diapente, in diapason inculcantur. ¹⁴¹ Sicut etenim in constitutione | dyapason eedem littere concurrunt, quamvis diversis characteribus figurantur, ita per omnia eiusdem qualitatis perfectissimeque similitudinis utraque litterarum quantum ad vocalem concordiam esse creditur et probatur. ¹⁴² Nam sicut finitis septem diebus eosdem repetimus, ut semper primum et octavum eundem dicamus, ita octavas semper voces eodem caractere figuramus, quia naturali eas concordia sonare sentimus, ut in ·Γ· grecum et ·G· grave et ·g· minutum, similiter ·A· grave, ·a· minutum et ita ·aa· geminum. ¹⁴³ Et eodem modo est de aliis dicendum. ¹⁴⁴ Et sicut omne tempus currit per septem dies, sic musica per septem vocum varietates habet penitus explicari. ¹⁴⁵ Eius proprietates secundum VII litteras musicales sunt VII, et totidem sunt eius species, quia secundum clavium variacionem variantur et species. ¹⁴⁶ Et diapason est quasi alienus sive rusticorum modus, quia in communi cantu non utimur eo, nisi noviter composito, et in alleluia de dominica. ¹⁴⁷ Quidam dicunt, quod non est modus, sed sonus, quia in se discrepantiam vocum seu varietatem nullam continet, sicut ceteri modi, quorum saltus in varias et in dissimiles claves resiliunt, sed iste dictorum claves in clavem octavam sibi conformem transcendit. ▶ p. xxx

Versus: ¹⁴⁸ Vocis et octave modulamen, quod mage suave,

¹⁴⁹ Dyapason erit, in se reliquos, quod habebit,

¹⁵⁰ Quinque tonos duoque semitonia continet in se.

¹⁵¹ 1. Prima species de dyapason est ipsum constare ex tono et tono et semitonio, item tono et tono, semitonio atque tono.

¹⁵² 2. Secunda species eius est tonus, semitonium, tonus, <tonus>, semitonium, tonus atque tonus.

¹⁵³ 3. Tercia species eius est semitonium, tonus, tonus, semitonium, tonus, tonus atque tonus.

¹⁵⁴ 4. Quarta species eius est tonus, tonus, semitonium, tonus, tonus, tonus atque semitonium.

¹⁵⁵ 5. Quinta species eius est tonus, semitonium, tonus, tonus, tonus, semitonium atque tonus.

144 cf. IOH. COTT. mus. 9, 4

142 in ·Γ· grecum et ·G· grave] in grecum et C grave *Pr*

145 proprietates] proprietas *Pr*

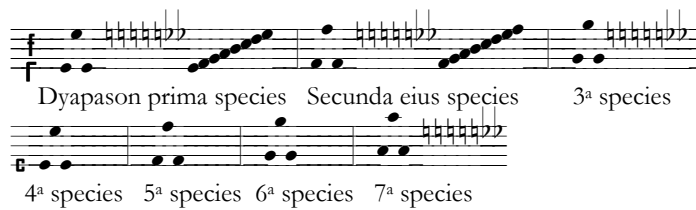
¹⁵⁶ 6. Sexta species est semitonium, tonus, tonus, tonus, semitonium, tonus atque tonus.

¹⁵⁷ 7. Septima species tonus, tonus, tonus, semitonium, tonus, tonus atque semitonium.

¹⁵⁸ Hee sunt VII species de dyapason discordes adinvicem, quarum quelibet constat ex quinque tonis et duobus semitoniis. ¹⁵⁹ Et probatur hoc sic: incipiendo nempe a ·Γ· greco usque ad ·G· grave exclusive tonos quinque cum duobus semitoniis continuabis. ¹⁶⁰ Et [cum] a ·Γ· greco ad ·G· grave dyapason decantabitur, quare potest etc.

¹⁶¹ Secunda species dyapason in ·A· grave inclusive in ·a· minutum exclusive continetur.

¹⁶² Tercia similiter ·B· grave et ·h· minutum et sic suo modo de aliis.



160 a ·Γ· greco] a C greco *Pr*

¹Nunc de octo tonis et eorum differentiis in presenti disseramus. ²Pro quo sciendum, quod sicut octo partibus oracionis continetur, quicquid dicitur, ita octo tonis modulatur omne, quod canitur. ³Nullus enim cantus regularis habetur, qui non sit alicuius toni. ⁴Sed cum nunc octo sunt, quondam duntaxat ^{4^{or}} erant ad similitudinem forte quatuor temporum anni. ⁵Unde adhuc tantum quatuor sedes tonorum sunt, videlicet ·D·E·F·G·. ⁶Erat autem tunc melodia confusa, quia unus et idem tonus nunc in gravibus et nunc in acutis versabatur, quod considerantes moderni non esse conveniens uni et eidem tono ascensum et descensum tribuere. ⁷Sed unus tonus naturaliter sursum tenderet, alter vero deorsum. ⁸Ideo quilibet eorum in duos diviserunt, ita videlicet, ut ille, qui plus ascenderet, primarius sive authenticus diceretur. ⁹Qui vero plus descenderet, secundarius vel plagalis vocaretur. ¹⁰Et sic nunc octo sunt toni, quatuor autenti a greco *autentin*, quod est *auctoritas* latine, eo quod auctoritatem ascendendi habent, et quatuor plagales, id est parciales vel subiugales, eo quod cantus eorum naturaliter descendit. ¹¹Et quilibet autentus cum suo plagali in una sede vel finali collocantur, ut in versibus poteris inferius considerare.

¹²Quoniam autem principalis intencio nobis est de tono ecclesie Dei notabiliter subservienti contractare, ne igitur in equivoco huius vocabuli *tonus* laboremus, et ita paraloisemur. ¹³Pro illo est advertendum, quod *tonus* dupliciter capitur, scilicet proprie et improprie seu abusive. ¹⁴*Tonus* captus proprie est distancia seu spacium in cantu ex duabus vocibus continuis et cetera, ut prius dictum est. ¹⁵*Tonus* autem improprie et abusive captus, qui et tropus seu modus dicitur, est regula, que de omni cantu in fine diiudicat et discernit. ¹⁶Vel est discrecio principii, medii et finis ascensionis vel descensionis cuiuslibet cantus regularis et sic capitur hic. ¹⁷Sciendum, quod tropus, tonus, modus et ptongus hic pro eodem sumitur.

¹⁸Cur autem modi vel tropi dicantur? ¹⁹Notandum, quod modi a modulando sive a moderando vocati sunt, quia quilibet cantus per modos moderatur, id est regitur, vel modulatur. ²⁰Tropi a convenienti <conversione> dicti sunt. ²¹*Tropus* enim grece *conversio* dicitur latine, quoniam omnis

3 qui] quin *Pr*

15 est] esse *Pr*

20 <conversione>] cf. *TH* III 6, 20; *TH* VIII 22,28; *TH* XIV 10, 6

cantus quantumcumque in medio varietur ascendendo vel descendendo, semper ad finalem sonum revertitur convenienter. ²² Quid autem nos tro-
pos vel tonos nominamus, greci ptongos nominant et cetera.

²³ Quatuor esse modos dixerunt namque vetusti.

²⁴ Prothus cum theutro, cum trito fitque tetrardus.

²⁵ Cantus grecorum tot tenuere tonos.

²⁶ Est singulis causa propria, quasi 4^{or} erant.

²⁷ Tempora distinguunt per menses 4^{or} anni.

²⁸ Sicque tonos tribuunt cum tempore convenienti.

Toni	{	autenti impares	{	prothus	1 ^{us}
				deutrus	3 ^{us}
				tritus	5 ^{us}
				tetrardus	7 ^{us}
	{	plagales pares	{	secundus	D <i>re</i>
				quartus	E <i>mi</i>
				sextus	F <i>fa</i>
				octavus	G <i>sol</i>

²⁹ Nota, quod moderni addunt quatuor tonos predictis tonis.

5^v Versus: ³⁰ Sed quia distinguunt subtilius omnia nostra,
³¹ Errorem veterum nostri sedare volentes,
³² Vult modernorum mos, quia non sufficit omnem
³³ Quatuor ad cantum, propter quod 4^{or} addunt:
³⁴ Octavum, sextum, quartum, coniunge secundum.

³⁵ Quatuor sunt toni autentici et quatuor plagales.

Versus: ³⁶ Autentus tonus est qui plus extollit acutum.

³⁷ Quique magis gravis est, dicitur ille plagalis.

³⁸ Quatuor sunt pares et quatuor impares.

Versus: ³⁹ Plagalis sit par, autentus sit totus impar.

⁴⁰ Vult descendere par, sed scandere vult totus impar.

36-37 SUMM. GUID. 19-20; GOB. PERS. p. 187a

31 veterum] voterum *Pr*

36 qui] quam *Pr*

⁴¹ Autorales toni grecis vocabulis sic nominantur:

- ⁴² Autentis greci specialia nomina donant.
- ⁴³ Nam primus prothus, sed tercius sit tibi deutrus.
- ⁴⁴ Et quintus tritus et septimus esto tetrardus.
- ⁴⁵ Sit par plagalis, quivis nomen capit eius.
- ⁴⁶ Nam prothi plaga dictus totus esto secundus.
- ⁴⁷ Plagila sit deutri quartus sextusque triti.
- ⁴⁸ Ac ultra, sequitur octavus plaga tetrardi.

⁴⁹ Quantum ad voces finales.

Versus: ⁵⁰ In *re* pri- vel secun-, ter- vel quart- explicit in *mi*.
⁵¹ In *fa* sex- vel quin-, sep- vel oc- explicit in *sol*.

⁵² Alii versus de eodem quantum ad voces finales:

- ⁵³ In ·D·solre manet primus tonus atque secundus.
- ⁵⁴ Tercius et quartus faciunt in *mi* sibi finem.
- ⁵⁵ Cum quinto sextus faciunt in *fa* sibi finem.
- ⁵⁶ Expliciunt in *sol* octavus septimus atque.

⁵⁷ Quantum ad litteras finales:

- ⁵⁸ Primus et alter ·D· tenet, ·E· tercius quoque quartus.
- ⁵⁹ ·F· quintus sextus, ·G· septimus atque supremus.

⁶⁰ Nota: octo tonorum quatuor sunt finales. ⁶¹ Unde nota, quod [finales] iste terminus aliquando refertur ad voces, aliquando ad litteras finales.
⁶² Voces finales sunt *re*, *mi*, *fa*, *sol*, sed littere finales sunt ·D·E·F·G· et de utrisque finalibus dantur hec metra: „In *re* primus“ et cetera.

⁶³ Ulterius notandum est seu sciendum, quod varia sufficiencia modorum reperitur a musicis poni. ⁶⁴ Nam Boecius in Dialogo sex tantum posuit, quas infra diapente recondit regulares coniunctiones vocum; que fit per dyapason et infra usque ad dyapente ad compositionem cantus irregularem afferens compositionem, eo quod non dulcem, ymo agrestem efficit melodiam. ⁶⁵ Ptolomeus vero in sua musica igitur adherentes sibi septem posuit consonancias vocum. ⁶⁶ Nos vero magis habundare volentes nunc

⁶⁵ PTOLOM. 4, 15

⁵¹ sep-] sex *Pr*

⁶⁴ recondit] retundit *Pr* | afferens] aservens *Pr*

huiusmodi intervalla vocum vel etiam modos, quibus quilibet cantus
 6r contextitur, appellamus a modulando vel a motu vocis, quia ascensus vel
 descensus | omnium in eis modificatur, novem communiter, et proprie a
 semitonio, quod lima Pitagoras appellare solitus est, tamquam a minori
 inchoantes, quia diesi in genere enarmonico adutimur. ⁶⁷ Voces etiam
 predictae vel locantur in eadem linea vel in spacio equaliter, et sic causant
 unisonum. ⁶⁸ Vel certe voces huiusmodi ponuntur in locis diversis, hoc
 iterum dupliciter, vel quia distant a se invicem immediate, et sic causant
 thonium, preter *fa mi*, qui semper habent semitonum facere inter se. ⁶⁹ Si
 autem mediate, hoc dupliciter, vel consonanter et proportionaliter seu
 secundum proportionem sesquiterciam, que est inter quatuor intervalla, ut
 inter *mi* et *la* vel *sol* et *re* aut *fa* et *ut*, et est diatesseron. ⁷⁰ Vel secundum
 proportionem sesquialteram, que est per quinque intervalla, ut inter *sol* et
ut, et dicitur diapente. ⁷¹ Aut certe secundum proportionem duplam, que
 est inter octo intervalla, sic venit diapason de genere multiplici vel conso-
 nanter, et hoc secundum proportionem triplicem. ⁷² Vel tunc talis distancia
 est per tonum et semitonium, ut est *fa re* aut *sol mi*, et sic causatur semi-
 ditonus. ⁷³ Aut per duos tonos, et est dittonus, ut *ut mi*, *fa la*. ⁷⁴ Si autem
 dissonanter et proportionaliter a se distant, hoc iterum dupliciter, vel quia
 talis distancia est per 3^s tonos cum duobus semitoniis distinctis, [et sic est
 proportio sesquialtera,] et dicitur semitonium cum diapente, ut quando fit
 saltus ab una voce in sextam imperfecte sonans, ⁷⁵ vel certe distant per to-
 num et diapente, [et sic est eadem proportio,] et sic tonus cum diapente, ut
 de *la* in *ut* et e converso. ⁷⁶ Dicitur enim sesquialtera a *sesqui* grece, quod est
totum latine, et *altera*, quasi continens totum et alteram eius partem. ⁷⁷ Sex
 enim cum quatuor facit proportionem sesquialteram ideo, quia continet
 quatuor semel et cum hoc <alteram> eius partem, ut vult autor de propor-
 tionibus. ⁷⁸ Quibus omnibus aut aliquibus, prout alicui placuit, modis utitur
 in formatione modulaminis saltem per tempora mensurata. ⁷⁹ Et plures
 fortasse per coniunctas adhuc posset fruens inquisitor reperire, ut semito-

66 cf. HERMANN. mod. p. 150

71 cf. IOH. MUR. spec. 2, 104-106

69 sesquiterciam] sese terciam *Pr*

70 sesquialteram] sese quartam *Pr*

74 [et sic est proportio sesquialtera] cf. *TH I 1, 9, 39*

75 [et sic est eadem proporcioto] cf. *TH I 1, 9, 39* | tonus cum] toni semi *Pr*

77 semel] semi *Pr* | ut] vel *Pr*

num cum diapente et dittonum cum diapente, similiter tritonum, aliosque, qui nondum sunt in usu.⁸⁰ In cantu vero plano et ecclesiastico non nisi sex modis uti convenit ascendendo vel descendendo, scilicet tono vel semitono, semiditono et ditono, diatesseron et diapente, ut vult Boecius, quoniam preter has nulla mulcet vocum compositio ipsum auditum; ad affectum tamen animi specialiter denotando et diapason extrema distanciarum admitti, ut in canticis gaudium vel stuporem continentibus ostendat, reperitur.⁸¹ Quot igitur modi in cantu ascendendo vel descendendo ponuntur, omnes infra diapason inculcantur, ita ut eam transgredi regulis nunquam permittatur.⁸² Et sic semitonum cum diapente, similiter tonus scilicet cum diapente ex usu adhuc tantum admittuntur.⁸³ Unde sic dyapason, quasi totum continens, a *pan* et *sonus* merito nuncupatur.

⁸⁴ Et notandum, quod proporcio secundum Euclidem | diffinitur in quinto *Elementorum* sic: ⁸⁵ Est duarum quantitatum eiusdem generis et eiusdem speciei certa habitudo. ⁸⁶ Sed in arismetica sic diffinitur: ⁸⁷ Proporcio est duorum numerorum unius ad alterum certa habitudo. ⁸⁸ †Exemplum ut in tono et in semitono nulla est proporcio, nec eciam in semitono.†

⁸⁹ Item notandum, quod modicum ante premissum de semithonio per coniuncta causato <...>. ⁹⁰ Restat hic ergo videre aliqua de semitoniis eiusdem, que videlicet per coniunctiones habent causari, cum exemplorum adduccionem enarretur et cetera. ⁹¹ Unde primo sciendum, quod tantum in duobus locis, videlicet in quibus ·b·fa ·b·mi locatur, a prioribus coniuncta est reperta, que et synemmenon grece vocatur, quia per ipsam tonus semitono vel econverso propter vocum discrepantiam in se directe mutari non possunt, qui scilicet thonus et semitonium per ·b· rotundum et ·b·, quibus

84 Euclides, Elementa lib. V, <iii>: Proportio est duarum quantecumque sint eiusdem generis quantitatum certa idest determinata alterius ad alteram habitudo. Cf. TH VIII 15, 34-86-87 cf. Jordanus de Nemore, De elementis arithmetice artis lib. II, <Definitiones>, <i>: Proportio est duarum quantitatum eiusdem generis unius ad aliam certa relatio in quantitate. Cf. TH VIII 15, 35

79 qui] quia Pr

80 uti convenit] ubi quid Pr

81 Quot] quod Pr

82 scilicet] semi Pr | tonus] toni Pr

87 numerorum] modorum Pr

90 semitoniis] semiditonis Pr

91 synemmenon] symeon Pr | semitono] semiditono Pr

coniunguntur, differre relinquuntur, et ita non in cassum, sed in grandem fructum ibidem ·b· rotundum ·b· quadrato apponitur. ⁹² Hoc tamen de eis ignorari non debet, quod in quocunque casu vel coniunctione cantus una illarum est, altera esse non debet. ⁹³ A modernis vero, per quos musica est maxime subtiliata, ponitur ♯, ex quo adhuc loca huiusmodi inveniuntur, et coniuncte unanimiter appellantur. ⁹⁴ Est tamen coniuncta secundum vocem hominis vel instrumenti de thono in semitonium, sive de *fa* in *mi*, quod idem est, vel econverso transmutacio. ⁹⁵ Eciam sciendum, quod omnis coniuncta per b molle signata dicitur *fa*, sed signata per ♯ quadrum dicitur *mi*. ⁹⁶ De quibus que<dam> sunt tonorum regularium, que<dam> vero irregularium. ⁹⁷ Prima ergo est inter ·A· grave et ·b· quadrum, sive ·b· eciam quadrum, et signatur in ·B· gravi per b molle, quod significat *fa* ad ostendendum, quod in loco <mi> *fa* iam debet cantari in ·A·, vero *mi* per mutacionem ut in *sol* in ·C· grave, ut facilius vox possit tangi; quod si absque mutacione vox cito possit cognosci variata, et ideo <non> debet fieri mutacio in ·C· gravi, quia est contrarium manui. ⁹⁸ Et eciam in signum huius ponitur b molle vel ♯ quadrum, que in se non possunt mutari, ut simili ratione ostendant ibi sine sillabarum mutacione vocem secundum asperitatem vel lenitatem per se variari. ⁹⁹ Quia vel *mi* de *fa* fieri, quam ♯ quadrum signat, vel *fa* de *mi*, quam b molle mutat, in coniunctis semper demonstratur. ¹⁰⁰ Exemplum istius patet in responsorio *Sancta et immaculata virginitas*, in loco, in quo dicitur *non poterant*. ¹⁰¹ Similiter exemplificari potest in responsorio, scilicet *Fuerunt sine querela*, ut patet, et cetera, si incipitur in ·A· gravi in loco, quo dicitur *calicem Domini*. ¹⁰² Et in quampluribus cantibus hec coniuncta posset regularibus causari etc.



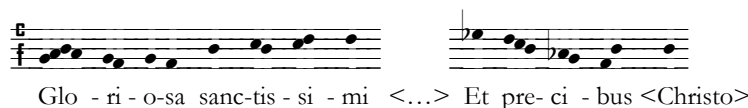
97 ut in *sol*] ut *mi sol* Pr | contrarium] quod rarium Pr

98 sillabarum] *lectio incerta* Pr

99 vel] nil Pr

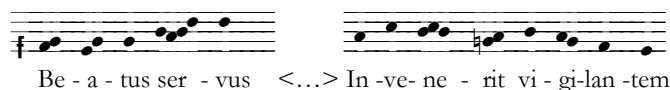
102 ex.: Pr
po te rant

¹⁰³ Secunda coniuncta accipitur inter ·D· et ·E· finales, et quia ibi *mi* in *fa* super ·E· litteram transire videtur seu denotatur per b molle iterum in ·E· finali, sic quod ibi | erit *fa* signatum, videlicet in antiphona de sancto Gregorio, scilicet *Gloriosa sanctissimi* in loco, quo dicitur *et precibus*, ut patet in hoc exemplo:

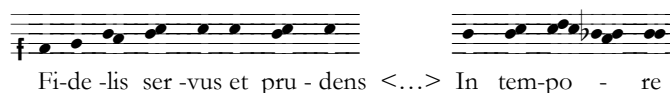


¹⁰⁴ Similiter hec coniuncta comittitur in hoc exemplo, scilicet *Gaude Maria*, in loco, ubi dicitur *interemisti*. ¹⁰⁵ Et in hac antiphona: *O crux gloriosa* in loco *et admirabile signum*, et hoc utrumque illorum intonari habeat in ·D· finali et cetera.

¹⁰⁶ Et tertia coniuncta accipitur inter ·G· et ·F· finales et signatur in ·F· per ♯ quadrum, ut *fa* in *mi* denotetur transire, que in ·F· signatur, et ibidem *mi* cantetur, ut patet in illo cantu communionis *Beatus servus*, in loco *vigilantem*. ¹⁰⁷ Similiter presens coniuncta in aliis pluribus locis cantuum exemplari possit, que exempla causa brevitatis obmittuntur. ¹⁰⁸ Sed sagaciter inveniunt realiter et cum effectum approbant.

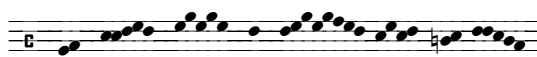


¹⁰⁹ Quarta coniuncta accipitur inter ·G· finale et ·a· acutum et signatur in ·a· acuto <per> b molle, sic quod ibi canitur *fa*, ut patet in hac communionem *Fidelis servus* in loco, in quo dicitur *et in tempore*, et in hoc, si predictus cantus initium habet in ·E· finali, quia tunc fit irregularis posicio ipsius toni. ¹¹⁰ Que coniuncta, ut plurimum, fit in cantibus irregularibus, ut patet in isto exemplo. ¹¹¹ Similiter idem patet in illo responsorio *Conclusit vias meas* in loco, in quo dicitur *contra me*, et hoc est verum, ut plus in cantu monastico. [Sequitur]



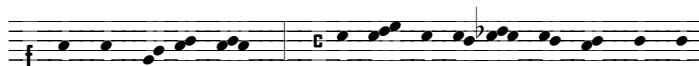
103 ·D· et ·E· finales] G et F finales *Pr* | signatum] signatur *Pr*
 106 et signatur] et significatur *Pr* | signatur] sine *Pr*

¹¹² Quinta coniuncta accipitur inter $\cdot c \cdot$ acutum et $\cdot d \cdot$ superacutum et signatur in $\cdot c \cdot$ acuto per $\natural$ quadrum, sic quod ibi erit *mi*, in $\cdot d \cdot$ vero *fa*, ut patet in hoc iubilo, videlicet quod canitur *Alleluia* de assumptione gloriose virginis Marie. ¹¹³ Et sic hoc, si incipitur in $\cdot a \cdot$ acuto, quia hec eadem coniuncta plus est toni irregularis <quam> regularis, ut patet in isto exemplo. ¹¹⁴ Similiter potest exemplificari de hac coniuncta in hac communione *Beatus servus* in loco preallegato, scilicet *evigilantem*. ¹¹⁵ Et sic, si canitur in *dya-pente*, si incipitur in $\cdot b \cdot$ acuto in sede contraria sive affinali sede regulari, scilicet $\cdot E \cdot$ et cetera.



Al - le - lu - ya
Assumpta

¹¹⁶ Sexta coniuncta accipitur inter $\cdot d \cdot$ et $\cdot e \cdot$ superacutum et [si] signatur in $\cdot e \cdot$ superacuto per b molle, ita quod ibi erit *fa*, ut patet in hoc introitu *Adorate Deum*, si initium eius est in $\cdot G \cdot$ finali. ¹¹⁷ Similiter in hac antiphona *Immutemur* in loco, ubi dicitur *Ieiunemus*, et fit indifferenter in cantu regulari sive irregulari, ut patet in isto exemplo, ut sequitur:



Im-mu - te - mur <...> Ie - iu - ne-mus et plo - re - mus

¹¹⁸ Septima coniuncta accipitur in<ter> $\cdot f \cdot$ et $\cdot g \cdot$ superacutas et signatur in $\cdot f \cdot$ superacuto per $\natural$ quadrum, sic quod in eodem loco cantetur *mi*, in $\cdot g \cdot$ vero *fa*, ut patet in hac | antiphona *Hodie Maria virgo celos ascendit* in loco, in quo dicitur *Maria*. ¹¹⁹ Et hoc est verum, si eius initium accipitur in $\cdot b \cdot$ <quadro> acuto, que tunc hec est ut plus irregularis, ut patet in exemplo:



Ho-di - e Ma - ri - a vir- go

112 inter $\cdot c \cdot$ acutum] inter e acutum *Pr* | in $\cdot c \cdot$ acuto] in f acuto *Pr*

116 per] pro *Pr* | *Deum*] *Dominum Pr*

¹²⁰ Octava coniuncta accipitur inter ·g· superacutum et ·a· excellens et signatur in ·a· excellenti per b molle, sic quod ibi erit *fa*, in ·g· vero *mi*. ¹²¹ Et huic coniuncte musici non assignant locum, ubi ergo in cantu gregoriano, sed rationi committunt; tamen isto non obstante sagax et subtilis cantor sibi ipsi cantum potest adinvenire exercitando, sic<ut> de predictis. ¹²² Et hec omnia loca coniunctarum cum signatis eorumdem in figura manuali prius habita clarius sufficienter patent.

¹²³ Item quod semitonium est duplex, maius et minus, minus in ascensu, sed maius in descensu. ¹²⁴ Item nota, quod ubicumque in linea vel spacio monocordi si invenitur ista littera h, talis modus dicitur thonus, sed ubi b, tunc dicitur modus semithonium. ¹²⁵ Sed ubi invenitur duplex hh, talis modus dicitur dithonus, ubi triplex hhh, ibi dicitur tritonus. ¹²⁶ Sed <si> bh, tunc dicitur modus constare ex tono et semitono, ut semidittonus. ¹²⁷ Sed quando triplex hhh et duplex bb, dicitur semithonium cum dyapente, ut dictum est ante de modis et cetera.

¹²⁸ Item nota, 3^s sunt modi principales, scilicet dyatesseron, dyapente et dyapason, sub quibus omnes alii modi includuntur.

¹²⁹ Item nota, quod dyapason loquendo proprie non dicitur modus, sed vero consonancia.

¹³⁰ Item nota, quicquid modulatur, sub dyapason modulatur, sed quicquid autem <non> includitur, superhabundancia dicitur. ¹³¹ *Sicut malus* autem in cantica 12 vocum secundi toni transpositi, *Quadam die hac re* 12 toni sexti non transpositi, *Virgo Dei sancta Margaretha* 12 transpositi toni sexti.

¹³² Item sciendum, quod ipsi mensuriste in locis, in quibus comittuntur coniuncte, solent ponere ad representandum eas signum tale, ut # #.

¹³³ Organiste vero ipsis notis, ubi est coniuncta, solent adiungere quandam virgulam per modum crucis + + +. ¹³⁴ He autem coniuncte ideo sunt predictae exemplificate, quia organicus sive cantus planus et mensurabilis sine eis nequaquam cantari potest, quare coniuncte diligenter memorie sunt commemorande cum exemplis earumdem prenarratis et cetera.

122 signatis] signetis *Pr*

124 si invenitur] invenitur si *Pr*

125 tritonus] trictonus *Pr*

129 vero] ad *Pr* | consonancia] consonanciam *Pr*

131 12 toni] sexti *suprascr. Pr*

133 + + +] f f f *Pr*

4

¹Notandum insuper, quod sicut octo sunt toni seu tropi, ut dictum est, sic similiter octo sunt tenores eorundem. ²Tenorem autem illam vocem in musica vocamus, ubi prima sillaba *seculorum amen* incipit. ³Et signantur tenores tonorum hiis litteris *euouae*, que sunt recepte de hiis duabus dictionibus *seculorum amen*. ⁴Demptis namque omnibus consonantibus a dictis duabus dictionibus vocales tantummodo remanent iam nominate. ⁵Et dicuntur tenores, quasi quedam claves, que cantum retinent, ne excederet extra sedes finalium vel affinalium sibi assignatas. ⁶Ad cantum quoque, cuius toni sit, nobis aditum preparant et ostendunt. ⁷Hoc quoque non minus memorie est commendandum, quod sicut octo tonorum vel modorum aptitudinibus quatuor sunt littere iniciales assignate, scilicet ·F· grave, ·a· acuta, ·c· acuta, ·d· acuta, voces autem istarum litterarum sunt | *fa, la, fa, sol*, sed hoc vario modo. ⁸Semper etenim duorum tonorum ad unam literam seu vocem finalem est respectus, itemque duorum ad unam, et sic per cetera, ut dictum est. ⁹In tenoribus vero non ita est. ¹⁰Nam nunc quidem unus in una, nunc vero 3^s in una exordium sumunt. ¹¹Est autem in ·F· gravi <iniciu> tenoris toni 2ⁱ. ¹²In ·a· acuta est iniciu tenoris primi, quarti et sexti. ¹³In ·c· acuta est iniciu tenoris toni tercii, quinti <et octavi, in ·d· acuta septimi>. ¹⁴Et <tenores> secundi et septimi loca sibi singularia vendicarunt, quoniam tonus secundus pre omnibus maxime descendit, septimus vero per omnibus maxime ascendit.

Versus: ¹⁵Qualiter octo modis cantus distinguitur omnis,
¹⁶Sic et eorum esse distinguimus octo tenores,
¹⁷Quatuor et claves illorum finibus addes,
¹⁸Sic istis claves sunt quatuor hanc tamen eque,
¹⁹Illa quippe ptingos duos sibi vendicat una,
²⁰Hic unum vel tres clavi coniungimus uni.
²¹Primus et quartus, sextus habent ·a·lamire,

1-14 cf. IOH. COTT. mus. 11, 1-9

15-25 GOB. PERS. p. 192a

1 corundem] earundem *Pr*

4 demtis *Pr* | consonantibus] consonis *Pr*

5 excederet] excederat *Pr*

13 <et octavi, in ·d· acuta septimi>] cf. *TH VIII 25, 13*

- ²² ·F·fa 2^{us} habet et septimus ·de·lasolre,
²³ Octavo, quinto, trito ·ce·solfaut adest,
²⁴ Singulo modo tenent loca septimus atque secundus,
²⁵ Pre reliquis ymus hic, cum sit et ille supremus.

²⁶ Item scire debes, quod primus tonus, ut sepe dictum est, desinit in ·D· gravi, et eius tenor in ·a· acuta incipit, sed eius plagalis in ·D· gravi desinit, et eius tenor in ·F· gravi incipit, et sic de aliis, quod totum patet in hiis metris:

- Versus: ²⁷ Est primus tonus *re la, re fa*que secundus,
²⁸ Tercius est *mi fa*, sed 4^{tus} sit tibi *mi la*,
²⁹ Est quintus tonus *fa fa, fa la* quoque sextus,
³⁰ Septimus est *ut sol*, octavus quoque *ut fa*
 et cetera.

³¹ Item alia metra de eodem:

- ³² Pri- *re la*, se- *re fa*, ter- *mi <fa>*, quart- quoque *mi la*,
³³ Quin- *fa fa*, sex- *fa la*, sep- *ut sol*, oc- quoque *ut fa*.

³⁴ Notandum, quod nullus tenorum quintam clavem a sua finali transcendit, incipiendo suum *seculorum amen* preter autentum deutrum [et tritum], tertium tonum, qui facit hoc ad sextam, deberet tamen facere ad quintam. ³⁵ Et ratio est, quia ·b·fa·b·mi <non> est bona concordancia et ideo facit hoc in ·c· acuta.

- Versus: ³⁶ Estque commune tono sub fine suo, quia nulli
³⁷ Nec supra quintam tenor est, soli nisi trito,
³⁸ Qui capit sextam, pro qua tonus ille severus.

³⁹ Item notandum, quod omnis autentus tenor excedit tenorem sui plagalis clavibus in duabus excepto septimo, qui suum plagalem nisi in sola, id est una, clave excedit.

- Versus: ⁴⁰ Clavibus in binis autenti collaterales
⁴¹ Transcendunt, sedem superat sed septimus una.

32-33 ANON. Gemnic. append. 19-20; ANON. Carthus. inton. 37

36-38 GOB. PERS. p. 192b

40-41 GOB. PERS. p. 192b

⁴² Item nota: omnis tenor aut incipit ultra quartam sui finalis aut in quarta vel infra quartam. ⁴³ Si incipit supra quartam, tunc est tenor autenti. ⁴⁴ Si autem manet in quarta vel infra quartam, tunc est tonus plagalis.

Versus: ⁴⁵ Est ultra quartam vel quarta vel tenor infra,
⁴⁶ Si supra, tenor est autenti, si manet infra
⁴⁷ quartam vel quarta, tenor fuit ille plagalis.

⁴⁸ Item nota, omnis saltem capitalis aut in fine tangit finalem sui toni aut
 8^v non. | ⁴⁹ Si non, tunc est tenor autenti. ⁵⁰ Si sic, tunc est tenor plagalis.

Versus: ⁵¹ Est ad finem rediens aut non tenor omnis.
⁵² Si non, autenti est, si sic, collateralis.

⁵³ Si quis sin-gu-lo- rum cu-pit to-no-rum

sci-re me-lo-dy-am hanc at-ten-dat nor-mam

Et sic fi-ne bre- vi stu- di- o-que le-vi

pot- e- rit hoc sci-re to-nos dif-fi-ni-re.

5

¹ SEQUITUR QUOMODO TONI IMPARES DEBEANT COGNOSCI IN
QUOLIBET CANTU.

² Cum igitur de cursu modorum dicturi sumus, quid cursum eorum vocemus, primitus discutiendum est. ³ Cursus modorum sive troporum legem dicimus, qua sub certa regula coercentur, scilicet quantum quisque ascendere vel descendere vel intendi vel remitti debeat. ⁴ Unde intensio et remissio, ascensio vel descensio dici potest a suis finalibus, quo premissa de cursu modorum sive tonorum, prout possumus, disseramus. ⁵ Omnes itaque autenti a suis finalibus, vel si necesse fuerit, a suis affinalibus, ad octavam, quod est dyapason, regulariter ascendunt, id est ad litteram sibi similem quantum ad vocem, non tamen ad figuracionem, licenciam ad nonam vel ad decimam. ⁶ Licenciam autem idcirco a regula divisimus, ut sciatur, quod ille voces non contingende sunt, que per licenciam conceduntur. ⁷ Quod enim <quis> ex regula habet, quasi ex debito habet. ⁸ Racio, quia liberius eo frui potest. Que autem per licenciam conceduntur, ea tamquam per gratiam possessa humiliter ac prudencius sunt tractanda. ⁹ Descendunt autem sub finali in proximam, hoc est per unum tonum. ¹⁰ Et nulla licencia eis a peritis musicis amplius descendendi concessa reperitur. ¹¹ Excipitur autem autentus tritus, id est quintus tonus, cui nulla infra finalem descensio attributa est. ¹² Et <per> illam causam, quia semitonii imperfectio competentem descensum sibi per tonum fieri non permittit. ¹³ Invenitur tamen habere descensum per semidittonum, et hoc non virtute sua, sed cum intrat cursum vel naturam sui plagalis, scilicet sexti toni, ut patet in hac antiphona quinti toni *Alma redemptoris* in illa dictione *genitorem*. ¹⁴ Similiter in illa dictione *miserere*.

Versus: ¹⁵ Voces autentis lex dat modulaminis octo,

¹⁶ Cui tamen ad decimam phas est pertingere vocem,

¹⁷ Sed tantum sola solet hic descendere voce

¹⁸ Infra finalem, qua quintus lege privatur.

2-12 IOH. COTT. mus. 12, 1-3 et 7-13

15-18 cf. ANON. Carthus. nat. 5, 45

3 qua] quia *Pr*

7 <quis>] cf. TH VIII 26, 10

¹⁹ SEQUITUR DE PLAGALIBUS SIVE PARIBUS TONIS.

²⁰ Plagales autem omnes a finali usque ad quintam regulariter ascendunt,
 9r et licencialiter sextam | assumunt. ²¹ Nec mirandum, quod plagales mino-
 rem ascendendi licenciam habeant quam autenti, quia plagales in inferiori-
 bus morari debent et raro a finali ad quintam ascendere. ²² Nam Odo huius
 artis experientissimus a Guidone in fine sui tractatus conprobatus dicit:
²³ Omnis itaque cantus a finali ascendens, si quinta ter vel quater in eodem
 repercutitur, autento deputandus est, ut patet in hac antiphona *Ecce tu pul-
 cra es*, que licet in cursu secundi toni decidat, tamen quia quinta a finali sua
 reverberatur, primo tono deputatur.

Versus: ²⁴ Quinque plagalis habet vel sex, sed raro salutat.

Versus: ²⁵ Quintam vel sextam quam si <bis> terve quaterve

²⁶ Surgit ad has voces, autento erit tribuendus.

²⁷ Descendere autem eis licet sub sua finali ad dyatesseron, id est ad lo-
 cum quartum et hoc regulariter, licencialiter autem ad quintum per dyapen-
 te et non amplius.

Versus: ²⁸ Quatuor a fine poterit descendere talis,

²⁹ Istisque licencia dat vocem descendere quintam,

³⁰ Ultra si tendit, illud sine lege manebit.

³¹ Unde constat, quod toni pares hoc quod perdunt in acutis, reparant
 in gravibus. ³² Nequeunt etenim supra suos finales complere dyatesseron,
 complent adiutorio litterarum ad quas descendunt sub suis finalibus.
³³ Verbi gracia tonus secundus perficit suum dyapason ab ·A· gravi ad ·a·
 acutum, et de omnibus est suo modo dicendum. ³⁴ Et debet hoc pro regula
 haberi, quod omnes toni pares faciunt suum dyapason a quarta littera sub

20-23 IOH. COTT. mus. 12, 14-17

24-26 cf. ANON. Carthus. nat. 5, 45

21 plagales] plagalis Pr | quam autenti] quam in autenti Pr | a finali] affinali Pr

22 Odo] ordo Pr

23 deputandus] disputandus Pr

26 has] hac Pr | erit] erit erit Pr

27 quintum] quintam Pr

33 de omnibus] omnibus Pr

finali usque ad quintam supra finalem finali computata. ³⁵ Et est generalis regula tam ad regulares, quam ad irregulares tonos plagales.



In tu - o ad-ven-tu e - ru - e nos Do-mi - ne

Inclinavit Dominus aurem suam michi.

Nisi tu Domine servabis nos.

³⁶ Illud eciam non est pretermittendum, quod diximus, autentos ad octavas, et subiugales ad quintas ascendere. ³⁷ Sic est intelligendum, quod toni alte ascendunt, id est ascendendi potenciam habent, quia non semper cantus tonorum autentorum ascendit ad dyapason, sicut patet precipue in cantibus ferialibus et in quibusdam festivis, sicut contingit in istis vel similibus exemplis antiphonarum *Ecce ego mitto, Ecce tu pulchra es, In tuo adventu*, que antiphone a suo finali tantum ad dyapente ascendunt. ³⁸ In quibus et similibus antiphonis caute respiciendum est: ³⁹ Si enim sepius reverberatur dyapenthe, tunc sunt de thono autentio. ⁴⁰ Si vero non, sed inferius sepe morantur, tunc sunt de thono plagali. ⁴¹ Et quia premissae antiphone sepius tangunt dyapenthe, igitur sunt de thono autentio et non plagali. ⁴² Volo te eciam scire, | quomodo autenti aliquando possunt ingredi in loca suorum plagalium, scilicet descendendo sub suo finali per dyatesseron, quod tamen raro contingit, ut patet in illa antiphona *Ecce tu pulchra es* et in aliis. ⁴³ Cuius ratio potest talis assignari, quia sicut domini vel principes possunt licite dominari in bonis suorum subditorum, sic autenti subiugali-um possunt loca occupare et non econverso.

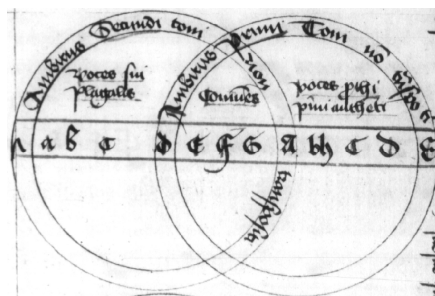
⁴⁴ Item sciendum, quod plagalium mora semper debet esse in inferioribus iuxta suas finales et raro debet contingere quintam et rarius sextam, rarissime septimam, ut dictum est. ⁴⁵ Autentis vero licitum est sepius versari in acutis descendentibus ad inferiora, iterum regreditur ad acutas. ⁴⁶ Istas regulas datas de tonis quidam cantus transgrediuntur, dum ascendunt ut autenti, et descendunt ut plagales, ita ut duos tonos videantur occupare, sicut patet de illa antiphona, que canitur de sancta Maria Magdalena *Fidelis sermo et omni acceptione*, ad quos cantus iterum caute respiciendum est. ⁴⁷ Nam si superius plus morentur quam in inferioribus, autenti sunt. ⁴⁸ Si plus inferius quam superius, plagales iudicantur. ⁴⁹ Si vero tantum in acutis, quantum in inferioribus, dicuntur esse de tonis communibus vel indifferentibus. ⁵⁰ In responsoriis vero et in introitibus non est difficultas, quia si versus eorum incipiunt autente, hoc est elevate, sunt de

9v

tonis autentis. ⁵¹ Si vero plagaliter, id est basse vel depresse, sunt de tonis plagalibus. ⁵² Quidam tamen artis musice inexpertes suum cantum ad pruritum aurium aliquando minus elevant, ut videantur in tonis autentis laborare, aliquando minus deprimunt, ut videantur tonos plagales occupare. ⁵³ Quid autem tonos ad sic faciendum compellat, nil aliud arbitror, quam ignorantia musice artis, quod quilibet potest experiri in cantibus modernis.

⁵⁴ De antiquis cantibus non est mirandum, cum solummodo quatuor tonos, ut dictum est, possidebant, et ergo licebat eis in superioribus et in mediocribus et in infimis iuxta sue voluntatis arbitrium commorari. ⁵⁵ Que autem littere appropriantur tonis autentis, et que appropriantur tonis plagalibus, que vero littere sunt indifferentes quantum ad tonum autentum et eius subiugalem, hiis quatuor figuris, que secuuntur, potest lucide declarari. ⁵⁶ In quarum prima ·A·B·C· tres prime littere sunt proprie toni secundi, quia in eis licet appropriate tono secundo commorari. ⁵⁷ Sed ultime tres ·B·C·D· tono primo appropriantur, quia in eis cantus toni primi regulariter potest demorari. ⁵⁸ Quinque vero mediocres littere, scilicet ·D·E·F·G·A·, dicuntur indifferentes seu communes, quia indifferenter cantus toni primi vel secundi potest discurrere per easdem, et sicut dictum est de prima figura, sic de aliis et cetera.

10r

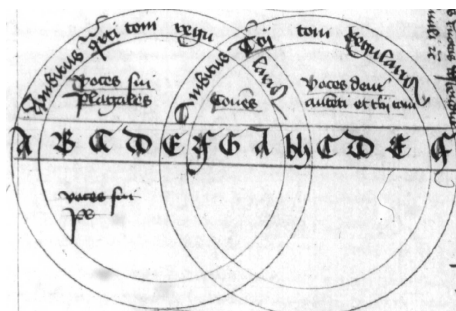


Ambitus secundi toni non transpositi

Ambitus primi toni non transpositi

Voces sui plagalis	Communes	Voces prothi primi autentis
Γ A B C	D E F G a	bh c d e

⁵² videantur tonos] videatur tonos *Pr*



Ambitus quarti toni regularis

Ambitus tertii toni regularis

Voces
sui plagalis

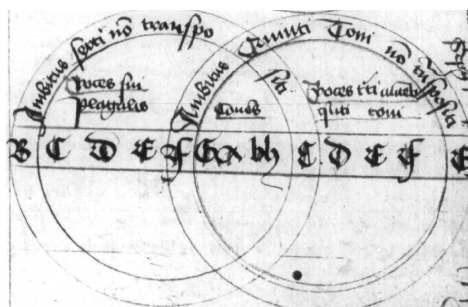
Communes

Voces deutri
autenti et tertii
toni

A B C D

E F G a b

c d e f



Ambitus sexti toni non transpositi

Ambitus quinti toni non transpositi

Voces
sui plagalis

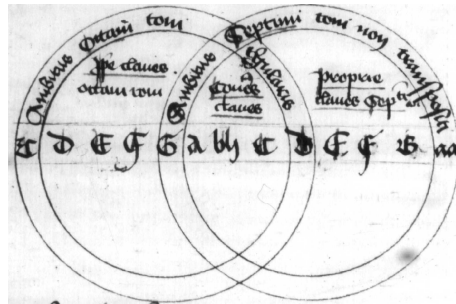
Communes

Voces triti
autenti quinti
toni

B C D E

F G a b c

d e f g

10^v

Ambitus octavi toni regularis

Ambitus septimi toni non transpositi

Proprie claves octavi toni	Communes claves	Proprie claves septimi toni
C D E F	G a b h c d	e f g aa

10^r

⁵⁹ Plagales toni sive pares sunt omnes situati in numero pari. ⁶⁰ Isti:

Secundus
Quartus
Sextus
Octavus

⁶¹ Et dicuntur plagales, quia plagentur a suis autentis ita, quod autenti quandoque descendunt in cursum plagalium. ⁶² Et eciam, quia quatuor voces, id est notas, descendunt sub suo finali et cetera.

⁶³ Autenti toni sive impares sunt omnes in numero impari situati. ⁶⁴ Isti:

Primus
Tercius
Quintus
Septimus

⁶⁵ Et dicuntur autenti, quia suum dyapente in quinta corda a sua sede finali cum suo dyatesseron in 8^{va} corda pluries reverberant. ⁶⁶ Et eciam, quia solum supra suam finalem ascendunt octo notis supra et unam infra.

10^v ⁶⁷ Unde <secundum> Guidonem et Iohannem in sua musica et secundum Theogerum accipias eorum concordancias, in qua continentur condiciones tonorum sub quatuor regulis. ⁶⁸ Prima hec est: omnis cantus tan-

67-71 cf. SUMM. GUID. comm. 3, 17-22

59-66 *margin. Pr*

gens sepius quintam vocem supra suam finalem et non descendens infra autentis tonis, id est imparibus, est adiudicandus. ⁶⁹ Secunda regula est ista: omnis cantus descendens sepius sub suam finalem, si tangit semel quintam vel quartam vocem, est, ut plagali tono adiudicetur. ⁷⁰ Tercia regula: qui cantus ascendat supra suam finalem sive non, qui non tangit quintam clavem, ascribi plagalibus debet. ⁷¹ Quarta regula: omnis cantus si tociens quintam repercutit supra se, quociens repercutit quartam sub se^a, est sub imperio plagali etc.

⁷² Notandum, quod omnis cantus secundi toni versatur inter ·a· utrumque, inter ·A· grave et ·a· affinale, utrumque assumens vocem unam, hoc est tonum supra et tonum infra. ⁷³ Sed primus tonus semper versatur inter ·D· et ·d· utrumque, hoc est inter ·D· finale et ·d· affinale seu acutum, utrumque assumens vocem unam ex licencia ita, quod assumit ·C· grave cum licencia et ·e· acutum cum licencia. ⁷⁴ Sed tercius tonus regulariter versatur inter ·E· et ·e· utrumque, hoc est inter ·E· finale et ·e· superacutum et tono infra scilicet ·D· finale. ⁷⁵ Sed plagalis quartus tonus versatur inter ·B· et ·b· utrumque, hoc est inter ·B· grave, ·b· affinale, assumens vocem unam supra suum dyapason, hoc est ·c· affinale. ⁷⁶ Omnis cantus sexti toni regulariter versatur inter ·C· et ·c· utrumque, hoc est inter ·C· grave et ·c· affinale, assumens vocem unam tono supra, scilicet ·d· affinale et tono infra, scilicet ·B· grave, id est ·h· durum.

⁷⁷ Sed cantus quinti | toni versatur inter ·F· et ·f· utrumque, hoc est inter ·F· finale et ·f· superacutum et cetera. ⁷⁸ Cantus octavi toni regulariter versatur inter ·D· et ·d· utrumque, hoc est inter ·D· finale et ·d· affinale, assumens vocem unam tono supra, scilicet ·e· affinale, et ·C· grave quo ad infra. ⁷⁹ Sed cantus septimi toni versatur inter ·G· et ·g· utrumque, hoc est inter ·G· finale et ·g· superacutum, assumens vocem unam tono supra, scilicet ·aa· geminatum superacutum, et vocem unam infra, scilicet ·F· finale, ut lucidius hee omnes declaraciones habentur in figuris.

► p. xxx

11r

71 ^a id est supra finalem

69 adiudicetur] adiudicentur *Pr*

70 qui cantus] quis cantus *Pr* | ascribi] ascribitur *Pr*

72 tonum supra et tonum infra] tonus supra et tono infra *Pr*

75 ·c· affinale] E affinale *Pr*

76 ·d· affinale] E affinale *Pr* | ·h· durum] bh durum *Pr*

- Versus: ⁸⁰ Dicitur esse modus in cantu regula <quedam>,
⁸¹ Quo cantus regitur, discernitur ac moderatur.
⁸² Octo vero modi, [de] quorum quilibet dicitur impar
⁸³ Autentus a Grecis namque repertus:
⁸⁴ Primus et 3^{us}, hinc quintus, septimus, hii sunt.
⁸⁵ Postea tunc sequitur numerus par quilibet horum
⁸⁶ Collateralis <erit, qui> dicitur esse secundus,
⁸⁷ 4^{us} cum sexto, quibus 8^{us} sociatur.
⁸⁸ Impar quisque parem sibi postulat associari,
⁸⁹ Qui secum possit in eadem sede morari.
⁹⁰ Sedes finales sunt horum ·D··E··F··G·que
⁹¹ Primus finitur in ·D·, pariterque secundus.
⁹² Tercius et quartus <·E·> sumpserunt sibi finem.
⁹³ Quintus in ·F· finit, sextumque sibi sociabit.
⁹⁴ Septimus in ·G· cadit, [que] octavus iungitur illi.
⁹⁵ Nature talis autentus esse probatur
⁹⁶ Sede queat fine protendi vocibus octo
⁹⁷ Huicque licencia dat vocem contingere nonam
⁹⁸ Et decimam quandoque decet <sibi> iungere vocem,
⁹⁹ Voceque sub fine tantum deponitur una.
¹⁰⁰ Amplius ad nostras licet describere normas:
¹⁰¹ ·D· vel ·A· primus requiscit, secundus.
¹⁰² Tercius et quartus in ·E· vel ·a·b· locatur.
¹⁰³ Cum quinto sextus in ·F· vel ·C· requiescunt.
¹⁰⁴ Septimus et octavus sit in ·G· vel ·D· finiendus.
¹⁰⁵ Estque natura data collateralibus hec,
¹⁰⁶ Ut ad quintam vocem possint a fine levare,
¹⁰⁷ Hiisque licencia dat vocem attingere sextam.
¹⁰⁸ Sic bis sex voces retinere hoc sepe videtur.
¹⁰⁹ Offertoria cum gradualibus officiisque,
¹¹⁰ Alleluia vel antiphone, responsoriaque quedam
¹¹¹ Et tractus voces cantari per duodenas.

► p. xxx

80-138 cf. LAMBERTUS p. 261a-b

90 finales] finalis Pr | ·E·] g Pr

92 sumpserunt] sumunt Pr

98 iungere] iungi Pr

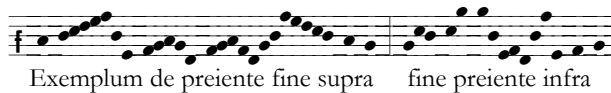
102 ·a·] qd Pr

¹¹² Huic quandoque licet duodenis vocibus uti.
¹¹³ Tot vero voces cantus non postulat omnis,
¹¹⁴ Multociens etenim cantus quidem reperitur.
¹¹⁵ Qui cantus tantum <...> voces protendit,
¹¹⁶ Ut per ascensum possit autent<ic>us esse.

Sic idem: ¹¹⁷ Quando descendit, ut sit iam collateralis
¹¹⁸ Propter descensus, de quo fit questio, cuius
¹¹⁹ Debeat esse modi, que solvitur hac ratione:
¹²⁰ Si transire metas aliquas prohibetur,
¹²¹ Quilibet sic cantus aliquis adire videtur
¹²² Quilibet autentus ascendere numquam iubetur
¹²³ Trans finem octavam plagalis vero quartam,
¹²⁴ Protendi semper oportet autentus in altum,
¹²⁵ Raroque descendit e contra collateralis,
¹²⁶ Sepius yma tenens raro se tollit in altum.
¹²⁷ Hinc quoque de facili scire poteritque, huius
¹²⁸ Debeat esse modi, si caute respiciatur,
¹²⁹ An magis alta petat cantus, quam tendat <ad yma>.
¹³⁰ Nam magis alta petens autentus esse probatur,
¹³¹ Sepius yma tenens est collateralis habendus.

Versus: ¹³² Rursus multociens alium cantum reperimus,
¹³³ Qui primo sicut autentus obtinet alta,
¹³⁴ Postea descendit ut collateralis ad yma
¹³⁵ Vel viceversa post yma de hinc petit alta.
¹³⁶ De quo si queritur, cuius hic modi sit
¹³⁷ Sic respondetur: quia cantus quilibet eius
¹³⁸ Est modi, in quo fines regulares videntur.
¹³⁹ Nam punctus preiens extremum si finiretur
¹⁴⁰ Alcior extremo, merito tunc esse meretur
¹⁴¹ Autentus talis, econtra collateralis
¹⁴² Aut eius, de quo plus accipit, esse probatur.

► p. xxx



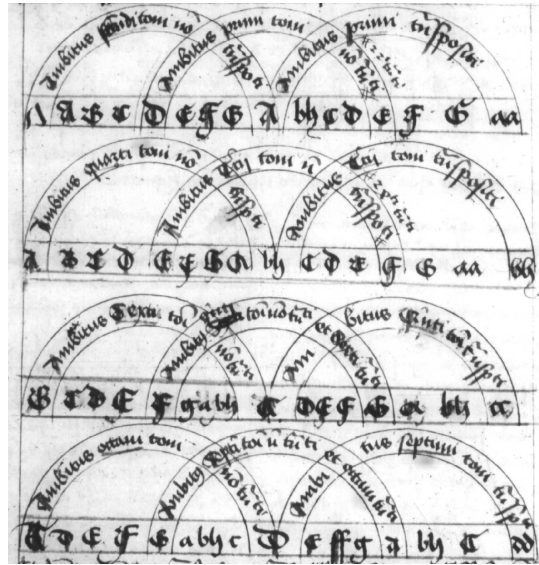
119 hac] ac *Pr*

121 Quilibet] *lectio incerta Pr*

138 regulares] regularis *Pr*

140 merito] finaliter *Pr* | meretur] meretur *Pr cf. TH IX 2, 3, 67*

- 11^v ¹⁴³In istis rotis ambitus toni transpositi et non transpositi, transpositi ideo, quia transponuntur a propriis sedibus et usurpantur alias sedes et cetera.



Ambitus secundi toni non transpositi

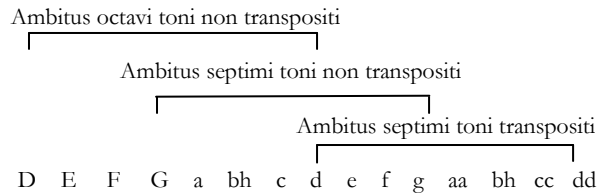
Ambitus primi toni non transpositi
 Ambitus primi transpositi
 A B C D E F G a bh c d e f g aa

Ambitus quarti toni non transpositi

Ambitus tercii toni non transpositi
 Ambitus tercii toni transpositi
 B C D E F G a bh c d e f g aa bh

Ambitus sexti toni non transpositi

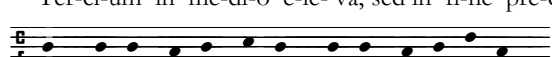
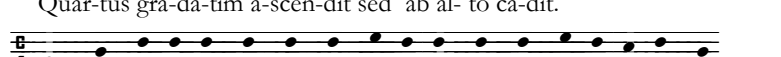
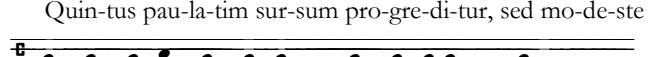
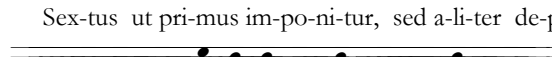
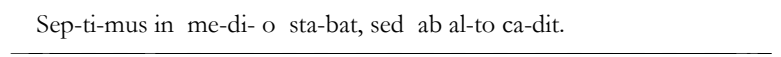
Ambitus quinti toni non transpositi
 Ambitus quinti toni transpositi
 C D E F G a bh c d e f g aa bh cc



¹⁴⁴ Et dicuntur <...> toni transpositi, quia transponuntur a propria sede per dyapente, ut patet speculanti.


 Pri-mi to-ni me-lo-di-a psal-lat in di-rec-to.

 Se-cun-dum au-tem in me-di-o sic va-ri-a-bis.

 Ter-ci-um in me-di-o e-le-va, sed in fi-ne pre-ci-pi-ta.

 Quar-tus gra-da-tim a-scen-dit sed ab al-to ca-dit.

 Quin-tus pau-la-tim sur-sum pro-gre-di-tur, sed mo-de-ste de-scen-dit.

 Sex-tus ut pri-mus im-po-ni-tur, sed a-li-ter de-po-ni-tur.

 Sep-ti-mus in me-di-o sta-bat, sed ab al-to ca-dit.

 Oc-ta-vus se-cun-dum in me-di-o re-spi-cit sed in fi-ne de-spi-cit.

144 ex.: in directo] in directe *Pr* |  *Pr* |  *Pr*

 *Pr*
 Septimus in medio stabat sed ab alto cadit

†...† difference tonorum Primi toni Eu ou a e Eu ou a e

Eu ou a e Eu ou a e Secundi

Tercius Eu ou a e Eu ou a e Eu ou a e

Quarti toni <Eu ou a e> Eu ou a e Eu ou a e Eu ou a e

Quintus Eu ou a e Sextus

Septimus Eu ou a e Eu ou a e Eu ou a e † †

12r
► p...xxx Octavus Octavus Peregrinus Peregrinus † †

Peregrinus Peregrinus Peregrinus

Hoc *Nunc dimittis* canitur super †...†

Nunc di-mit-tis <ser-vum tu-um>Do- mi- ne, se-cun-dum <ver-bum> tu-um

in pa-ce

6

¹Notandum, quod cuilibet tono accidunt quinque, scilicet sedes finalis, tenor, natura, regula et licencia. ²De sede finali satis dictum est, ut supra. ³De tenore autem est sciendum, nam sicut octo sunt toni troporum, id est melodie, ita et octo sunt eorum <tenores>. ⁴Et dicitur a *teneo*, -es, quia tenet naturam cuiuslibet cantus. ⁵Unde tenores post antifonas vel introitibus hiis litteris figurantur *euonae*, que sumuntur ab hoc complexo: *seculorum amen*, a qualibet syllaba vocalem recipiendo. ⁶Animadvertendum est, quod sicut octo tonorum quatuor sunt littere finales, quibus finiuntur toni troporum, scilicet ·D·E·F·G·, ita quatuor sunt littere tenorum eorundem tonorum inceptive, scilicet ·F·a·c·d·, sed vario modo. ⁷Semper enim finis duorum tonorum ad unam notam finalem respicit, exempli gracia primus et secundus tonus semper finiuntur in ·D· et cetera. ⁸In tenoribus vero non est ita. ⁹Nam nunc quidem unus in una, nunc tres tenores in una littera considerantur. ¹⁰Nam tenor secundi toni est semper in ·F· finali, primi vero quarti et sexti toni in ·a· acuta. ¹¹Tercii vero quinti et octavi in ·c· affinali vel acuta. ¹²Septimi in ·d· eciam acuta vel finali, ut omnia patebunt in figuris subsequentibus. ¹³Nec est incongruum, quia unus tonus vel secundus maxime descendit et septimus pre omnibus similiter ascendit.

Tenor secundi toni incipit in ·F· finali

Tenor primi toni, tenor quarti, tenor sexti incipiunt in ·a· acuta

Tenor tercii incipit in ·c· affinali

Tenor quinti toni in ·c· affinali

Tenor septimi toni incipit in ·d· affinali

Tenor octavi incipit in ·c· acuto

¹⁴Tenor non est aliud, nisi prima syllaba incipit suum *seculorum amen*. ▶ p. xxx

1-13 cf. IOH. COTT. mus. 11, 1-10

4 quia tenet] *bis Pr*
 5 complexo] *lectio incerta Pr*
 10 quarti] *quinti Pr*

¹⁵Notandum: tenores valent nobis ad hoc, ut congrue reddant finem cuiuslibet cantus ad eorum debitum principium, unde solent inchoari. ¹⁶Si enim tenores non essent, contingeret cantum inferius descendere quam oportet. ¹⁷Et dicitur tenor a *tonos*. ¹⁸Quilibet versus <nec> incipit suum *seculorum amen*, id est suum tenorem, sub suo fine nec supra quintam a suo fine, sed bene a quinta, excepto 3^o tono, qui suum tenorem, id est *seculorum <amen>*, incipit in sexta supra suam finalem. ¹⁹Racio est ista, quia clavis quinta est dulcis neuima et lenioribus apta. ²⁰Sed quia tercius tonus est crudelis, ideo incipit in sexta, que non est ita dulcis sicut quinta. ²¹Alia ratio, quia in ·b·fa·be·mi non est pulchra consonancia, sed quedam dissonancia.

²²Nota omnes toni autentici volunt incipere suam melodiam una nota infra sub ultima nota *seculorum*, ut patet per istam antiphonam:

Us-que modo non pe- ti- stis quid-quam, pe- ti-te et ac -ci- pi -e - tis
al - le - lu -ia Eu o u a e Usque modo etc.

²³Plagales vero toni incipiunt unam supra, ut patet per istam antiphonam:

O rex glo-ri - e Do-mi - ne vir - tu -tum etc.
Pro-mis-sum pa - tris in nos spi - ri- tum ve-ri - ta - tis al - le- lu -ia
Eu o u a e O rex
Magnificat

15 cuiuslibet] cuilibet *Pr*

19 lenioribus] plenioribus *Pr*

20 sexta] sexto *Pr*

21 ·b·fa·be·mi] bbbemi *Pr*

23 *Pr*

Euouae O rex

²⁴Nota tractus *Collegerunt* 12 vocum toni octavi mixti transpositi. ²⁵Antiphona *Dum appropinquaret* non transpositi cantus octavi toni. ²⁶*Conturbata est*, versus de graduali 12 vocum exclusive toni septimi. ²⁷*Ave rex noster*, antiphona mixti transpositi 2ⁱ toni: ▶ p.xxx



²⁸Alleluia *Inventa est preciosa Margaritha* dicitur mixti toni 12 vocum, et dicitur esse toni secundi non transpositi. ²⁹Et habet magis de ambitu secundi quam primi thoni:



³⁰*Esto mihi in Deum*, graduale 12 vocum toni quinti. ³¹Item mixtus tonus est in alleluia de sancto Procopio, ut *Felix es Bohemia*, et dicitur quarti toni cantus transpositi, quia magis ascendit ad ambitum quarti toni, ut sic, quia sepius 5^{am} et 4^{am} cordam scilicet ante finalem reverberat. ▶ p.xxx



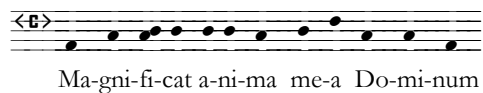
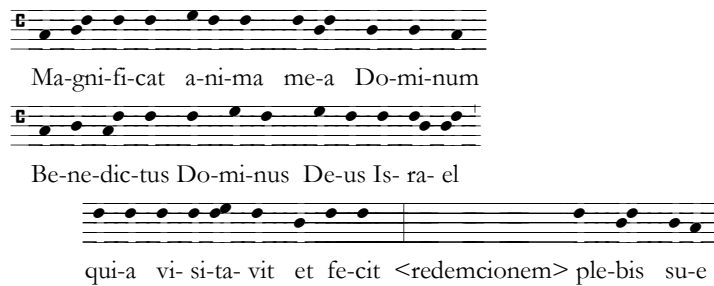
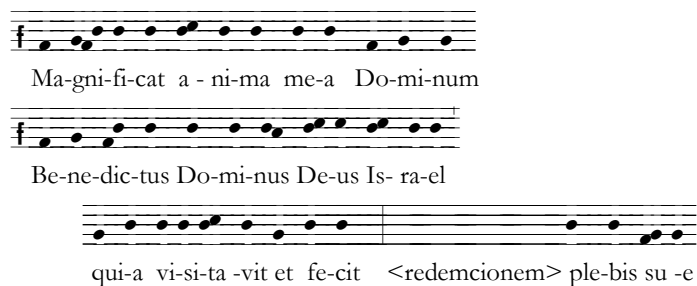
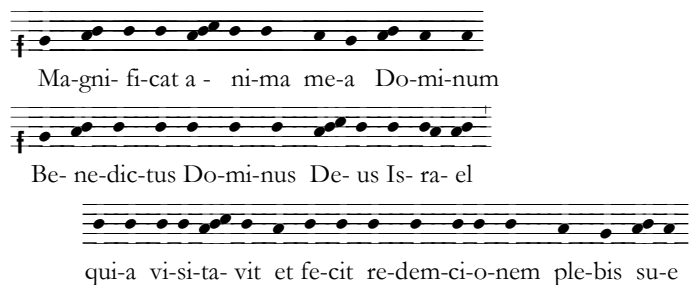
³²„Est natura data collateralibus“ tunc ibi, „sic bis sex voces“ ista licencia dicitur †relat...† maxima, et tendit ad illam declaracionem, scilicet „multociens etenim cantus“ et cetera. ³³Tunc ibi, „sic bis sex“, ut *Suscipiant montes* habet duodecim voces computando supra et infra et dicitur graduale, sed cuius tunc debeat esse toni †...† ibi ad illum textum „Multociens etenim cantus“ et cetera, dicitur septimi toni et cetera. ³⁴*Quoniam non in finem* et cetera tendit ad decem ultra finem, et est graduale et toni tercii.

32-33 cf. TH XI 5, 105, 108, 114; LAMBERTUS p. 261a-b

27 Pr
noster

32 licencia] *lectio incerta* Pr cf. 5, 105

³⁵ *Elevacio manuum mearum*, versus in graduali 9 attingit et dicitur septimi toni. ³⁶ *Precatus* dicitur mixti toni non transpositi, quia magis se tendit ad ambitum octavi 12 vocum.



34 Offertorium *Iubilare deo* <universa terra> ... ascendit 11 supra <finalem> primi toni

<E>

Be-ne-dic-tus Do-mi-nus De-us Is-ra-el

qui-a vi-si-ta-vit et fe-cit <redemci->o-nem ple-bis su-e

<E>

Ma-gni-fi-cat a-ni-ma me-a Do-mi-num

<E>

Be-ne-dic-tus Do-mi-nus De-us Is-ra-el

qui-a vi-si-ta-vit et fe-cit re-dem-ci-o-nem ple-bis su-e

f

Ma-gni-fi-cat a-ni-ma me-a Do-mi-num

f

Benedictus Do-mi-nus De-us Is-ra-el

qui-a vi-si-ta-vit et fe-cit re-dem-ci-o-nem ple-bis su-e

<E>

Ma-gni-fi-cat a-ni-ma me-a Do-mi-num

<E>

Be-ne-dic-tus Do-mi-nus <De-us Is-ra-el>

<E>

Tonus octavus

< Ma-gni-fi-cat a-ni-ma me-a Do-mi-num>

13r



autentus prothus
 raro libere licencialiter
 | / \ |
 C D E F G a b h c d e

plagalis prothi
 licencialiter libere raro
 | / \ |
 F A B C D E F G a b h

autentus deutrus
 raro libere licencialiter
 | / \ |
 D E F G a b h c d e f

plagalis deutri
 licencialiter libere raro
 | / \ |
 A B C D E F G a b h c

autentus tritus
 raro libere licencialiter
 | / \ |
 E F G a b h c d e f g

plagalis triti
 licencialiter libere raro
 | / \ |
 B C D E F G a b h c d

autentus tetrardus
 raro libere licencialiter
 | / \ |
 F G a b h c d e f g a

plagalis tetrardi
 licencialiter libere raro
 | / \ |
 C D E F G a b h c d e

³⁷ Ad maiorem noticiam predictarum figurarum et eciam istius, que sequitur: ³⁸ Sciendum, quod unusquisque tonorum unam habet litteram inceptivam, in qua in ascensu et in descensu terminatur, et utrobique sibi unam litteram licencialiter assumit. ³⁹ ·D· grave et ·d· minutum continent inter se primum tonum, ·A· vero grave et ·a· minutum continent secundum tonum et eciam, ut patet, in declaracione istius figure declaratur. ⁴⁰ Notandum eciam, quod quamvis octo tonorum octo sunt climata, possunt tamen sub septem contineri. ⁴¹ Pro quo sciendum, quod ambitus sive clima toni est spacium unius littere bis posite concludentis inter se quemlibet tonum in ascensu et descensu eiusdem. ⁴² Verbi gracia hec littera ·D· grave et acutum claudit primum tonum et octavum, ·A· vero grave et acutum claudit secundum tonum et sic de aliis, ut patet in hiis metris:

⁴³ Littera quemque tonum tenet una supra vel infra.

⁴⁴ Octavum, primum ·d· continet ·a· que secundum.

⁴⁵ ·E· tercium, quartum ·B· continet, ·F· quoque quintum,

⁴⁶ ·C· claudit sextum, ·G· septimum patet ambitus horum.

⁴⁷ Primus enim et octavus ponuntur sub uno climate et ambitu solo, quod non potest | in aliis inveniri tonis, sed differunt inter se. ⁴⁸ Ambitus 13^v quidem unus est, sed toni diversi. ⁴⁹ Conveniunt eciam in uno spacio, sed differunt racione, separantur per finales, quia primi toni finalis est ·D·, octavi vero est ·G·. ⁵⁰ Primus tonus est autentus, ille vero plagalis. ⁵¹ Prout eciam, quia unus est primus tonorum, alter vero ultimus. ⁵² Primus enim habetur per suam proprietatem, octavus vero movetur per virtutem alterius et cetera.

Versus: ⁵³ Octo tonos septem scindunt climata, distant

⁵⁴ Primus et octavus contenti climate solo.

⁵⁵ Ambitus est idem, non est tonus unus et idem.

⁵⁶ Conveniunt spacio, diffformes sunt racione.

37 istius] istis *Pr*

39 continent] continet *Pr*

53 scindunt] scindit *Pr*



Figura ostendens principia tonorum

Hic continentur principia tonorum per omnes octo thonos	C D F a	autentus prothus	primus	D a	Hic continentur finales claves et affinales
	A C D F	plagalis protus	2 ^{us}		
	E G c faut	autentus deustus	tercius	E b	
	C D E F a	plagalis deutri	quartus		
	F a c sol faut	autentus tritus	quintus	F c	
	C F	plagalis triti	sextus		
	G a b c d	autentus tetrardus	septimus	G d	
	C F G a	plagalis tetrardi	8 ^{us}		

⁵⁷ Unde scias, quod duplices sunt toni, plagales et autentici. ⁵⁸ Unde omnis cantus par virtute imparis toni vocatur plagalis. ⁵⁹ Et [eciam ille] talis cantus plus versatur in gravibus vocibus quam acutis, et tales sunt quatuor: secundus, quartus, sextus et octavus. ⁶⁰ Et dicuntur plagales, id est discipuli, subiugales vel collaterales, quia cantus eorum est magis humilis, quia est plus in gravibus. ⁶¹ Eciam dicuntur subiugales, quia sub suis autentis collocantur. ⁶² Vel eciam dico plagales, quia plagentur a suis autentis, scilicet quando reverberat quintam autentis cordam sepius, quia tunc naturaliter fiet toni autentici, licet non habebit suum dyapason, quod tamen secundum regulas magis debet esse tonus plagalis. ⁶³ Sed tonus autentus dicitur talis cantus, quia plus versatur in acutis quam in gravibus. ⁶⁴ Et dicuntur autentici,

56 fig.: autentus prothus - plagalis protus] autentus protus - plagalis prothus *Pr*

id est principes vel magistri, et ratione tali dicuntur principes vel magistri, quia sicut principes vel magistri primam et principalem obtinent sedem, sic cantus tonorum obtinet claves superiores. ⁶⁵ Et sunt tales quatuor toni, scilicet primus, tercius, quintus, septimus.

Versus: ⁶⁶ Autentus tonus est, quem plus extollit acumen,

⁶⁷ Quique sunt autenti <...>,

⁶⁸ Quatuor ac reliqui plagales <seu> collaterales.

⁶⁹ Plagalis sit par, autentus sit tonus impar.

⁷⁰ Unde secundum magistrum Theogorum: quod quilibet tonus habet 14r
sua principia quo ad litteras, in quibus dicitur terminari. ⁷¹ Unde primus tonus primo incipit in ·C·faut, exemplum primi *In plateis*, in ·D·solre *Leva Iherusalem*, in ·F·faut *Volo pater*, in ·a·lamire *Scio cui credidi*. ⁷² Secundus in ·A·re, ut *Viderunt te aque Deus, Ad te levavi animam meam*. ⁷³ In ·C· *Sicut lilium inter spinas*, in ·D· *Angelorum esca*, in ·F· *Scuto bone voluntatis*. ⁷⁴ Tercius tonus in ·E· *Quando nata es*, in ·G· similiter *Ego sum pastor bonus*, in ·C· *Vivo ego dicit Dominus*. ⁷⁵ Quartus tonus in ·C·faut, ut *Iste cognovit*, in ·D· *Rubum quem viderat*, in ·E· *Qui venturus est, Iohannes baptista, Comperta autem*, in ·a· *Letentur celi*. ⁷⁶ Quintus tonus in ·F· *Qui pacem*, in ·a·, ut *Vincenti dabo manna*, in ·c· *Ecce Dominus*. ⁷⁷ Sextus tonus in ·c·, ut patet in responsorio *Benedicimus te clementissime*, et est transpositio, in ·F·faut *Quasi stella matutina* in responsorio non transposito. ⁷⁸ Septimus in ·G· *Angelorum regi Deo*, in ·d· *Flebat autem uberissime*, antiphona, non transpositus, in ·b·, ut *Mirificavit Dominus sanctos suos*, in ·a·, ut *Horrendo subdenda rotarum* non transpositus, in ·c· *Venite exultemus Domino*.

⁷⁹ Item sciendum, omnis cantus intrans cursum utriusque, videlicet tam plagalis quam autenti, dicitur esse mixti toni, quia ratione ascensus est autenti, sed ratione descensus est plagalis, et tunc non debet denominari ab utroque, sed tantum ab uno a famosiori seu digniori, et hoc est verum in hiis cantibus, qui tociens intrantes cursus autenti quociens plagalis, id est semel ascendunt et semel descendunt vel bis ascendunt et bis descendunt vel ascendunt et simul descendunt. ⁸⁰ Si aliquis cantus pluries intrabit sedes plagalis quam autenti, id est pluries descendit quam ascendit, regulariter

70-78 cf. SUMM. GUID. comm. 4, 28-41 (cf. *Traditio Iohannis Hollandrini* vol. I, p. 116)

68 reliqui] relique *Pr*

78 *Angelorum regi Deo*] *Angelorum regi regum Pr* | *rotarum*] tota responsorium *Pr*

80 descendit quam ascendit] descendunt quam ascendunt *Pr*

debet fore toni plagalis. ⁸¹ Ex quo sequitur, quod *Fidelis sermo et omni acceptione dignus*, hec antifona naturaliter est secundi toni, licet enim ultra finalem usque ad decimam ascendit, quod habet facere primus tonus, sed quia pluries descendit ad quartam infra finalem, quod habet facere secundus tonus, ergo est secundi toni naturaliter, licet in pluribus ecclesiis predicta antiphona sub primo tono modulatur, ut patet intuenti et cetera.

⁸² Racio, quare b duralis: quoniam asperum, durum et severum reddit sonum respectu cantus naturalis vel b mollis. ⁸³ Racio, quare signatur ·b· quadrum: ⁸⁴ quoniam sicut in ·b· quadro †vel ·b· mollis racio, quare signatur pro ·b· quadrum† anguli sunt aliquantulum resistencie motus. ⁸⁵ Eadem <ratione> quod latera sunt acuta in angulis, sic in tali cantu per nimiam deposicionem fit arteriarum | constrictio et dura collisio vocum. ⁸⁶ Unde nota, quod claves seu signa in arte musicali sunt ille littere septem alphabeti, scilicet A B C D E F G. ⁸⁷ Racio, quare dicuntur signa predictae littere est ista, quia per eas suum significatum scilicet debita *solfā*, id est vocum proprietas, representatur seu cognoscatur et cetera.

81 *omni*] in *Pr*

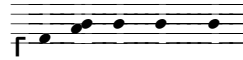
84 ·b· quadro] bb quadro *Pr* | sunt aliquantulum] *redupl. Pr*

85 arteriarum] acerbatus *Pr* | constrictio] constructio *Pr*

<DE PRIMO TONO>

¹Visis tonis et quibusdam aliis preambulis in generali, nunc de uno quoque tonorum in speciali est determinandum ostendendo, qualiter cognosci debent tam in capitalibus quam in eorum differentiis. ²Et voco tonum capitalem tonum principalem, a quo tamquam a fonte toni differentiales originantur ab eo realiter non differentes, sed tantum per mutationem notarum vel per additionem vel per diminutionem ab eo discrepantes, ut patebit in exemplis.

³Notandum ergo, quod primus tonus, qui autentus dicitur, habet unum tonum capitalem et quinque diferenciales. ⁴Et sufficiencia eius potest capi hoc modo: ⁵Omnis tropus, id est primus tonus autentus, incipit in ·A· gravi vel in ·C· gravi vel in ·D· gravi vel in ·E· gravi vel in ·G· gravi vel in ·a· acuta. Si in ·A· gravi, ut hec antifona:



Ro-ga- bat Ihe-sum quidam
Fidelis sermo

⁶si in ·C·, hoc dupliciter, aut per tonum ·D· tangens, deinde per unum sonum aliquantulum ·c· in ·F· per semiditonus transiens, exempli gracia:



Duc-tus est Ihe-sus
Arguebat



Si- mi- la- bo e - um
Ecce ego mitto vos

⁷tunc erit hec diferencia:



E u o u a e

⁸Si vero eodem modo incipiens et a ·D· gravi paulatim ad ·F· grave excurrit, tunc erit ista diferencia:



E u o u a e



Us- que modo

⁹ Si in ·D· gravi, hoc dupliciter, aut a ·D· gravi habet ascensum repentinum et subitum per dyapente surgentem in ·a· acutum et ultra dyapente per semiditonus se circumflectent, id est ad ·c· acutum vel ·b· rotundum acutum, ut in hac antifona:

▶ *p. xxx*

Le - va Do- mi-ne [De-us] Pax e - ter - na

¹⁰ tunc erit ista differentia:

Euouae

▶ *p. xxx* ¹¹ Hec differentia ascribitur etiam cantibus incipientibus a ·C· gravi per tonum ·D· grave tangen<te>s, deinde dyapente surgentes et per semiditonus illud transgredientes, sed circumflectentes hoc modo, ut patet in istis exemplis:

Io- cun- dus
Videns autem
Aurora

¹² Si vero talis cantus non habet ascensum velocem a ·D· gravi ad ·a· acutum per dyapente, sed gradatim ascendit ad ·F· grave vel per semiditonus elevatur ad ·F· grave, vel si descendit sub ·D· gravi ad ·C· grave vel quocumque alio modo, ut patet in exemplis:

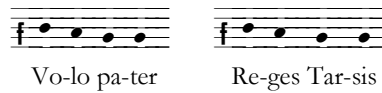
Ie-sus hec di-cens cla-ma-bat Trans-e-un-te Do-mi-no
Ec-ce no-men Do-mi-ni

<tunc erit ista differentia: Euouae>

¹³ Si in ·F· gravi, hoc tripliciter: vel cantus habet gradatum principium ascendendo ad ·a· acutum bis vel ter illud reverberans vel descendendo gradatim ad ·D· grave vel requirit in principio descensum per dyatessaron, scilicet ad ·C· grave. ¹⁴ Si primo, ut in hac antifona, tunc ista erit differentia:



¹⁵ Si secundo, sic quod descendit gradatim in principio, ut hec antiffona ut supra:

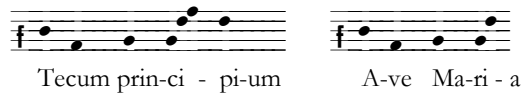


15r

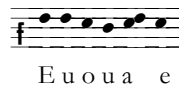
¹⁶ tunc erit ista differentia:



¹⁷ Si tercio, ut hec antifona:



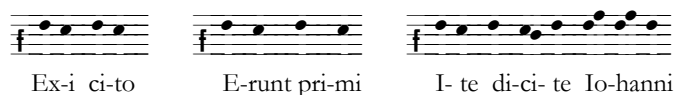
¹⁸ tunc iterum erit tropus capitalis sub hac forma:



¹⁹ In ·E· gravi raro antifone, sed quedam responsoria habent principium, ut:



²⁰ Si incipit in $\cdot a \cdot$ acuta et per tonum duplicem se inclinat, id est descendit per tonum et iterum per tonum resurgit, ut hec:



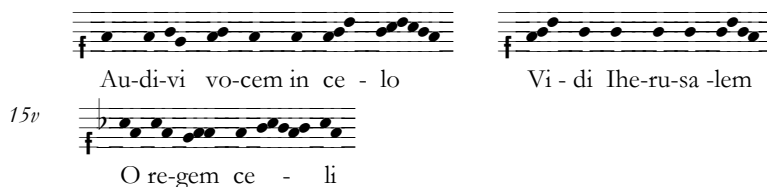
²¹ tunc erit hec differentia:



²² Hec eciam differentia ascribitur ab $\cdot F \cdot$ incipientibus et statim $\cdot a \cdot$ acutum tangentibus, eciam si unisonus intercidat, ut in hiis exemplis:



²³ Sunt et alia primi toni incia minus usitata, reperitur enim incium primi toni in $\cdot G \cdot$ gravi, ut in hiis responsoriis, que canuntur infra octavam pasche.



²⁴ Item incium primi toni, quamvis raro et inusitate, reperitur in $\cdot b \cdot$ rotunda, quod est in $\cdot b \cdot fa \cdot be \cdot mi$ in spacio, ut patet in hoc responsorio, quod canitur infra octavam nativitatis Christi. ²⁵ Hoc responsorium et similia reducuntur ad tonum primi capitalem. ²⁶ Et quod sunt de tono primo, patet per finalem primi toni: finiunt nempe in $\cdot D \cdot$ gravi, et versus

post 22 add. Pr: „Sunt et alia primi toni incia“ statim debet stare post hoc „Item incium primi toni quamvis“ sequitur statim post „Sunt et alia primi.“
23-27 add. post 42 Pr

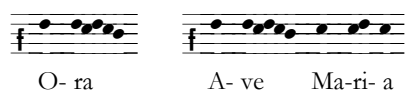
eorum canitur elevate ad similitudinem responsoriorum, que sunt de primo tono, huic eciam [de] tono, quidam plures, quidam pauciores attribuunt differencias. ²⁷ Sed quas usus clericorum secularium habet et admittit et que sunt magis competentes et ab antiquis artis musice inventoribus institute, sunt tantummodo quinque, quamvis a quibusdam et presertim religiosis non necessitatis causa, sed solius causa curialitatis, plures assumuntur difference, de quibus non est cura, cum nostro usui minime adaptentur et cetera.

²⁸ Preterea nota, quod responsoria de primo tono incipiunt in eisdem locis, in quibus antifone. ²⁹ Sed versus eorum incipiunt vel in ·D· finali, vel in ·a· acuta. ³⁰ Exemplum primi: 15r

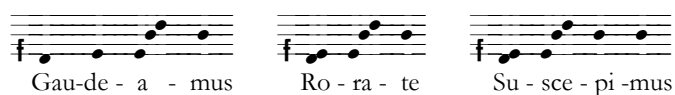


► p. xxx

³¹ Exemplum 2:



³² Difference introituum sunt tantummodo tres. ³³ Quia omnis introitus prothi autenti aut incipit in ·C· gravi, vel in ·D· gravi, vel in ·F· gravi, vel in ·a· acuta. ³⁴ Exempla de ·C·:



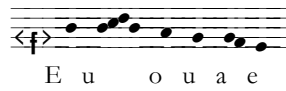
³⁵ Tunc erit ista prima differencia:



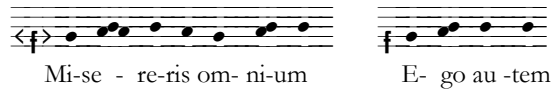
³⁶ Si incipit in ·D· gravi, ut hic:



³⁷ tunc erit ista diferencia:



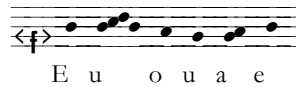
³⁸ Si in ·F· gravi, ut hic:



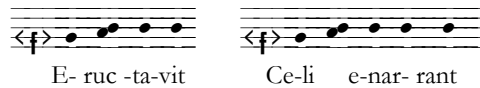
³⁹ vel in ·a· acuta, ut hic:



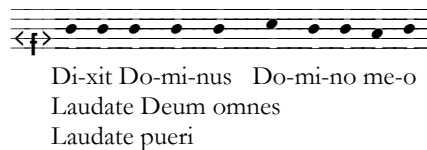
⁴⁰ tunc ad utrumque erit ista diferencia tertia, scilicet tam ad ·F·, quam ad ·a·:



⁴¹ Psalmi vero predictorum introituum in ·F· finali incipiunt, ut <hic>:



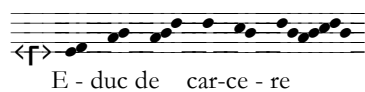
⁴² Item sciendum, quod ista duo cantica, scilicet *Magnificat* et *Benedictus* incipiunt equaliter, sicut psalmi introituum iam dicti, alii autem psalmi vesperorum et matutinarum incipiunt in ·a· acuta, ut in exemplo:



<DE SECUNDO TONO>

15v

⁴³Sequitur de tono secundo, qui plagalis primi toni dicitur. ⁴⁴Et hic tonus unam habet differenciam et tamen <...> secundum aliquos videtur habere. ⁴⁵Cuius sufficiencia capitur hoc modo: ⁴⁶Omnis cantus 2ⁱ toni quocumque eciam vocabulo conferatur, aut incipit in ·G· greco, quod est ·Γ·, sicut hic:



⁴⁷vel in ·A· gravi, ut hic:



⁴⁸vel in ·C· gravi, ut hic:

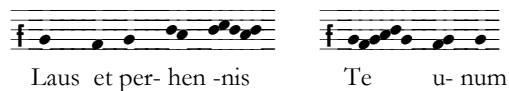


► p.xxx

⁴⁹vel in ·D· gravi, ut omnes antiphone, quarum prima est *O sapientia*.

⁵⁰Similiter hec antiphona: *Colegerunt*, similiter iste et alie quam plures.

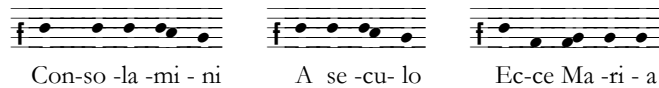
⁵¹Vel eciam incipit cantus 2ⁱ toni in ·F· gravi, ut iste antiphone:



melodia 2ⁱ toni



► p.xxx



⁵²Hii igitur cantus et similes sunt de tono 2^o. ⁵³Quidam vero cantibus incipientibus a ·Γ· applicant istam differenciam:

43 primi toni] primo tono *Pr*



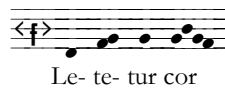
⁵⁴ Et notandum, quod responsoria super 2^{um} tonum incipiunt in eisdem locis, in quibus antiphone. ⁵⁵ Sed versus responsoriorum incipiunt in ·C· gravi vel in ·D· finali et finiunt in ·D· gravi propter repetitionem eorum de ·C· gravi:



⁵⁶ Exemplum de finali ·D·:



⁵⁷ Item sciendum, quod introitus istius toni incipiunt in ·A· gravi vel in ·C· vel in ·D·. ⁵⁸ Exemplum de ·A·:



⁵⁹ Exemplum de ·C·:



⁶⁰ Exemplum de ·D·:



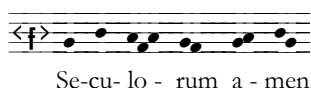
⁶¹ Preterea nota, quod psalmi introituum incipiunt humili modo, scilicet in ·C· gravi ascendendo gradatim in principio ad ·D· et ·F· finale hoc modo:

55 ·D· finali] C finali *Pr*

61 ·F·] G *Pr*



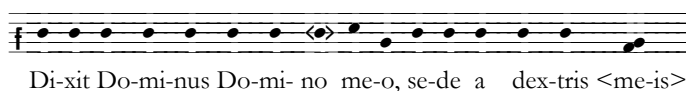
⁶² Et habent hunc finalem:



⁶³ Insuper sciendum, quod ista duo cantica, *Magnificat* et *Benedictus* etiam habent principium in ·C·, sicut psalmi introituum, ut:



⁶⁴ Alii vero psalmi, qui non sunt cantica, incipiunt in ·F· finali:

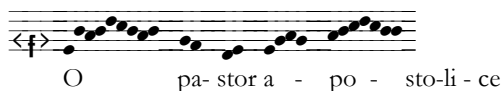


<DE TERCIO TONO>

16r

⁶⁵ Restat de tono deutro autentico, <scilicet> de tercio tono disserendum, qui habet unum tonum capitalem et 3^s differencias, quamvis aliqui apponunt quartam, ut patebit. ⁶⁶ Cuius sufficiencia est hec: ⁶⁷ Omnis cantus eius quocumque vocabulo nuncupetur, aut incipit in ·D· gravi, aut in ·E·, aut in ·F·, aut in ·G·. ⁶⁸ In ·D· non reperiuntur antiphone, sed responsoria quidem et hoc raro, ut patet in hoc responsorio de sancto Gregorio:

► p. xxx



► p. xxx

⁶⁹ Aut incipit in ·E· gravi per semitonium ascendens et per semiditonus descendens, et tunc per diatessaron et tonum et semiditonus consurgens, ut patet in istis antiphonis:

64 ex.: Pr
meo



⁷⁰ Aut incipit in ·F· gravi et aliquando per semiditonum descendendo assumit saltum per dyatessaron, et iterum descendendo per semiditonum, ut patet hic:



⁷¹ tunc erit triplex capitalis:



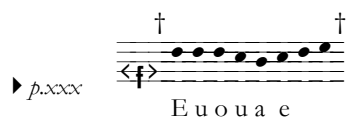
⁷² Si incipit in ·G· finali surgens per tonum tangens ·a·lamire et ultra per semiditonum ascendens in ·c·solfaut, et gradatim descendens per semiditonum et unisono iterato; vel incipit ab eodem ·G· eciam per tonum consurgens et tono repetito ad ·c· acutum per semiditonum elevatur. Exemplum:

<exemplum deest>

⁷³ vel eciam incipit ab eodem ·G·, tendens velociter ad ·c· acutum per dyatessaron ascendens vel aliquocumque modo modico differente, aliquando eciam gradatim ascendens tono vel semiditono, et rursum semitono et tono descendens reverberat in ·c· acuta. Exemplum:

<exemplum deest>

⁷⁴ tunc ista erit differentia:



⁷⁵ Hec eciam differentia recipit antiphonas in ·c· acuta incipientes, ibi unisone demorantes, et tunc per dyatessaron descendentes, et tono ac semiditono consurgentes, vel alio quocumque simili modo, exemplum:

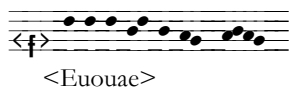
69 ex.: Nazarenus] Cristus Pr

72 per tonum] per totum Pr

73 tono] teno Pr



⁷⁶ Quidam vero addunt quartam differentiam tercii toni et huic differentie applicant tantum ab ·E· gravi incipiente<s>, ut hic:



⁷⁷ Item notandum, quod responsoria tercii toni incipiunt in eisdem locis, in quibus antiphone, sed versus responsoriorum incipiunt in <·c·> acuta, et sic altius quam versus 4^{ti} toni, ut postea patebit. ⁷⁸ Exemplum illius:



⁷⁹ Amplius notandum, quod tercius tonus in introitibus habet duas differentias. ⁸⁰ Una cognoscitur, quando aliquis introitus incipiens in ·E· finali ascendit ad ·c· acutum, ut in exemplo:



⁸¹ tunc erit ista differentia:



⁸² Si autem fuerit alterius inceptiois cuiuscumque, sive in ·F·, ut *Dum sanctificatus*, sive in ·G·, ut *Omnia que fecisti*,



⁷⁵ *Pr*
Vivo ego

⁸³ tunc erit ista differentia:



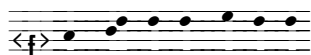
E u o u a e

⁸⁴ Psalmi introituum incipiunt in ·G· gravi et tendunt ad ·c· acutum hoc modo:



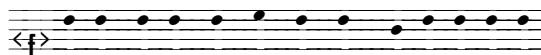
Can- ta-te Do-mi-no <can-ti-cum no-vum>
Deus misereatur

^{16v} ⁸⁵ Ultimo notandum, quod ista duo cantica *Magnificat* et *Benedictus* incipiunt in ·G· finali sub eadem forma quam psalmi introituum incipiuntur:



Ma-gni-fi-cat <a- ni- ma>
Benedictus

⁸⁶ Alii autem psalmi, qui non sunt cantica, incipiunt in ·c· acuta:



Di-xit Do-mi-nus Do-mi- no <me-o se-de a>
Laudate pueri Dominum
Deus Deus meus

<DE QUARTO TONO>

⁸⁷ Nunc dicendum est de quarto tono, qui tercii toni plagalis nominatur, qui quidem tonus unum habet capitalem et 4^{or} differentias, cuius sufficiencia capitur hoc modo: ⁸⁸ Nam eius cantus aut incipit in ·C·, aut in ·D·, aut in ·E·, aut in ·F·, aut in ·G· gravi vel in ·a· acuta. ⁸⁹ Si in ·C·, et gradatim per tonum ascendit et semitonio ·F· tangens vel tono, et semiditono ascendens vel alio quocumque modo, dummodo circa finem sepius conversatur:

⁸⁴ ·c·] D *Pr*

⁸⁶ *ex.*: Deus Deus] Dominus Dominus *Pr*

⁸⁹ tonum] totum *Pr*

Dum vi-de -ris nu-dum	An-ge - lus
Im- num can-ta - te	Vi - gi - la su -per nos

⁹⁰ Aut cantus eius incipit in ·D· gravi, qui tono et semitono et iterum tono consurgit. Exemplum:

		► p.xxx
Me-di -a vi -ta <in mor->	In -nu -e-bant pa- tri e- ius	
Ru-bum quem vi-de-rat		

⁹¹ Tunc erit ista differentia:

	► p.xxx
E u o u a e	

⁹² Aut incipit in ·E· gravi et per dyatessaron statim ascendens tangit ·a· acutum, aut non. ⁹³ Si primo modo, scilicet quod tangit ·a·, ut hec antiphona *Fidelia*:

Fi-de -li - a

⁹⁴ tunc erit ista differentia:

E u o u a e

⁹⁵ Hec eciam differentia transposita ad finalem, scilicet quod incipiat in ·d· acuta, sic:

93	Pr
Fidelia	



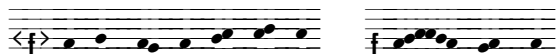
Euouae

⁹⁶ recipit antiphonas in ·C· acuta incipientes hoc modo:



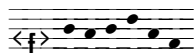
O mors Sy-on Fa-ctus <sum>

⁹⁷ Si autem cantus ab ·E· gravi incipiens non ascendit statim ad ·a· acutum, sed alio quocumque modo se varians, ut iste antiphone:

O florens rosa

E-mis-si - o-nes tu - e Te De -um

⁹⁸ tunc erit tonus capitalis:



Euouae

⁹⁹ Eciam iste tonus capitalis recipit antiphonas ab ·F· gravi incipientes. Exemplum:

I- ste ho-mo Ad-est nam-que Tur-ba mul-ta
Tota pulcra
Te invocamus

¹⁰⁰ Item quidam cantus quarti toni incipit in ·G· gravi, tono et semiditono et iterum tono consurgens, circa finem vero tono sub sua iniciali descendens, ut patet in hiis exemplis:

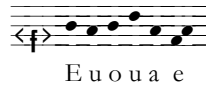


Be-ne-dic-ta tu Ste-tit an-ge-lus

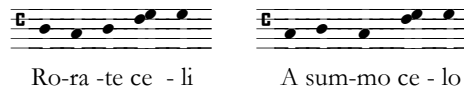
⁹⁵  *Pr*

Euouae

¹⁰¹ tunc erit ista differentia:



¹⁰² Nota, quod iste antiphone et alie hiis similes dicuntur de cantu transposito, quia transponuntur a propriis sedibus sive finalibus ad affinales, et hoc propter defectum toni quem habere nequeunt in gravibus, scilicet in ·C·faut, ubi deberet descendi ad ·B·mi mutando *ut* in *sol*, cum tamen ibi est mutacio *ut* in *fa*, propter quod transponuntur ad affinalem, qui deberet cadere in ·b· quadrata acuta, sicut prius dictum est, quia finalis quarti toni est in ·E· gravi, et sic a se deberent distare per dyapente, sicut cetera finales cum suis affinalibus. ¹⁰³ Comodius tamen cadit affinalis quarti toni in ·a· acuta, scilicet in ·a·lamire, quia *seculorum amen* quarti toni quantum ad ·a· finalem non potest incipi in ·b· quadrata minuta, eo quod <non> habet sibi supra correspondens dyapente, [propter] quia inter ·b· quadratum et ·f· acutum minutum deberet esse dyapente, id est tres toni cum uno semitono. ¹⁰⁴ Sunt autem duo toni cum duobus semitoniis. ¹⁰⁵ Et ex eadem ratione ·b· rotunda minuta non poterat esse affinalis quarti toni, ut patet | ¹⁰⁶ Ex hiis enim rationibus ·a· acuta est quarti toni affinalis, et tenor suus incipit in ·d· acuta, scilicet in ·d·lasolre, huiusmodi tamen antiphone interdum ab habundancia sillabarum incipiunt in ·a· acuta, et tunc iterum affinaliter attribuuntur quarto tono non differenciali, sed capitali, ut in exemplis:



¹⁰⁷ Si quis autem vellet observare coniunctas, que sunt necessarie musico artificiali, tunc non oportet eum huiusmodi cantus, sicut cantus aliorum tonorum, transponere ad tonos litterarum affinalium.

¹⁰⁸ Item finaliter pro regula quarti toni est tenendum, quod omnes cantus [qui] sunt in ·E· gravi, tamen suus tenor seu *euonae* alcius incipit, scilicet in ·a· acuta, ut supra dictum est.

102 affinales] finales *Pr* | affinalem] finalem *Pr*

103 semitono] tono semitono *Pr*

108 ·a· acuta] c acuta *Pr*

KOMMENTAR

1, 4: Die Verdopplung des *g* erinnert an die Praxis, bereits bei *e* die Tonbuchstaben der zweiten Oktave zu verdoppeln. Vgl. Berkold, Tonbuchstaben, S. 118 ff.

1, 8: Die Aussage dieses Satzes ist: die Tonarten, wie *protus* etc. enden auf den Finales.

2, 58 und 61: Mit dem Ausdruck „per coniunccionem“ sind *coniunctae* gemeint. Vgl. TH IX 2, 1, 20.

2, 87: Gemeint ist das Intervall von *F* des *hexachordum molle* zum *b-mi* des *hexachordum durum*.

2, 132: Die Vorzeichen geben die Zusammensetzung der einzelnen Intervalle an. Das Vorzeichen *b* steht für Halbton, $\sharp$ für Ganzton. Eine Erklärung des Verfahrens wird im nächsten Kapitel (3, 124) geliefert: „Item nota, quod ubicumque in linea vel spacio monocordi si invenitur ista littera $\flat$, talis modus dicitur thonus, sed ubi *b*, tunc dicitur modus semithonium etc.“

Die Intervalltabelle enthält mehrere problematische Stellen: bei der Eintragung der 8 Species des *semiditonus* und deren Zusammenstellung aus Halb- und Ganztönen ist dem Schreiber ein Fehler unterlaufen: Species Nr. 5 (f-a) ist kein *semiditonus*, sondern ein *ditonus*.

Species Nr. 6 (g-b) ist nur in dem Fall richtig, wenn *b* ein *semitonium* bezeichnet und zugleich ein Vorzeichen darstellt.

Beim *tritonus* werden statt der üblichen einen Species insgesamt drei ohne Schlüssel angegeben.

Bei Angabe der Zusammenstellung der einzelnen Species der *diapente* wurde die Aufeinanderfolge von Halb- und Ganztönen nicht berücksichtigt. Bei jeder Species (ab *F graeco*, *A gravi*, *E gravi*, *F gravi*) wurde dieselbe Reihenfolge von 3 Ganztönen und einem Halbton angegeben.

Beim *semiditonus* ist der zweite F-Schlüssel, beim *diatessaron* wiederum der C-Schlüssel ergänzt, da die Handschrift über das Fünfliniensystem hinausgeht.

2, 134 *terribilem efficiens resonanciam*] Diese, mancherorts Boethius zugeschriebene Oktavbeschreibung findet sich ebenso in TH VIII 13, 18-19 und TH IX 2, 1, 66. Vgl. den Kommentar zu TH VIII in *Traditio Hollandrini* III, S. 479.

2, 147 *sed iste dictorum claves in clavem octavam sibi conformem transcendit*] Diese lückenhafte Formulierung ist etwa auf folgender Weise zu ergänzen: „iste <modus> dictorum <modorum> claves ... transcendit“.

3, 6: In diesem etwas unklar formulierten Abschnitt ist folgendes gemeint: Da die authentischen und plagalen Tonarten naturgemäß tiefe oder hohe Lagen einnehmen, ist es nicht erwünscht, diese miteinander zu vermischen. Aus diesem Grund wurden die 4 Töne in 8 aufgeteilt. Vgl. TH XIII 4, 13.

3, 103: Diese etwas merkwürdige Formulierung ist mit der von TH IX 2, 2, 16 identisch.

3, 122: In der *Scala decemlinealis* (TH XI 1) sind keine Coniunctae angezeigt.

3, 123: Nach mathematisch-spekulativem Denken wird zwischen *semitonium maius* und *minus* unterschieden. In dieser Denkweise ist die absteigende Tonfolge *mi fa* (von *b-mi* zu *b-fa*) als *semitonium maius*, die aufsteigende (von *e-lami* zu *f-faut* usw.) als *semitonium minus* zu definieren. Vgl. TH III 5, 122; TH VII 3, 62-65.

3, 131: Siehe Einleitung S. 154.

3, 134: Zu verstehen ist: „He autem coniuncte predictae ideo sunt exemplificate.“

5, 67-71: Zu den Zitaten aus der *Musica* des näher nicht identifizierten Autors Theogerus vgl. Bernhard/Witkowska-Zaremba, Lehrtradition S. 115-6

5, 73-74: Beide Gliederungsmöglichkeiten des einstimmigen Chorals, nämlich die Teilung nach Oktaven bzw. Tetrachorden werden hier vermischt. Das *e acutum* im Satz 73 ist im Rahmen der Oktavteilung, *e superacutum* im Satz 74 wiederum in dem der Tetrachordteilung zu verstehen.

5, 96 *Sede queat fine*] Bei Lambertus lautet die Stelle „ut queat a fine“. Der Sinn von *sede* - *fine* könnte hier sein: der Sitz der Finalis. Vgl. LAMBERTUS p. 261a.

5, 136: Der Vers ist unvollständig, Lambertus hat eine leicht veränderte Fassung. Eine Verbesserung ist daher nicht möglich.

5, 144: Die Psalmdifferenzen zu *tonus peregrinus* sind zum Teil korrupt. Diff. 1 ist nur sinnvoll, wenn sie auf *g* beginnt, Diff. 3 und 4 wiederum, wenn sie statt *c* auf *d* enden. Diff. 4 ohne Aufstieg auf *a* ist für das westeuropäische Gebiet bezeichnend. Diff. 2 und 5 sind zu korrupt, um gedeutet werden zu können.

6, 1-13: Der Abschnitt ist identisch mit TH XI 4, 1-13.

6, 14 *prima syllaba incipit suum saeculorum amen*] Die Konstruktion ist kaum nachzuvollziehen. Der Sinn ist wohl einfach: „als die erste Silbe des *saeculorum amen*“.

6, 27 *Ave rex noster*] Es handelt sich um ein seltenes Stück in der Reihe der Prozessionsantiphonen am Samstag vor Dominica Palmarum. Meistens wird es nicht in Offiziumshandschriften, sondern in Missalien/Gradualien oder Prozessionalien aufgezeichnet. Die Version von TH XI ist richtig, mit Ausnahme der beiden letzten Noten, die in der Edition korrigiert wurden. Rekonstruiert nach dem Prager Graduale (s.XV) Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka B 1714, f. 97v.

6, 31: Es handelt sich um das *Alleluia Felix es Bohemia* für den böhmischen Nationalheiligen St. Procopius. Der Anfangston *g* fehlt. Rekonstruiert nach dem Prager Graduale (s. XV) Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka B 1714, f. 202:



Fe - lix es etc.

7, 9 *Domine Deus*] Es gibt keine Antiphon im 1. Modus mit diesem Incipit. Vermutlich handelt es sich um die Antiphon *Domine Dominus noster* (MM 1233 - Variante der Franziskaner-Handschriften), wobei die in TH XI

angegebene Melodie über „Deus“ eigentlich über „noster“ stehen sollte:



7, 11: Die Formulierung des Autors ist grammatisch inkonsequent. Anscheinend wurde hier Umgangssprache verwendet.

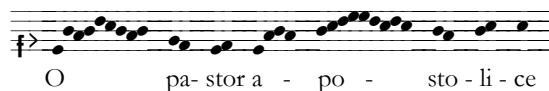
7, 30 *Vigilate ergo*] Es handelt sich um den Versus *Vigilate ergo quia nescitis* zum Responsorium *Sint lumbi vestri* aus dem Commune unius confessoris. Die Silbenunterlegung in TH XI ist nicht eindeutig, aber in der angegebenen Korrektur am wahrscheinlichsten.

7, 48 *Dominus sedem glorie*] Es handelt sich wahrscheinlich um die erste Antiphon *in laudibus* aus dem Offizium der hl. Anna, das laut *Analecta Hymnica* lediglich in zwei böhmischen Quellen überliefert ist (*Analecta Hymnica* 5, S. 118).

7, 51 *Leticie iubilo*] Eine Antiphon aus dem Offizium *Gaudeat ecclesia* des hl. Sigismundus, der zu den böhmischen Nationalheiligen gezählt wurde. Das Offizium ist nur in Prager Handschriften überliefert. Vgl. Zsuzsa Czagány, *Corpus Antiphonarium Officii Ecclesiarum Centralis Europae III/B Praha* (Sanctorale, Commune sanctorum), Budapest 2002, S. 90.

7, 67 *Omnis cantus eius, quocumque vocabulo nuncupetur*] Hier sind wahrscheinlich die verschiedenen Gattungen des Choral (Antiphonen, Responsorien) gemeint.

7, 68 *O pastor apostolice*] Die Aufzeichnung in TH XI ist korrupt, an mehreren Stellen ist mit Intervallverschiebungen zu rechnen. Die richtige Fassung (rekonstruiert nach dem salzburgischen Antiphonar Vorau, Stiftsbibliothek 287, f. 49r) würde lauten:



7, 74: Die Psalm Differenz im 3. Modus zu der Antiphon *Vivo ego* ist offensichtlich falsch. Sie sollte lauten:



7, 90 *Media vita*] Die Fassung von TH XI ist offensichtlich korrupt: sämtliche andere Handschriften der *Traditio Hollandrini* (mit Ausnahme von TH III, in der sich dieselbe korrupte Fassung findet) enthalten die richtige Melodie:



7, 91: Die Psalm Differenz ist über „-men“ offensichtlich um eine Sekunde verschoben. Richtig wäre:



KLAUS-JÜRGEN SACHS

TRACTATUS EX TRADITIONE HOLLANDRINI
COD. OSSOLINEI VRATISLAVIENSIS 2297/I

(TRAD. HOLL. XII)

EINLEITUNG

1. HANDSCHRIFT

Der Text ist singulär erhalten in einer einzelnen Senio-Lage (fol. 1–12), deren ältere Paginierung aus dem 18. oder 19. Jahrhundert (S. 413–436) auf frühere Zugehörigkeit zu einem unbekannten Konvolut weist. Zurückverfolgen läßt sich die Quelle, die heute in der Biblioteka Zakładu Narodowego Im. Ossolińskich Polskiej Akademii Nauk in Wrocław [Breslau] verwahrt wird, lediglich bis zu ihrer Zugehörigkeit zur Biblioteka Zakładu Narodowego (im. Ossolińskich) in Lwów [Lemberg]. Als Provenienz wird Kraków [Krakau] vermutet.¹

Material ist Papier mit den Maßen 193 x 144 mm; das Wasserzeichen (Kreuz mit zwei Querbalken) entspricht Briquet 5755.

Die Niederschrift stammt offenbar von einer einzigen Hand. Innerhalb des Satzspiegels heben sich die größer und mit dickerer Feder eingetragenen Rubriken, aber auch mit fetterem Strich aufgezeichnete Verse, Tabellen- und Musikbeispiel-Texte deutlich ab von der Normalschrift in humanistischer Kursiva. Zahlreiche Marginalien, meist am jeweiligen Außenrand der Seite und etwas kleiner gestaltet, ergänzen als offensichtliche Zusätze den Haupttext. Die Notenbeispiele sind in gotischer Choralschrift notiert.

2. TEXT

Die Einträge sind anscheinend eilig vorgenommen worden. Fehler und Korrekturen deuten auf eine Kopie hin.

Der Traktat folgt thematisch wie methodisch der im 15./16. Jahrhundert weithin üblichen Anlage von Schriften zur musikalischen Elementar- und Chorallehre. An einführende Darlegungen über Autoritäten, Definitionen und Einteilungen der <ars> *musica* schließen sich kapitelweise Erörterungen der Grundbegriffe – *voces*, *manus musicalis*, *claves*, *cantus* [hier Hexachorde], *solmisatio*, *modi* [hier Intervalle], *toni* [Tonarten] und *coniuncte* – an, die einzeln bestimmt und in ihrem Zusammenwirken umrissen werden, oft mit Hilfe von Merkversen und Diagrammen, bei den Tonarten auch durch

¹ Angaben nach Elżbieta Witkowska-Zaremba in RISM B III⁵, S. 45–46; dies.: Anonimowy traktat choralowy ze zbiorów Biblioteki Ossolineum. *Muzyka* 20, 1975, S. 62–72

Standard-Notenbeispiele eines knapp gefaßten Tonars, der (ähnlich wie in TH XVIII) auf Formeln (*differentiae feriales*) und Gesänge zu Stundengebeten (besonders *Magnificat* für Vesper, *Benedictus* für Laudes) beschränkt ist. Die Melodien-Aufzeichnung leidet nicht nur unter einer Reihe fehlerhaft gesetzter Schlüssel, sondern auch unter diastematischen Abweichungen, bei denen zwischen Schreiber-Irrtum und begründeter Variante nicht leicht zu unterscheiden ist.

Der Gesamtinhalt weist zahlreiche Parallelen mit verwandten Schriften aus dem Corpus der *Traditio Iohannis Hollandrini* auf, doch unterscheidet sich die vorliegende Fassung zum einen durch ihre geraffte, zuweilen deutlich exzerpthafte Gestalt, zum anderen aber auch durch bemerkenswerte Eigenarten und, wie es scheint, gelegentliches Sondergut.

Die zusammengedrückte Kürze drückt sich in vergleichsweise knappen Kapiteln aus, die sich überdies und zuweilen wesentlich auf veranschaulichende Hilfsmittel stützen: auf [entlehnte] mnemotechnische Verse (1, 2-6; 2, 2; 3, 5-31 und 35; 4, 15, 17-19; 5, 7-9, 27-28; 8, 3-25), die fast ausnahmslos etliche Parallelüberlieferungen in anderen Texten der Hollandrinus-Tradition aufweisen, ferner auf Diagramme (2, 4-5; 3, 33, 36; 6, 9; 7, 13-14; 8, 28-29, 31; 9, 10-15; 10, 25) sowie auf Notenbeispiele (4; 7; 8; 10). Auch das Fehlen genauerer Erörterungen der Mutation sowie manche schematisch-floskelhaften Formulierungen ganzer Absätze oder Kapitel (besonders in den Kapiteln 7, 9 und 10) kennzeichnen den komprimiert sachbezogenen Habitus des Textes.

Als Eigenart, die sich von Vergleichstexten abhebt, ist zunächst hervorzuheben, wie extensiv der unbekannte Verfasser die Lehre von den drei Hexachorden (*durum, molle, naturale*) als Erläuterungsmodell heranzieht. Bereits bei Untergliederung der *musica practica* wird deren Dreiteilung in *normatica, enormatica, diatonica* – eine wohl aus Übermittlungsversuchen herührende Benennungsvariante der boethianischen „Genera“ (chromatisch, enharmonisch, diatonisch; vgl. z.B. TH V pr. 109–114) – mit den Gesichtspunkten „ex vocibus mollibus, ex vocibus duris“ und der Weder-Noch-Kategorie „mediis“ verknüpft (1, 16-19), ohne daß dieses „Analogisieren“ eine genauere Begründung erfährt. Ferner unterscheidet die zweite *divisio* unter den sechs einzelnen Solmisationssilben (*voces*) aufgrund ihrer Nachbar-Intervalle zwischen *molles* (*ut* und *fa* mit Halbtonschritt nach unten), *durae* (*mi* und *la* mit Halbtonschritt nach oben) und *naturales* (*re* und *sol* mit Ganztonschritten in beiden Richtungen); dabei gilt ein Halbton als *molliter*, ein Ganzton als *viriliter* und der beidseitige

Ganztonanschluß als *naturaliter* (2, 7-12). An musikalische Ausdrucks-Unterschiede, verbunden mit der Vorstellung, die drei Hexachord-Arten (*cantus*) entsprächen einer Dreiheit aus der „Mitte“ und zwei sie umgebenden „Extremen“, heften sich auch die Bestimmungen der drei *cantus*-, „Eigenschaften“ (*proprietates*): So bildet die erste Eigenschaft, „*aspera sive dura ... que violenter emitit sonum sicut tonitru*“ den Gegensatz zur zweiten, „*acute voces sunt, que ita tenues sunt, sicut in cordis audimus*“, und zwischen beiden stehen die „*mediocres voces ..., que participant naturam utriusque*“ (5, 3-5); mit dieser letzten Kategorie verknüpft sich später noch deutlicher der „*naturalis autem cantus ..., qui enim naturam utriusque capiens nec nimis aspre nec nimis molliter sonans, sed mediocriter progreditur*“ (5, 21). Doch auch die acht Tonarten werden einer entsprechenden Dreiteilung unterworfen: *toni duri* sind 3., 4., 7. und 8.; *toni molles* 5. und 6.; *toni naturales* aber 1. und 2. (9, 10); hier beziehen sich die ersten beiden offenbar auf die jeweils übliche Deutung der Doppelstufe *b-fa* *b-mi* als entweder nur *mi* oder nur *fa*, während die *naturales* beide Lösungen zu implizieren scheinen. Wie die Bevorzugung der Hexachord-Trias überdies mit der wohl seltenen (aber auch in TH XVI 1, 1, 4 überlieferten) *musica*-Definition „*ars docens formare voces naturaliter sive b duraliter sive b moliter per sonum accentuare*“ (1, 9) zusammenhängt, bliebe zu verfolgen.

Eine weitere Besonderheit des Textes liegt in seinen vermischten Angaben zu Zahl und Numerierung der *coniuncte*. Die an Beispielen erörterte Reihe seiner acht *coniunctae* bildet, wie in verwandten Lehrschriften, den Grundbestand (10, 13-44, skizziert schon in 3, 36). Sie jedoch wird ergänzt durch die Erwähnung dreier „ungebräuchlicher“ Arten (*inusitate*: 10, 8-12) sowie durch eine Tabelle, in der eigens die sechs „gebräuchlicheren und vornehmlicheren“ (10, 25: „*magis usitate et principaliores*“) *coniuncte* aufgeführt werden. Dabei ergeben sich nun aber Zählungsdiskrepanzen mit dem Grundbestand und eine widersprüchliche Zuordnung (*inusitata* gegen *magis usitata et principalior*) für die *coniuncta* bei es:

	B	cis	es	fis	as	cis'	es'	fis'	as'	cis''	es''
10, 13-44:	1		2	3	4	5	6	7	8		
3, 36:	1		2	3	4	<5>	6	7	8		
10, 8-12		1								2	3
10, 25	1		2		3		4		5		6

Inkongruenzen wie diese finden sich des öfteren im Text. So folgt den beiden Unterscheidungsarten der *voces* als Solmisationssilben (2, 4-12: *prima*

divisione, in *inferiores* und *superiores*, sowie *secunda divisione*, in *naturales*, *molles et durae*) die erneute *prima divisio* in *discreta et indiscreta*, die sich nun allerdings auf die *voces* im Sinne ganz allgemein vernehmbarer Laute bezieht (2, 13-14), um, nach einem Muris-Zitat (2, 15), abermals in eine andere Unterscheidung der *voces* als *sillabae musicales* in *simplices* und *compositae* zu springen (2, 16-18). Unabgestimmt nebeneinander stehen auch die Angaben darüber, ob das dritte *hexachordum durum*, wie in älterer Lehre, bis *dd* geführt wird (so 3, 24, 36; ob auch in der Abbildung der Guidonischen Hand fol. 3r, ist wegen des Randschnittes nicht zu entscheiden) oder *sub vertice vel ultra* der Hand (3, 18) bzw. „secundum Iohannem Oleandrum“ (5, 14) „in ee-la superacuto“ endet. Ebenso weisen Wiederholungen einer Aussage, sei es in zitierten Versen (3, 21 und 5, 27; 3, 22 und 29; 3, 27 und 5, 7), sei es im „Haupttext“ (1, 11-12) und in den (ansonsten genau zugeordneten und sachlich ergänzenden) Glossen (1, 26), wie auch in sich Widersprüchliches (5, 22; 8, 30-31) darauf hin, daß der Schreiber die ihm zugängliche Lehre in verschiedenen Stadien und wohl aus mehreren Quellen kurzgefaßt festhielt, jedenfalls eher einen komprimierten „Extrakt“ als eine ausgearbeitete Abhandlung hinterließ.

Dies schließt allerdings nicht aus, daß es im Zuge des Kompilierens zu umdeutenden Nuancierungen kam. Solches läßt sich für den Einsatz des Syllogismus *darii* (in 1, 41-44) im Vergleich mit seinen Vorkommen in TH VIII (pr. 3-41) oder TH XVIII (Acc. 1-17) vermuten, die sich beide, entfaltet oder knapp argumentierend, der Proposition „anima delectatur in musicis melodiis“ widmen, während unser Text dasselbe logische Beweisverfahren auf den Satz „Subiectum ... artis [musice] est numerus sonorum“ (1, 41) anwendet.

Die Eigenständigkeit des Textes TH XII innerhalb der erschlossenen Hollandrinus-Tradition zeigt sich auch an dieser Beobachtung: Während er an der oft „blockhaften“ Übermittlung aus dem Verskorpus des (oder nach) Hollandrinus intensiv (und ähnlich vor allem wie TH I, TH III, TH V, TH VIII, TH X, TH XIX, Sz, LZ) teilhat, sind die übrigen Gemeinsamkeiten entweder verstreut (so in Kap. 6 mit TH XVIII) oder weithin punktuell und diffus. Eine relativ deutliche Nähe läßt sich zu TH VIII und zu Sz ausmachen, allerdings ohne daß jemals auf (auch nur partienweise) direkte Abhängigkeiten geschlossen werden könnte.

3. INHALT

1. Kapitel: Erfinder, Definitionen, Einteilungen, Gegenstand und Ziel der Musik

- 1, 1 Erfinder der Musik
- 1, 7 Definitionen der Musik
- 1, 14 Ziel der Musik
- 1, 15 Einteilungen:
 - theorica*
 - practica:* *normatica*
 - enormatica*
 - diatonica:* *naturalis*
 - usualis seu regularis*
 - artificialis:* *instrumentalis*
 - vocalis:* *plana sive choralis*
 - figurata sive mensuralis*
 - media sive mixta*
- 1, 30 *mundana*
- instrumentalis*
- humana:* *speculativa*
- practica:* *simplex*
- mensuralis sive figurativa*
- 1, 40 Gegenstand der Musik: *numerus sonorum*
- 1, 46 Endziel der Musik

2. Kapitel: Solmisationssilben (*voces*)

- 2, 1 6 voces: *ut, re, mi, fa, sol, la*
- 2, 4 Einteilungen:
 - 1. *inferiores ut re mi*
 - superiores fa sol la*
 - 2. *naturales re sol (tonus auf- und abwärts)*
 - molles ut fa (tonus aufwärts, semitonium abwärts)*
 - durae mi la (semitonium aufwärts, tonus abwärts)*
- 2, 13 andere Einteilungen der voces:
 - 1. *indiscreta*
 - discreta*
 - 2. *simplex*
 - composita*

3. Kapitel: Guidonische Hand (*manus*)

- 3, 1 Definitionen
- 3, 5 Verse über die 19 Glieder (*articuli*) der Hand aus 6 voces und für 21 *claves*
- 3, 32 zur Guidonischen Hand (mit Abbildung)
- 3, 36 *Decachordum musives* mit *litterae, voces, claves, coniunctae* im Zehnliniensystem

4. Kapitel: Tonbuchstaben und Schlüssel [*claves*]

4, 2 Definition

4, 3 Einteilungen:

- | | |
|----------------------------------|------------------------|
| 1. 8 <i>graves</i> | $\Gamma A B C D E F G$ |
| 7 <i>acutae</i> | $a b c d e f g$ |
| 4 <i>superacutae</i> | $aa bb cc dd$ |
| 2. 4 <i>graves fundamentales</i> | $\Gamma A B C$ |
| 4 <i>graves finales</i> | $D E F G$ |
| 4 <i>affinales</i> | $a b c d$ |
| 3 <i>acutae</i> | $e f g$ |
| 4 <i>excellentes</i> | $aa bb cc dd$ |

4, 8 *Claves signatae*: Γ -ut (*rarius*), F-faut, c-solfaut (*communiter*), g-solreut (*raro*), dd-lasol (*rarissime*)4, 10 erneute Darstellung der *claves*:

- | | |
|----------------------------|------------------------------------|
| <i>graves: simpliciter</i> | Γ -ut, A-re, B-mi, C-faut |
| <i>finales</i> | D-solre, E-lami, F-faut, G-solreut |
| <i>acute: simpliciter</i> | $a b c d$ |
| <i>cum super addito</i> | $e f g$ |
| <i>excellentes</i> | $aa bb cc dd$ |

4, 14 Summe: 19 *claves*4, 16 *linea* und *spatium*4, 21 Schlüsselwechsel (mit Notenbeispiel *Aurea personat lira*)**5. Kapitel: Hexachorde** (*cantus*)

5, 2 Definition

5, 3 Hexachord-Arten (*propriates*); (mit Merkversen):

- | | |
|---------------------|--|
| 1. <i>b durum</i> | Species: 1. Γ - E |
| | 2. G - e |
| | 3. g - ee (<i>secundum Johannem Oleandrum</i>) |
| 2. <i>b molle</i> | Species: 1. F - d |
| | 2. f - dd |
| 3. <i>naturalis</i> | Species: 1. C - a |
| | 2. c - aa |

6. Kapitel: Solmisation

6, 2 Zusammenfassung der Hexachord-Arten

6, 6 Regeln zur Solmisation

7. Kapitel: Intervalle (*modi musicales*)7, 2 Die 10 *modi* (mit Notenbeispielen)*unisonus*

semitonium, imperfectus tonus
tonus
semiditonus, tertia imperfecta
ditonus, tertia perfecta
diatessaron, quarta dulciter sonans
diapente
semitonium cum diapente, sexta imperfecta
tonus cum diapente, sexta perfecta
diapason

- 7, 12 Merkvers mit Notenbeispiel: *Ter trini sunt modi*
 7, 13 Einteilung in 12 *modi* (mit Septimen):
 7, 14 Einteilung in 9 *modi* (ohne *unisonus*)

8. Kapitel: Tonarten (*toni*)

- 8, 2 Verse zu den Eigenschaften (*propriates*) der 8 Tonarten
 8, 26 Merkmelodie *Incipiens primus* zu den Schlußwendungen der 8 Tonarten
 8, 27 Notenbeispiele zu den Wendungen von der Finalis zur Repercussa (*repercusiones*)
 8, 28 die vier Schlußtöne (*finales*)
 8, 29 Schlußtöne bei Transposition (*toni transpositi*)
 8, 31 Kreisfigur mit fünf Spalten für die *finales*, Namen und *affinales* der Tonarten

Notenbeispiele zu den Antiphon-Intonationen:

1. Ton

- | | | |
|-------|--|--------------|
| 8, 33 | <i>primus capitalis</i> | <i>a - g</i> |
| 8, 34 | <i>prima differentia</i> | <i>a - a</i> |
| | <i>secunda</i> | <i>a - d</i> |
| | <i>tertia</i> | <i>a - a</i> |
| | <i>quarta</i> | <i>a - g</i> |
| 8, 35 | <i>Psalmi minores</i> | |
| 8, 36 | <i>Primi toni melodia psallat in directo</i> | |
| 8, 37 | <i>Laudate pueri</i> | |
| 8, 38 | <i>Magnificat</i> | <i>f g a</i> |
| 8, 39 | <i>Benedictus</i> | <i>f g a</i> |

2. Ton

- | | | |
|-------|--|----------------------|
| 8, 40 | <i>capitalis secundi</i> | <i>f - d</i> |
| 8, 41 | <i>Secundum in fine et in medio sic variabis</i> | |
| 8, 42 | <i>Laudate pueri</i> | |
| 8, 43 | <i>Magnificat</i> | <i>c - d - c - f</i> |
| 8, 44 | <i>Benedictus</i> | <i>c - d - c - f</i> |

3. Ton

8, 45	<i>tertius capitalis</i>	<i>c - g</i>
8, 46	<i>prima differentia</i>	<i>c - a</i>
	<i>secunda</i>	<i>c - f</i>
	<i>tertia</i>	<i>c - c</i>
	<i>quarta</i>	<i>c - a</i>
8, 47	<i>Tertium suspende in medio, sed in fine praecipita</i>	
8, 48	<i>Laudate pueri</i>	
8, 49	<i>Magnificat</i>	<i>g - a - c</i>
8, 50	<i>Benedictus</i>	<i>g - a - c</i>

4. Ton

8, 51	<i>quarti capitalis</i>	<i>a - e</i>
8, 52	<i>prima differentia</i>	<i>a - f</i>
	<i>Secunda</i>	<i>a - d</i>
	<i>Tertia</i>	<i>a - g</i>
8, 53	<i>Quartus gradatim ascendet</i>	
8, 54	<i>Laudate pueri</i>	
8, 55	<i>Magnificat</i>	<i>e - g - g - a</i>
8, 56	<i>Benedictus</i>	<i>e - g - g - a</i>

5. Ton

8, 57	<i>quinti capitalis</i>	<i>c - a</i>
8, 58	<i><differentia></i>	<i>c - g</i>
8, 59	<i>Laudate pueri</i>	
8, 60	<i>Quintus septimo in medio est similis, sed in fine dissimilis</i>	
8, 61	<i>Magnificat</i>	<i>f - a - c</i>
8, 62	<i>Benedictus Dominus</i>	<i>f - a - c</i>

6. Ton

8, 63	<i>sextus capitalis</i>	<i>a - f</i>
8, 64	<i><differentia></i>	<i>a - g</i>
8, 65	<i>Laudate pueri</i>	
8, 66	<i>Magnificat</i>	<i>f - g - a - a</i>
8, 67	<i>Benedictus</i>	<i>f - g - a - a</i>

7. Ton

8, 68	<i>capitalis septimus</i>	<i>d - b</i>
8, 69	<i>prima differentia</i>	<i>d - a</i>
	<i>secunda</i>	<i>d - d</i>
	<i>tertia</i>	<i>d - c</i>
8, 70	<i>Laudate pueri</i>	
8, 71	<i>Vel sic potest intonari: Laudate pueri</i>	

8. Ton

8, 72	<i>octavus capitalis</i>	<i>c - g</i>
8, 73	<i>prima differentia</i>	<i>c - a</i>
	<i>secunda</i>	<i>c - c</i>
	<i>tertia</i>	<i>g - d</i>

- 8, 74 *Nos qui vivimus* *c - d - f*
In exitu Israel de Egipto
 8, 75 *Laudate pueri*
 8, 76 *Magnificat* *g - a - g - c*

9. Kapitel: Erkennungsmerkmale der Tonarten

- | | Tonus | Finalis | Repercussio |
|-------|--|------------------|--|
| 9, 2 | 1. | <i>D-solre</i> | <i>de re ad la per quintam</i> |
| 9, 3 | 2. | | <i>de re ad fa per tertiam</i> [in Glosse] |
| 9, 4 | 3. | <i>E-lami</i> | <i>de mi ad mi per quintam</i> |
| 9, 5 | 4. | | <i>de mi ad la per quartam</i> |
| 9, 6 | 5. | <i>F-faut</i> | <i>de ut ad sol per quintam</i> |
| 9, 7 | 6. | | <i>de fa ad la per tertiam</i> |
| 9, 8 | 7. | <i>G-solreut</i> | <i>de ut ad sol per quintam</i> |
| 9, 9 | 8. | | <i>de ut ad fa per quartam</i> |
| 9, 10 | drei bevorzugte Hexachordräume der Tonarten: | | |
| | <i>duri</i> | 3. 4. 7. 8. | |
| | <i>molles</i> | 5. 6. | |
| | <i>naturales</i> | 1. 2. | |
| 9, 11 | Doppelkreisdarstellungen der Umfänge aller Tonarten: | | |

10. Kapitel: *Coniunctae*

- 10, 1 Bestimmung und Merkmale
 10, 7 Einteilung:
 3 ungebräuchliche (*inusitatae*)
 1. *inter C grave et D grave* *signatur per b quadrum in C-faut*
 2. *inter cc-solfa et dd-lasol* *signatur per b quadrum in cc-solfa*
 3. *inter dd-lasol et ee-la* *signatur per b rotundum in ee-la*
 8 gebräuchliche (*usitatae*), im folgenden einzeln veranschaulicht
- 10, 15 **1. Coniuncta** *inter B et A graves signatur in B gravi per b molle*
Sancta et immaculata virginitas
Fnerunt ... calicem Domini
Emendemus... et miserere
- 10, 25 [Einschub?] 6 gebräuchlichere und wichtigere (*magis usitatae et principales*):
 1. *B-mi* *fa* anstelle von *mi*
 2. *E-lami* *fa* anstelle von *mi* oder *la*
 3. *a-lamire* *fa* anstelle von *la, mi* oder *re*
 4. *e-lami* *fa* anstelle von *la* oder *mi*
 5. *aa-lamire* *fa* anstelle von *la, mi* oder *re*
 6. *ee-la* *fa* anstelle von *la*
- 10, 27 **2. Coniuncta** *inter D et E graves signatur per b molle in E-lami*
Gaude Maria virgo ... interemisti

- O crux ... et admirabile signum*
Salve regi<t>
- 10, 30 **3. Coniuncta** *inter G et F graves signatur in F per b quadrum*
Quae est ista ... desertum
Beatus servus ... invenerit vigilantem
- 10, 33 **4. Coniuncta** *inter G grave et a acutum signatur per b molle in a acuto*
Fidelis servus et prudens quem constituit ... in tempore
- 10, 36 **5. Coniuncta** *inter c et d acutas minutas signatur per b quadrum in c acuto*
Laetabundus
Alleluia
- 10, 39 **6. Coniuncta** *inter d et e acutas signatur per b molle in e acuto*
Immutemur ... ieiunemus
Cum iocunditate ... et cum gaudio
Ite in orbem ... universum
- 10, 42 **7. Coniuncta** *inter f et g acutas signatur in f acuto per b quadrum*
Hodie Maria virgo caelos ascendit gaudete quia cum Christo regnat in <aeternum>
- 10, 43 **8. Coniuncta** *inter g acutum et aa superacutum signatur in aa superacuto per b molle*

4. EDITION

Die in der Quelle verwendete Graphie wurde – innerhalb der Grenzen des Entzifferbaren – beibehalten, sofern sie nicht üblicherweise gebotene Normalisierungen betraf, wie: Interpunktion, Groß-Klein-Schreibung, Auflösung der Abbrüviaturen, Angleichung von u/v an Selbstlaut und Mitlaut sowie von j/i, Verdeutlichung der Tonbezeichnungen im Sinne Guidos.

Für die flüchtig und oft fehlerhaft eingetragenen Notenbeispiele wurde um einer gleichartigen Behandlung willen versucht, den Melodien die zu-meist offenbar als bloße Textmarken gedachten Beischriften syllabisch zu unterlegen. Dies führte nicht selten an Grenzen und zu Lösungen, die sich aus Analogien mit anderen Quellen ergaben. In den *coniunctae*-Exempla (10, 25–42) finden sich den Noten beigefügte Solmisationssilben. Sie haben hier die Aufgabe, anstelle von bloßen „Akzidentien“ (*b*, *♭* im modernen Sinn) den zur Erzielung einer *coniuncta* jeweils erforderlichen Übergang von einem der sieben Hexachorde des Systems (vgl. 3, 36) in ein zusätzlich und auf anderer Stufe (als *F C F G c f g*) zu bildendes Hexachord durch ein Umdeuten von Silben anzugeben (dabei werden freilich zuweilen *fa* durch *b* und *mi* durch *♭* ersetzt). Die Edition gibt diese Silben, soweit sie sich entziffern und zuordnen ließen, über den einzelnen Noten wieder. Zu signifikanten Merkmalen äußert sich der Kommentar, während Nachweise

von eher belanglosen Details unterbleiben. Insgesamt aber möchte man folgern, daß alle Notenbeispiele primär für die ersten beiden Melodie-Ausführungsarten, die Franchino Gaffurio erwähnt² – nämlich solmisierend und „sprachlos“ intonierend – , gedacht waren, dagegen nicht für den als dritte Art genannten vollgültigen Vortrag von Musik und Text.

² FR. GAFUR. pract. 1, 3 (fol. A 4v-5r): Primo modo solfizando idest syllabas ac nomina vocum exprimendo ... Secundo modo: sonos ac voces tantum emittendo omissis penitus litteris ac syllabis & dictionibus ... Tertio modo: quascumque dictiones ... & ipsarum verba cantilenarum notulis ipsis subscripta pronunciando.

EDITION

$W_0 = \textit{Wrocław}$, *Ossolineum* 2297/I, fol. 1r-12v

1

<DE INVENTORIBUS, DEFINITIONIBUS, DISTINCTIONIBUS ET SUBIECTO
MUSICE>

1r ¹Fertur quamquam Pitagoras primordialis musices huius, tamen eum preter nonnulli inventores esse asseruntur, videlicet in his metris:

²Artis musice plures dic inventores esse:

³Pitagoras reperit, transfert Boecius ipse,

⁴Investigator Gwido Tubalque regestrat.

⁵Tubal epilogat, ponit normasque Johannes,

⁶Ordinat et suplet Gregorius et Ambrosius.

⁷Cognitis autem inventoribus musice, non ignora quiditatem et definitiones musice. ⁸Est autem musica (secundum Boecium) sciencia iocundissima homines honorans et decorans tripudiis, vocem rectificans, suprimis placens. ⁹Alio modo: est ars docens formare voces naturaliter sive b duraliter sive b moliter per sonum accentuare. ¹⁰Vel sic: est ars armonie regulariter canendi ad honorem Dei adinventata. ¹¹Unde quidam musicam sic definiunt: Musica est sciencia motus sonorum consonancias ac melodiam efficiens. ¹²Vel sic: est armonia facultas acutorum graviumque sonorum diferencias sensu ac ratione perpendens. ¹³Alio modo: est recte canendi sciencia. ¹⁴Iste enim est finis musice, ut a discentibus eam facilis et rectus modus canendi habeatur.

► p.275 ¹⁵Et musica primo dividitur in musicam theoricam et in musicam practicam. ¹⁶De theorica nihil est ad propositum, sed practica est triplex:

► p.275 ¹⁷Normatica et est, que ex vocibus mollibus componitur. ¹⁸Alia est enomatica et est, que ex vocibus duris componitur, et de his duabus nihil est ad propositum. ¹⁹Sed musica dyatonica est musica, que ex vocibus non nimis duris nec nimis molibus componitur, sed mediis, et de tali tantum est ad propositum. ²⁰Musica autem dyatonica est triplex: naturalis, usualis et artificialis. ²¹Naturalis est resonancia corporum celestium motu sperarum capta; de tali hic non est ad propositum. ²²Usualis seu regularis est emissio

8-19 *cf.* London, BL Arundel 299, fol. 90rv

11-12 *cf.* 1, gloss. 26

12 BOETH. mus. 5, 2 p. 352, 4-5

vocum secundum arsim et thesim diversimode prolatarum regularibus carens principiis musicalibus.²³ Sed artificialis est debita modulandi sciencia numerum considerans sonorum propter melodiam constituendam.²⁴ Et talis musica est duplex, scilicet instrumentalis et vocalis.²⁵ Instrumentalis est sonus per diversa instrumenta causatus, ut organa et alia.²⁶ Sed vocalis est triplex: plana, media et | figurata.²⁷ Plana sive coralis est cantus eandem prolacionem et disposicionem notarum vel modorum ubique obtinens.²⁸ Figurata sive mensuralis est modulacio tractans de cantilenis, que per fracturas notarum fit, sub debita et proporcionata mensura consistens.²⁹ Media sive mixta est cantus pro parte planus et pro parte figuratus sive mensuralis.

³⁰ Unde notandum musica secundum Boecium secundo capitulo primi *Musice* ³¹ alia mundana et est, que in debita elementorum consistit proportionem; ³² alia est humana, que humanam vocem requirit. ³³ Tercia instrumentalis et est, que in solo versatur instrumento, ut in organo videlicet aut in cithara. ³⁴ Horum generum medium dumtaxat ad propositum est, quod scilicet de humana voce consideratur. ³⁵ Et talis musica humana de numero contento ad sonum est, que amplius dividitur in practicam et speculativam. ³⁶ Speculativa est, que in solis numerorum proporcionibus consistit; et huius subiectum est numerus sonorum. ³⁷ Practica est, que tantum de sono dicitur; et talis musica est bene vel vere modulandi sciencia, et ista est ad propositum, que dividitur in simplicem et figurativam. ³⁸ Simplex est, que omnes notas simpliciter considerat, scilicet una et eadem mensura, et ad istam tres condiciones requiruntur: primo enim ad eam requiritur vox cum clave; secundo vocum distancia vel debita vocum proportio, ut sunt modi; tercio debita vocum expressio. ³⁹ Mensuralis autem sive figurativa, que aliam notam longam, aliam brevem considerat etc.

⁴⁰ His scitis videndum est de subiecto huius sciencie. ⁴¹ Subiectum autem huius artis est numerus sonorum. ⁴² Propria passio huius artis est distinctio vocum musicalium, que sic demonstratur de suo subiecto: ⁴³ Omnis pronunciatio secundum arsim et thesim est distinctio vocum musicalium. ⁴⁴ Sed numerus sonorum est huiusmodi; ergo omnis numerus est distinctio vocum musicalium. Trahitur consequentia in *darii* vel est nota, quia propria

1^v

► p.275

²⁶ Unde quidam musicam sic definiunt: Musica est sciencia motus sonorum consonancias ac melodiam efficiens. Vel sic: est armonia facultas acutorum graviumque sonorum differencias sensu ac ratione perpendens. (*cf.* 1, 11-12)

30-33 *cf.* BOETH. mus. 1, 2 p. 187, 20-26; p. 188, 26-27; p. 189, 5-11

passio probatur de definitione sui subiecti; minor etiam est nota, quia definitio predicatur de suo definito.

⁴⁵Subordinatur autem hec sciencia philosophie arithmetice, quia tractat de quantitate sicut arithmetica. ⁴⁶Finis autem huius artis est bonum honorabile, quamvis nostra tempestate finis eius est bonum utile.

⁴⁵ sciencia] *supraser.* in parti *Wo*

<DE VOCIBUS>

¹Consequenter est dicendum de vocibus musicalibus, que sunt sex, scilicet *ut re mi fa sol la*.

²Versus: *ut re mi fa sol la* modulandi sunt tibi signa.

³Vox autem, prout hic ad propositum, dicitur sic: est sonus regulatus notulis sive sillabis his *ut re mi fa sol la*.

⁴Prima sui divisione
voces sunt duplices

$$\left. \vphantom{\begin{matrix} \text{Prima sui divisione} \\ \text{voces sunt duplices} \end{matrix}} \right\} \text{ videlicet } \left\{ \begin{matrix} \text{inferiores} \\ \text{superiores} \end{matrix} \right\} \text{ ut sunt } \left\{ \begin{matrix} \text{ut, re, mi} \\ \text{fa, sol, la} \end{matrix} \right\} \quad \blacktriangleright p.276$$

⁵Secunda divisione
sunt triplices, videlicet

$$\left\{ \begin{matrix} \text{naturales} \\ \text{molles} \\ \text{et dure} \end{matrix} \right\} \text{ sunt due } \left\{ \begin{matrix} \text{re, sol} \\ \text{ut et fa} \\ \text{mi et la} \end{matrix} \right\}$$

⁶Triplices sunt voces, que distinctio vocum dupliciter potest atendi: uno modo ratione sonorositatis seu prolacionis ipsarum vocum. ⁷Et sic *mi* et *la* dicuntur dure, quoniam sonum ac pronunciacionem duriores habere videntur, ⁸*ut* et *fa* molles, quoniam molius pronunciantur, ⁹*re* et *sol* naturales, quoniam medium sonum tenent. ¹⁰Alio modo ratione ascensus vel descensus et sic: *re* et *sol* dicuntur naturales, quoniam naturaliter ascendunt et descendunt, id est: habent se equaliter ad ascensum et descensum et tam ascendendo quam descendendo faciunt[ur] tonum et hoc de proxima voce.

¹¹ *Ut* et *fa* vocantur b moles, quia ascendunt viriliter, scilicet per tonum,

³ Voces musicales dicuntur habere originem secundum aliquos et tracte sunt ex illo ymno de Sancto Johanne *Ut queant laxis*, ita quod prima vox musicalis accipitur ab illa dictione, videlicet „ut“ principali, secunda videlicet *re* „resonare“, ^{3a} videlicet *mi* a „mira gestorum“. Gregorius tamen hoc non tenet, quia prius scitur esse, qui cantum composuit quondam Sanctus Angelus, <quam> qui hunc ymnum composuit *Ut queant*. ▶ p.276

⁵ Naturales dicuntur, quia medium sonum (solum *Wo*) tenent neque enim nimis duram habent prolacionem neque mollem.

Dicuntur mo<lles>, quia moliter pronunciantur; <dure dicuntur>, quoniam sonum ac pronunciacionem diversam habere videntur.

¹¹ *Ut* et *fa*] *mi* et *la Wo*

et descendunt molliter solum per semitonium. ¹² *Mi* et *la* dicuntur dure, quia ascendunt moliter per semitonium et descendunt viriliter per tonum.

► p.276

¹³ Vox prima sui divisione est duplex, id est discreta et indiscreta. Indiscreta est vox, in qua nulla discerni potest consonancia sicut in risu vel in gemitu hominum, in latratu canum, et de tali nihil hic ad propositum.

¹⁴ Sed discreta est, in qua aliqua consonancia vel disonancia discerni potest.

¹⁵ Unde consonancia secundum Iohannem de Muris est dissimilium inter se vocum simul concordia. ¹⁶ Eadem est duplex, id est simplex et composita.

¹⁷ Unde voces simplices, que et sillabe musicales dicuntur, sunt sex: *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*. ¹⁸ Composite autem voces sunt, que ad invicem componuntur, ut patet in elevacione toni, semitonii et ditoni etc.

13–14 IOH. COTT. mus. 4, 4–5

15 IOH. MUR. spec. 1, 53 *cf.* BOETH. mus. 1, 3 p. 191, 3

12 *Mi* et *la*] ut et *fa Wo*

<DE MANU MUSICALI>

¹Tandem est dicendum de diffinitione manus. ²Unde manus difinitur sic: est figura decem novem articulis sub habitudine sex vocum et viginta una clavium per lineas et spacia proporcionabiliter iuxta cantus adinventata. ³Vel secundum autorem monocordalis est vocum musicalium clavigera proprietatemque earum demonstrans ad cantum regulariter addiscendum flexuris articulorum tamquam lineis et spaciis adornata. ⁴Sed que dictio de ·Γ·ut ponatur in unaquaque iunctura manus, potest patere per hos versus:

⁵Voces iam clare dinoscas per unumquodque articulare.

⁶·Γ·ut ·A·re ·B·mi semper plex retinebit.

⁷Index ad radicem ·C·faut mediusque ·D·solre

⁸Sic ·E·lami fidius, sed ·F·faut auricularis,

⁹In cuius ventre ·G·solreut ilico pone.

¹⁰Inde suo more colum legit hinc ·a·lamire

¹¹Et capud ornare sibi solet per ·b·fa·ḡ·mi.

¹²Fidius pro capite ·c·solfaut actipit apte,

¹³<Sed> ·d·lasolre sibi medius vertici portat.

¹⁴Index reiterat ·e·lami usque ·f·faut prestat.

¹⁵Hinc descendendo ·g·solreut esse memento.

¹⁶Tunc ·aa·lamire donat medius fidius ·bb·fa·ḡ·mi

¹⁷Et ·cc·solfa[ut] tenet medius, ·dd·lasol[re] quoque implet,

¹⁸Cui super est ·ee·la sub vertice vel ultra.

¹⁹Ecce per exempla figura denotat hic ista.

²⁰Cantus triplicatus est articulis variatus:

²¹·C· dat naturam ·F· b mol ·G· quoque ḡ dur.

Vel: ²²·G· dat ḡ duos, ·C· naturos, ·F· quoque molles.

²³Finitur in ·E·lami <b durus> primus et alter.

3 Monocordalis dicitur a *monos*, quod est *unum*, et *corda*, quasi instrumentum dans melodiam ex una corda.

3 IOH. OLOM. 4 p. 11

21 IOH. OLOM. 5 p. 15

22 cf. 3, 29 et 5, 9

²⁴ Tercius huic carens finitur in ·dd·lasol[re].

²⁵ Ambo naturales in ·a·lamire finem tibi prestant.

²⁶ Expliciunt eciam in ·d·lasolre, que b moles.

²⁷ Tu qui solmisabis tres cantus esse probabis:

²⁸ Ecce b duralis, naturalis quoque b mollis.

²⁹ ·G· dat b duros ·C· naturos ·F· quoque molles. etc.

³⁰ Disce manum tantum, si vis cognoscere cantum.

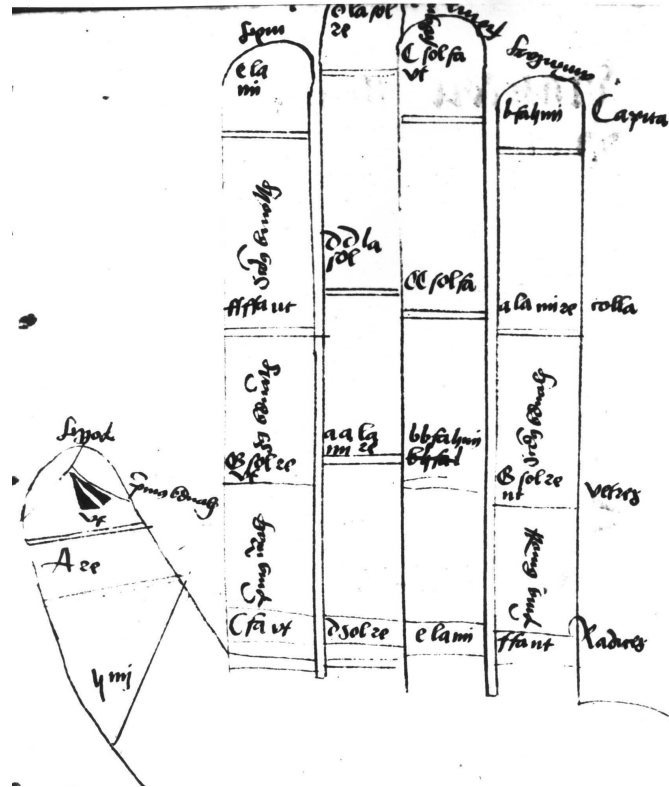
³¹ Absque manu frustra disces per plurima lustra.

► p.277 ³² Inde manus musicalis dicitur ad similitudinem manus corporalis, nam sicut manus corporis dicitur organum organorum in administrando, eo quod singulis membris <sua solet> necessaria administrare, puta cibaria, potagia <o>ri porrigendo et alia necessaria corpori properando, ³³ ita ipsa manus musice facillim prebet accessum ad cognitionem sciencie musicalis etc.

²⁷ cf. 5, 7

²⁹ cf. 3, 22 et 5, 9; ANON. Gemnic. 1, 3, 26

³² <sua solet>] sola sedet *Wo*



<i>pollex</i>	<i>index</i>	<i>medius</i>	<i>fidius</i>	<i>auricularis</i>	
	·e·lami	·d·lasolre	·c·solfaut	·b·fa·t·mi	<i>capita</i>
·F·ut <i>primus b duralis</i>	·f·faut <i>secundus b mollis</i>	·dd·lasol	·cc·solfa <2 ^{us} naturalis>	·a·lamire	<i>colla</i>
·A·re	·g·solreut <i>3^{us} b duralis</i>	·aa·lamire	·bb·fa·t·mi	·G·solreut <i>secundus b duralis</i>	<i>ventres</i>
·t·mi	·C·faut <i>primus naturalis</i>	·D·solre	·E·lami	·F·faut <i>primus b mollis</i>	<i>radices</i>

³⁴ Si contemplari vis hec manifestus, ecce scala sequens monocordi oculo singula monstrat.

³⁵ Nunc extende manum, si vis cognoscere cantum etc.

Rarissime	dd		la sol	la sol	
	cc	excellentes	sol fa	fa	
	bb		fa mi	mi	
	aa	coniuncta octava	la mi re	la re	
raro	g	acute	sol re ut sol	3 ^{us} t duralis	
	f	coniuncta septima	fa ut	secundus b molis	
	c		la mi	la mi	
	d	coniuncta sexta	la sol re sol		
	e	<coniuncta quinta>	sol fa ut fa	secundus naturalis	
	bb	afinales	fa mi	mi	
	a	coniuncta 4 ^{ta}	la mi re	la re	
generaliter signate	G		sol re ut sol	secundus t duralis	
	F	3 ^a coniuncta	fa ut	primus b molis	
	E	afinales	la mi	mi	
	D	coniuncta 2 ^a	sol re	re	
graves	C		fa ut	fa ut	primus naturalis
	B	prima coniuncta	mi	mi	
	A	simpliciter	re	re	
rarius	F		ut	ut	primus t duralis

4

<DE CLAVIBUS>

¹ Istis sic prehabitis consequenter est dicendum de clavibus, et primo de eius definitione, secundo de eius divisione. ² Quantum igitur ad primum, clavis definitur sic: est index cantuum, vocum elevacionum vel depressio-
num seu distinctionum unius note ab alia, et similitudinarie dicitur clavis.
³ Quantum ad secundum, claves in duplici differencia reperiuntur.

⁴ Prima sui divisione dividuntur claves in graves, acutas et superacutas.
⁵ Graves sunt octo, videlicet ·Γ·A·B·C·D·E·F·G·; acute sunt septem,
·a·b·c·d·e·f·g·; superacute sunt quatuor.

⁶ Secunda divisione claves sunt quintuplices. ⁷ Quia quedam sunt graves
simpliciter fundamentales et sunt 4, scilicet ·Γ·A·B·C·; quedam graves fina-
les et sunt 4, scilicet ·D·E·F·G·; quedam sunt afinales et sunt 4, ·a·b·c·d·;
quedam acute et sunt tres, ·e·f·g·; quedam vero excellentes et sunt 4, scili-
cet ·aa·bb·cc·dd·. ⁸ Ex istis clavibus iam dictis | quedam sunt communiter 4r
signate, sicut <·F· gravis et ·c· acutum, raro, sicut> ·g· acutum, quedam
rarius signate, sicut ·Γ· grecum, quedam rarissime, sicut ·dd· superacutum
vel excellencium. ⁹ Quarum clavium suficiencia sic[ut] potest haberi: ¹⁰ Om- ▶ p.277
nis clavis vel dictio musicalis aut est gravis aut acuta. ¹¹ Si primum, hoc
dupliciter: vel graves simpliciter, sic sunt iste 4, ·Γ·ut ·A·re ·B·mi ·C·faut,
vel graves finales, sicut sunt iste 4, ·D·solre ·E·lami ·F·faut ·G·solreut. ¹² Si
acute, hoc tripliciter: vel acute simpliciter vel cum *super* adito acute vel
excellentes acute. ¹³ Si primum, sic sunt iste 4, ·a·b·c·d·; si secundum, sic
sunt iste 3, ·[d]·e·f·g·; si tercium, sic sunt iste 4, ·aa·bb·cc·dd·. ¹⁴ Unde ▶ p.277
potest patere, quod claves in numero sunt 19.

Versus: ¹⁵ Claves in numero reperimus decaque novem.

3 Claves sunt duplices: magne et sunt quinque, scilicet ·Γ·ut, ·F·faut, ·c·solfaut, ·g·solreut, ·dd·lasol. Dicuntur autem magne ideo, quia sunt graves et vox in eis posita magna seu gravis vel perfecta. Dicuntur parve due: ·b· rotundum, hoc ubi ponitur, semper *fa* debet cantari; ·q· quadrum, quod ubi ponitur, semper *mi* debet cani, quod etiam sic in figura signatur #. Dicuntur parve, quia vox in eis posita minorem sonum efficit et molius profertur, vel dicuntur parve, quia quando signantur in cantu, semper ibi oportet parvo spiritu canere.

13 iste 3] iste 4 *Wo* | si tercium] sic tercium *Wo*

- p.277 ¹⁶ Ad cognoscendum autem, que vox seu clavis sit in linea seu in spacio, patet clare per hos versus.

¹⁷ Linea notificat clavem, que dicitur impar,

¹⁸ Sed spacium locat illam, que sistit tibi compar.

¹⁹ Si<c> facili causa cernes, que clavis in linea <sit>.

- ²⁰ Unde linea primo *Celi* difinitur sic: est magnitudo ad unum facta; vel sic: linea est longitudo sine latitudine considerata; vel linea est contractio
► p.278 directa duorum spaciorum divis<iv>a. Hec a<utor> monocordalis.

²¹ Est tamen advertendum iterum: ²² Et si clavis ascendit, nota eciam ascendit secum. ²³ Similiter si clavis descendit, nota eciam secum descendit.

²⁴ Ex quo omne rectum est obediens suo regenti. ²⁵ Verbi gracia: Si ·F· ponatur in secunda linea et aliud ·F· in 3^a linea et nota tam prima quam cum secunda clave esset in eadem linea, tunc nota precedentis clavis et sequentis esset in eadem. ²⁶ Pro quibus intellectis lacius subiungitur antiphona ostendens indicia et mutacionem clavium:

4v

Au-re-a per- so-nat li-ra pul- cra se-mi-<to>- ni-a

<quam> sim- plex cor- da per-fec- ta vo-ce cor- dis in- to-nan- ci-a

<que> do-cet mu-si-ca. E u o u a e

20 Aristoteles, De caelo 1, 1 (268a): Magnitudinis autem quod quidem ad unum linea.

19 <sit>] cf. *TH I* 1, 5, 15

20 latitudine] latitudo *W*o

<DE CANTIBUS>

¹ His itaque premissis ponitur difinicio cantus et eius divisio. ² Unde cantus diffinitur sic: est modulacio vocis vocalis vel instrumentalis regulis artis musice coartata, pro quo notandum, quod triplex est proprietas vocis, a qua triplici proprietate triplex sumitur cantus. ³ Prima proprietas ipsius vocis est aspera sive dura; et talis vox est, que violenter emitit sonum sicut tonitru. ⁴ Acute voces sunt, que ita tenues sunt, sicut in cordis audimus. ⁵ Mediocres voces sunt, que participant naturam utriusque; a prima sumitur cantus *h* duralis, a secunda cantus *b* molis, a ^{3a} naturalis. ▶ p.278

⁶ Cantus prima sui divisione dividitur in cantum *h* duralem, naturalem quoque *b* mollem. ▶ p.278

Versus: ⁷ Tu qui solmisabis tres cantus esse probabis,

⁸ Cur *h* duralis, naturalis quoque *b* mollis.

⁹ ·G· dat *h* duos, ·C· naturos, ·F· quoque molles.

¹⁰ Unde cantus *h* duralis diffinitur sic: est qui protrahitur per durum seu qui duriorem seu grosiorem sonum in suo transitu signat et hoc in respectu aliorum. ¹¹ Et quia triplex reperitur, in tres species merito dividitur. ¹² Primus itaque *h* duralis incipitur in ·T· [in] greco in linea et finitur in ·E·lami in spacio. ¹³ Secundus incipitur in ·G· gravi et finitur in ·e· acuto in linea. ¹⁴ Tercius incipitur in ·g· acuto in linea et finitur in ·ee·la superacuto secundum Iohannem Oleandrum.

¹⁵ Cantus autem *b* molis sive dulcis est, qui suavem efficit melodiam per *b* rotundum signatum. ¹⁶ Et ratio quia, sicut iste cantus maiora prebet oblectamenta ipsis audientibus, sic etiam digniori | littera et figura signatur; figura enim rotunda est nobilior inter omnes alias. ¹⁷ Merito ergo illa litera et figura signatur, a qua *b* mollis nuncupatur. ¹⁸ Et talis in duplici specie reperitur. ¹⁹ Prima, que ab ·F· gravi usque ad ·d· acutum de linea in 5r

⁷ cf. 3, 27

⁹ cf. 3, 22 et 29

¹ difinicio] *illegibile Wo*

¹⁷ illa] illo *Wo*

¹⁹ que] quia *Wo*

spacium computatur. ²⁰ Sed secundus cantus b mollis ab ·f· minuto acuto inchoatus in ·dd· gemino completur.

► p.278 ²¹ Naturalis autem cantus est, qui enim naturam utriusque capiens nec nimis aspre nec nimis molliter sonans, sed mediocriter progreditur. ²² Et a nulla litera cognominatur, hoc est nec ab ·h· quadro nec a ·b· molli, sed a ·C· gravi. ²³ Qui inter inicia primorum [medium tonumque] medium tenens et habet duas species. ²⁴ Nam primo inchoatur in spacio in ·C· gravi et finitur in ·a· acuto in linea. ²⁵ Sed secundus naturalis a ·c· acuto reiteratis sex vocibus in ·aa· gemino excellenti de linea in spacium perficitur. ²⁶ Ubi autem quilibet predictorum cantuum incipiat et finiatur, per hos patet versus:

²⁷ ·C· dat naturam, <·F·> b mol, ·G· quoque h durum.

²⁸ In ·a· natura, in ·d· b mol in ·E·que h dura.

27 IOH. TINCT. exp. 5, 12; PROSD. plan. 1, 9 p. 58, 21; BONAV. BRIX. 10, 5; NICOL. BURT. 1, 19, 99; GUIL. MON. 5 p. 31

25 in ·aa·] ut aa *W*₀

28 ·a· natura] d natura *W*₀

6

¹ CAPITULUM DE SOLMISACIONE

► p.278

² Ad cuius noticiam scias, quod cantus alius est naturalis, qui ex vocibus naturalibus constituitur et signatur in clavibus a ·C· incipientibus. ³ Alius ♮ duralis, qui ex vocibus duris constituitur et signatur in clavibus a ·G· incipientibus. ⁴ Alius est b mollis, qui ex vocibus mollibus constituitur et signatur in clavibus ab ·F· incipientibus. ⁵ Omnis autem cantus ex sex vocibus constitutus mixtus dicitur. ⁶ Regula: Omnis diversitas solmisacionis est tantum penes *mi* et *fa* in ·b·fa·♯·mi. ⁷ Quia omnes toni conveniunt in eandem solmisacionem preter quintum et sextum, quia in omnibus tonis preter quintum et sextum in ·c·solfaut *fa* canitur et non signatur b rotundum in ·b·fa·♯·mi, ⁸ nisi in solo sexto et quinto; in quibus semper *sol* in ·c·solfaut canitur et in ·b·fa·♯·mi semper *fa*.

9

Generalis regula solmisacionis: post <i>la</i> ascenden- do regulariter sequitur:	$\left\{ \begin{array}{l} \textit{fa} \text{ tantum in utra-} \\ \text{que } \cdot\text{F}\cdot\text{faut} \\ \textit{fa} \text{ et } \textit{mi} \text{ simul in} \\ \text{utrage } \cdot\text{b}\cdot\text{fa}\cdot\text{♯}\cdot\text{mi} \\ \textit{mi} \text{ tantum in se-} \\ \text{cundo } \cdot\text{e}\cdot\text{lami} \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} \text{Et e converso:} \\ \text{post } \textit{fa} \text{ vel } \textit{mi} \\ \text{descendendo} \\ \text{secundam} \\ \text{sequitur } \textit{la}, \text{ ut:} \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} \text{post } \textit{fa} \text{ in } \cdot\text{F}\cdot\text{faut} \\ \textit{la} \text{ sequitur in} \\ \text{utrage } \cdot\text{E}\cdot\text{lami} \\ \text{post } \textit{fa} \text{ vel } \textit{mi} \text{ in} \\ \text{utrage } \cdot\text{b}\cdot\text{fa}\cdot\text{♯}\cdot\text{mi} \textit{ la} \\ \text{sequitur in utrage} \\ \cdot\text{a}\cdot\text{lami} \\ \text{post } \textit{mi} \text{ in } \cdot\text{e}\cdot\text{lami} \\ \text{secundo } \textit{la} \text{ sequitur} \\ \text{in } \cdot\text{d}\cdot\text{lasolre} \end{array} \right.$

7 eandem] eadem *Wo*

5^v

7

¹ CAPITULUM DE MODIS MUSICALIBUS

► p.278 ²Decem sunt modi musici, quorum primus est unisonus et est repetitio vocis in eadem linea vel in eodem spacio, ut in exemplo:



³Semitonium fit a *mi* ad *fa* ascendendo et a *fa* ad *mi* descendendo, et dicitur semitonium quasi imperfectus tonus.



⁴Tonus est elevacio unius note ad secundam proximam et fit in omnibus voci<bu>s preter a *mi* ad *fa* et econverso, ut:



⁵Semiditonus est 3^a imperfecta et fit a *re* ad *fa*, a *mi* ad *sol* ascendendo et econverso, et dicitur semiditonus, quia habet tonum et semitonium, ut in exemplo:



⁶Ditonus est 3^a perfecta, ubi nullum est semitonium, et fit ab *ut* ad *mi*, a *fa* ad *la* et econverso, ut in exemplo:



1–10 Et dicitur unisonus quasi unus sonus vel aliquocies repetitus. Tonus dicitur a *tonando*, id est *fortiter sonando*. Semiditonus (Semitonium *Wo*) dictum est spacium continens tonum et semitonium. Ditonus est intervallum duos continens tonos. Dyateseron dicitur a *dya*, quod est *de*, et *teseron*, quod est *quatuor*, quia fit de una voce in quartam per aliam. Unisonus: unde proprie loquendo unisonus non dicitur modus, quia nec intenditur nec remittitur nec in eo est ascensus nec descensus, sed inproprie potest dici modus, et ratio quare habet principium aliorum, quia sicut ab unitate numeri sumuntur omnes alii modi. Dyapente est constans ex tribus tonis et uno tantum semitonio admixto, et dicitur a *dya*, quod est *de*, et *penta*, *quinque*, quasi de una in aliam per quintam saltus. (cf. LAMBERTUS p. 258b)

⁷Dyateseron est quarta dulciter sonans, habens duos tonos et unum semitonium, et fit ab *ut* ad *fa*, a *re* <ad> *sol*, a *mi* ad *la* et econverso; exemplum:



⁸Dyapente est saltus ad quintam et fit ab *ut* ad *sol*, a *re* ad *la*, a *mi* in *e*·*la*mi ad *mi* in *b*·*fa*·*t*·*mi*, exemplum:



⁹Semitonium cum dyapente est saltus in sextam imperfectam ut <ab> *A*·*re* ad *fa* in *F*·*faut*, ab *E*·*la*mi ad *c*·*sol*faut.



¹⁰Tonus cum dyapente est saltus ad perfectam sextam continens quatuor tonos <et unum semitonium> et fit ab *ut* ad *la*, ut



¹¹Dyapason ultimus modus et fit ab una nota ad octavam.

¹²Modorum sigilatim exempla

6r

Ter tri-ni sunt mo-di, qui-bus om- nis can-ti-le- na con-te-xi-tur, sci-li-cet

u-ni-so-nus, se-mi-to-ni-um, to-nus, se-mi-di-to-nus, di- to-nus, dy-a-tes- se-ron,

dy-a-pen-te, se-mi-to-ni-um cum dy- a-pen- te, to- nus cum dy- a-pen-te; ad hec

mo-dus dy- a-pa-son.

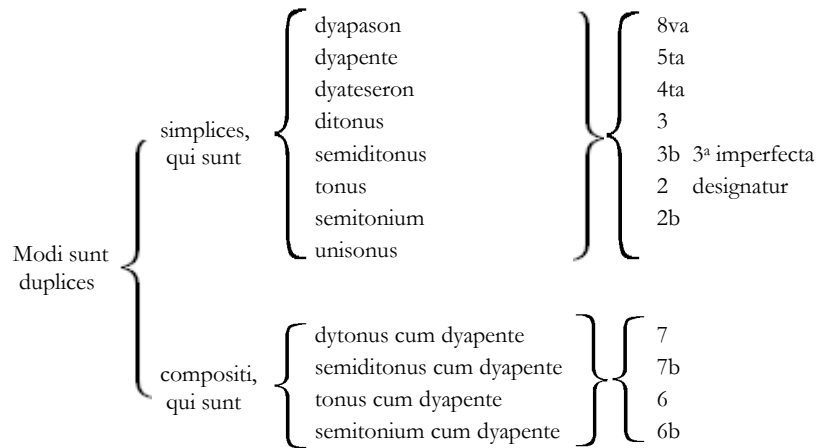
¹¹ Unde modus, prout ad propositum pertinet, est debita et proporcionata vocum distancia et dicitur a modificacione seu mensura, quia omnis ascensus vel descensus debita mensura continetur.

¹² HERMANN. mod.

8 ab *ut*] ad ut *Wo*

► p.279

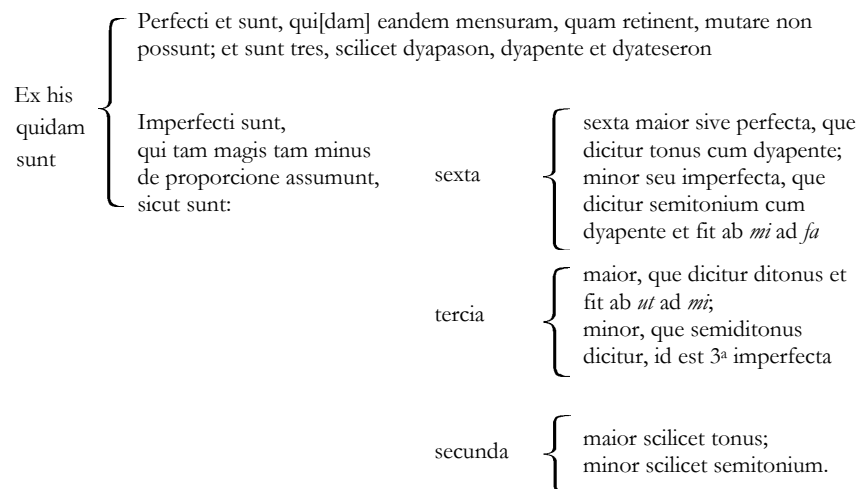
13



► p.279

6v

14



¹ CAPITULUM DE TONIS

² Et primo versus eorum proprietatum ponuntur:

³ Nobilis ac abilis protus, quia novit <ad> omnes

⁴ affectus animi et flectere neuma proti.

⁵ Secundi proprietates

⁶ Flebilis atque gravis est primi colateralis,

⁷ Tristibus et miseris congruit ille tonus.

⁸ Tercii proprietates

⁹ Tercius ad furias tonus incitat estque severus,

¹⁰ Crudelis decet hic bella movere sciens.

¹¹ Quarti proprietates

¹² Aptus adulanti hinc quartus competit ordo,

¹³ Garulus et blandus dicitur ille tonus.

¹⁴ Quinti proprietates

¹⁵ Auditum solidat mulcere modestia quinti,

¹⁶ Lapsos spe recreat tristia corda levat.

¹⁷ Proprietas sexti

¹⁸ Flebilis estque pya ptongi modulacio sexti,

¹⁹ Provocat ad lacrimas corda sonore suo.

7r

3 ANON. Carthus. nat. 8, 4; ANON. Claudifor. 4, 2, 13; ANON. Gemnic. 3, 3, 22; GOB. PERS. p. 188a

4 SUMM. GUID. 28; ANON. Carthus. nat. 8, 4; ANON. Claudifor. 4, 2, 13; ANON. Gemnic. 3, 3, 23; GOB. PERS. p. 188a;

6-7 SUMM. GUID. 29-30; ANON. Carthus. nat. 8, 8; ANON. Claudifor. 4, 3, 9; GOB. PERS. p. 188a

9-10 SUMM. GUID. 31-32; ANON. Carthus. nat. 8, 11; ANON. Claudifor. 4, 4, 16; GOB. PERS. p. 188a

12-13 SUMM. GUID. 33-34 ANON. Carthus. nat. 8, 14; ANON. Claudifor. 4, 5, 13; GOB. PERS. p. 188a

15-16 SUMM. GUID. 35-36; ANON. Carthus. nat. 8, 17; ANON. Claudifor. 4, 6, 11; GOB. PERS. p. 188a

18-19 SUMM. GUID. 37-38; ANON. Carthus. nat. 8, 19; ANON. Claudifor. 4, 7, 11; GOB. PERS. p. 188a

²⁰ Proprietas septimi

²¹ Lascivire solet iocundis septimus odis,

²² Estimo plus tales <tale> decere melos.

²³ Octavi proprietas

²⁴ Octavus morosus et idem ga<u>densque decenter,

²⁵ Creditur esse magis gratus in aure[m] senum.

²⁶ Finalia tonorum

In-ci-pi-ens pri-mus, di-cit se-cun-dus;

u-bi ma-net ter-ci- us, ve- ni- et et quar-tus;

est a-du-cens quin-tus, in-ter- ro- gat sex- tus;

u-bi ma-net se-pti-mus, re-spon-dit o-cta-vus.

²⁷ Repercusiones tonorum et primo autentorum

Primi Tercii Quinti Septimi

Plagalium:

Secundi Quarti <Sexti> <Octavi>

26 Tonus musicus est recta regula, secundum qua<m> cantus regularis fundatur, et sunt octo toni.

21-22 SUMM. GUID. 39-40; ANON. Carthus. nat. 8, 21; ANON. Claudifor. 4, 8, 16; GOB. PERS. p. 188a

25 SUMM. GUID. 42; ANON. Carthus. nat. 8, 23; ANON. Claudifor. 4, 9, 19; GOB. PERS. p. 188a

22 tales <tale> decere] tales dicere *W*₀

26 ubi manet septimus respondit octavus

28

7v

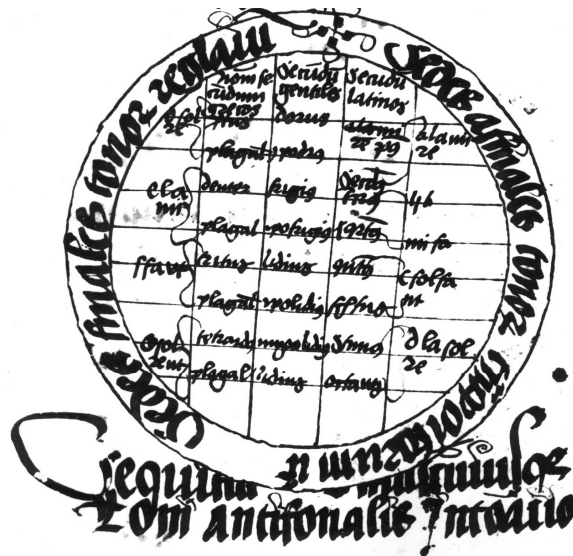
Quatuor sunt sedes tonorum regulares: { ·D·solre
·E·lami
·F·faut
·G·solreut } et ibi finiuntur cantus { primi et secundi
tercii et quarti
quinti et sexti
septimi et octavi } toni

²⁹ De tonis transpositis

Omnis cantus transpositus finitur in { ·c·solfaut
·b·fa·t·mi
·a·lamire } est { quinti
tercii
primi } vel { sexti
quarti
secundi } tonorum

{ ·b·fa·t·mi
·a·lamire
·G·solreut } vel { sexti
quarti
secundi } ▶ p.279

³⁰ Sciendum, quod septimus et octavus tonus nunquam transponuntur ad ·d·lasolre per quintam, quia nunquam in *re* finiuntur, ergo eciam hic non ponuntur.



28 Finalis nota est sedes regularis cantus.

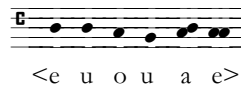
29 Transpositus est cantus, quando claves mutantur.

³¹ Sedes finales tonorum regularium	secundum Grecos	Nomina secundum Gentiles	secundum Latinos	Sedes a finales tonorum transpositorum
·D·solre	{ protus plagalis	dorus ipodorus	primus secundus	{ ·a·lamire
·E·lami	{ deuterus plagalis	frigijs ipofrigijs	tercius quartus	{ ·b·mifa
·F·faut	{ tritus plagalis	lidius ipolidius	quintus sextus	{ ·c·solfaut
·G·solreut	{ tetrardus plagalis	mixolidius <ipomixo>lidius	septimus octavus	{ ·d·lasolre

³² Sequitur uniuscuiusque toni antifonalis intonacio

8r

³³ Primus Capitalis



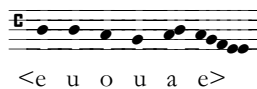
³⁴ Prima differencia eius



Quarta



Secunda



Tercia



³⁵ Psalmi minores

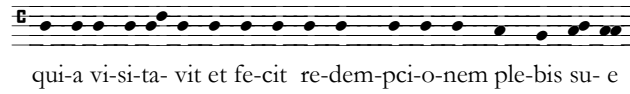
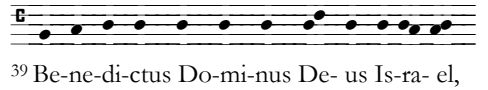
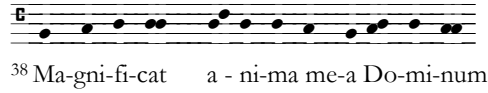


³⁶ Pri-mi to-ni me-lo-di-a psa-lat in di - re - cto

³⁷ Lau-da-te pu- e-ri Do-mi-num lau-da-te no-men Do-mi-ni

36 ANON. Claudifor. 4, 2, 13; ANON. Gemnic. 3, 3, 30

35 ex.: $\overline{\text{E}}$ $\mathbb{W}_0$

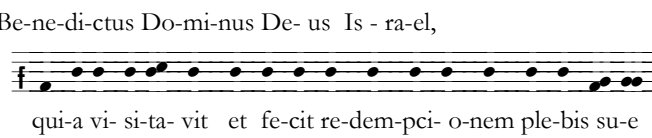
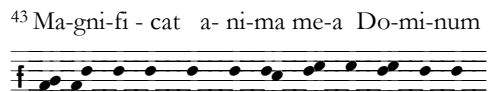
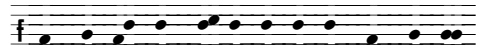


<De secundo tono>

40 Capitalis secundi



42 Lau-da - te pu-e-ri <Do-mi-num lau- da- te no-men Do-mi-ni>



<De tercio tono>

45 Tercius capitalis



<e u o u a e>

8v

41 ANON. Claudifor. 4, 4, 16; ANON. Gemnic. 3, 3, 50 und 75

46 Prima diferencia eius Secunda Tercia Quarta

<e u o u a e> <e u o u a e> <e u o u a e> <e u o u a e>

47 Ter-ci-um sup-pen-de in me-di - o, sed in fi-ne pre-ci-pi-ta

48 Lau-da-te pu - e - ri Do-mi-num, lau-da-te no-men Do-mi-ni

49 Ma-gni-fi-cat a-ni-ma me-a Do-mi-num

50 Be-ne-di-ctus <Do-mi-nus De-us Is-ra - el,

qui-a vi-si-ta-vit et fe-cit re-dem-pci-o-nem> ple-bis su-e

<De quarto tono>

51 Quarti capitalis

<e u o u a e>

52 Prima diferencia Secunda Tercia

<e u o u a e> <e u o u a e> <e u o u a e>

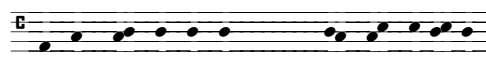
53 Quar-tus gra-da-tim a-scen - det <sed ab al-to ca - dit>

54 Lau-da - te <pu - e - ri Do-mi-num, lau-da - te no-men Do-mi-ni>

47 ANON. Gemnic. 3, 3, 76

47-49 exx: $\overline{\text{e}}$ $\mathcal{W}_0$ | precipita] precipites $\mathcal{W}_0$


55 Ma-gni-fi-cat <a- ni-ma me-a Do-mi-num>


56 Be-ne-dic-tus Do-mi-nus <De- us Is- ra-el>


<qui-a vi-si-ta- vit et fe-cit re- demp-ci-o-nem ple-bis su-e>

<De quinto tono>

9r

57 Quinti capitalis

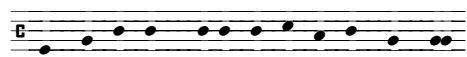

<e u o u a e>

58 <differentia>


<e u o u a e>

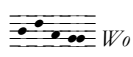

59 Lau- da - te pu- e - ri Do-mi-num <lau-da-te no-men Do-mi- ni>

60 Quin-tus se-pti-mo in medio est si - mi- lis, sed in fi - ne di - si- mi- lis.


61 Ma-gni-fi-cat <a-ni-ma me-a Do-mi-num>


62 Be-ne-di-ctus Do-mi-nus <De- us Is- ra-el>


<qui-a vi- si- ta-vit et fe-cit re-demp-ci-o-nem ple-bis su-e>

56 ]  *W*₀
ple-bis su-e plebis sue

57-58 ex.:  *W*₀

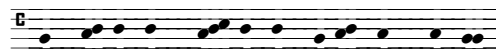
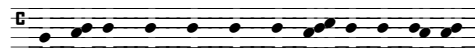
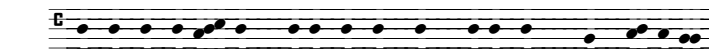
<De sexto tono>

⁶³ Sextus capitalis

<e u o u a e>

⁶⁴ <differentia>

<e u o u a e>

⁶⁵ Lau-da-te pu-e-ri <Do-mi-num, lau-da-te no-men Do-mi-ni>⁶⁶ Ma-gni-fi-cat a - ni-ma me-a <Do-mi-num>⁶⁷ Be-ne-di-ctus Do-mi-nus De- us Is- ra- el

<qui-a vi-si- ta - vit et fe-cit re-demp-ci-o-nem> ple-bis su-e

<De septimo tono>

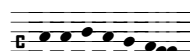
⁶⁸ Capitalis septimus

<e u o u a e>

⁶⁹ Prima differentia

Secunda

Tercia



<e u o u a e>



<e u o u a e>



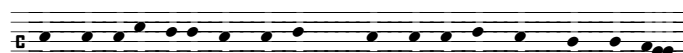
<e u o u a e>

⁶³ Sextus] Sextas $\mathcal{W}_0$ ⁶⁵ ex.: $\overline{\mathcal{E}} \mathcal{W}_0$ ⁶⁸⁻⁷¹ exx.: $\overline{\mathcal{E}} \mathcal{W}_0$



⁷⁰ Lau-da-te pu- e-ri Do-min-um <lau-da-te no-men Do-mi-ni>

⁷¹ Vel sic potest intonari:

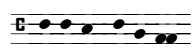


Lau-da-te pu-e-ri Do-mi-num <lau- da-te no-men Do-mi-ni>

<De octavo tono>

2v

⁷² Octavus capitalis

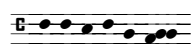


<e u o u a e>

⁷³ Prima diferencia

Secunda

Tercia



<e u o u a e>



<e u o u a e>



<e u o u a e>



⁷⁴ Nos qui vi- vi-mus



In ex- i- tu Is-ra - el de E-<g>i-pto <do-mus Ia-cob de po-pu-lo>



⁷⁵ Lau-da- te <pu-e- ri Do-mi-num, lau-da-te no-men Do-mi- ni>



⁷⁶ Ma-gni-fi - cat <an-ni-ma me- a Do-mi-num>

► p.280

⁷³ ex.: Tercia  *W*o

¹ CAPITULUM REGULARUM DE AGNICIONE AMBITUUM ET TONORUM

² Si cantus terminatur in ·D·solre et in prima clausula ascendit ad ·a·lamire, et a nota finali octavam ascendit vel ultra, potest et descendere sub nota finali secundam vel raro plus, est primi toni, cuius repercusio est de *re* ad *la* per quintam.

³ Si autem sepius in ·F·faut et raro in ·a·lamire, est secundi toni.

⁴ Si cantus terminatur in ·E·lami et ascendit ad ·c·solfaut, est 3ⁱⁱ toni, cuius repercusio est de *mi* ad *mi* per quintam.

⁵ Si vero in ·a·lamire tantum et ·b·fa·ḡ·mi, est quarti toni, cuius repercusio est de *mi* ad *la* per quartam.

⁶ Si cantus terminatur in ·F·faut et ascendit in prima clausula ad *sol* in ·c·solfaut, est quinti toni, cuius repercusio est de *ut* ad *sol* per quintam.

⁷ Si in ·b·fa·ḡ·mi tantum est, est sexti toni, cuius repercusio est de *fa* ad *la* per 3^{am}.

⁸ Si terminatur in ·G·solreut et ascendit ad ·d·lasolre, est septimi toni, cuius repercusio est de *ut* ad *sol* per quintam et iterum per octavam *sol* actipiendo.

⁹ Si autem sepius in ·c·solfaut et raro in ·d·lasolre, est octavi toni, cuius repercusio est de *ut* ad *fa* per quartam.

10r

10

► p.280

Primo sciendum
triplices sunt toni:

$\left\{ \begin{array}{l} \text{duri} \\ \text{molles} \\ \text{naturales} \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} \text{et sunt quatuor, scilicet tercius, quartus, septimus} \\ \text{et octavus} \\ \text{sunt duo, scilicet quintus et sextus} \\ \text{eciam sunt duo, scilicet primus et secundus} \end{array} \right.$

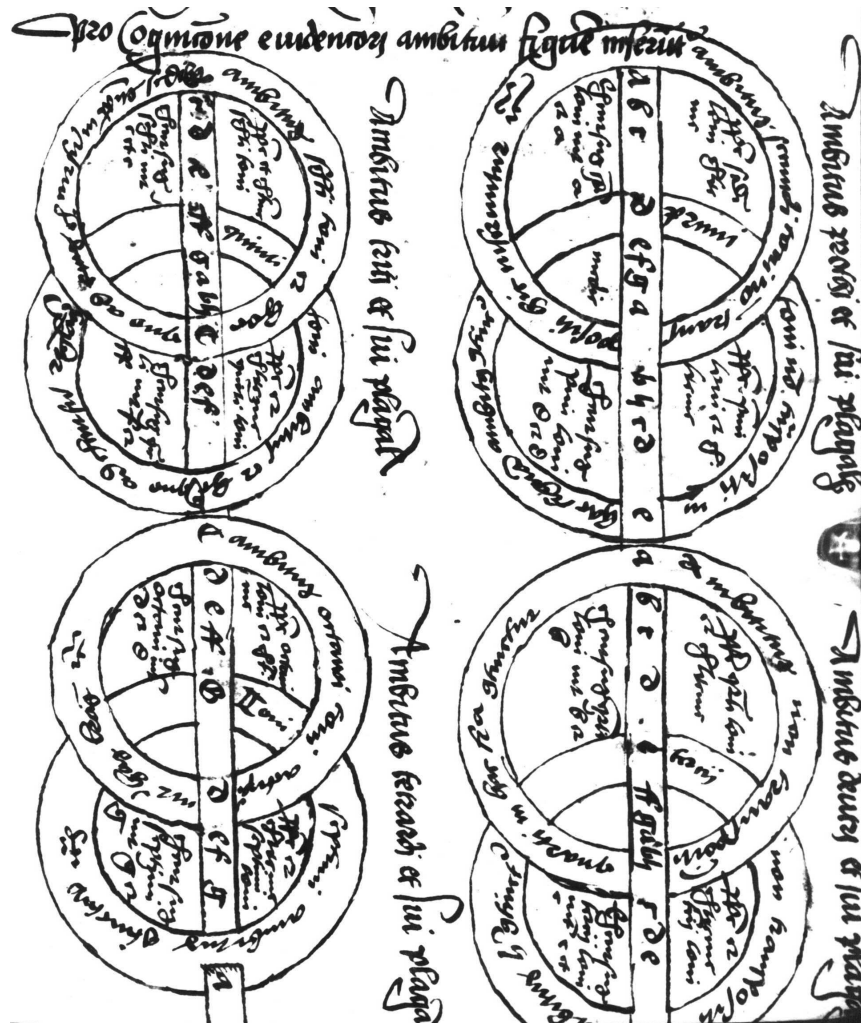
3 Hoc est, quandocumque cantus supra finalem quintam vel sextam et infra eandem quintam, 3^{am}, quartam descendit, cuius repercusio est de *re* ad *fa* per 3^{as}, est secundi toni.

8 Quando cantus versatur circa *sol*, est septimi toni.

6 de *ut*] de *re* *Wo*

10 tercius] secundus *Wo*

¹¹ Pro cognitione evidenciori ambituum figure inseruntur:



¹² Ambitus prothi et sui plagalis

Ambitus secundi toni non transpositi
hic inseritur

Primi toni non transpositi in hac figura
ambitus continetur

A B C
Proprie secundi toni <et> extreme
excursus ipsius toni inter ·A· et ·a·

D E F G a

b $\flat$ c d e
Proprie primi toni et extreme
excursus primi toni inter ·D· et ·d·

¹³ Ambitus deuteri et sui plagalis

Ambitus non transpositi quarti
in hac figura continetur

Tercii non transpositi
ambitus hic continetur

A B C D
Proprie quarti toni et extreme
excursus quarti toni inter ·B· et ·b·

E F G a b $\flat$

c d e
Proprie et extreme tercii toni
excursus tercii toni inter ·E· et ·e·

¹⁴ Ambitus triti et sui plagalis

Ambitus sexti toni
et hoc quoad eius excursum ponere sciendum

Quinti toni ambitus
et hoc quoad excursum regularem

B C D E
Proprie et extreme sexti toni
excursus sexti inter ·C· et ·c·

F G a b $\flat$ c

d e f
Proprie et extreme quinti toni
excursus quinti inter ·F· et ·f·

¹⁵ Ambitus tetrardi et sui plagalis

Ambitus octavi toni accipitur inter has literas

Toni septimi ambitus continetur

C D E F
Proprie octavi toni et extreme
excursus octavi inter ·D· et ·d·

G a b $\flat$ c d

e f g a
Proprie et extreme septimi toni
excursus septimi inter ·G· et ·g·

12-15 IOH. COTT. mus. 12, 29

12 inseritur] inseruntur *W*

<DE CONIUNCTIS>

¹Nunc vero accedamus ad ea, que eveniunt contra manum musices, 10v
 que habent se in musica tamquam quinque figure in gramatica, sicut sunt
 coniuncte, que nomine greco vocantur sinemenon. ²Nam coniuncte fiunt ▶ p.280
 per mutacionem *ut* in *sol* in ·F·faut vel in ·C·[sol]faut, quod est contra ▶ p.281
 manum musice. ³Unde coniuncta definitur sic: est mutacio toni in semi-
 tonium vel econverso secundum vocem hominis vel alterius instrumenti.

⁴Invente autem sunt coniuncte propter transposicionem vel non trans-
 posicionem cantuum. ⁵Unde si aliquis cantus transponitur, non indiget tali
 coniuncta et econverso. ⁶Notandum est tamen, quod coniuncta signata per
 b molle canitur *fa*, et signata per h durum canit<ur> *mi*. ⁷Unde sunt ▶ p.281
 duplices: quedam sunt usitate, quedam inusitate. ⁸Coniuncte inusitate sunt
 tres. ⁹Prima actipitur inter ·C· grave et ·D· grave et signatur per h quadrum
 in ·C·faut. ¹⁰Secunda actipitur inter ·cc·solfa et ·dd·lasol et signatur per h
 quadrum in ·cc·solfa. ¹¹Tercia actipitur inter ·dd·lasol et ·ee·la et signatur
 per b rotundum in ·ee·la. ¹²Et dicuntur coniuncte predicte tres inusitate,
 quia non sunt communes in usu cantorum. ¹³Coniuncte vero usitate sunt
 octo, quarum numerus patet. ¹⁴Sed ut loca earum appareant, de unaquaque
 determinabitur singilatim:

¹⁵Prima igitur coniuncta actipitur secundum intencionem monocordalis
 inter ·B· et ·A· graves et signatur in ·B· gravi per b molle. ¹⁶Sic quod
 secundum aliquos ibidem in ·B·mi gravi canitur *fa* et in ·C·faut *sol* loco *fa*
 etc. suo ordine. ¹⁷Talis tamen mutacio non multum est necessaria, quia est

1 Voces ficte vocantur coniuncte, quia coniunguntur voces contrarie, que ideo ponuntur, ne fiat ascensus vel descensus per aliquam perfectarum, id est quartam, quintam aut octava<m> indicatarum de *mi* ad *fa* et econtra. Et oritur hec musica dumtaxat ex *fa* in ·b·fa·h·mi, quoniam si in ·b·fa·h·mi *fa* signatur in sexto vel in quinto tono aut in primo vel in secundo transposito ad ·g·solreut, tunc semper in ·h·mi *fa* signatur propter octavam, quia tunc in ·b·fa·h·mi *fa* canitur et eciam in ·E·lami et eciam in ·ee·la vel secundo ·e·lami propter quintam vel quartam.

5 Id est quando cantus terminatur in clavibus affinalibus.

6 h durum *mi* cantat, *fa*que mole frequentat.

13 Coniuncta nihil aliud est nisi vox ficta, hec est, quando aliqua vox canitur, ubi non reperitur.

14 sigilatim *W*o

► *p.281*

25

Unde con-
iuncte magis
usitate et
principaliores
sunt hec:

{ prima
 secunda
 tercia
 quarta
 quinta
 sexta

ca
sa
tu
in

{
 ·B·mi
 ·E·lami
 ·a·lamire
 ·e·lami
 secundo
 ·aa·lamire
 ·ee·la

$$\left. \vphantom{\int_0^1} \right\}_{\text{ubi}}$$

fa
fa
fa
fa

fa
fa

- loco

mi
mi vel la
la mi vel re
la vel mi

la mi vel re
la

canitur

re sol solb

San-cta et in-ma-cu-la - ta virginitas <non pot - e-rant>

re b sol sol mi b

Fu-e - runt <...> ca-li- cem Do - mi - ni

re la mi b

E-men-de-mus <...> et mi-se-re-re

25 *ad ex.* Sancta et immaculata] Quantum ad transposicionem | *ad ex.* Fuerunt] Quantum
ad transposicionem | *ad ex.* Emendemus] Quia semper per coniunctam cantus transponitur

20 dicendum] duplex W_o

25  *W/o*
 <non poterant>

²⁶ Si autem hanc coniunctam evitare volueris, cantum predictum transpone, videlicet *Sanctam et immaculatam* incipiendo in ·a·lamire, sed alios duos in ·E·lami grave.

²⁷ Secunda coniuncta actipitur inter ·D· et ·E· graves et signatur per b ► p.281
molle in ·E·lami sic, quod erit semitonium de ·E· in ·D· per mutacionem *ut* in *sol* in ·F·faut, quod est contra manum musice, videlicet in responsorio *Gaude Maria virgo*, similiter *O crux* et in *Salve sancta parens* et similiter cum multis aliis, ut habetur in exemplo.

re fa mi sol b mi

Gau-de Ma-ri-a vir-go <...> in-ter-e-mi-sti
b

O crux <...> et ad-mi-ra-bi-le sig-num
fa mi b

Sal-ve re-gi<t>

11v

²⁸ Si tamen hanc coniunctam evitare volueris in *Salve sancta parens*, tunc incipe in ·E·lami gravi. ²⁹ Si in aliis evitare volueris, incipe in ·a·lamire acuto affinali.

³⁰ Tercia coniuncta actipitur inter ·G· et ·F· graves et signatur in ·F· gravi per ♯ quadrum sic, quod loco *fa* debet cantari *mi*, aut *fa* non tamen dulciter, sed aspere cantari debet cum *sol* in ·G·solreut causando semitonium, quamvis ibi tonus regulariter debet cantari. ³¹ Huic coniuncte tercie assignatur locus in responsorio *Que est ista* in loco, ubi canitur *per desertum* per mutacionem *re* in *sol* in ·a·lamire, similiter ibi *Beatus servus* in loco, ubi dicitur *invenerit*, que omnia in subnotatis clarent:

re la sol

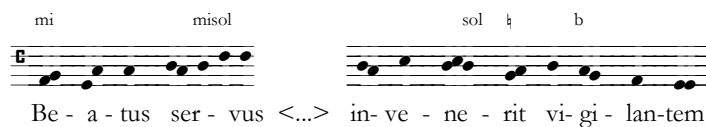
Que est i-sta <...> de-ser-tum

► p.281

31 *ad ex.* Que est ista] Quantum ad transposicionem

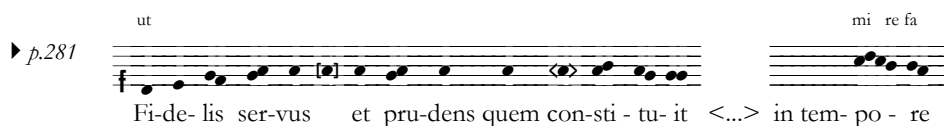
27 *ut in sol*] sol in ut *Wo* | *ex.*: regi<t>] Regina *Wo*

31 tercie] prime *Wo*



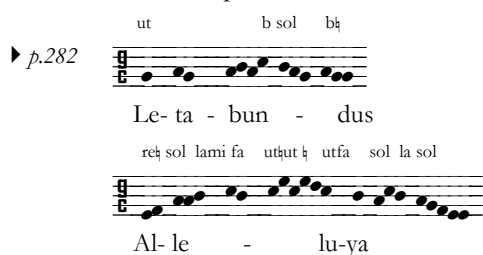
12r ³² Si hanc coniu<n>ctam evitare volueris, incipe responsorium <Que est ista> in ·a·lamire acuto et *Beatus servus* in ·b·fa·b·mi eciam acuto.

³³ Quarta coniuncta actipitur inter ·G· grave et ·a· acutum et signatur per b molle in ·a· acuto, idest in ·a·lamire sic, quod ibi cantetur *fa* loco *mi* per mutacionem *re* in *fa* in ·a·lamire, semitonium inter ·G·solreut et ·a·lamire causando, quod est contra manum musice. ³⁴ Exemplum huius patet in commun<ion>e *Fidelis servus*:



▶ p.282 ³⁵ Si hanc coniunctam evitare volueris, incipe ist<am> commun<io- nem> in ·G·solreut, est enim dictum septimi commun<ionis> toni.

³⁶ Quinta coniuncta actipitur inter ·c· et ·d· acutas minutas et signatur per b quadrum in ·c· acuto sic, quod erit ibi *mi*, in ·d· vero *fa* per mutacionem *mi* in *sol* in ·e·lami sic, quod erit ibi semitonium de ·c·solfaut in ·d·lasolre, quod est contrario manui musice; de ·c· enim in ·d· non potest esse semitonium regulariter. ³⁷ Exempla huius coniuncte patent primo in illa prosa *Letabundus* et in *Alleluia de Assumcione Virginis gloriose* quasi circa finem, ut patet in subnotato:



34 *Wo*
in tempore

35 ist<am>] istud | commun<ionem>] commune | commun<ionis>] commune *Wo*

⁴³Octava coniuncta et finalis actipitur inter ·g· acutum et inter ·aa· superacutum et signatur in ·aa· superacuto per b molle sic, quod erit ibi *fa* loco *mi*, quod est contra manum musice. ⁴⁴Huic coniuncte musici non assignant locum debitum in cantu. ⁴⁵Isto tamen non obstante, sagax et subtilis cantor sibi ipsi potest eam adinvenire de ea exemplificando, sicut exemplificatum est de aliis etc.

Finis habetur

KOMMENTAR

1, 15-39: Nach Hinweisen auf die „Erfinder“ und auf verschiedene Bestimmungen der *Ars musica* bereitet deren Gliederung in *theorica* und *practica* die eigentliche Sachdarstellung vor. Dabei ist auffällig, daß die *practica* zweimal und in zwei verschiedenen dihairetischen Ableitungsreihen als beabsichtigter Lehrgegenstand (*ad propositum*, 16 und 37) akzentuiert und bis zur *musica plana sive choralis* (27) bzw. *simplex* (37) als Gegensatz zur *figurata sive mensuralis* (28, ähnlich 39) hin spezifiziert wird. Das Lehrprogramm (38) aber umfaßt drei Bereiche: *vox cum clave* (Kapitel 2-4), *vocum distantia vel debita vocum proportio, ut sunt modi* (Kap. 5-7), *debita vocum expressio* (anscheinend für Kap. 8-10 geltend).

1, 17-19: Auf Kopierfehler und Mißverständnis beruhende Umdeutung der drei seit alters gelehrten Genera (chromatisch, diatonisch, enharmonisch): *enormatica* ersetzt (wie schon in TH I 1, pr. 16 und 1, 14-23) *enarmonica*, die Dreiteilung der antiken Tetrachord-Ausfüllungs-Genera wurde (wie in TH V pr. 109-114) mit jener der Hexachorde (*durum, naturale, molle*) verwechselt, und schließlich bildete der anonyme Kompilator das sonst nicht belegte Wort *normatica* für *chromatica* in Gegenüberstellung zu *enormatica*. Die dadurch ausgelöste sachliche Diskrepanz bleibt allerdings für den weiteren Textverlauf mit seiner üblicherweise auf die *musica diatonica* begrenzten Lehre folgenlos.

1, 41-44: Diese Sätze sind anscheinend folgendermaßen zu verstehen: Der Syllogismus *Darii* zieht aus den Propositionen „wenn A jedem B und B irgendeinem C zukommt“, die Schlußfolgerung „dann muß A irgendeinem C zukommen“, formelhaft also „A a B, B i C, ergibt A i C“, oder auf den Text angewendet: *numerus sonorum* (der Zahlengehalt als Wesen der *Ars musica*) = A kommt jeder *pronuntiatio* (als konkretem musikalischen Vortrag) = B zu [44, erster Teil; *huiusmodi* steht für *pronuntiatio*]. Diese (beliebige musikalische) *pronuntiatio* B ist in „einigen“ Fällen auch exakte *distinctio vocum musicalium* (der Lehre entsprechendes Unterscheiden der einzelnen Töne) = C [43]. Folglich gilt der *numerus sonorum* A für „irgendeine“ (gemeint ist gewiß jede [daher wohl das *omnis* nach *ergo*] lehrgerecht vorgenommene) *distinctio vocum musicalium* = C [44, zweiter Teil]. Dieses Ergebnis sei aber auch bekannt (*nota*), weil die *propria passio* (Hauptaufgabe der

Schrift), die *distinctio vocum musicalium* (=C), aus der Definition ihres Gegenstandes (*sui subiecti*), nämlich als *numerus sonorum*, bewiesen werde; auch die *minor [propositio]*, das „B i C“ (*pronuntiatio* in „einigen“ Fällen *distinctio vocum musicalium*), sei bekannt, weil die Definition erklärt werde durch das sie Bestimmende, nämlich *sonorum*. Dieses verwickelte Argumentieren soll offenbar die praktische Lehre des „Unterscheidens der *voces musicales*“ an die zahlentheoretische Grundlage der *Ars musica* binden, von der es anschließend heißt, sie sei der Arithmetik untergeordnet.

2, 3 Gregorius tamen ...] Der etwas unklare Passus soll anscheinend die Meinung widerlegen, Gregor habe den Hymnus *Ut queant* geschaffen. Die begründende Aussage – man wisse, daß derjenige, welcher einst das *Sanctus Angelus* verfertigte, „früher“ (*prius*) war als der Autor jenes Hymnus, – suggeriert, das (bisher nicht identifizierte) *Sanctus Angelus* stamme von Gregor, während *Ut queant* (um eine nicht bestimmte Distanz) jünger sei.

2, 4-6, 13-18: Auch dieses Kapitel ist geprägt von gliedernden Bestimmungen, hier der *voces*. Dabei deuten – mehr noch als die benutzten unterschiedlichen Aspekte – die konkurrierenden Zählungen der *divisiones* (*prima* in 4 und 13) auf ein Entlehnen aus mehrerlei Vorlagen.

3, 2 viginta] Die Schreibung *viginta* beruht wohl auf einer laxen Angleichung an die Dezimal-Cardinalia *triginta* bis *nonaginta*.

3, 3: Mit *autor* ist vermutlich der Verfasser des *Opusculum monacordale* (TH I) gemeint.

3, 14: Die Lesart *usque* statt *quoque* (so in TH I 1, 5, 10) akzentuiert vielleicht innerhalb des beschriebenen spiralförmigen Abschreitens der Skala an der Hand (so die Verse 6–18) das richtungswechselnde Fortschreiten zur nächsten Stufe (*f-faut*), die – als neue Hexachordbasis? – *praestat*.

3, 22 naturos] Dieser Vers begegnet mit der zweifelhaften Lesart *natuross* dreimal in TH XII (3, 22 und 29; 5, 9) sowie einmal bei Sz (3, 12). Möglicherweise entstand der Irrtum, als eine Vorlage mit nur singularischen Angaben (so in TH XXI, 3, 12) in einen anderen Zusammenhang gestellt wurde, und dabei in der Meinung, analog zu den nun vorangehenden

Adjektiven *duralis*, *naturalis* (TH XII, 3, 28; 5, 8; Sz 3, 11) ließen sich Formen von *durus* und *naturus* bilden.

3, 32 <sua solet>] Die Lesart <sua solet> (so in den verwandten Fassungen der Aussage: TH VIII 6, 9; TH XV 3, 3; Sz 2, 4) wurde der in *Wo* überlieferten *sola sedet* vorgezogen, die (zumal mit folgendem Infinitiv) Korruptele sein dürfte.

4, 10-11: Während *clavis* im engeren Sinne entweder einzelner Tonbuchstabe (4-7) oder als *clavis signata* auch Notenschlüssel (8-9) bedeutet, umfaßt der Terminus im folgenden meist als *dictio musicalis* die präzisierende Gesamtbezeichnung einer Tonstufe aus *clavis* und *vox*.

4, 14: Die abweichenden *claves*-Zahlen, hier 19 als Skalen-Positionen der Alphabetbuchstaben auf *Decachordum* (3, 36) oder Guidonischer Hand (3, 33), in 3, 2 aber 21 *sub habitudine sex vocum*, erklärt sich aus Eigenzählung zweier *b-b*-Alternativen im Raum von *f* bis *dd*.

4, 16-20: Die Notierungs-Positionen der einzelnen Tonstufen „auf Linie“ oder „im Zwischenraum“ werden nicht unmittelbar erörtert, sondern gehen aus dem bereits veranschaulichten *Decachordum Musices* (3, 36) hervor und spielen, außer für die Schlüsselversetzung (3, 25), später für die Hexachord-Grenzen (5, 12-25) eine Rolle. Das Unterscheiden von gerad- und ungeradzahligten Plätzen, das bei den Tonarten lehrgerecht plagale und authentische trennt (vgl. beispielhaft TH II 4, 15), besitzt für die Einzeltöne der Skala wohl den Zweck, die Terzabständigkeit des Notensystems zu verdeutlichen sowie den „Primat“ der stets den Linien vorbehaltenen Schlüsselbuchstaben (*claves signatae*) zu unterstreichen. Daß diese Zweckbestimmung aber weder deutlich noch belangvoll ist, scheint sich in der Überlieferung der Verse 4, 17-19 widerzuspiegeln: Ihre Abfolge in TH I (1, 5, 15-17) und Sz (2, 23-25) ist vergleichsweise schlüssig, denn sie kündigt den leichten Erkennungsgrund an, erwähnt *linea* primär und *spatium* sekundär, um zu folgern, *linea* = ungeradzahlig. Bei der Umstellung, die man vermuten muß, verknüpfte der Compiler von TH XII offenbar den meist einzeln tradierten Vers „Linea notificat ...“ (TH VII 2, 2; TH VIII 9, 161; TH X A 50; TH XIII 1, 47; TH XXI 2, 12) mit Substanzen aus jenen Versgruppen, die in LZ (1 gloss. 24) auf fünf Verse erweitert sind, und ergänzte *compar* als Kontrast zu *impar*. Die Konjekturen *Si<c>* versucht, aus der vermuteten Vers-Umstellung den Sinn zu retten.

4, 20: *divis*<*iv*>*a* für *divisa* in Angleichung an die Parallelüberlieferung (TH I 1, 6, 2; TH VIII 6, 26; TH X A 41; TH XV 3, 12). Wie Elżbieta Witkowska-Zaremba vorschlug, ist die Lesung *a*<*utor*> *monocordalis* zu erwägen; sie greift die Nennung in 3, 3 auf; ferner finden sich die Kontexte beider Stellen (3, 3 und 4, 20) auch in TH I (1, 5, 19 und 1, 6, 2), und die Wortform *monocordalis* begegnet ansonsten nur in jenem Text (TH I pr. 12; 1, 4, 1–2).

5, 2-5: Hier werden drei *proprietates vocis* oder *soni* (nämlich *asper*, *planus*, *dulcis*, z.B. TH I 1, 6, 4), charakterisiert durch *violenter emittit sonum sicut tonitru* und *tenuis ... sicut in cordis*, wohl allein der „anklingenden“ Adjektiva wegen auf die drei [hexachordalen] *proprietates cantus* (*durus*, *naturalis*, *mollis*) bezogen. Dadurch gewinnt die Trias dieser melodisch jeweils identischen Grundformen eine umfassende Bedeutung für das Wesen musikalischen Ausdrucks. Die nachfolgenden Erörterungen (5,10-23) deuten darauf hin, daß diese Vorstellung auf der Ausgangs-Zuordnung der drei Hexachordformen gründet: der *cantus durus* gilt als tiefster, der *cantus mollis* als höchster, der eine „suavis melodia“ und „oblectamenta“ hervorbringt, und der *cantus naturalis* ist „medium tenens“, genauer „nec nimis aspre nec nimis molliter sonans, sed mediocriter“ angelegt und „ausgleichend“.

5, 3 tonitru] Ob die Form *tonitru* als bloßer Ablativus modi, bezogen auf *violenter*, oder als seltener Nominativ (Charisius S. 36, 1) zu verstehen ist, sei offengelassen.

5, 23: [*medium tonumque*] wurde als Schreiber-Irrtum gedeutet (vgl. Sz 4, 31).

6, 1: Das knappe Kapitel geht auf den praktischen Umgang mit *voces* (Kap. 3) und *cantus* (Hexachorde, Kap. 5) in der *solmisatio* denkbar spärlich ein: Es bietet eine die Hexachordlehre (aus 5, 6-28) zusammenfassende Typisierung der *cantus* (*naturalis* auf *c*, *durus* auf *g*, *mollis* auf *f*) und gibt anstelle einer ausführlichen *ars solmisationis* oder Mutationslehre zunächst die „Regel“, „omnis diversitas solmisationis“ beruhe „fast ganz“ auf der *mi-fa*-Wahl im *b-fa* *b-mi*, sodann eine tabellarisch dargestellte „generalis regula solmisationis“, die den Hexachordwechsel je nach steigender oder fallender Melodiebewegung in den wesentlichen Stufen skizziert.

7, 2: Die im Corpus der Hollandrinus-Tradition singuläre Festlegung auf „zehn“ Intervalle ist einerseits Glättung der traditionellen *novem sunt modi*

Lehre bei ergänztem *diapason* (wie im Memoriergesang *Ter trini sunt modi*; 7, 12), andererseits fortwirkende Orientierung am melodischen Gebrauch der Intervalle, der beide Septimen ausschloß, welche dann aber in die Übersicht (7, 13) aufgenommen wurden.

7, 13: Dieses die *simplices* gegen die *compositi (modi)* abgrenzende Schema gründet auf jener Besonderheit der griechisch hergeleiteten Intervallterminologie, die wichtigsten Abstände („null“=*unisonus* bis Quinte=*diapente*, dazu noch Oktave = *diapason*) durch Einzelwörter, die sonstigen aber durch Zusammensetzungen aus diesen zu bezeichnen. Die Benennungen entsprechen nicht der später üblichen Trennung von „einfachen“ und „oktav-erweiterten“ Intervallen. Mit der sonst häufigen Unterscheidung zwischen jenen neun *modi usitati (magis usitati*: TH XIV 9, 5; *communiter usitati*: LZ 3, 73) und anderen *inusitati* (TH II 3, 53) deckt sich das Schema aber auch nicht völlig.

7, 14: Die Tabelle gilt den zuvor (in 7, 3-11) einzeln und hexachordbezogen veranschaulichten Intervallen, benutzt aber das Gegensatzpaar *perfecti – imperfecti (modi)* nicht nur wie dort zum Differenzieren zwischen (modern gesprochen) „großen“ und „kleinen“ Sekunden, Terzen und Sexten, sondern überdies, wohl in Anlehnung an die unterschiedlichen Klangqualitäten der Mehrstimmigkeitslehre, auch zu einer Trennung von „perfekt“-konsonanten (=„reinen“) und „imperfekt“-kon- bzw. dissonanten Intervallen, so daß die *sexta maior sive perfecta* in einer anderen Nuancierung zu den *imperfecti* gehört. Da *unisonus* fehlt, doch *diapason* vertreten ist, entspricht die Zusammenstellung einer abgewandelten Form der „neun“ *modi*.

8, 29: Die zweite Beispielreihe (*b-fa- $\sharp$ -mi* bis *G-sol-reut*) ist nachträgliche Anfügung an die Zeilen der ersten Reihe und blieb, wohl aus Platzmangel, fragmentarisch. Die im Text nicht kommentierte Unterscheidung zwischen beiden Transpositionsreihen klärt sich anhand des Diagramms aus den *Excerpta musice omnis cantus Gregoriani* (Köln um 1496–98, fol. C 2v), der genauen Vorlage für die Wiedergabe in Nikolaus Wollicks *Opus aureum* (Köln 1501, fol. D 4v, ed. Niemöller, S. 55). In diesem Diagramm bilden sie zur untransponierten Reihe (siehe 8, 28), der *prima regula*, die *secunda* und *tertia regula*, die Aufwärts-Quint- und Aufwärts-Quart-Transpositionen bei Berücksichtigung der changierenden *b-fa- $\sharp$ -mi*-Stufe. Diese beiden Reihen umfassen dort allerdings je vier Glieder, um den siebenten und achten Ton

einzu beziehen. Daß die Aufnahme beider Töne strittig war, zeigt sich (für die „Hauptreihe“ aus 8, 29) am Widerspruch zwischen 8, 30 („nunquam ... ad ·d·lasolre“) und 8, 31 (*d·lasolre* in der Übersicht verzeichnet). Das erwähnte Vorlage-Diagramm freilich nennt für siebenten und achten Ton die Finalis *C·faut* bei *fa* im Unterschied zu *c·sol·faut* bei *mi* (im *b·fa·b·mi*) für fünften und sechsten Ton; da die „Nebenreihe“ konsequent (ebenfalls) *c·sol·faut* als Finalis, nun aber bei *fa*, angibt, bieten diese Notizen zu *secunda* und *tertia regula* eine verwirrende Unschärfe, der die Diskrepanzen in den Lehrschriften entsprechen (weshalb Wollick im *Enchiridion* [Paris 1509, fol. D 4r] die Finalis für siebenten und achten Ton der *secunda regula* durch *d·lasolre* ersetzte).

8, 74: Die überlieferte Gestalt von *In exitu Israel* ist im Blick auf den in der zweiten Hälfte abermals verwendeten Rezitationston a (statt g) zweifelhaft.

9, 10: Die 8 Tonarten, in ihren Ausdrucksgehalten (*propriates*: 8, 2-25), Grundstufen (*sedes*: 8, 28), verschiedenen Benennungen (8, 31), Intonationsformeln (Notenbeispiele 8 passim) und Normalumfängen (9, 2-9, 11-15) charakterisiert, werden hier eigenartigerweise der hexachordalen Dreiteilung unterzogen, die sich schlicht an der zwangsläufig vorwiegenden Deutung der Doppelstufe *b·fa b·mi* als *mi* (in den Tonarten auf *e* und *g*) oder als *fa* (auf *f*) bzw. am möglichen Vorkommen beider Werte (auf *d*) orientiert.

10, 2: Die „irregulären“ (*contra manum*) gesetzten *coniunctae* der *musica* und die „figure in gramatica“ (die Quintilian IX 4 als „confirmatio quaedam orationis remota a communi“ beschrieb) haben gemeinsam, daß sie, obwohl vom normalen „Sprach“-Gebrauch auffällig abweichend, wesentlich bereichern oder schmücken und keine Regel-Verstöße darzustellen. Der vergleichende Hinweis auf die „fünf“ grammatischen Figuren läßt sich nicht exakt erklären: Obwohl Texte der *Ars grammatica* seit der Spätantike den Lehrstoff üblicherweise in „durchgezählten“ Einzelspezies bieten, werden maximal vier „Änderungskategorien“ in der Rede systematisch unterschieden (Heinrich Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, München ²1963 § 58–63: Hinzufügung, Auslassung, Vertauschung, Ersetzung), während die stark differierenden Auflistungen der Figuren weit mehr als „fünf“ verzeichnen. Möglicherweise „zählte“ der Kompilator anhand einer Darstellung wie der in Cochlaeus' *Quadrivium grammatices*

(Nürnberg 1511): *Figura* als *forma dicendi* wird zunächst in zwei Schemata (*sententiae* und *sermonis*) geteilt, deren zweites sodann der thematischen Dreiteilung (*de triplicibus Grammaticae figuris*; Tractatus Quintus, fol. M 4r) unterliegt (*dictionis, loquutionis, constructionis*).

10, 2: Die überlieferte Lesart bleibt deutungsbedürftig: Während sich die eröffnende Mutations-Angabe („*ut* in *sol* in ·F·faut“) klar auf die ersten beiden *coniunctae* als *ut* und *fa* im Hexachord über (tief)B beziehen läßt, ist die Alternative („*vel* in ·c·solfaut“) suspekt, denn sie führt allenfalls zu – der „Nicht-*coniuncta*“ – *b-fa-b-mi*. Mit der Konjektur („*vel* in ·C·[sol]faut“) wird – abermals – die erste *coniuncta* (tief)B erreicht. Eine Textergänzung, die am „c·solfaut“ festzuhalten versucht, hätte durch „*vel ut* in *mi*“ auf die vierte *coniuncta* (*as*) hinzuweisen, aber auch statt des Ansatzweise-Exemplarischen des Satzes sein Ableiten sämtlicher acht *coniunctae* vorauszusetzen.

10, 7-13: Die Unterscheidung von gebräuchlichen und ungebräuchlichen *coniunctae* wird in den Texten der Hollandrinus-Tradition selten angedeutet (TH XVI 4, 10; TH XX 1, 30 und 5, 13) und anderweitig nie entfaltet. Auf die Diskrepanzen zu üblicher Lehre und Sonder-Erwähnung in 25 wurde in der Einleitung hingewiesen.

10, 24-25: Die drei Exempla erzielen die erste *coniuncta* (tief B), indem sie ein vorangehendes *C-faut* als *sol* (im letzten Beispiel *D-solre* als *la*) behandeln. In *Sancta et immaculata* hat der Schreiber offenbar nach jenem *C-faut* ein *A-re* übersehen (wie u.a. in TH II 3, 164) und deshalb die drei Folgetöne (kurz vor einem Zeilenwechsel) um eine Terz zu hoch notiert.

10, 27: Für die zweite *coniuncta* (*Es*) wird *F-faut* als *sol* gedeutet. In *O crux* ist dieser Zusammenhang allerdings unklar; wahrscheinlich wäre für *et admirabile* in einen *F²*-Schlüssel zu wechseln (wie in LZ 3, 210); das *b*-Vorzeichen zielt dann auf die Stufe *b/h*, während für die erwartete *coniuncta* eine Signatur bei der Silbe *bi* fehlt. Bei *Salve* <*sancta parens*> mit der Kernstelle *regit* assoziierte der Kopist irrtümlich *Salve Regina*, solmisierte aber das entscheidende *F-faut* (noch) als *fa* statt bereits als *sol*.

10, 31: Die dritte *coniuncta* (*fis*) entsteht durch Umdeutung des *a-lamire* in *sol*.

10, 34: Das Beispiel für die vierte *coniuncta* (*as*) verrät, daß hier die Herleitung komplizierter ist. Eine Lösung könnte sein, bei *in tem-po-* (ähnlich wie

in TH VII, 4, 323) einen vierten Ton der Abwärtsfolge, nämlich *g-solreut*, zu ergänzen, von dem aus *ut* in *mi* verwandelt wird, sodaß sich als *fā* die *coniuncta (as)* ergibt.

10, 35: Die durch identische Abbreviatur (in 34 und 35) gegebene Wortform ‘commune’ wird analog zur Parallelaussagen (u.a. TH XI 3, 109; LZ 3, 214) auf den Gattungsterminus ‘communio’ bezogen.

10, 37: Für die fünfte *coniuncta (cis’)* wird *e-lami* als *sol* gedeutet.

10, 40: Zur sechsten *coniuncta (es’)* gelangen die Beispiele, indem sie *d-lasolre* als *mi* behandeln. Bei *Cum iocunditate* handelt es sich nach Zsuzsa Czagány’s Urteil um die Prozessionsantiphon *Cum iocunditate exhibitis et cum gaudio deducemini*, die in den überprüften Antiphonarien nicht enthalten ist. Auch die Mutation *sol* in *mi* im *d-lasolre* ist ungewöhnlich.

10, 42: Für die siebente *coniuncta (fis’)* gilt Analoges wie für die dritte (31). Die Solmisationssilbe *re* steht in der Handschrift beide Male links von der gemeinten Note *e*.

CHRISTIAN MEYER

TRACTATUS EX TRADITIONE HOLLANDRINI
COD. MELLICENSIS 873 ET LIPSIENSIS 1236

(TRAD. HOLL. XIII)

INTRODUCTION

1. LES MANUSCRITS

Le texte principal du présent témoin du *Corpus hollandrinum* est parvenu par deux témoins.

L'un d'entre eux, conservé à bibliothèque de l'abbaye de Melk (Cod. 873), a été copié au cours de la première moitié du XV^e s., peut-être dans le milieu de l'université de Vienne¹. Il s'agit, là encore, d'un recueil composite, de type universitaire, associant des traités de comput et d'astronomie, de mathématique, de rhétorique et de théologie. Il contient en particulier un traité de Iohannes Keck, prieur à l'abbaye de Tegernsee et auteur d'une introduction à la musique (München, Clm 18298, f. 64-68 [éd. GS3, p. 319-329]).

Le manuscrit Leipzig, Universitätsbibliothek, 1236 (*L*) qui possède le texte principal augmenté d'un volumineux commentaire, est un recueil universitaire formé vers 1450. Le volume fait partie d'un ensemble de seize livres que Iohannes Klein (c. 1430-1490), originaire de Löbau, non loin de Dresde, et recteur de l'université de Leipzig en 1474/75, avait légué à son institution à sa mort. Le colophon copié à la fin du traité de musique suggère que celui-ci pourrait avoir été copié, tout comme son commentaire, dans la petite ville de Parchim, au sud-ouest de Greifswald, non loin de Schwerin. La mention « sanctus Bartholomeus » fait peut-être allusion à une chapelle de Parchim dédiée à saint Barthélemy. Notre traité de musique figure en bonne place parmi des traités de grammaire, de théologie, de comput ecclésiastique et une série de commentaires de traités aristotéliens. Selon Tom Ward, le *Parrulus musicae*, texte et commentaire, aurait été copié vers 1450².

2. LE TEXTE ET SON COMMENTAIRE

La présente recension de la tradition d'enseignement de Johannes Hollandrinus est, pour la quasi-totalité du texte principal, transmis par *L* et *Me*. Sa très étroite parenté – et souvent très littérale – avec TH VII sug-

¹ Sur ce volume voir RISM B III 6, p. 29-30 (notice de Pia Ernstbrunner et d'Alexander Rausch).

² Ward, *Universities* p. 51

gère, en amont, un antigraphe commun dont TH VII et TH XIII (texte principal) offrent deux états de réception.

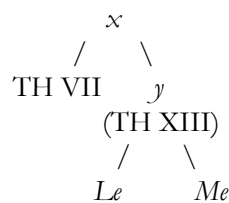
Les deux textes (TH VII et TH XIII) présentent toutefois une structuration différente de l'exposé :

plan annoncé en TH XIII pr. 195-199 (= TH VII pr. 29)	Matières de TH XIII
« de signis et nominibus vocum »	I. <de manu> cf. TH VII 1 + 2
« de lineis et spaciis et de proprietatibus »	II. <de mutationibus> cf. TH VII 3, 1-28
« de mutacionibus et novem modis »	III. <de novem modis> cf. TH VII 3, 31-46
« de tonis »	IV. <de octo tonis et eorum differentiis> cf. TH VII 4,1-25, 77, 84-163, 339-345

Notre recension (TH XIII) se caractérise en outre par l'absence du toinaire proprement dit (cf. TH VII 4, 179-305), de l'exposé sur les altérations artificielles (*De coniunctis*, TH VII 4, 308-332) et de la nomenclature des neumes (TH VII 4, 333-337). Elle possède en revanche la définition des quatre échelles fondamentales (*climata*) de l'octoechos sur laquelle s'achève TH VII (cf. 4, 338-345). La présence de ces dernières explications suggère que les textes ici absents figuraient fort probablement dans l'archétype commun à l'ensemble de cette tradition mais qu'ils ont été délibérément écartés dans l'archétype de la recension de TH XIII. Au-delà de ces divergences, TH XIII ne possède en propre que quelques très rares éléments doctrinaux : la dérivation de « musique » à partir du vocable *moys* (pr. 138), une note sur les trois acceptions en musique du terme *tonus* (3, 83-87), une brève introduction aux hexamètres sur les neuf intervalles attribués à Hermannus Contractus (3, 211-212), enfin un petit tableau des tons de l'octoechos latin (*Le* pr. 31 ; *Me* 4, 16). On remarquera enfin que les explications à propos de la différence entre bécarré et bémol (1, 126-127) semblent avoir fait ici l'objet d'un remaniement rédactionnel original.

Les deux témoins de TH XIII, par-delà des nombreuses variantes textuelles, possèdent chacun quelques additions propres que nous avons rejetées dans l'apparat critique. La copie du manuscrit de Melk (*Me*) possède, vers la fin du *Tertium principale* (après 212, *Me* p. 209-210), de brefs résumés versifiés sur les intervalles, dont la quasi-totalité se retrouve dans TH III (Wien, Cod. 4774, f. 35v-92r ; cf. TH III, 5, *passim*), et le chant doctrinal « Aurea personet lira » illustrant l'usage des différentes clefs (également connu par le rédacteur de TH III, cf. éd. p. 319). A la fin du *Quartum princi-*

pale et à la suite du tableau comparatif des ambitus des modes (4, 174) *Me* ajoute un chant qui centonise les *Saeculorum amen* des huit modes « Si quis singulorum cupit tonorum scire melodiam ... » (connu par ailleurs, Salzburg, St-Peter, Cod. a. VI. 44, f. 50r = TH XVII).- La recension du manuscrit de Leipzig (*Le*) donne à la suite du tableau des tons de l'octoechos latin (pr 31) un abrégé versifié sur les matières de la théorie des modes : les huit modes et leurs finales (TH VII 4, 84-87 et ailleurs dans le *Corpus Hollandrinum*), une définition du ton (inconnus par ailleurs), les différences psalmodiques (inconnus par ailleurs) enfin les règles d'intonation de la psalmodie (universellement diffusées). Des deux témoins, *Me* semble être le plus fidèle à l'archétype à en juger par quelques leçons qui rapprochent ce témoin de TH VII (cf. 1, 21-24 ; 3, 65-69). Cette analyse sommaire suggère une tradition dont l'image pourrait être la suivante :



TH XIII se présente sous la forme d'un exposé en quatre parties principales introduites par un prologue. Dans les deux témoins, le traité commence abruptement par une définition posant la musique comme l'une des sept sciences libérales. D'après le commentaire de la recension du manuscrit de Leipzig (*Le*), le traité pourrait avoir été intitulé : « Tractatulus musice sciencie a Pitagora in greco adinvente, per Boecium romanum senatorem de greco in latinum translate, a diversis modernis diversimode consumate » (cf. pr. 6). Dans *Le* le texte est en outre précédé d'un avertissement de la main d'un lecteur ou d'un bibliothécaire : « Parvulus musice licet multum incorrectus et mirabiliter corruptus ». Cette mention, postérieure de quelques années ou décennies de la copie du texte et à laquelle un lecteur moderne pourrait encore souscrire au regard des difficultés que pose l'établissement du texte – et en particulier celui du commentaire –, doit toutefois être comprise avec les réserves d'usage.

L'absence des rubriques et des exemples du tonaire pourrait être l'indice d'une réception universitaire de la tradition d'enseignement de Johannes Hollandrinus, dégagée de tout lien avec la pratique du chant liturgique tel qu'il pouvait s'exercer dans le cadre d'un couvent ou d'une

école paroissiale ou cathédrale. Le vaste commentaire que livre la copie du manuscrit de Leipzig renforce encore cette hypothèse. Au-delà des principes et des aphorismes empruntés à la vulgate aristotélicienne et des lieux communs tirés d’auteurs inscrits au programme du baccalauréat, le commentaire se distingue par un ensemble de remarques qui pointent en direction des sciences “médianes”, comme l’optique (pr. 19-20). On remarquera également la présence, notamment dans le commentaire de la *musica humana*, d’éléments empruntés aux fondements philosophiques de la médecine (pr. 111-113). Au delà de ces références communes au savoir élémentaire des bacheliers de la faculté des arts, on remarquera la familiarité du commentateur avec les techniques scolaires de l’argumentation, notamment l’usage du syllogisme (*ponere ad formam*) (pr. 44-45, 68, 71, 86, 91, 94), ou encore avec les concepts de la doctrine médiévale des modes de signifier dont témoigne l’usage récurrent du « ly » qui supplée à l’absence de l’article défini dans la langue latine (cf. pr. 75, 76, 157 ; 2 25, 60 ; 4 19). Le découpage du prologue traduit en outre une maîtrise des techniques de l’accessus visant ici à structurer le texte selon le système de causalité aristotélicien en distinguant les causes matérielle (pr. 22), formelle (pr. 24), efficiente (pr. 27) et finale (pr. 30-31) de la musique.

Si la compréhension du texte principal ne soulève guère de difficultés, il n’en va pas de même du commentaire, et précisément sur des questions proprement musicales (voir les notes du commentaire). Il n’en demeure pas moins que l’*expositor* a certainement bénéficié d’un enseignement issu de cette même tradition. C’est du moins ce que suggère la présence, au fil du commentaire, de vers connus par d’autres textes apparentés à la tradition d’enseignement de Johannes Hollandrinus³.

Le commentaire présente également diverses parentés remarquables au sein de ce corpus. Ainsi les résumés versifiés sur la composition des tierces, quarte, quinte, sixtes et septièmes (3, 128-130, 143-144, 158-159, 184-186, 199-205) forment à l’évidence un texte homogène dont la plupart des vers se retrouvent dans TH III et XI. De même, le commentateur semble avoir connu, sur la théorie des échelles modales (4, 199 sqq.), un résumé versifié analogue à celui que donne TH III (7, 36-43). Le commentaire présente enfin deux concordances étroites avec TH XXI : une description très atypique de l’intervalle de neuvième (cf. 3, 206-210 = TH XXI 6, 58-

³ 1 84-85 ; 3 62-63, 77, 128-130, 143-144, 158-159, 184-185, 199-202 ; 4 57, 154, 199-200, 205, 207, 209, 211, 213, 215

66) et une bonne partie du commentaire sur le partage des échelles modales entre authentique et plagal (4, 175-182 cf. TH XXI 9, 1-12 ; 4, 197-198 cf. TH XXI 9, 23).

3. CONTENU

Introduction

- pr. 1 comm. : Utilité du traité : une introduction aux autorités (Guy d'Arezzo, Boèce et Jean de Murs)
Accessus
 a. cause matérielle
 b. cause formelle
 - *forma tractatus* (subdivision quadripartite du traité)
 - *forma tractandi* (mode de présentation de la matière par définitions et exemples)
 c. cause efficiente
 Pythagore, inventeur de cet art
 Boèce, traducteur latin
 Sénèque (« selon certains »)
 d. cause finale

Prohemium

- pr. 32 La musique est l'une des sept sciences libérales.
 pr. 33 comm.
 pr. 41 L'utilité : la musique est indispensable au clerc.
 pr. 42 comm.
 pr. 49 Invention et tradition : elle a été inventée par Pythagore et transmise en latin par Boèce.
 pr. 52 comm.

Executio

- pr. 56 Définitions de la musique :
 une science libérale auxiliaire de l'aptitude au chant,
 une science qui apprend à bien chanter,
 le mouvement bien ordonné des sons.
 pr. 59 comm.
 pr. 77 « Recommendacio » : excellence et vertu de la musique
 pr. 78 comm.
 pr. 98 Subdivisions de la musique
 - *mundana*
 - *humana*
 - *instrumentalis*
 pr. 102 comm. *musica naturalis* – *musica artificialis* : *musica naturalis* subdivisée en 1. *humana*, 2. *mundana* et *musica artificialis* subdivisée en 1. *rithmica*, 2. *armonica*, 3. *metrica*
 pr. 134 Définition du musicien.
 pr. 135 comm.
 pr. 138 Dérivation du terme « musica ».
 pr. 140 comm.

pr. 161 Finalité de la musique d'après saint Augustin.

pr. 163 comm.

pr. 171 Le musicien et le chantre.

pr. 176 comm.

pr. 195 Structure générale de l'exposé : la musique est divisée en quatre parties principales.

pr. 200 comm.

<Primum principale>

1, 1 Il y a sept lettres : *a b c d e f g*. En théorie (et selon l'usage commun, cf. 1, 135), l'échelle comporte 19 lettres (*T A B C D E F G a b c d e f g aa bb cc dd*).

1,4 comm.

1, 18 En pratique, il y en a vingt (les précédentes plus *ee*)

1, 26 comm.

1, 35 Il y a six syllabes de solmisation : *ut re mi fa sol la*.

1, 39 comm.

1, 46 Ces syllabes se répartissent par ligne et interligne.

1, 53 comm.

1, 69 Trois hexacordes – dur, doux et naturel – et sept positions.

1, 77 comm.

1, 102 Répartition des hexacordes sur l'échelle.

1, 110 comm.

1, 126 Différence entre si bémol (noté *b* chanté *fā*) et si bécarré (noté *h* et chanté *m*).

1, 129 comm.

1, 135 Les structures de l'échelle des sons (1) : les 19 degrés de l'échelle se répartissent en graves (*T A B C D E F G*), aiguës (*a b c d e f g*) et excellentes (*aa bb cc dd*).

1, 140 comm.

1, 148 Les structures de l'échelle des sons (2). L'échelle de Guy d'Arezzo compte 21 degrés car *b/h* et *bb/hh* correspondent respectivement à deux degrés différents. Structure : graves (*T A B C*), finales (*D E F G*), aiguës (*a b h c*), "sur-aiguës" (*d e f g*), cinq excellentes (*aa bb hh cc dd*).

1, 154 comm. : trois affinales : *a b c*; le commentaire ajoute la structure : lettres capitales (*T-G*), lettres minuscules (*a-g*), lettres redoublées (*aa bb cc dd*).

1, 177 Les structures de l'échelle des sons (3) : lettres-clefs et lettres ordinaires. Cinq lettres sont susceptibles de servir de clef : *T F c g dd*.

1, 180 comm.

1, 186 Les clefs usuelles sont *F* et *c*.

1, 189 comm.

<Secundum principale>

2, 1 Objet : la muance. La muance est un changement de l'appellation (*vox*) d'un seul et même son. Selon leur position sur l'échelle, les sons possèdent une, deux ou trois syllabes et par conséquent, et respectivement, aucune, quatre ou six muances.

2, 8 comm.

2, 27 Les degrés *b*, *h*, *bb* et *hh* n'admettent pas de muance.

2, 33 comm.

2, 39 Les degrés *G a c d g* et *aa* admettent six muances. Sept degrés ne possèdent aucune muance (*T A B b h bb hh*); huit en possèdent deux (*C D E F e f cc dd*).

- 2, 44 comm.
- 2, 55 La muance vers un hexacorde supérieur se fait vers les syllabes *ut*, *re* ou *mi* (muance “ascendante”), vers un hexacorde inférieur sur les syllabes *fa*, *sol* ou *la* (muance “descendante”).
- 2, 58 comm.
- 2, 67 *fig.* :
 (D = hexacorde par bécarré ; N = hexacorde naturel ; M = hexacorde par bémol)
 (C)*fa-ut*, *ut-fa* (D-N-D)
 (D)*sol-re*, *re-sol* (D-N-D)
 (E)*la-mi*, *mi-la* (D-N-D)
 (F)*fa-ut*, *ut-fa* (N-M-N)
 (G)*sol-re*, *re-sol* (N-M-N) ; *sol-ut*, *ut-sol* (N-D-N) ; *re-ut*, *ut-re* (M-D-M) ; *re-sol* (M-N)
 (a)*la-mi*, *mi-la* (N-M-N) ; *la-re*, *re-la* (N-D-N) ; *mi-re*, *re-mi* (M-D-M)
 (c)*sol-ut*, *ut-sol* (M-N-M) ; *fa-ut*, *ut-fa* (D-N-D) ; *fa-sol*, *sol-fa* (D-M-D)
 (d)*sol-re*, *re-sol* (D-N-D) ; *sol-la* (D-M) ; *la-re*, *re-la* (M-N-M) ; *la-sol* (M-D)
 (e)*la-mi*, *mi-la* (D-N-D)
 (f)*fa-ut*, *ut-fa* (N-M-N)
 (g)*sol-re*, *re-sol* (N-M-N), *sol-ut*, *ut-sol* (N-D-N), *sol-re* (N-M) ; *re-ut*, *ut-re* (M-D-M) ;
re-sol (M-N)
 (aa)*la-mi*, *mi-la* (N-M-N) ; *la-re*, *re-la* (N-D-N) ; *la-mi* (N-M) ; *mi-re*, *re-mi* (M-D-M)
 (cc)*sol-fa*, *fa-sol* (M-D-M)
 (dd)*la-sol*, *sol-la* (M-D-M)
- 2, 68 comm.

<Tertium principale>

- 3, 1 Objet : les neuf intervalles mélodiques du chant.
- 3, 6 comm.
- 3, 19 Il y a neuf intervalles usuels ; il en existe d’autres, mais ils n’ont pas d’usage pratique.
- 3, 23 comm.
- 3, 35 Liste des intervalles : unisson, secondes mineure et majeure, tierces mineure et majeure, quarte et triton, quinte, sixtes mineure et majeure, septièmes mineure et majeure, octave.
 Définitions des intervalles :
- 3, 44 Unisson
- 3, 51 comm.
- 3, 65 Demi-ton
- 3, 70 comm.
- 3, 79 Ton
- 3, 89 comm.
- 3, 101 Tierce mineure
- 3, 106 comm.
- 3, 116 Tierce majeure
- 3, 120 comm.
- 3, 132 Quarte
- 3, 135 comm.
- 3, 146 Quinte
- 3, 150 comm.

- 3, 161** Sixte mineure
 3, 166 comm.
3, 173 Sixte majeure
 3, 177 comm.
3, 189 Octave
 3, 194 comm. : octave et neuvième (*diatessaron cum diapente*)
3, 211 Le ton et le demi-ton sont les éléments constitutifs de tous les intervalles. Il y a sept aspects d'octaves qui contiennent les huit tons.
 3, 213 comm.
3, 217 Mélodie didactique sur les neuf intervalles (Hermannus Contractus).
3, 218 Résumés versifiés sur les neuf intervalles (Hermannus Contractus).
 3, 246 comm. : introduction à la quatrième section du traité.

<Quantum principale>

- 4, 1** Objet : les huit tons. Chaque chant régulier obéit à l'un des tons.
 4, 3 comm.
4, 13 Historique : à l'origine il y avait quatre tons commandés par quatre finales *D E F* et *G*. Les Modernes ont distingué dans chaque ton un ton authentique et un ton plagal.
 4, 17 comm.
4, 39 Définition du ton : le ton est défini par l'ambitus (montée et descente) rapporté à la note initiale et à la note finale d'un chant composé selon les règles. (Comm. 40-46)
 4, 40 comm.
4, 47 Les termes « tonus », « ptonus » et « tropus » désignent le même objet.
 4, 48 comm.
4, 54 Analyse de la nomenclature des huit tons.
 4, 64 comm.
4, 75 Quatre finales : *D E F G*.
 4, 80 comm.
4, 87 Règles versifiées concernant les finales et les teneurs psalmodiques.
4, 90 Règles versifiées concernant les finales.
 4, 92 comm.
4, 103 Règles versifiées concernant les finales et a-finales.
4, 108 Définition versifiée des tons authentiques et plagaux.
4, 110 Les tons pairs (2, 4, 6 et 8) ont tendance à monter, les tons impairs (1, 3, 5, 7) à descendre.
 4, 111 comm.
4, 128 Ambitus des tons.
 4, 129 comm.
4, 136 Extension des ambitus respectifs des authentiques et des plagaux.
 4, 139 comm.
4, 148 Une exception : le tritus authentique (cinquième ton).
 4, 154 comm.
4, 159 Résumé versifié sur l'ambitus des plagaux.
 4, 164 comm.
4, 170 Un chant régulier finit sur l'une des quatre finales.
 4, 172 comm.
4, 174 Tableau des ambitus : degrés propres au plagal – degrés communs au plagal et à

l'authentique – degrés propres à l'authentique de chaque ton.

Tableau des finales.

4, 175 comm.

4, 188 Définition des *climata* : une étendue d'une octave comprise entre deux lettres identiques.

D-d : 1^{er} et 8^e ton ; *A-a* : 2^e ton

E-e : 3^e ton ; *B-b* : 4^e ton ; *F-f* : 5^e ton

C-c : 6^e ton ; *G-g* : 7^e ton

4, 196 comm.

4, 217 Formules-types des *Saeculorum amen* dans les huit tons

4. L'ÉDITION

TH XIII est parvenu par deux témoins indépendants (*Le*, *Me*) et présente un nombre considérable de passages en concordance avec TH VII. Pour l'établissement du texte nous avons considéré que les leçons sur lesquelles s'accordent deux témoins reflètent l'état de l'archétype. Ces leçons ont été recueillies dans notre édition. En présence de trois versions différentes d'un même élément, nous avons privilégié celle de *Me* qui présente, en général, un texte plus sûr que *Le*. Les commentaires de *Le* ont été reproduits dans un corps plus petit.

L'orthographe est celle de *Me* à l'exception des expressions « *bedurum* » et « *bimolle* » qui ont été normalisées en « *h durum* » et « *b molle* ».

Dans *Le* le texte et le commentaire sont d'une seule et même main. Le texte toutefois adopte une écriture cursive posée, le commentaire, en revanche, est copié dans un module plus petit, avec une cursivité plus forte, des abréviations plus nombreuses, et une réduction de l'interligne (deux lignes du commentaire correspondent sensiblement à une ligne du texte). Le texte du manuscrit de *Me* est d'une copie plus nette. Les deux copistes utilisent une notation musicale à clous. Elle est assez peu anguleuse et hésitante dans *Le* ; dans *Me*, en revanche, elle est d'une main plus expérimentée et plus assurée.

L'établissement du texte a bénéficié d'échanges avec Prof. Dr. Christian Berger et Prof. Dr. Felix Heinzer (Université de Fribourg en Brisgau) et des conseils éclairés de Michael Bernhard et d'Elzbieta Witkowska-Zaremba dans la phase ultime de la mise au point de la présente édition. Nous leur exprimons notre très vive reconnaissance.

EDITION

Le = *Leipzig, Universitätsbibliothek 1236, fol. 140r-174r*
Me = *Melk 873, p. 199-214*

Lē 140r

<PROHEMIUM>

¹ Circa initium huius libri et cuiuslibet alterius quatuor sunt notanda:

► *p.355*

Versus: ² Principia libri debent hec omnia queri
³ Utilitas, titulus, intencio parsque sophie
⁴ Quatuor et causas rem totam perficientes

⁵ Utilitas presentis summule est quia habitis fundamentalibus huius summule musice sciencie faciliorem et leviozem accessum sive progressum possumus habere ad alios libros musice sciencie, scilicet Guidonis, Bohecii et Iohannis de Muris et aliorum libros. ⁶ Tylulus presentis summule: „Incipit tractatulus musice sciencie a Pitagora in greco adinvente, per Boecium romanum senatorem de greco in latinum translate, a diversis modernis diversimode consumate“. ⁷ Intencio editoris est ponere in hoc libro 4^{or} principalia et fundamentalia musice sciencie ad informacionem parvulorum. ⁸ Quo ad 4^{um}, sciendum quod philosophia est triplex, scilicet naturalis, moralis et mathematica. ⁹ Obmissis primis duobus, dicitur quod subordinatur philosophie mathematice. ¹⁰ Sciendum quod mathematica est de quantitate continua <et> discreta. ¹¹ Si de quantitate discreta, sic est dupliciter, vel ergo de ipsa consideratur prout contrahitur vel non contrahitur. ¹² Si primum, sic est musica, que est de numero sonoro. ¹³ Si autem est de numero non contracto, id est de hoc termino capto sine restriccionem, sic est arismetica. ¹⁴ Et quelibet istarum est nobis dupliciter tradita, scilicet narrative et demonstrative. ¹⁵ Si autem mathematica fuerit de quantitate continua, hoc est dupliciter, vel prout contrahitur vel non. ¹⁶ Si 2^o, sic est geometria quam demonstrative tradidit nobis Euclidis in *Elementis* suis et eciam multi alii moderni in tractatibus suis. ¹⁷ Si quantitas fuerit contracta, hoc est dupliciter vel prout contrahitur ad pondus vel <ad> motum. ¹⁸ Si primo, sic est sciencia de ponderibus, que a diversis diversimode est tradita. ¹⁹ Eciam aliqua mathematica est de quantitate continua contracta ad lumen et ad radios, et hec est perspectiva, cuius multe sunt partes. ²⁰ Que videlicet a diversis diversimode est contracta. ²¹ Si autem quantitas continua fuerit contracta ad motum, sic de ipsa considerat astronomia.

► *p.355*

Lē 140v

► *p.355*

²² Sciendum circa causas: causa materialis huius artis, scilicet musice, coincidit cum subiecto de quo patebit in littera cum dicitur | „subiectum est numerus sonorum“. ²³ Tractat enim de numero contracto ad sonum, ut patuit in precedentibus. ²⁴ Sed causa formalis huius sciencie est duplex, scilicet forma tractatus et forma tractandi. ²⁵ Forma tractatus huius rudimenti est divisio in capitula 4^{or}, ut postea patebit in textu. ²⁶ Sed forma tractandi

Parvulus musice licet multum incorrectus et mirabiliter corruptus *marg. sup. Lē*

1-4 cf. TH XIII 4, 76-79

11-12 cf. TH XIII 4, 88-89

6 Pitagora] Pitagore *Lē* | greco] grammatico *Lē* | adinvente] adinventus *Lē* | translate] translatus *Lē* | consumate] consumata *Lē*

7 principalia] principia *Lē*

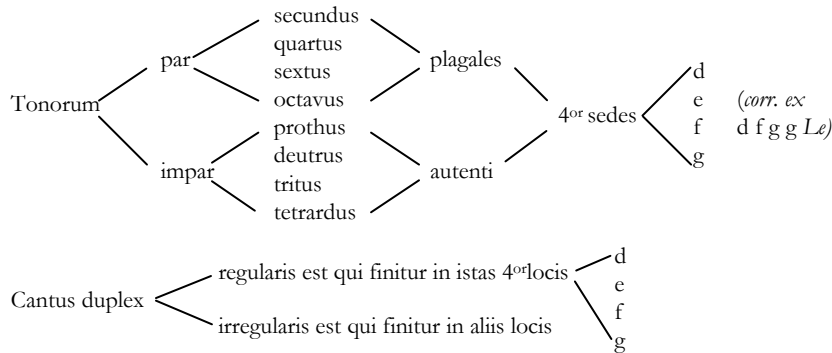
est modus agendi scienciam huius libri, ut est diffinitivus et exemplorum positivus, que singula patent in textu. ²⁷ Sed de causa efficiente dicunt aliqui, sicut ponitur in littera, quod Pitagoras fuisset inventor huius artis, Boecium vero translatores eiusdem de greco in latinum, ut habetur in textu. ²⁸ Sed aliqui dicunt esse quemdam philosophum Senecam. ²⁹ Sed tamen quid de illo sit, non curabimus de causa finali et non multum de efficiente, iuxta illud Senece dicentis: non quis dicat, sed quid tibi dicatur attendas. ³⁰ Sed causa finalis <dicatur> esse peritos studentes in hac arte musicali tamquam in ‚fine intra‘. ³¹ Sed ‚finis extra‘ dicitur esse summum bonum a quo omni enti datur vivere et intelligere, illi vero clarius, illi autem obscurius, testante Psalmista: „omnis consummacionis vidi finem“. Eciam modo cognitis hiis 4^{or}, faciliter potest perfici tota res huius summe.

► p.355

► p.355

31 add. *L_e*:

► p.355



(141r) In ·D·solre manet primus cantus atque 2^{us}
 Sed locus est ·E·lami finalis ternique (tibi que *L_e*) quaterni
 ·F·faut esto (quarto *L_e*) locus quinti sextique tonorum.
 Septimus et octavus in ·G·solreut docet ars nos.

Tonus est discrecio principii et finis ascensionis <et> descensionis cuiuslibet cantus regularis.

Quinque modis differt primus nulloque secundus.
 Tercius in ternis differt (Terni interius differencie *L_e*) quartusque quaternis.
 In sola (sole *L_e*) quintus concordet sic quoque sextus.
 Septimus in quinque, tribus ultimus esto locandus.
 Pri- *re la*, se- *re fa*, ter- *mi fa*, quart- quoque *mi la*,
 Quin- *fa fa*, sex- *fa la*, sep- *ut sol*, oc- quoque *ut fa*.

29 Seneca, Epist. 12, 11: Perseverabo Epicurum tibi ingerere, ut isti, qui in verba iurant, nec quid dicatur aestimant, sed a quo, sciant, quae optima sunt, esse communia.

31 Aristoteles, De caelo I, 9 (279a): A primo ente deo communicatum est esse et vivere omnibus, his quidem clarius, his vero obscurius. Ps. 118, 96

26 scienciam] science *L_e* | et exemplorum] et positivus et exemplorum *L_e*

27 efficiente] *corr. ex* defficiente *L_e*

30 esse] in esse *L_e*

Lē 141r
Me 199

³² Musica est ars ex septem artibus liberalibus una.

³³ Iste tractatulus cuius subiectum est numerus sonorum et dividitur in duas partes, primo in prohemium et executionem. 2^a pars ibi „Et diffinitur sic“. ³⁴ Et prima pars adhuc dividitur in duas partes: in prima parte facit hoc quod dictum est, in 2^a ponit quoddam notabile. 2^a pars ibi „Unde sciendum“. ³⁵ Sciendum: septem sunt artes liberales, quarum sufficiencia sic potest haberi: omnis ars aut est trivialis aut quadrivialis. ³⁶ Si primo, vel tractat de sermone | congruo vel incongruo. Si 2^o, vel tractat de sermone prout ornatus vel inornatus. ³⁷ Si 3^o, vel tractat de sermone vero vel falso. Que dicuntur sciencie triviales. ³⁸ Primum membrum divisionis patet, quia omnes 3^s ad unum finem tendunt scilicet ad sermonem, ut patuit. ³⁹ Si 2^o dicuntur artes quadriviales, quarum omnes 4^{or} ad unum finem tendentes, scilicet ad quantitatem, ⁴⁰ et hoc dupliciter secundum quod duplex est quantitas, scilicet continua et discreta, ut prius habitum est in themate preassumpto etc.

Lē 141v

⁴¹ Unde sciendum quod ars ista non infima inter artes est reputanda, presertim cum clericis maxime sit necessaria et quibuslibet eam exercentibus utilis et iocunda.

⁴² Hic auctor ostendit utilitatem, que provenit laborantibus et practlicantibus in tali arte musicali. ⁴³ Et subiungit rationem cum dicit „presertim cum clericis“. ⁴⁴ Racio vero littere potest poni ad formam taliter: illa ars est necessaria ipsis studentibus, que habet promovere studentes ad virtutes et honores. ⁴⁵ Sed musicalis sciencia est huiusmodi, cum sit iocunda et utilis, propter utilitatem narrativa. Igitur non est infima reputanda inter artes liberales. ⁴⁶ Similiter sic: illa ars, que est exaltativa hominis, illa non est minima reputanda inter artes liberales, sed musica est huiusmodi, ergo etc. ⁴⁷ Sed minor probatur cum videmus singulis diebus per experientiam quod in hac sciencia practcantes sumitatem honoris faciliter adipiscuntur. ⁴⁸ Maior probatur quia illud quod non habet non dat, et ergo si musica dat altitudinem ipsis eam studentibus, per consequens sequitur quod ipsa per se sit alta, ideo conclusio vera, scilicet quod non est reputanda minima inter artes liberales, sequitur etc.

Lē 142r

⁴⁹ Huius autem artis inventorem quidam Pitagoram philosophum | fore existimant. ⁵⁰ Boecius vero hanc artem de greco in latinum transtulit.

Versus: ⁵¹ Pytagoras reperit transfert Bohecus ipse.

32 IOH. COTT. mus. 2,3

41 IOH. COTT. mus. 2,5

32 artibus] *om. Lē*

34 ponit] ponit ponit *Lē*

41 non - artes] non est infima inter artes *Lē* | quibuslibet] quibusdam *Lē* | iocunda etc. *Lē*

47 experientiam] expereientiam *Lē*

49 artis] *om. Me* | inventorem] inventor *Lē* | pitagorem *Lē*

50 greco] grecis *Me* | Versus] unde metrum *Lē*

51 Pitagoras] Pitagores *Lē*

⁵² Hec iam est alia pars in qua auctor vult ostendere causam efficientem huius artis musice, secundum opinionem quorundam opinantium, fuisse Pitagoram philosophum. ⁵³ Sed tamen aliqui opinabantur esse philosophum quemdam nomine Seneca. ⁵⁴ Et dividitur illa littera in duas partes. In prima parte facit hoc quod dictum est. ⁵⁵ In 2^a parte notificat et ostendit translatores huius artis de greco in latinum scilicet Boecium senatorem romanum, qui communiter famatur fuisse optimus inter artistas presentis sciencie, et hoc in ydeomate latino, qui etiam fuit causa huius sciencie. Sequitur textus:

► p.356

⁵⁶ Diffinitur ergo sic: musica est liberalis sciencia potestatem cantandi subministrans. ⁵⁷ Vel sic: est veraciter cantandi sciencia cito hominem docens ad perfeccionem pervenire. ⁵⁸ Vel sic: est discretarum vocum mocio congrua.

⁵⁹ Hec est alia pars principalis istius tractatuli musicalis, in qua auctor prosequitur intentum suum ponendo diffinitionem musice sciencie. ⁶⁰ Et est pars executiva et continuatur ad precedentem partem sic: postquam auctor posuit nobis utilitatem et necessitatem huius artis in precedentibus notabilibus, hic iam vult nos instruere in illa sciencia et docere propter utilitatem predictam. ⁶¹ Et dividitur illa pars in duas partes. Primo facit hoc quod dictum est, scilicet diffiniendo musicam, 2^o autem divisionem eiusdem ibi „Cuius 3^s sunt species“. ⁶² Adhuc prima pars in duo dividitur. Primo facit hoc scilicet diffiniendo musicam, 2^o ostendit recommendationem | huius artis. 2^a pars ibi „Item recomendacio“. ⁶³ Adhuc prima pars dividitur in <tres> partes secundum quod auctor ponit tres divisiones in textu. ⁶⁴ Sciendum circa litteram: dicit notanter in littera „liberalis sciencia“ per quod innuitur quod musica sit ars una de liberalibus scienciis, que dicuntur liberales ideo quia traduntur nobis in libris diversis, ad excludendum mechanicas artes, que solum habentur per experientiam et non per discursum, quales non sunt artes liberales. ⁶⁵ Sciendum: 2^o dicuntur liberales ideo quia liberant ipsos studentes a paupertate et inopia. ⁶⁶ Item in littera ponitur ille terminus „scienciam“, per quem designatur veritas et certitudo huius artis, cum omnis sciencia est verorum testante Boecio in prologo *Arismetrice* sue et dicente: „Sciencia autem est earum que vere sunt“, ubi Boecius vult quod omnis sciencia est verorum et certorum.

Le 142v

⁶⁷ Tunc ulterius „potestatem cantandi subministrans“ per quod intelligitur: habens illam utcumque potest in opus quando sibi placet.

⁶⁸ Tunc ulterius „vel sic: est veraciter canendi“. Sciendum quod illa littera potest poni ad formam sic: illa sciencia que determinat de principiis et necessariis ipsius cantus, illa est sciencia canendi veraciter, sed musica est huiusmodi, ergo etc. ⁶⁹ Maior probatur quia sine

56 cf. LAMBERTUS p. 252a.

66 BOETH. arithm. 1, 1, 45-46

52 Pitagoram] Pitagorem Le

53 Seneca] Senecam Le

56 Diffinitur ergo] et diffinitur Le | cantandi] cantandi habens Me

57 cantandi] canendis Le

62 recommendationem huius] recommendationem eiusdem huius Le

63 <tres>] duas Le

64 experientiam] expereciam Le

68 canendi] canendis Le

principiis et necessariis nulla possunt haberi veraciter.⁷⁰ Sed minor patet in textu, cum dicit „musica est sciencia veraciter canendi“.

► p.356 ⁷¹ Tunc dicitur ulterius „cito hominem docens“. Que conclusio potest persuaderi sic: illud quod est in se perfectum, hoc cito hominem potest perficere vel ipsum permittere et ad perfectionem respectu eius pervenire, sed musica est huiusmodi <ergo ...>. ⁷² Maior patet quia quod non habet, nichil confert. Sed minor probatur quia omne quod certum, hoc perfectum. ⁷³ Musica autem est certa, igitur perfecta. Minor probatur quia ipsa est canendi mensura.

► p.356 ⁷⁴ „Vel sic: est discretarum vocum“. Sciendum: dicit in littera „discretarum vocum“, per quod innuitur quod ista ars subiaceret quantitati discrete, quo ad numerum non simpliciter sed in ordine ad sonum. ⁷⁵ „Vel sic: discretarum vocum“, id est quantitatis discrete quo ad numerum, restringendo ly *numerum* per ly *sonorum*.

⁷⁶ Tunc dicit in littera „vocum“. Circa quod nota ly *vox* in proposito non debet capi sicut capitur communiter a grammaticis ut communiter cum ly *diccio*, sed per *vocem* in proposito debemus intelligere illa primordia huius artis, scilicet *ut, re, mi, fa, sol, la*. Sequitur „item recommendacio“. Etc.

Le 143r ⁷⁷ Item recommendacio. Musica est ars arcium et domina continens principium omnium methodorum in primo gradu certitudinis confirmata, in natura omnium rerum modo mirabili approbata, delectabilis in visu, amabilis in auditu, tristes letificans, confundens invidos, confortans languidos, insopiens vigilantes, evigilans dormientes, inducens amorem, honorans possessorem, si finem debitum fuerit assecutus, in laudem Dei finaliter constituta.

⁷⁸ Hec iam est alia pars, in qua prosequitur recommendare ipsam scienciam musicalem ex variis causis in littera positus, quia dicit: „est ars arcium“, per quod ostendit veritatem et certitudinem huius sciencie musicalis, cum omnis sciencia debet esse verorum et certorum sicut patuit in diffinitione sciencie ipsius Boecius primo *Arithmetice* sue, cum dixit „est earum, que sunt vere suique substantiam immutabilem sortiuntur comprehensio veritatis“.

⁷⁹ Ex quo manifeste habetur quod omnis sciencia debet esse certorum et verorum. ⁸⁰ Tunc subiungit ulterius „continens principium omnium methodorum“. ⁸¹ Sciendum quidem omnis sciencia, cum utitur numero <...> ergo etiam presens sciencia obiective determinat de

⁷⁷ IOH. MUR. comp. 6, 2; TRAD. Ptol. p. 285

⁷⁸ BOETH. arithm. 1, 1, 8

⁷⁰ canendi] canendis Le

⁷¹ docens] docetur Le

⁷⁷ methodorum] modorum Le methadarum Me | omnium rerum] rerum omnium Me | mirabili] naturali Le | tristes] tristos Le | insopiens] insoperiens Me | vigilantes] vigilans Me | amorem, honorans possessorem] ad honores possessorem Le | debitum] debitam Me | laudem] laude Le

⁷⁸ Arithmetice] Astronomie Le | earum] eorum Le | substantiam immutabilem] subiectam impermutabilis so Le | comprehensio] comprehensionem Le

⁸⁰ continens] continentem Le

numero sonoro, qui est subiectum huius sciencie. ⁸² Et quolibet aliarum scienciarum utitur numero de quo presens sciencia intendit, ergo 2^a pars vera, in qua dicitur „contiens principium omnium methodorum“. ⁸³ Idem etiam patet quia unitas est principium numeri, quod proprie adtribuitur prime cause; ⁸⁴ etiam patet <quia> unitas est prior in omni re et quolibet res in seipsa dicitur una, ergo sequens particula predictae recommendationis <...>.

⁸⁵ Tunc dicit postmodum „delectabilis in visu“. | ⁸⁶ Circa quod notandum, illud quod est nimium pulcrum specialiter, hoc est delectabile in visu ratione sue pulchritudinis. ⁸⁷ Musicalis sciencia est huiusmodi. ⁸⁸ Maior patet, quia sensus visus multo plus appetit et discernit circa pulcrum quam circa difforme. ⁸⁹ Sed minor patet ex se, quia musicalis sciencia habet quamplures figuras varietate distinctas in quarum pulchritudine et varietate visus multum delectatur, ut patet:

L_e 143v

Nam omne rarum carum vilescit cottidianum.

► *p.356*

⁹⁰ Sequitur „amabilis in auditu“. ⁹¹ Illa conclusio potest sic probari: illud quod est confortativum nature humane per potenciam auditivam, hoc est amabile in auditu. ⁹² Sed musica est huiusmodi, igitur maior patet, quod illud quod confortat magis debet amari quam illud quod debilitat, ergo etc. ⁹³ Sed minor patet de diversis ac variis instrumentis musicalibus, scilicet lutenis, vigellis, cymbalis, liris etc. Ergo predicta ratio vera.

⁹⁴ Tunc sequitur „tristes letificans“. Circa quod nota: illud quod habet pauperum exaltare, hoc non est triste, sed musicalis sciencia habet tristem letificare <ergo...> etc. ⁹⁵ Maior patet de se, quia exaltatio pauperis est sibi excellens gaudium. Sed minor patet ad experientiam, quia videmus communiter homines instructos in tali sciencia esse letos et summatem honorum et adquisicionum adipisci. ⁹⁶ Ergo conclusio vera, scilicet quod ipsa musica letificat tristes. ⁹⁷ Et tunc sequuntur quamplures particule probande ut alie probate sunt. Sequitur textus etc.

⁹⁸ Cuius 3^s sunt species, scilicet mundana, humana et instrumentalis.

⁹⁹ Mundana est illa que in complexionali effectum elementorum atque superiorum corporum inconiugabiliter efficitur. ¹⁰⁰ Humana est que in coniunctione corporis et anime consistit. ¹⁰¹ Instrumentalis est illa que | consistit in diversis generibus instrumentorum.

L_e 144r

¹⁰² In hac parte magister ponit divisionem et species huius artis musicalis. ¹⁰³ Et littera continuatur sic: postquam auctor posuit notificationem et utilitatem huius sciencie, communiter vult ponere eius divisionem, vel postquam auctor determinavit de hac sciencia in communi, hic vult determinare de quolibet eius specie in speciali. ¹⁰⁴ Et dividitur illa littera in tres partes, ut patet in littera. ¹⁰⁵ Sciendum: circa litteram ex quo illa divisio est trimembris,

99 cf. AUGUST. MIN. 13

83 unitas] veritas (?) *L_e*

89 varietate] variacione (?) *L_e*

92 illud quod] illud quo (?) *L_e* | confortat] confert *L_e* | illud quod] illud quo (?) *L_e*

95 experientiam] expereciam *L_e* | adquisicionum] adquisicione (?) *L_e*

99 compleccionali *L_e* | effectum] affectum *MeL_e* | inconiugabiliter] inconiugibiliter *L_e* ingulabilis *Me*

100 est - consistit] est illa que consistit in coniunctione corporis et anime *L_e*

tunc potest reduci ad bimembrem divisionem. ¹⁰⁶ Sic etiam musica vel est naturalis vel artificialis. ¹⁰⁷ Si naturalis, hoc est dupliciter: vel est naturalis humana, vel naturalis mundana. Si mundana, sic est primum membrum. Si humana, sic est secundum membrum.

¹⁰⁸ Si est artificialis hoc est tripliciter. Vel est musica artificialis, rigmica vel armonica vel metrica. ¹⁰⁹ Rigmica est illa que consistit in lectura et in prolacione vocum. Sed armonica consistit in grave et in acuto accentu. Sed metrica consistit in varia mensura variorum metrorum.

¹¹⁰ Sequitur „et mundana“. Ipsa musica mundana consideratur in effectibus inferioribus, quia sic invenitur debita proporcio qualitatum primarum in aliqua re materiali, sic quod non predominatur alteri quo ad influxum corporum celestium.

¹¹¹ Tunc dicit ulterius „humana est“. Circa quam notandum quod dicitur esse debita coniunctio humane musice quando unum elementorum non predominatur alteri debito sic quod ipsis ad equalitatem proporcionis ex tali proporcionem resultat sanitas in ipso enti naturali. ¹¹² Si autem unum predominatur, scilicet quod fiat dispersio elementorum, tunc sequitur immediate infirmitas in ipso ente naturali, que solum et originaliter causatur ex disproportionem qualitatum primarum, scilicet calliditatis, frigiditatis, humiditatis et siccitatis, et non ex elementis in se, ¹¹³ cum talia naturaliter non sunt in composita, sed solum formantur quo ad qualitates primas, et illarum qualitatum proporcionem, quia <earum proporcio est> sanitas ipsius entis naturalis, earum autem disproportionem est infirmitas et debilitas.

Le 144v ¹¹⁴ Tunc dicitur „instrumentalis est illa“. Ibi est alia pars in qua auctor vult determinare de tercio membro divisionis predictae, <scilicet> de musica | instrumentali, et continuatur ad partem precedentem. ¹¹⁵ Sic postquam auctor determinavit de membris musice naturalis, hic iam vult determinare de musica artificiali et dividit litteram in tot partes quot sunt instrumenta musice artificialis.

► *p.356* ¹¹⁶ Nota quod musica artificialis est illa que traditur in diversis libris diversorum magistrorum et etiam que personat in artereis vocis humane. Unde metrum:

¹¹⁷ Personat in cartis et in artereis coarctatis.

¹¹⁸ Ubi vult quod musica artificialis est que traditur in diversis libris et etiam que personat in nervis et venis humane vocis. ¹¹⁹ Et eiusdem musice artificialis tres sunt species, scilicet rikmica. ¹²⁰ Et est musica tractans de debita lectura et prolacione vocum sive dictionum. Et talis traditur in tercia parte Allexandri ubi docetur de quantitate sillabarum. ¹²¹ Alia musica artificialis est armonica que considerat circa sonum grave vel acutum. Et de illa consideratur in 3^a parte principali 3^e partis Allexandri, scilicet de accentibus. Unde metra de prima:

¹²² Rikmica mensura querit vocum legituram.

¹²³ De 2^a autem hoc metrum:

► *p.356* ¹²⁴ †Armonie, puto, sonus ore gravi fit acutus.†

108 rigmica] rigmita *Le*

110 effectibus] affectibus *Le*

111 Tunc dicit] tunc dicitur ibi est mundana tunc dicit *Le* | equalitatem] adequalitate *Le*

113 proporcionem] proporcio *Le*

117 coarctatis] eoque artis *Le* cf. *TH I* 1, 6, 3; *TH III* acc. 25; *TH VIII* 21, 3

¹²⁵ Sed 3^a species musice artificialis dicitur musica [artificialis] metrica. ¹²⁶ Et est que demonstrat virtutem ad quantitatem variorum metrorum. ¹²⁷ Et etiam traditur in 3^a parte Allexandri, scilicet de quantitibus sillabarum. Unde metrum:

¹²⁸ Metrica metrorum vim mensurat variorum.

¹²⁹ Unde nota quod metrum etiam habet quamdam convenienciam cum musica et hoc in scandiendo versus. ¹³⁰ Racio: quia ibi etiam requiritur debita elevacio et depressio vocis sicut in cantu. ¹³¹ Sciendum quod quelibet prius dictarum specierum habet <species> speciales sub se, quia metrica habet sub se metricam leoninam et quamplures species, ut patet in Boecio de *Consolacione Philosophie*, qui ponit metrorum diversa et varia nomina. ¹³² Sic etiam ritmica et armonica, quarum quelibet habet suas species speciales unde metrum:

¹³³ Istarum species retinent quevis speciales.

¹³⁴ Musicus est ille qui ratione perpensa non solum operis pericia sed etiam speculationis imperio canendi scienciam manifestat.

¹³⁵ Hic iam magister vult notificare istum terminum „musicus“ qui derivative dicitur a musicali sciencia. ¹³⁶ Et est ille qui monstat scienciam cantandi aliis studen|tibus non solum ex opere vel practica sed etiam ex sciencia debito modo cognoscendi in principiis musicalibus <et> conclusionibus super hec principia fundatis, et etiam qui per artem recte incedit et non solum per usum. ¹³⁷ Cum ille non dicitur musicus, qui per usum recte incedit seu [per sapienciam et] continuitatem ipsius usus, sed qui a *musica* derivative dicitur manifestans scienciam cantandi per sapienciam. Illius finis est scire, et non solum per artem. Illius finis est praxis vel operacio.

Le 145r

¹³⁸ Et dicitur a *moys* quod est *aqua* et *ycos sciencia* quasi sciencia iuxta aquas inventa. ¹³⁹ Et interpretatur sillabaliter sic quasi *mulierum sitibilis cantus*. Cuius subiectum est numerus sonorum.

► *p.356*

¹⁴⁰ Hic ostendit quid nominis huius vocabuli *musica*. ¹⁴¹ Sciendum: in presenti littera vult ostendere originem illius vocabuli *musica* vel *musicus*. ¹⁴² Et ultra sepedictam derivacionem sunt alie derivaciones huius vocabuli, scilicet *musica*, quia alio modo dicitur a *muson* greca diccione, que significat unum instrumentum generale ad omnia instrumenta musicalia. ¹⁴³ Sed alio modo tunc dicitur ab illa diccione *musa -e*, que significat deam aquarum. ¹⁴⁴ Dicunt aliqui quod talis sciencia sit tradita ab eadem dea, scilicet Musa, per oracionem et petitionem ipsorum gentilium.

134 BOETH. mus. 1, 34 p. 224, 18; TRAD. Lamb. 1, 2, 1

138 TRAD. Garl. plan. II 79; TRAD. Garl. plan. IV 91; PS.-PHIL. lib. mus. p. 36a

126 demonstrat] monstat (?) *Le*

134 Musicus] Sed musicus *Le* | imperio] reperio *Me*

135 derivative] demonstrative (?) *Le*

137 derivative] demonstrative (?) *Le*

138 ycos] yca *Me*

139 sillabaliter] sillabicaliter *Le*

140 quid] *corr. ex quod Le* | nominis] *corr. ex modis Le* (modis *sub lin.*)

142 sepedictam] sedecim *Le*

Versus: ¹⁴⁵ Musica musa moys derivant musicam vobis

¹⁴⁶ Instrumentorum musica caput est reliquorum

¹⁴⁷ Dicitur a tale quod ad omnia sit generale.

¹⁴⁸ Aut prece perfusa dedit hanc artem dea Musa.

¹⁴⁹ Ubi habetur quod per oracionem ipsorum gentilium illa ars musica est tradita a dea que dicebatur Musa.

¹⁵⁰ Tunc sequitur „et interpretatur“. Hec iam est alia pars in qua magister ponit interpretationem syllabicalem huius dictionis *musica*. ¹⁵¹ Et dicit quod interpretatur sicut manifestum est in littera. ¹⁵² Cuius ratio est quia mulieres communiter sunt flexibilis nature, igitur facilius flexibiles, sic cantus, cum sit res valde subtilis et facilius mobilis et flexibilis, magis appetitur a mulieribus quam a viris, qui sunt grossioris et magis compacte nature. ¹⁵³ Et ergo ex quo quod omne simile applaudet sui similem, ergo mulieres magis applaudant cantui et musice quam ipsi viri propter aliquam similitudinem | scilicet flexibilitatem repertam in utrisque. ¹⁵⁴ Tunc magis interpretatur per appetitum mulierum quam virorum.

Le 145v

¹⁵⁵ Tunc sequitur „cuius subiectum“. Hec iam est alia pars principalis huius tractatuli, in qua auctor vult determinare de causa materiali et de subiecto huius sciencie, quod idem est. ¹⁵⁶ Et dicit quod numerus sonorum est subiectum, quia est terminus communissimus in illa sciencia musicali consideratus, non excedens limites eiusdem ad quem omnia in illa sciencia principaliter considerata habent adtributionem verificativam. ¹⁵⁷ Igitur dicit „numerus sonorum“, per quod habetur quod presens noticia subiaceat quantitati discrete cuius semper esse est ly numerus. ¹⁵⁸ Et in hoc presens sciencia convenit cum arismetria nam ambe tractant de numero sed diversimode, ¹⁵⁹ quia arismetria tractat de numero absolute, musica autem tractat de numero modo contracto ad sonum, ¹⁶⁰ et sic arismetria et musica sunt idem in re, sed differunt solum ratione ut auditum est.

► *p.357*

¹⁶¹ Sed quereretur aliquis quare musica sit inventa, responderetur quod ob honorem Dei finaliter est inventa, quia secundum beatum Augustinum ^{4or} in domo Dei sunt necessaria, ¹⁶² scilicet grammatica ut ea que quis legit, intelligat, ius canonicum ut casus emergentes expediantur, astronomia ut festa mobilia et huiusmodi que occurrunt in ecclesia populo catholico debite pronuncientur, musica ut cantum ad divinum | officium a sanctis patribus institutum debite depremat armonia.

Le 146r

¹⁶³ Hec iam est alia pars in qua magister movet unam questionem quam ipse per se soluit ut patet in textu. ¹⁶⁴ Nota quod secundum beatum Augustinum quatuor requiruntur et necessaria sunt ad virum qui vult preesse divino officio, que habentur in textu secundum dictum beati Augustini. Quorum primum est scilicet grammatica, quia presbiter orans et non intelligens secum de vero blasphematur Deum sicut fecerunt Iudei in ara crucis, ut patet

146 caput] capud *Le*

152 flexibilis] flecc *Le* | grossioris et] grossioris nature et *Le*

161 quereretur] q. *Me* | quod - est] quod finaliter ad honorem dei sit *Le*

162 que quis] quod *Me* cf. *TH VIII 9, 77* | legit] legat *LeMe* | casus] ea que *Le* | huiusmodi] ea *Le* | pronuncientur, musica] pronuncietur musicam *Le*

164 Quorum] quarum *Le* | presbiter] prespiter *Le*

per beatum Augustinum. ¹⁶⁵ Et ergo talis ars vel sciencia principaliter est studenda ne ipse qui vult preesse divino officio ruat cum ruentibus, id est blasphemantibus Deum in ara crucis. ¹⁶⁶ Secundo requiritur ius canonicum propter hanc <causam>, ut casus diversimode emergentes <inter> homines qui sunt diversi, aliqui papales et aliqui episcopales, ne error fiat in istis, quo ad peccatorem ne ipse presbiter luet ove perdita, quod sicut dixit Salvator: „Constitui te pastorem super hunc gregem ne perdes unam ex hiis“. ¹⁶⁷ Tercio modo requiritur astronomia propter causam in textu assignatam. Ideo ne circa predicta posset error oriri in ecclesia katholica, necessaria est ipsa astronomia. ¹⁶⁸ Quarto modo requiritur ipsa musica propter concordacionem symphonie et armonie, que decantatur ad honorem Dei, ut populus catholicus penes canorem devotionem et karitatem habeat ad Deum.

Versus: ¹⁶⁹ Grammatica, neuma, ius canonis atque calendas.

¹⁷⁰ Clerus in ecclesia 4^{or} illa sciatur esse tenenda.

¹⁷¹ Ulterius notandum est, quod differentia est inter musicum et cantorem: cantor est qui proprie usualis dicitur, musicus autem a musica denominatione appellatur et per artem recte incedit. ¹⁷² Cantor vero | rectam *Me* 200
viam aliquociens solum per usum tenet | teste Guidone in libro suo sic *Le* 146v
dicente: ¹⁷³ „Musicorum et cantorum magna est distancia, illi sciunt, illi dicunt que componit musica, nam qui facit quod non sapit diffinitur bestia“.

Versus. ¹⁷⁴ Bestia non cantor qui non canit arte sed usu.

¹⁷⁵ Non vox cantorem facit sed artis documentum.

¹⁷⁶ Hec iam est alia pars in qua vult ponere differentiam inter illos terminos *musicus* et *cantor*. ¹⁷⁷ Et continuatur sic postquam auctor posuit notificationem musici. ¹⁷⁸ Hic iam vult ponere differentiam inter musicum et cantorem quomodo illi duo habeant se ad invicem, et quomodo differunt. ¹⁷⁹ Dicit enim in textu *cantor*. Notandum: cantor potest dici quilibet qui procedit in musica debite per usum multifarium et labore magno. ¹⁸⁰ Non tamen habet debita et primordialia principia musicalis sciencie et conclusiones, cum talis sciencia sit

166 cf. Ioh. 10, 11

173 GUIDO reg. 1-3

174-175 LAMBERTUS p. 252b

180-181 Aristoteles, Physica I, 1 (Bekker 184a)

166 homines] hominem *Le* | presbiter] prespiter *Le*

171 Ulterius - inter] Nota differentia inter *Le* | cantor est ille *Le* | a musica - appellatur] a musica dicitur denominatur *Le* | per artem] partem *Me*

172 rectam - solum] rectam aliquociens viam solummodo *Me* | solum] sonum *Le*

173 distancia] differentia *Le* | illi - dicunt] quia illi sciunt sed illi dicunt *Le* | componit] exponit *Le*

174 non!] nunc (?) *Me*

175 facit sed] sed facit *Le*

178 illi] illa *Le*

maxime difficilis, cum ex notioribus [natura] <incertiora> nature demonstret ut patet in precedentibus. ¹⁸¹Sed cognitio vocum procedit ab effectibus ad causas, sicut dicit Aristoteles, nam eadem sunt nobis notiora ¶et nature igitur pauci et fundamentales¶ et periti reperiuntur in hac sciencia. ¹⁸²Notandum quod musicus dicitur ille qui recte incedit per artem musicalem <et> hoc per principia huius sciencie, quia dicit Aristoteles in prologo eiusdem *Physicorum* primi tunc arbitramur unumquodque cognoscere cum causas et principia eius cognoscimus usque ad elementa. ¹⁸³Similiter 2^o *Posteriorum* dicitur „scire est causam rei cognoscere <propter quam res est,> quoniam illius est causa et non contingit aliter se habere“: ¹⁸⁴in quibus verbis habes quod causas vere et bene sciens in quacumque sciencia fuerit, in eadem debet procedere a causis ad effectus etc. ¹⁸⁵In littera dicitur „musicus denominatur a musica sciencia“, quia illud quod *musica* absolute significat, hoc musico connotat inherere per illum terminum *musicus*.

Le 147r

¹⁸⁶Dicit ulterius „cantor vero“. Circa quod nota: cantor aliquando debite procedit in | sciencia musicali. ¹⁸⁷Hoc tamen non est ex pericia et sapiencia illius sciencie, sed quoniam per multum et per magnum usum et continuam frequentacionem ipse acquisivit sibi unum habitum vel disposicionem, que facilius est mobilis ab eodem, quia ignotis principiis necessarium est ut ignorantur principiata.

¹⁸⁸Nota circa illam particulam „sed illi sciunt“: illi sciunt in hac arte musicali et debite ex causis ad ¶efficiens demonstrant¶ in sciencia musicali. ¹⁸⁹Sed cantores et usuales dicunt ea que audiverunt ab aliis in tali sciencia, sed tamen propria racione et proprio discursu se ipsos intelligere non possunt an bene dicunt vel male. ¹⁹⁰Et volunt tunc evadere, dicentes “ego audiui ab uno perito“. ¹⁹¹Sciendum: circa illam litteram <quod> qui facit illud quod non intellegit, ille dicitur esse bestia, ex eo quia racio semper deprecatur ad optima. ¹⁹²Et dicit philosophus: ergo illi carentes racione, carent eciam sciencia que racionem acquirit. ¹⁹³Ideo tales sequentes sensualitates, dimittentes racionem, dicuntur bestie et bruta. Cum aliis brutis quidquid asserit esse bonum delectabile, hoc statim ipsum brutum prosequitur. ¹⁹⁴Sic similiter illi qui dimittunt racionem et secuntur sensualitatem, esse bestie et bruta dicuntur.

¹⁹⁵Item est notandum quod 4^{or} sunt principalia in musica non inmerito huic tractatulo interserenda. ¹⁹⁶Quorum primum est de signis et nominibus

182 Aristoteles, *Physica* I, 1 (184a)

183 Aristoteles, *Analytica posteriora* II, I, 2 (71b)

195-199 cf. TRAD. Garl. plan. I 131; TRAD. Garl. plan. III 127; TRAD. Garl. plan. IV 53; LAMBERTUS p. 254a; QUAT. PRINC. 3, 1

180 [natura] *lectio dub. Le*

183 quoniam] et quoniam *Le*

185 musico] musicus *lectio dub. Le*

187 continuam frequentacionem] continuacionem frequentantem *Le*

188 illi?] nota illi *Le*

191 litteram] li...nam (?) *Le*

195 est notandum quod] nota *Le*

196 et de nominibus *Le*

vocum. ¹⁹⁷ 2^m de lineis et spaciis et de proprietatibus. ¹⁹⁸ 3^m de mutacionibus et 9 modis. ¹⁹⁹ 4^m de tonis.

²⁰⁰ Hic iam est alia pars principalis huius tractatuli in qua auctor vult ponere execucionem specialem. ²⁰¹ Et dividitur illa littera in duas partes. In prima parte facit hoc quod dictum est magis confuse. ²⁰² In 2^a parte illud idem magis specialiter declarat. 2^a pars ibi: „quantum ad primum sciendum“, que durat usque ad finem illius libri. ²⁰³ Adhuc dividitur in 4^{or} partes secundum quod ponit nobis 4^{or} documenta, ut patet ordinarie in notabili | presenti. ²⁰⁴ Sciendum circa litteram <...> ex quo ille libellus parvus solum est compilatus ob informacionem rudium et non intelligencium scolarium. ²⁰⁵ Et ergo auctor non intermittit se hec velle declarare de subtilibus et annexis huius artis musicalis, que ad ipsos peritos sapientes huius artis pertinent, sed solum de hiis que <ad illos pertinent qui> parvi et debilis intellectus sunt. ²⁰⁶ Quibus ipse intendit refocilare et mutare hos qui rudis et minimi intellectus sunt. ²⁰⁷ Ergo dicit in littera quatuor principalia scilicet rudimenta et oblectamenta ipsorum rudium et parvi intellectus. Sequitur textus.

L_e 147v

197 et de proprietatibus] eorumdem *add. L_e*

198 Tercium est *L_e*

199 de tonis] est de octo tonis, id est tropis *L_e*

<PRIMUM PRINCIPALE>

Le 147v ¹Quantum ad primum est sciendum quod claves sunt septem littere, scilicet ·a·b·c·d·e·f·g· bis plene posite et 3^a vice semiplene, quibus omnibus pro fundamento preponitur ·Γ· per quod designatur gamaut, ad innuendum quod musica a Grecis fuit inventa et a Latinis fuit consummata. ²Et sic in numero erunt 19 claves sive littere quibus litteris seu clavibus registratur totius mundi cantus.

► *p.357* Versus: ³Claves in numero reperimus decaque novem.

Le 148r ⁴Hic iam est alia pars huius tractatuli in qua auctor vult magis specialiter determinare de hiis que promisit se velle determinare in presenti libro. ⁵Et continuatur littera ad precedentem partem sic, quia positus documentis generalibus, opportunum est deinde ponere magis specialia, testante Philosopho in prologo *Physicorum* dicente „innata est nobis via a communioribus procedere ad specialia“. ⁶Et de quibus principaliter determinatur in hoc libello. 2^a pars ibi „Postquam dictum est de manu“, 3^a pars ibi „Nota de tercio principali“ etc., 4^a pars et ultima ibi „Nunc <videndum est> de 4^o principali“. ⁷Adhuc prima pars dividitur in duas partes. In prima ponit quedam principalia et necessaria ad cantum pertinentia. ⁸In 2^a parte determinat | de cantu in se et de eius speciebus. Secunda pars ibi „Item nota 3^s sunt cantus in manu“. ⁹Adhuc prima pars dividitur in duo secundum quod determinat de duobus obiectis pariter specificis distinctis in hac parte prima. Secunda ibi „Item nota sex sunt voces“.

¹⁰Notandum: circa litteram quod apud antiquos musicos quondam solum fuerunt decem et 4^{or} claves, quia excellenter ·g· primum non erat, nec b molle rotundum et 3^s claves extreme, que dicuntur excellenter acute. ¹¹Sed Guido talis magister famosus et multum peritus in hac arte musicali superveniens, videns defectum esse in aliquibus clavibus et maximam earum necessitatem, propter quam necessitatem, ipse dilectione motus ob suorum discipulorum informacionem, adinvenit quinque claves in quibus erat defectus apud antiquos, ut metra desuper sonant scilicet:

► *p.357* ¹²Quatuor dene sonum claves aliquando fuere

¹³G primum nondum erat b molle rotundum

¹⁴Hec duo cantores invenerunt noviores,

¹⁵Et 3^s extremas excellentesque supremas

► *p.357* ¹⁶Ut dictis fido dedit magister nomine Guido.

¹⁷Hec iam est alia pars illius capituli primi:

1 LAMBERTUS p. 254b.

5 cf. Aristoteles, *Physica* I, 1 (Bekker 184a)

1 est] *om. Le* | sciendum] primo notandum *Me* | ·Γ·] *g LeMe* | ad innuendum] et ad innuendum *Le* | a Grecis - fuit] inventa sit a Grecis, a Latinis *Le*

2 19 - littere] 19 licet in specie predicte septem littere *Me* | registrantur *Le* | totius] totus *Me*

3 numero] usu *Le* | decaque] dena quoque *Me*

11 adinvenit] ipse adinvenit *Le*

¹⁸ Sed secundum artem sunt 20.

Versus: ¹⁹ Bis decas ex arte cantus claves manus hee sunt:

²⁰ Gamaut, ·A·re, ·B·mi, ·C·faut, ·D·solre

Sequitur: ²¹ ·E·lami dic, ·F·faut, ·G·solreut ac ·a·lamire.

²² Cum ·b·fa·b·mi, ·c·solfaut ac ·d·lasolre,

²³ ·e·lami dic, ·f·faut, ·g·solreut ac ·aa·lamire.

Me

²⁴ Cum ·bb·fa·bb·mi, ·cc·solfa,
·dd·lasol, ·ee·la.

Le

²⁴ ·bb·fami, addiciens ·cc·solfa,
·dd·lasol quoque iunges.

²⁵ Hinc arte sequitur †la ·d·b·
dat terciis quoque cantus.†

► p.357

²⁶ Hec iam est alia pars illius capituli primi, in quo magister vult docere numerum ipsarum clavium, scilicet quot sunt in arte. ²⁷ Et continuatur littera sic postquam auctor determinavit de numero clavium secundum usum modernorum quia habet se tamquam principium | artis ipsius. ²⁸ Cum ars sine usu modicum valet, ergo determinato de communi usu, convenienter vult determinare de arte. ²⁹ Item nota: circa litteram viginti claves sunt ponende secundum veram artem et non plures, et hoc propter quamdam similitudinem que habet ars cum natura teste Philosopho dicente „ars naturam sequitur inquantum potest“. ³⁰ Nam si natura speciei humane sic disposuit esse tot articulos digitorum, et cum „deus et natura <nihil> faciunt frustra“ teste Philosopho, ergo si fuit sibi sufficiens in tot fracturas, et artificialis sufficiencia clavium imitatur sufficienciam nature, et eciam cum tocius nature cantus currunt et divagantur in suis ascensionibus per climata eorundem, tunc sufficit nobis numerus vigenarius quo ad artem.

Le 148v

► p.357

► p.357

► p.358

Versus: ³¹ Quamvis sint corde diffuse multiplicare

³² Cantus sufficiant tot qui per singula fiunt

³³ Presens causa datur ars naturam imitatur

³⁴ Illam principium medium finis veneratur etc.

18 Sed] *om. Le* | sunt] autem tunc sunt *Le* | Versus] *om. Me*

19 ex - manus] ex arte manus claves *Le* | hee] hec *Le*

20 ·C·faut, ·D·solre] cfaut bfami desolre *Le* | Sequiturque *Le*

21 ac] *om. Me*

22 Cum] Tunc *Le*

26 quot] quod *Le*

30 si] sic *Le*

31 sint] fuit (?) *Le*

³⁵ Item nota quod sex sunt voces scilicet *ut, re, mi, fa, sol, la*.

Versus: ³⁶ *Ut, re, mi, fa, sol, la* modulacio musica cantat

³⁷ Hasque manus plene digitis solet ipsa locare.

³⁸ Que sex voces designantur in ympno beati Iohannis Baptiste scilicet „Ut queant laxis“ et hoc modo in principio dictionum.

► p.358 ³⁹ Hec iam est alia pars illius capituli in qua vult determinare <de> 2^o principali illius capituli primi, scilicet de nominibus vocum ut premisit in prohemio ⁴⁰ [2^a] ibi „primum est de signis et nominibus vocum“ et continuatur illa littera ad precedentem. ⁴¹ Sic postquam auctor determinavit de signis, iam vult determinare de nominibus vocum, que ponuntur in manu in ordine ut signa. ⁴² Et ergo primo in ordine posuit signa, deinde voces que secuntur signa in ordine. ⁴³ Item nota: per voces in musica nihil aliud est intelligendum nisi ille dictiones *ut, re, mi, fa* etc. non simpliciter dictione<s>, cum musica de eisdem non habet determinare, quia hoc plus spectat ad grammaticum. ⁴⁴ Tunc ulterius dicit „que voces“. Notandum quod ordo illarum vocum habetur ex ordine dictionum positarum in primo versu ymni sancti Iohannis baptiste | scilicet „Ut queant laxis resonare fibris“ etc. ⁴⁵ Ordo debet esse in eisdem sicut in principio dictionum eiusdem ymni, scilicet quod in primo ponatur <ut>, deinde *re*, etc. [Hic iam ponit quedam notabilia in ordine ad predicta.]

Le 149r

⁴⁶ Ulterius nota quod predictarum dictionum quedam ponuntur in linea, quedam in spacio.

Versus: ⁴⁷ Linea notificat clavem que noscitur impar.

⁴⁸ Pro quo nota quod linea sic diffinitur: est protensio linealis habens duo spacia collateralia secundum sub et supra. ⁴⁹ Sed spacium est intersticiu[m] spacia duabus lineis predistinctum. ⁵⁰ Sed ulterius est notandum quod 3^s sunt cantus, scilicet b duralis, naturalis et b mollis.

35 quod] *om. Le* | Versus] unde metrum *Le*

36 musica] *om. Le*

37 plene] levet *Me* | locari *Me*

38 sex] *om. Le* | in ympno beati] in principio ympni sancti *Le* | laxis - dictionum] laxis resonare etc. *Le*

44 voces] vocas *Le*

46 Ulterius] item *Le*

47 Linea] linee *Le*

48 collateralia] tolleralia (?) *Me*

49 Sed spacium] Spacium vero *Me* | predistinctum] distinctum *Le*

50 Sed ulterius est notantum quod] Item *Le* | cantus] in manu *add. Le* | naturalis] *om. Le*

Versus: ⁵¹ Tu qui solfabis tres cantus esse notabis.
⁵² Ecce h duralis, naturalis sicque b mollis.

⁵³ Hic iam ponit quedam notabilia in ordine ad predicta. ⁵⁴ Et dividitur illa pars in duas partes. ⁵⁵ In prima parte ponit notabile. In 2^a declarat membra posita in eodem notabili, scilicet „in linea et spacium“. 2^a pars ibi „linea sic diffinitur“. ⁵⁶ Prima pars adhuc dividitur in duas partes, quia primo facit hoc quod dictum est, 2^o autem hoc idem in metro ibi „unde metrum“. ⁵⁷ Sciendum circa litteram: solum duo sunt loca in specie per que concurrunt omnes voces omnium cantuum, scilicet linea et spacium. ⁵⁸ Et omnis ista clavis, que retinet in se numerum imparem secundum ambitum ipsius manus, illa debet poni in linea. ⁵⁹ Et omnis ista clavis retinens numerum parem debet esse in spacio, ut eciam auctor manifestat in littera.

► p.358

⁶⁰ Et tunc dicit ulterius ponendo descripcionem ipsius lineae, quod linea sit una protensio linealis solum considerata secundum longitudinem et non latitudinem vel profunditatem, et habet duo spacia collateralia secundum sub, id est inferius, et secundum supra, id est superius, que sunt invicem contigua. ⁶¹ Sed tunc spacium | est continua quantitas et considerata secundum longitudinem et latitudinem tantum. ⁶² Et habet convenienciam in superficie, nisi quod habet quemdam respectum ad lineam et econverso, cum ambo sunt correlativa. Ergo eciam unum diffinitur per reliquum.

Le 149v

⁶³ Tunc dicit „3^s sunt cantus in manu“. Ibi nota quod cantus in manu sic diffinitur: est relata symphonia causata iuxta arsim et thesim, id est iuxta elevacionem vel deposicionem.

► p.358

Versus: ⁶⁴ Vult mensura vult cantus lege notari

⁶⁵ Et arsis thesis melodie musica quevis.

⁶⁶ Item illa divisio potest reduci ad bimembrem sic: omnis cantus aut fit secundum proporcionem nature aut non. ⁶⁷ Si primo, sic est 2^a species, scilicet naturalis cantus. Si 2^o, hoc est dupliciter, vel quo ad eminenciam vel quo ad defectum. ⁶⁸ Si primo sic est b duralis prima species, si 2^o sic est b mollis 3^a species etc.

⁶⁹ Et illi di|viduntur in septem, scilicet b duralis in tres, naturalis in duos, b mollis eciam in duos.

Me 201

Versus: ⁷⁰ Hos partire potes tres septem clavibus aptes.

► p.358

⁷¹ Et ubi ponitur ·g· ibi incipitur b duralis, ubi ·c· ibi naturalis et ubi ·f· ibi b mollis.

Versus: ⁷² Tres duos fert ·g·, naturales ·c· geminatos

⁷³ Et tot b molles ·f· demonstrat tibi cantus.

51 solfabis] solvabis Me

52 sicque] om. Le

69 illi] isti tres Le | scilicet] om Le

71 Et ubi] Et ubicumque Me | ubi ·c·] et ubicumque ·c· Me | et ubi ·f· ibi b mollis] ubi f b Le

72 duos] duos Me | fert] ferunt LeMe cf. TH VII 2, 12 | ·c·] Cc Le

Item alium versum: ⁷⁴·g· dat h duros, ·f· b molles, ·c· naturales.

⁷⁵Quorum quilibet habet suas sex voces communiter ascendentes et descendentes, ⁷⁶preter 3^m b duralem qui caret ultima voce, scilicet *la* secundum usum.

⁷⁷Hic est alia pars principalis, in qua auctor vult ponere divisionem ipsius cantus. Et continuatur sic. ⁷⁸Postquam auctor declaravit cantum in communi necessarium, et eundem subdividit in suas species, et de qua simpliciter pertractat, cum via naturalis cognitionis est nobis procedere a confusis ad specialia, teste Aristotele in prologo *Physicorum*. ⁷⁹Item illi 3^s cantus specificè distincti dividuntur in septem. ⁸⁰Qui septem cantus debent se sic habere in ordine | quod ponatur <in inicio> ·g·, id est b duralis, in medio ·c·, id est naturalis, et in postremo ·f·, et sic est b mollis. ⁸¹Sicque naturalis cantus teneat medium locum, quia natura plus delectatur in medio, id est in proporcione media qualitatum primarum ad inficem, quam in eminencia vel defectu. ⁸²Cum in talibus ut frequenter fiant monstra in natura, sic eciam in b durali et b molli multociens fiunt monstra in arte, id est confusiones, quia non sunt in proporcione debita, sed sunt per eminenciam, id est per <duram> vocem, vel <per> defectum continentes mollem etc. ⁸³Sed cum cantus naturalis fit in maxima proporcione respectu illorum duorum cantuum extremorum, ipse est dulcissime sonans non nimis molliter nec nimis dure, sed in proporcione media.

Versus: ⁸⁴Tres species eius per septem plurificantur.

⁸⁵Semper tria ·g· duo ·c· tot ·f· diversificantur

⁸⁶·G· b duralem, ·f· b mollem tibi signat.

⁸⁷·C· naturalem quas hec divisio scindat.

⁸⁸Septem testantur in locis que sic variantur:

⁸⁹Post ·g· ·c· sequitur, ·f· posterius reperitur.

⁹⁰Linea vel spacium seriem commendat earum.

⁹¹Notandum: septem sunt species cantus immediate et non plures. Illius ratio est natura, sicut in naturalibus. ⁹²Sic est quod quilibet res naturalis habet principium, medium et finem, sic eciam in arte quo ad cantandum est. ⁹³Et cum in medio cuiuslibet entis consistit maior virtus, vel naturaliter sic loquendo maior consistit virtus, id est subtilitas, cum ars consequitur naturam in quantum potest, et unde „presens causa datur, ars naturam comitatur, illam in principium, medium, finis veneratur“.

78 cf. Aristoteles, *Physica* I, 1 (Bekker 184a)

93 cf. 1, 33-34

73 alium versum] *om. Le*

74 duros] durum *Le* | molles] mollem *Le*

75 Quorum] quarum *Le* | sex voces] voces sex *Le et ante corr. Me*

78 et^l] ut *Le*

80 postremo ·f·] postremo et in postremo ·f· *Le*

82 continentes] ars *del. et suprascr.* continentes *Le*

83 est] eciam *Le*

88 in locis] locus *Le*

⁹⁴ Hiis triplex cantus concorditer adtribuitur: principium sit ·g·, medium ·c·, consequens ·f·. Tunc quorum quilibet habet suas voces.

⁹⁵ Notandum: sex sunt voces apud musicos, que prius solum erant quinque, modo illa una vox est divisa in duas propter dulcedinem ipsius soni quem reddunt tales voces; qui sonus vocatur semitonium, ut sunt ille voces *fa mi* et econverso. ⁹⁶ Qui prius hunc fortem causarent tonum illum modo et alios, qui fiunt sine semitonio, modo per talem divisionem alterata est eorum virtus ad causandum sonum semitonii, id est alios modos qui formantur ab eodem. ⁹⁷ Sciendum: talis est ordo inter voces, quod pro fundamento ponitur *ut*, sed pro termino ulteriori ponitur *la*. ⁹⁸ Hoc est verum in omni cantu preter in 3^o b durali, quoniam ultima voce caret, scilicet *la*. Et hoc secundum usum, non artem. ⁹⁹ Secundum artem cum adhuc extra manum ponitur una clavis, scilicet ·ee·, comprehendens ultimam tercii b duralis, scilicet *la*, testante Guidone in musica sua, sic dicente „numerus enim clavium vigenarius est ultra communem usum addendo ·ee· illam clavem tercii b duralis“.

► p.358

► p.358

Versus: ¹⁰⁰ *Ut* caput est illis sed *la* vox ultima finis.

Le 150v

Versus: ¹⁰¹ Musica genuit ternum qui fine carebit.

¹⁰² Item nota quod primus et secundus b duralis finiuntur in ·e·lami, et 3^{us} carens una voce finitur in ·d·lasol.

Versus: ¹⁰³ Finit in ·e·lami b durus primus et alter

¹⁰⁴ Una voce carens 3^{us} manet in ·d·lasol.

¹⁰⁵ Sed primus et 2^{us} naturalis finiuntur in ·a·lamire.

Versus: ¹⁰⁶ Ambo naturales in ·a·lamire finem habent.

¹⁰⁷ Sed primus et 2^{us} b mollis finiuntur in ·d·lasolre.

Versus: ¹⁰⁸ Expliciunt eciam in ·d·lasolre b molles.

¹⁰⁹ Registrantur itaque claves per voces et cantus per claves, quia ubicumque tangitur *ut*, ibi cantus inponitur: Ubi ·g· ibi cantus b duralis imponitur, ubi ·c· ibi naturalis, ubi ·f· ibi b mollis.

► p.358

94 adtribuitur] adtribuitur dabimus *Le* | ·f·] b *Le*

95 *fa mi*] *fa re mi* *Le*

99 ·ee·] e *Le*

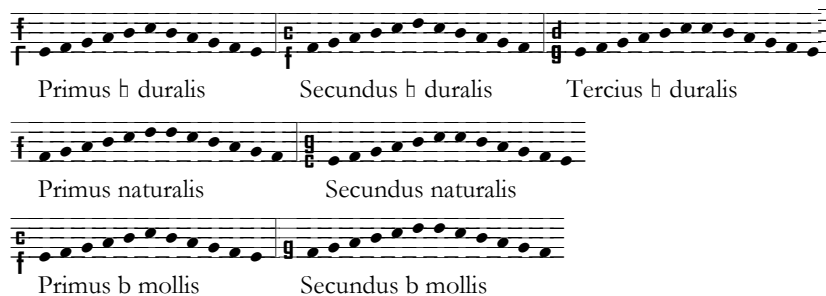
102 Item nota] sciendum *Le* | sed 3^{us} carens una voce scilicet *la* et finitur *Le* | Versus] unde *Le*

103 Finit] finiuntur *Le* | durus primus] duos *Le*

104 Sed caret una voce 3^{us} manet in *dlasol* *Me* una voce carens est tercius manens in *dlasol* *Le*

107 Sed] Et *Me*

109 claves - claves] voces per claves et claves per cantus et voces *Me* | tangitur] ponitur *Le* | Ubi - mollis] et ubi g ponitur ibi cantus bedurales ubi c ibi naturales ubi f ibi bimolles *Me* | mollis] Sequitur primus b duralis *add. Le*



¹¹⁰ Hic est alia pars minus principalis illius capituli, in qua auctor vult ostendere ipsorum cantuum species septem. Et continuatur sic ad precedentem. ¹¹¹ Postquam auctor posuit notabilia de principiis vel inchoacionibus istorum cantuum, consequenter vult ponere et dare fines eorundem. ¹¹² Et dividitur littera in tot secundum quod sunt cantus specifice distincti.

Le 151r ¹¹³ Notandum: primus cantus | b duralis [ille] finitur in ·E·lami in spacio ubi primus naturalis habet 3^{am} vocem ascendendo, scilicet *mi*, et est in articulo sub ·F·faut in linea. ¹¹⁴ Secundus autem b duralis finitur in ·e·lami in linea ubi secundus naturalis habet terciam vocem ascendendo, scilicet *mi*, et hoc est in articulo sub ·f·faut in spacio. ¹¹⁵ Sed tercius, sicut dicit magister, finitur in ·dd·lasol secundum communiter loquentes et usum imitantes. ¹¹⁶ Artiste vero dicunt enim eum finiri in ·ee·la extra manum, sic quod nulla voce careat. Et ista est opinio ipsius Guidonis et aliorum quamplurimorum modernorum. ¹¹⁷ Et ergo auctor dicit quod primus et 2^{us} b duralis finiuntur in ·e·lami. Hoc non est intelligendum in numero <sed> solum in specie. ¹¹⁸ Item primus et secundus naturales finiuntur in ·a·lamire eadem ratione prenotata, similiter ambo b molles <in ·d·lasolre>. ¹¹⁹ Notandum quod quilibet cantus currens in clavibus ipsius naturalis cantus, ille semper est forcior et valencior in principio et debilior sive magis tenuis in fine, ut patet in clavibus clavicordiorum ubi hoc determinacius discernitur.

Versus: ¹²⁰ Forcior †...† prima motus in ymo.

¹²¹ Dicit ulterius „registrantur itaque claves“. Hec iam est alia pars, in qua ponit unum notabile, scilicet de ordinacione et de respectu vocum, clavium et cantuum, scilicet quod respectum habeant inter se et debite discernantur.

¹²² Notandum: claves registrantur per voces et cantus taliter quod quandocumque vis cognoscere aliquam clavem, tunc videas cuius cantus sit illa clavis vel cui cantui deservit et quam vocem eiusdem cantus respicit, tunc statim habes noticiam illius clavis. ¹²³ Exemplum:

109 ex. altero ordine et clavibus differentibus *Le* | *MeLe* | *Le*
Secundus b mollis

110 species] semper (?) *Le*

113 ·F·faut in] Ffaut et in *Le*

120 †...†] nomen sive notam (?) *Le*

122 quod] quia *Le* | videas cuius] videas illius cuius *Le*

si vis cognoscere illam clavem ·C·faut, tunc videas cui cantui deservit, tunc habeas discrecionem in talibus cantibus ubi incluse sunt *fa* et *ut*, et respectu prime vocis dicas quod sit 4^a clavis primi cantus b duralis, sed respectu 2^e vocis dicas quod sit prima clavis primi naturalis. ¹²⁴ Et tunc tu potes habere discrecionem huius clavis ·C·faut, que registratur per voces et cantus. Sic docet littera. ¹²⁵ Sed rationem [secundi vel] 2^e partis huius notabilis eodem modo potes elicere, scilicet quod voces registrantur per claves.

¹²⁶ Differencia est inter b durum et b molle. Differunt enim in voce et in scripto: in voce quia durum canit *mi* et molle | *fa* in scripto, quia durum scribitur textualiter et nunc communiter figuratur per h. ¹²⁷ Sed molle signatur per b rotundum et primum per b quadratum, et ambo ponuntur in eadem linea vel in eodem spacio. Le 151v

Versus: ¹²⁸ b durum *mi* cantat, b molle *fa* dulce frequentat.

¹²⁹ Hic iam est alia pars principalis in qua auctor vult nos elucidare illas claves ·b·fa·b·mi et hoc per differenciam et convenienciam quomodo debemus nos regere in cantu in ordine ad istas claves. ¹³⁰ Sciendum: ·b·fa et <·b·>mi conveniunt in uno, quia ambo ponuntur in eodem spacio vel in eadem linea. ¹³¹ Sed differenciam auctor manifestat in littera. ¹³² Unde b molle dicitur illud quod signatur per ·b· rotundum, et dicitur molle ideo quia illa vox *fa* deserviens huiusmodi clavi valde subtiliter et molliter per os ipsius cantantis pronunciatur. ¹³³ Sed dicitur b durum ideo quia illa vox *mi* deserviens huic b duro fortiter et acriter ab ipso cantante pronunciatur, ut patet in secundo vel 3^o b durali. ¹³⁴ Primum autem manifestum est in primo vel 2^o b molli. ► p.358

¹³⁵ Claves itaque ut diximus, secundum communem usum sunt decem et novem in numero | ·b·fa·b·mi pro una clave numerando. ¹³⁶ Ex quibus habetur prima divisio clavium, quia prime octo dicuntur graves, sequentes septem acute nuncupantur, ultime vero 4^{or} excellentes dicuntur. Me 202

Versus: ¹³⁷ Claves octo graves septem dicuntur acute.

¹³⁸ Quatuor excellunt quas inchoat ·aa· duplicata.

138 SUMM. GUID. 44

123 talibus - incluse] tali cause inclusu ut Le | et respectu] et ut respectu Le

124 registratur] restringatur Le

125 eodem] eadem Le | potes] potest Le

126 Differencia est] Notandum differenciam Le | molle canit fa Le | figuratur] om. Le

127 signatur - ponuntur] scribitur per rotundum b et primum per quadratum et ponitur simul in spacio una vel Me | primum] om. Le | vel - spacio] om. Me

128 *mi* cantat] cantat mi Le

130 uno] illo Le

132 per] et per Le

135 ut] om. Le | decem et novem] novem decem Le | b·fa·b·mi] bfami Le | clave] clavi Le

136 prima] tunc illa Me | septem] om. Me

138 quas] om. Le

Le 152r ¹³⁹ Prima autem clavis ·g· grecum vel funda|mentale dicitur.

¹⁴⁰ Hic iam est alia pars illius capituli primi in qua magister vult ponere divisionem ipsarum clavium. ¹⁴¹ Et littera dividitur in 3^s partes secundum quod 3^s ponit divisiones in forma. Secunda ibi „ex quibus“. †Illa divisio est talis. 3^a ibi „1^a divisio“. ¹⁴² Adhuc prima pars dividitur in 3^s partes† secundum quod divisio continet tria membra, nam unum de gravibus, aliud vero de acutis, tertium autem de excellentibus. ¹⁴³ Sed quare claves hiis vel in istis nominibus nominantur, has rationes magister per se ponit in textu sequenti, scilicet in 2^a divisione.

¹⁴⁴ Notandum: quantitas vel debita mensura et proportio omnium clavium non possunt proportionaliter haberi vel divisim discerni in voce ipsius cantantis, et hoc propter debilitatem vocis humane, sed in instrumentis musicalibus, scilicet organis, clavicordiis et sic de aliis instrumentis. ¹⁴⁵ Ibi quelibet pars clavis discrete et differenter potest cognosci an sit gravis vel acuta vel excellens secundum rationes auctoris in littera positas.

¹⁴⁶ Tunc dicit „prima autem clavis“. Notandum: circa illam litteram „prima clavis“, sicut auctor manifesta<n>ter in littera dicit esse ·g· grecum, quod antiquitus adhuc non erat cum aliis clavibus predictis, sed apud modernos ista clavis ·g· noviter est adinventata. ¹⁴⁷ Sed dubitares quare non potius incipitur ab illa littera ·A· vel a similibus sed incipitur a ·g· fundamentalis greco, respondetur, quod sic, tunc sequeretur incursum ipsius manus, fieret transposicio litterarum alphabeti, et etiam si inciperetur a finalibus, tunc †alii cantus nimium† et sic fieret abusus soni. Sequitur textus etc.

Le 152v ¹⁴⁸ Guido, quem post Bohecium in hac arte philosophi peritum reputaverunt, 20 et unam in musica sua ponit claves, ita quod ·b·fa·b·mi pro duabus clavibus numeratur. ¹⁴⁹ Ex quibus 2^a divisio est: prime 4^{or} graves dicuntur propter gravem quem reddunt sonum, sequentes vero | 4^{or} finales dicuntur, quia omnium tonorum fines in eis fiunt. ¹⁵⁰ Postea 4^{or}, ·b· bis numerando, dicuntur acute, sequentes 4^{or} superacute, quia plus quam acutum sonum habent. ¹⁵¹ Ultime vero quinque, ·b· bis numerando, excellentes nuncupantur, quia super acutas acumine vocis excellent.

Versus: ¹⁵² Gamma graves, ·D· finales, ·a· prebet acutas,
¹⁵³ ·d· super has acuit excellit ·a· quoque dupla.

152 SUMM. GUID. 43

144 instrumentis] strumentis *Le*

147 greco] a greco *Le* | nimium *lectio dub. Le*

148 Notandum gwido *Le* | ita quod] itaque *Le*

149 vero] *om. Me* | fines - fiunt] in eis finiuntur *Me*

150 Postea] postquam *Me* | dicuntur acute] acute dicuntur *Me* | superacute] superacute numerantur *Me* | sonum] *om. Me*

151 ·b·] iterum b *Me* | acumine] acumem *Le*

152 Gamma] gravia *Le*

153 super has] superas *Me* superius *lectio dub. Le* | dupla] dupletur *lectio dub. Le*

¹⁵⁴ Hec iam est alia pars in qua vult ostendere 2^{am} divisionem clavium. Et dividitur littera in quinque partes, quia quinque sunt membra predictae divisionis, ut patet in textu.

¹⁵⁵ Notandum: Guido talis magister et musicus, qui fuit subtilissimus musicorum post Boecium, ille ponit XX et unam in musica sua secundum quam positionem et distinctionem clavium presens divisio resultat. ¹⁵⁶ Item dicit in textu „·b·fa<·h·>mi pro duabus clavibus”. Et etiam illud ·b· sicut audivistis, hoc debet variari in scripto, sic quod fiant diverse claves continentes diversas voces, quod tales voces habeant dissonanciam inter se invicem, nam illa vox *mi* deserviens b duro, aspere profertur. ¹⁵⁷ Sed illa vox *fa* b molli deserviens, molliter et valde debiliter cantatur modo secundum illam dispositionem illarum vocum *fa mi* sicut etiam sunt distincte claves ·b· et ·h·, ut auctor innuit in textu et etiam in figura sequenti patebit. ¹⁵⁸ Sciendum: circa litteram „vero” alia est divisio clavium, que non habetur in textu, et est illa: alie sunt claves finales, alie affinales. De finalibus habetur in textu. ¹⁵⁹ Sed affinales claves sunt cuiuslibet clavis dyapente, preter ·G·solreut, ultimus finalis, qui caret <af>finali suo, ideo quia hec clavis ·d·<la>solre, que deberet esse affinalis ipsius ·G·solreut quarti finalis, illa potius continet in se primum | et 2^m tonum quam octavum <et> septimum.

► p.359

Le 153r

Versus: ¹⁶⁰ Confinales affinales sic divide claves:

¹⁶¹ Prima ·D· finalis est cui tres sociabis.

¹⁶² Tot variantur affines que vocitantur.

¹⁶³ Est et affine cuius hic suum dyapente.

¹⁶⁴ Septimus octavus affinali spoliatur

¹⁶⁵ Cum reliquo primus in eadem ·d· geminatur.

¹⁶⁶ Notandum: adhuc est alia divisio clavium extra litteram. Et est trimembris quia alique dicuntur claves capitales, alique vero dicuntur claves minute, 3^e vero dicuntur claves geminate. ¹⁶⁷ Sciendum quod quilibet clavis gravis dicitur esse clavis capitalis, ideo scribitur vel signatur ad modum littere capitalis, et incipit in ·A·re et durat usque ad ·a·lamire in linea.

¹⁶⁸ Tunc relique sequentes claves ·a·lamire inclusive dicuntur claves acute eo, quod parvis litteris scribi debent et notari. ¹⁶⁹ Et durant ille claves ab ·a·lamire in linea ad ·aa·lamire in spacio excludendo. ¹⁷⁰ Sed tunc alie 4^{or} claves usque ad finem dicuntur claves geminate seu duplate, quia duabus <litteris> annexis scribi habent, id est signari, ut ·a·<a>·lamire, ·bb·fa·bb·mi, <cc>·solfa <et> ·dd·lasol>.

Versus: ¹⁷¹ In cursum triplantur: ingrossantur, geminantur

¹⁷² Que, dum scribantur claves, alie minuuntur

¹⁷³ Clavis queque gravis poterit dici capitalis

¹⁷⁴ Ex ·A· tendit in ·a· que dicitur esse minuta

¹⁷⁵ Quatuor extremas appellas geminatas.

¹⁷⁶ Sequitur textus.

164-165 cf. 4, 124-125

159 cuiuslibet clavis] cuiuslibet claves Le | hec clavis] hanc clavem Le

164 spoliatur] spoliuntur Le

165 Cum] eius Le | ·d·] ·a· Le

167 ideo] idem Le

168 inclusive] incluse Le | notari] notari et mi re in spacio includendo si tunc alie 4^{or} Le

170 <cc>·solfa] et solfa Le

¹⁷⁷ Tercia autem divisio predictarum clavium: quedam ex eis dicuntur signate, quedam non signate. ¹⁷⁸ Signate sunt que in libris et lineis signantur et sunt quinque, ·F· fundamentale, ·F· finale, ·c· acutum, ·g· superacutum, ·dd· excellens. ¹⁷⁹ Alie vero preter eas non signate dicuntur quia non signantur in libris.

Le 153v ¹⁸⁰ Hec est alia pars in qua auctor ponit terciam divisionem clavium predictarum. ¹⁸¹ Et est divisio | valde communis et generalis solum explicans signaturam clavium, per quam signaturam debet ordinari quelibet, et que claves sunt necessarie ad cognitionem eiusdem, que vero non. ¹⁸² Sciendum: dicit in littera „quedam dicuntur ex eis signate“, ideo quia possibile est ipsas poni in libris secundum voluntatem ipsius cantantis.

¹⁸³ Notandum: omnes claves tocius mundi <cantus> possunt dici signate, quia possibile est ipsas poni in libris secundum voluntatem cantantis. ¹⁸⁴ Sed quod dicit in textu „non signate dicuntur“, ibi vult solum quod secundum communem usum et cursum ille claves non sunt usitate in libris. ¹⁸⁵ Et ergo dicit eas esse non signatas, quod tamen arti non obstat. Sequitur textus.

¹⁸⁶ Signatarum quedam communiter signantur, ut ·F· grave et ·c· accutum, ·g· vero grecum raro signatur, ·g· superacutum rarius, ·dd· excellens rarissime. ¹⁸⁷ Signatur eciam ·bb·fa·bb·mi per duplicem modum, scilicet ·b·fa per b rotundum, et ·b·mi per h, et tunc cantatur *fa* per b molle et *mi* per b durum. ¹⁸⁸ Item nota: triplex est differentia cantus, quia b durum vocatur quia canitur dura voce per b quadratum, b molle quia canitur molle per b rotundum, sed natura quia canitur simpliciter et sine aliquo b. Ista omnia patent in figura sequenti.

Le 154r ¹⁸⁹ Hec iam est alia pars principalis illius divisionis predictae. Et dividitur illa pars per modum subdivisionis ad litteram precedentem, quia unum membrum principale predictae divisionis date subdividitur. ¹⁹⁰ Sciendum: ponit nomina clavium in textu, dicens „·F· grave, ·c· acutum“ etc. | propter aliquam differentiam quam trahunt inter se claves eiusdem speci-

177 autem *om Me* | quedam] est quod *Me* | eis] eis quasi *Me*

178 sunt] *om. Me* | et - et sunt] et in lineis figurantur sunt *Me* | ·F·] *g Me* scilicet *g Le*

179 Alie] Alii *Me*

181 que vero] alie vero *Le*

186 quedam] vero quedam *Me* | signantur] *om. Le* | grave] finale *Le*

187 eciam] *om. Le* | scilicet - per] scilicet per b·fa et per *Le* | b rotundum, et] rotundum b velut b *Me* | h] h quadratum *Me* | cantatur *fa* per] cantatur per *Le* | per b molle] per bimollem *Me* | *mi* per b] *mi* b *Le* | durum] illa patent illa patent in figura sequenti *add. Le*

188 Item] *om. Me* | cantus - vocatur] cantus scilicet b durum b molle et natura b durum *Me* | molle] molli voce *Me* | sed] *om. Me* | quia - sine] quia simpliciter canitur sine *Me* | Ista - sequenti] etc. *Le* tantum *add. Me*

ei solum materialiter distincte: ·f· grave et ·f· acutum vel superacutum.¹⁹¹ Ille differunt quo ad prolacionem vocum, quarum una in ·f· superacute vox multum acuitur et extollitur in respectu ad ·f· grave, quod magis tubicinaliter sonat vel magis gravem causat sonum.¹⁹² Et sic potest etiam iudicare de aliis clavibus signatis et non signatis quo ad earum differencias.¹⁹³ Sciendum: auctor dicit in textu quod ·b·mi signatur per *h*, et hoc est voluntas magistro-rum, ideo quia maior est differencia inter ·b· et ·b· molle quam <inter> alias,¹⁹⁴ nam in ·b· duro <non> signato unus potest faciliter intelligere ·b· molle cum utrobique sit eadem clavis in specie per modicam differenciam, et ergo aliquando unus credit quod sit ·b· molle cum tamen sit ·b· durum.¹⁹⁵ Et propter talem evitandum, tunc communiter signatur *h* pro ·b· duro ad cognoscendum differenciam ipsius *h* duralis modulacioni et ampliori <voce>.

¹⁹⁶Tunc dicit in textu „nota triplex est differencia cantus“. ¹⁹⁷Hic iam est alia pars in qua auctor ponit unum notabile de differencia cantuum volens concludere capitulum primum suum.¹⁹⁸ Et ponit modum secundum quem modum una trium specierum differt ab alia.¹⁹⁹ Sciendum: *h* duralis dicitur ideo cantus quia ampla voce et magna emissionem spiritus voces illius cantus emittuntur, *b* molle racione opposita, quia voces illius cantus magis tenue et subtiliter per vocem cantantis exprimuntur.²⁰⁰ Sed naturalis, quia retinet naturam cuiuslibet, scilicet *h* duralis intensa vocum expressionem et *b* mollis intensa et remissa earumdem prolacione quarum cause dicte sufficiunt. Sequitur alia figura etc.

► p.359

191 Ille] illa *L**e*

193 quam] et duro quam *L**e*

194 signato] signate *L**e*

197 cantuum] casuum *L**e* | capitulum] casum *L**e*

198 una] unus *L**e* | alia] alio *L**e*

199 spiritus] spiritum *L**e*

²⁰¹ Notandum: circa istam figuram omnia predicta de manu, cantibus, vocibus et de nominibus vorum, etiam multa sequencia scilicet de mutacionibus et aliis sicut postmodum patebit cum practice declarabuntur. Nam in ea ponuntur omnes divisiones predictae, similiter divisiones omnium cantuum in specie, similiter et consonantie et dissonantie, similiter differentia inter b durum et b molle, ut patet cuilibet ipsam debite et fundamentaliter intuenti.

L ϵ 154 ν

²⁰² Nam non solum hec que dicta sunt, sed etiam illa que dicenda sunt circa totalem materiam presentis libelli, faciliter possunt fundari super hanc figuram sicut omnes novem modi, scilicet unisonus, <semitonium, tonus, semiditonus, ditonus, diatessaron, diapente,> semitonium cum dyapente, tonus cum dyapente, dyapason, et octo toni similiter, scilicet plagales similiter et autentici. ²⁰³ Sequitur aliud capitulum et incipitur.

► *p.359*

201 manu, cantibus] manu et cantibus *L ϵ* | declarabuntur] declarabitur *L ϵ*

<SECUNDUM PRINCIPALE>

Le 154v ¹Postquam dictum est de manu, dicendum est de mutacionibus manus.
Me 204 ²Est autem mutacio unius vocis pro altera in eadem consonancia et unisono posicio. ³In qua diffinitione tanguntur duo, scilicet consonancia et unisonus. Consonancia est vocum debita concordancia, sed unisonus est unus modus de 9 modis. ⁴Quantum ad primum sciendum quod quelibet clavis aut habet unam vocem aut duas aut tres. ⁵Si unam, tunc eadem vox non mutatur, quia idem non mutatur in seipsum. | ⁶Si duas, tunc fit unius in aliam duplex mutacio. ⁷Si tres, tunc fit sextuplex earum variacio etc.

Le 155r

⁸Hic iam est 2^a pars principalis illius libri. Et est capitulum 2^m in quo magister vult determinare de 2^a parte principali istius tractatuli, scilicet de mutacionibus ipsarum vocum sicut premisit in parte prohemiali. ⁹Et continuacio patet per litteram cum dicit „dicendum est“. ¹⁰Sciendum quid sit mutacio et quare sit mutacio. ¹¹Auctor ponit in littera descriptionem satis manifestam. ¹²Sed quare mutacio sit, dicendum quod ideo, quia multi sunt cantus qui naturaliter tendunt sursum, et illi non possunt cursum in sex vocibus unius cantus specialis perficere, ideo tunc oportet et necessarium est, quod sit variacio unius vocis unius cantus in alium vel in vocem alterius, sic quod possit terminari natura illius ascensionis. ¹³Eciam hoc idem patet in descensu et in cantibus plagalibus, ubi eadem ratio potest assignari. Sciendum quomodo fiunt mutaciones. Dicendum est quod sub eadem forma et consonancia et suppositione unisoni, illius modi, illis qualitatibus qualificantur mutaciones ipsius manus.

Le 155v

¹⁴Tunc dicit „ad primum sciendum“. Ibi est alia pars principalis in qua prosequitur intentum principale. ¹⁵Et dividitur in duas partes. In prima facit hoc quod dictum est, in 2^a parte autem excepcionem, ibi „excipitur tamen ·b·fa·b·mi“. ¹⁶Et adhuc prima pars dividitur in 2^{as} partes secundum quod est littera divisa in ipsas. ¹⁷Item nota: dicitur in littera „idem non mutatur in seipsum“. Cuius ratio est quia mutacio est unius rei pro altera posicio. ¹⁸Ibi manifeste patet quod in mutacione requiritur diversitas; modo una et eadem vox in numero non est sibi diversa, sed iteracio unius vocis nulla est mutacio. ¹⁹Item nota: clavis continens in se duas voces, illarum vocum sonus unius in aliam est dupla variacio, quia una mutatur in aliam et e converso. ²⁰Et sic mutacio est facta a qualibet voce in aliam, et ergo ex consequenti sequitur quod duarum vocum duplex est mutacio. ²¹Item quando | una vox mutatur

3 Consonancia] sed consonancia *Le* | unus] *om. Le*

4 sciendum, quod] sciendum est quod *Me*

5 eadem vox] *om. Le* | idem] unum *Me*

6 fit unius in] fit respecu unius ad *Le*

7 earum sextuplex *Me*

12 in vocem] invicem *Le*

18 iteracio] idem *Le*

in aliam, tunc ex consequenti unus cantus etiam mutatur in alium cantum cuius cantus sunt ille voces mutatae. ²² Et hoc intelligitur dummodo illa mutatio non fit in eodem membro ipsius manus, quia multociens fit mutatio ipsius cantus, cum tamen vox illius cantus non mutatur, sicut in semiditono cum dyapente et dyapason et aliis modis qui excedunt sextam vocem.

► p.359

Versus: ²³ Dum vox mutatur cantus diversificatur.

²⁴ Dico si vocem membro muto sub eodem.

²⁵ Item nota quod in dictionibus habentibus 3^s voces et sex mutationes, eadem ratio potest assignari sicut in precedentibus, quia quilibet potest variari in aliam, ut in ly ·g·solreut, dicendo *sol* in *ut*, <*ut*> in *sol*, *re* in *ut*, *ut* in *re*, *re* <in> *sol*, *sol* <in> *re*. ²⁶ Et ibi manifeste patet quod una in aliam mutatur sex modis, ut dicitur in littera.

²⁷ Excipitur autem ·b·fa·b·mi primum et 2^m continens in se duas voces et duas claves que voces mutari non possunt propter earum discordanciam et etiam quia ibi est duplex clavis nec ibi est consonancia nec unisonus ; propter quas causas ibi non fit mutatio.

Versus: ²⁸ Unica si fuerit vox invariata manebit.

²⁹ Si duplex detur hanc bis decet ut varietur.

³⁰ Sed dum sit terna tunc fit mutatio sena.

³¹ Sub ·b·fa·b·mi binas voces volo demi

³² Quas non mutabis quia duplex est ibi clavis.

³³ Hec est 2^a pars prime partis in qua | ponit exceptionem. ³⁴ Nam prius dixit claves habentes duas voces, ibi voces habent duas mutationes, excipitur tamen ·b·fa·b·mi. ³⁵ Sciendum: ·b·fa·b·mi continet in se duas voces scilicet *fa* et *mi* que voces, propter ipsam discordanciam, non possunt mutari invicem quia in mutatione requiritur debita consonancia, sed in ·b·fa·b·mi est maxima discordancia in solfando, quia *mi* per durum asperam habet prolacionem, *fa* autem per b molle tenuem et subtilem. ³⁶ Que prolaciones sunt quasi in maxima discordancia et distancia. Ergo sequitur veritas textus. ³⁷ Item nota sub ·b·fa·b·mi nunquam committitur unisonus. ³⁸ Unisonus est repetitio vocis unius et eiusdem quia sub una prolacione simplici, modo in ·b·fa·b·mi sunt due prolaciones, ut manifestum est ex scripto in textu precedenti, ergo littera pro 3^a parte vera. Igitur propter illas causas mutatio non fit. Sequitur textus etc.

Le 156r

21 consequenti unus] consequens unius Le | alium] aliam Le

22 semiditono] semitonio Le | et aliis] et semitonium cum dyapente aliis Le

27 autem] tamen Le | continens - claves] in se duas voces continens et duas claves Le | ibi non fit] non fit ibi Le | mutatio] Sequitur unica si etc. add. Me

30 sena] seria Le

³⁹Notandum quod sex sunt dicciones que habent tres voces et sex mutaciones scilicet ·G·solreut, ·a·lamire, ·c·solfaut, ·d·lasolre, ·g·solreut acutum cum ·aa·lamire excellenti. ⁴⁰Sed septem sunt que non mutantur, et octo habent duas voces et duas mutaciones.

Versus: ⁴¹Tres voces, sex fracciones sex clavibus aptes.

⁴²Absolvas septem, da reliquis voces geminatas

⁴³Et totidem mutaciones istis superaddes.

⁴⁴Hec est alia pars in qua auctor ponit unum notabile per modum doctrine volens instruere que sunt dicciones et quot sunt mutaciones habentes et non habentes mutaciones. *Le 156v* | ⁴⁵Et dividitur illa littera in tres partes ut patet in textu. ⁴⁶Sciendum: auctor dicit in littera „sex dicciones“ etc.: Gamaut, ·A·re, ·B·mi, ·b·fa·b·mi in spacio continens duas voces et ·b·fa·b·mi in linea, ⁴⁷similiter que voces non possunt mutari. ⁴⁸Item octo sunt voces vel dicciones quarum quelibet solum habet duas mutaciones, sicut sunt ·C·faut, ·D·solre, ·E·lami, ·F·faut, et ·e·lami cum ·f·faut superacuto, <·cc·solfa, ·dd·lasol>. ⁴⁹Et manifestum est quod sunt octo dicciones in numero quarum quelibet solum habet duas mutaciones, sed de sex diccionibus sex mutacionibus habentibus sufficienter patet in littera.

Versus: ⁵⁰Tres voces, sex fracturas sex clavibus aptes.

⁵¹·G· spacium sub ·a·, ·c· linea ·d· sibi iuncta

⁵²Linea ·g· spacium capit ·a· sunt sex ea membra

⁵³Nec reperis plura sex fractura<s> habitura.

⁵⁴Voces fracture sunt in reliquis nisi duple.

⁵⁵Item nota quod vox dicitur illius cantus a quo habet principium ex ordine vocum sic posito *ut, re, mi, fa, sol, la*, et econverso descendendo.

⁵⁶Item omnis mutacio desinens in *ut, re, mi* dicitur ascendendo, quia plus habet ascendere quam descendere, sed desinens in *fa, sol, la* dicitur descendendo.

41 cf. 2, 50

50 cf. 2, 41

56 LAMBERTUS p. 256b

39 Notandum quod] Nota *Le* | ·g·solreut - cum] et gsolreut et acutum alamire cum *Me*

40 octo] octo sunt que *Me*

41 fracciones] fracturas *Le*

42 reliquis da *Le*

43 superaddes] socias *Me*

44 quot] quod *Le*

46 sex] septem *Le*

55 nota quod] *om. Le* | illius] illicus *Le* | vocum] earum *Me* | descendendo] descendendo quia plus *Le*

56 Item omnis] Nota quod omnis *Me* | in *fa, sol*] in sol *Le*

Versus: ⁵⁷ *Ut re mi* scandunt, descendunt *fa* quoque *sol la*.

⁵⁸ Hec est alia pars in qua auctor ponit notabile volens nos docere quomodo debemus cognoscere cantus per voces et e converso vocem per cantum. ⁵⁹ Notandum: vox aliqua dicitur esse alicuius cantus | solum ex ordine illarum sex vocum *ut, re, mi, fa, sol, la*. ⁶⁰ Et hoc in ordine ad respectum quoddam, quem talis vox habet ad primam vocem illius cantus, ut in *·A·re ly re* dicitur esse vox cantus primi *b* duralis quia habet respectum secundum in ordine vocum ad illam vocem *ut* mediante hac clave *·G·*, in qua incipitur primus *b* duralis.

Lē 157r

⁶¹ Tunc ibi nota quod „omnis mutacio“ hec est alia pars in qua magister ponit 3^m notabile, et hoc quomodo debemus formare descensus et ascensus respectu aliquarum vocum. ⁶² Item „mutacio desinens in *ut, re, mī*“: id est quando fit aliqua mutacio vocum, et eadem mutacio terminatur in aliqua illarum trium vocum, tunc reperis <quod> cantus habet ascendere et hoc per illam mutacionem. ⁶³ Racio: quia plures voces eiusdem cantus, cuius fit ultima vox mutacionis, tendunt sursum quam deorsum. ⁶⁴ Similiter in descendendo per aliquam mutacionem requiritur quod illa mutacio terminatur in *fa, sol, la*, quia tunc iterum plus potest descendere quam ascendere; ⁶⁵ nam si mutacio variatur in *fa*, tunc descensus adhuc habet fieri per tres voces sicut *mi, re, ut*, sed ascensus solum fieri per duas voces, scilicet *sol, la*. ⁶⁶ Ergo plus habet descendere, id est plures voces habet descendendo, quam ascendendo. ⁶⁷ Sequitur una alia figura:

► *p.359*

Me:

Me 210



⁵⁷ *fa* quoque] *fa* que *Me* | *sol la*] etc. *add. Lē*

⁶² aliqua] aliquam *Lē*

⁶³ deorsum] deorsum *Lē*

⁶⁴ in descendendo] ut descendendo *Lē* | quod illa] quod quando illa *Lē*

⁶⁶ descendendo] descendens *Lē* | ascendendo] ascendere *Lē*

⁶⁷ ex. Aurea personet lira] *post 3, 262 Me* | Inventa figura nihil valens quam non intelligens scripsit *add. Lē 157v marg. sup. alia manu*

MeLe:

Le 157v

Principium artis fa ut ut fa sol re re sol la mi mi la la mi fa ut ut fa
sol re re sol sol ut | ut sol sol re re ut ut re re sol la mi mi la

Me 211

la re re la | la mi mi re re mi sol ut ut sol fa ut ut fa fa sol
sol fa sol re re sol sol la la re re la la sol la mi
mi la la mi fa ut ut fa sol re re sol sol ut ut sol sol re
re ut ut re re sol la mi mi la | la re re la la mi mi re
re mi sol fa fa sol la sol sol la

Le 158r

re ut ut re re sol la mi mi la | la re re la la mi mi re
re mi sol fa fa sol la sol sol la

Me:

Ascensus et descensus.

67 ex.: Principiis *Me* | fa ut] *om. Me* |

sol re mi la sol re re sol sol re re ut ut re re mi ut sol
la sol mi la la mi fa ut sol ut sol re re ut ut re
re la la mi re mi sol fa la sol sol la

Ascensus et descensus] (*cum notis*) *om. Le*

Le:

⁶⁸Notandum: circa illam figuram de mutacionibus quod ex illa figura colliguntur omnes mutaciones ipsius manus. ⁶⁹Et sunt in numero quinquaginta duo ut patet cuilibet intuenti membra ipsius manus. ⁷⁰Et divide quantitatem ipsarum mutacionum in quolibet membro sic quod ex toto collecto possint resultare quinquaginta due mutaciones. ⁷¹Quid autem sit mutacio et quare sit mutacio, illa narrata sunt in principio illius capituli et ergo supersederetur quo ad presens. ⁷²Et sicut magister dicit circa principium artis, tunc merito secunda figura de mutacionibus est studenda, quia ipsa habet se tamquam fundamentale ad agresum huius sciencie musice et ergo sine opere admodum est studenda et perficienda et ergo principium artis. Sequitur 3^m capitulum.

► p.359

► p.359

⁶⁹ cuilibet intuenti] cuilibet membra intuenti *Le*

⁷⁰ quod] cuilibet *Le*

⁷² perficienda] *corr. ex* proficienda *Le*

<TERTIUM PRINCIPALE>

Me 206 ¹Nunc de 3^o principali scilicet de 9 modis ex quibus cantus tocius
 ▶ *p.359* mundi componitur est dicendum. ²Et modus diffinitur sic: est modulata
 intensio vocum vel remissio singularum notarum.

Versus: ³Ter ternis modulis cantus contextitur omnis.

⁴Vel sic: est diversarum conveniencia vocum inmediate iuxta se posi-
 tarum.

Le 158v Versus: ⁵Est diversarum concors | responsio vocum.

⁶Hic iam est alia pars principalis illius tractatuli, et est 3^a in ordine, in <qua> magister
 vult docere de modis ex quibus omnis cantus componitur tocius mundi. Et dividitur illa lit-
 tera in tot partes secundum quot sunt modi. ⁷Et dicit in textu quod sunt novem, item quid
 sit modus vel quare isti modi sunt inventi, et propter quam finem utimur istis modis. ⁸Et
 modus extra litteram sic potest diffiniri: modus est moderatus respectus unius vocis ad sibi
 proximam vocem, et hoc in ascensu vel in descensu. ⁹Item isti modi sunt inventi propter
 hoc, ut intellectus ipsorum studencium in arte musicali circa cantum magis potest perfici ac
 subtiliari. ¹⁰Et aliter, quia habent se tamquam cause efficientes ad quemlibet cantum, quia
 ex eis cantus tocius mundi componitur, ut dicit auctor in littera. ¹¹Item littera dicit de nove-
 nis modis. ¹²Sunt enim plures modi quam novem et hoc extra communem usum. ¹³Qui
 ▶ *p.359* modi possunt perfici in arte musicali, ut sunt dyatesseron cum dyapente, qui modus est sal-
 tus a prima voce in nonam. ¹⁴Sed novem sunt modi secundum auctorem in communi usu
 modernorum habiti. ¹⁵Item in textu dicit „intensio vel remissio“. ¹⁶Intensio enim secun-
 dum textum nichil aliud est nisi expressio vocum †totum cognomen vocis† ipsius cantantis.
¹⁷Sed remissio est vocum debilis vel tenuis expressio per os ipsius cantantis. ¹⁸De inten-
 sione habetur exemplum ipsius toni; de remissione habetur exemplum ipsius semitonii etc.

1 Nunc] Nota *Le* | quibus] *corr. ex cuius Me* | componitur est] componitur de quibus est *Le*

2 remissio] immissio *Le* | notarum] notandum *Me* et sunt novem *add. Le*

3 Ter] Est *Le*

4 Vel sic] *om. Le* | diversarum] diversorum *Le* | iuxta] ex *Le* | Versus] unde *Le*

5 diversarum] diversorum *Le* | responsio] in ipso *Le*

6 quot] quod *Le*

11 novenis] novis *Le*

¹⁹ Et modorum noticia valet nobis ad hoc quia sicut octo partibus oracionis continetur quidquid dicitur, ita novem modis moderatur omne quod canitur. ²⁰ Scitis ergo novem modis, sciuntur omnes ascensus et descensus cuiuslibet cantus artificialiter. ²¹ Sunt igitur novem | modi usitati scilicet unisonus, semitonium, etc. ²² Licet sint plures inusitati, ut patet hic in ista figura omnium modorum.

Le 159r

²³ Hec est alia pars principalis illius capituli in qua magister vult nos docere utilitatem generalem que habetur ex sciencia novem modorum. ²⁴ Et applicat quamdam similitudinem parcium oracionis ad novem modos propter causam in textu positam. ²⁵ Sciendum: specialis utilitas que potest haberi ex sciencia novem modorum est hec: quia scitis novem modis, faciliter potest haberi diversus respectus diversarum vocum, an talis respectus sit earum vocum quo ad intensionem, id est austeram prolacionem, vel ad remissionem, id est ad debilem et subtilem pronunciacionem. ²⁶ Item omnes ascensus et descensus omnium cantuum sciuntur ex noticia omnium modorum novem. ²⁷ Hoc est intelligendum de cantibus regularibus. Nam maximus horum modorum qui superadditur, decimus videlicet dyapason <est> ²⁸ et habet cursum suum ad octavam descendendo et ascendendo. ²⁹ In ipsis currunt solum cantus regulares. ³⁰ Et ergo scitis novem modis, sciuntur ascensus et descensus solummodo cantuum regularium. ³¹ Item novem sunt modi secundum usum. ³² Sunt tamen quamplures secundum artistas. ³³ Qui modi non sunt usitati, et sufficiencia horum modorum patet in figura sequenti. ³⁴ Sequitur alia figura:

► *p.360*

19 IOH. COTT. mus. 10, 2

19 continetur] omne *add. Le* | ita] ita quod *Me* ista *Le* | canitur] cantatur *Le*

20 artificialiter] artificialis *Le*

21 modi usitati] apud musicos communiter usitati *Me* | semitonium, etc.] semitonium tonus et sic de aliis *Le*

22 Licet sint plures] Sunt tamen plures *Le* | hic - modorum] in figura sequenti etc. *Le* | figura] suffi^a *Me*

23 que] quem *Le*

25 haberi diversus] habere diversos *Le* | respectus] *corr. ex* rectus respectus *Le*

29 ipsis] ipsa *Le*

35 Omnis modus aut resonat	{	36 in una et eadem corda sic est unisonus	{	
				37 in 2 ^a semitonium depressa
				tonus elevata
				38 in 3 ^a semiditonus remissa
				dytonus intensa
				39 in 4 ^a dyatesseron
				tritonus dicordialis
				40 in 5 ^a dyapente dulcis
				41 in 6 ^a semitonium cum dyapenthe
				tonus cum dyapenthe
				42 in 7 ^{ma} semiditonus cum dyapenthe
				dytonus cum dyapenthe
				43 in 8 ^{va} dyapason dulcis

Le 159^v 44 Primus itaque novem modorum dicitur unisonus. 45 Et diffinitur sic: est unius et eiusdem vocis repeticio. 46 Et dicitur inproprie modus eo, quod nec intenditur nec remittitur. 47 Sicut positivus inproprie dicitur gradus, quia ponit fundamentum aliorum graduum, 48 et nominativus dicitur casus ex eo, quod alii casus cadunt ab eo, sic unisonus ponit fundamentum omnium aliorum | modorum, et alii modi ab eo descendunt; et dicitur unisonus ab *unus* et *sonus*. 49 Et habet fieri sex modis secundum quod sex sunt voces, scilicet *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*. Quelibet enim illarum vocum resumpta aliquociens in linea vel in spacio dicitur unisonus.

Me 207

35 resonet *Le*

36 in una et eadem corda et sic est unisonus *Le* | aut] *om. Me*

37 in 2a aut depressa, et sic est semitonium - intensa, et sic est tonus *Le*

38 in 3a aut remissa sic est semiditonus - intensa, sic est dytonus *Le*

39 in 4a et sic est dyatesseron vel tritonus discordialis *Le* | discordancialis *Me*

40 in quinta et sic est dyapente dulcis *Le* | dyapente] dyapason *Me*

41 in sexta sic est semitonium cum dyapente depressa - tonus cum dyapente elevata *Le*

42 in septima et sic est semiditonus cum dyapente remissa - dytonus cum dyapente intensa *Le*

43 in octava et sic est dyapason dulcis *Le*

43 Solum igitur presentis intencio est de novem modis communiter usitatis. Alii vero inusitati ex istis componuntur etc. *add. Me*

47 gradus] ideo vero quot non sit gradus sed *add. Le*

48 ex eo, quod] quia *Le* | omnium aliorum] aliorum omnium *Le* | unisonus ab] ab *Le*

49 sex] *om. Le* | resumpta aliquociens] aliquociens resumpta *Le*

Versus: ⁵⁰ Unisonus voce solet in sola resonare etc.



Unisonus

⁵¹ Hic iam est alia pars principalis illius capituli in qua magister ponit de quolibet modo documentum speciale. ⁵² Et continuatur littera ad partem precedentem sic: ⁵³ postquam auctor determinavit vel posuit documentum generale | de omnibus novem modis, in presenti vult ponere de quolibet modo specialiter documenta. ⁵⁴ Et primo facit hoc de unisono eo, quod est primus et principalis omnium. ⁵⁵ Item unisonus committitur in omni clave tocus manus preterquam in ·b·fa·h·mi. ⁵⁶ Racio vero eiusdem prius est habita. ⁵⁷ Item unisonus non dicitur modus proprie capiendi, cum nec sit elevacio nec depressio, sed cuiuslibet vocis in se aliqualis vel aliquanta repeticio. ⁵⁸ Potest tamen recipere nomen modi eo, quod alii modi originantur ab ipso. ⁵⁹ Item unisonus habet fieri sex modis secundum sex voces cuiuslibet cantus. ⁶⁰ Item unisonus ponit fundamentum omnium aliorum modorum eo, quod omnes alii modi ex ipso generantur et componuntur. ⁶¹ Item unisonus potest committi in qualibet linea <vel spacio> sine mutacione vocum.

L_e 160r

Versus: ⁶² Si non mutantur unisonus vocitatur

⁶³ Quot fuerint voces tot ibi species fore dicas

⁶⁴ Sequitur textus et incipit:

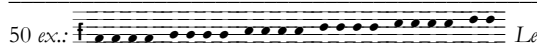
⁶⁵ Semitonium est unius vocis in proximam et immediatam modica et debilis intensio vel remissio, id est elevacio vel depressio, ascensus vel descensus. ⁶⁶ Et dicitur semitonium a *semis* quod est *medius* et *tonus* quasi medius tonus, vel a *semis* quod est *imperfectus* et *tonus*. ⁶⁸ Et habet fieri duobus modis, scilicet *mi fa* et econverso *fa mi*.

Versus: ⁶⁹ *Fa mi* semitonium modulacio dat tibi rectum.



Semitonium

62-63 cf. 3, 222-223



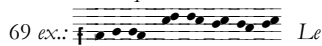
50 ex.: *L_e*

unisonus unisonus unisonus

58 recipere] participare *L_e*

62 mutatur *L_e*

65 - 69 *om. L_e sed add. alia manu in marg.*: Semitonium est de fa in mi vel econverso progressio. Et dicitur a semis, quod est imperfectus. Nam imperfecte sonat respectu toni, cum distancia eius sit contraccior quam distancia toni. Et tantum habet unam speciem. Versus: Semitonium quem tibi firme reor dare fa mi.



69 ex.: *L_e*

Semitonium et cetera

⁷⁰ Hec est alia pars in qua ponit speciale documentum de 2^o modo qui dicitur semitonium. Et illa pars dividitur in duas partes. ⁷¹ Primo facit hoc quod dictum est. ⁷² In 2^a parte ponit interpretationem eiusdem. 2^a pars ibi „et dicitur“. ⁷³ Notandum: semitonium est imperfectissimus modus inter alios modos perfectos eo, quod imperfectam consonanciam reddit, quia est valde declivis et modica expressio vocum per os ipsius cantantis, ut patet in *fa mi* et e converso. ⁷⁴ Item semitonium habet committi in *fa mi* et in *mi fa*, et non in aliis vocibus quatuor eo, quod alie quatuor voces habent austeram expressionem per os ipsius cantantis. ⁷⁵ Sed semitonium committitur in subtili et declivi expressione. ⁷⁶ Item semitonium immediate sequitur unisonum propter sui imperfectionem, nam unisonus est imperfectissimus, deinde semitonium qui etiam aliquantulum est imperfectus ut auctor manifestat in littera.

Le 160v Versus: ⁷⁷ Vult solum | *fa mi* semitonium vocitari.

⁷⁸ Sequitur textus et incipitur sic:

⁷⁹ Tonus sic diffinitur: est saltus unius vocis in proximam et immediatam vocem potenter et viriliter sonans. ⁸⁰ Et dicitur a *tonando*, id est potenter et viriliter sonando, quia fortem et potentem respectu semitonii habet vocem sive sonum. ⁸¹ Et habet fieri 4^{or} modis. Exemplum: *ut re mi, fa sol la* et e converso.

Versus: ⁸² Dant *fa sol la* tonos vel *ut mi re* tibi plenos.

⁸³ Item nota: tonus capitur in musica tripliciter. ⁸⁴ Primo modo tonus est idem quod intonacio vel tropus. ⁸⁵ 2^o modo idem est quod cantus aliquis octo tonorum compilatus. ⁸⁶ Et diffinitur sic: est discrecio principii, medii et finis, ascensionis vel descensionis alicuius cantus regularis. ⁸⁷ 3^o modo tonus accipitur prout est unus modus de novem modis usitatis ut hic in proposito.

⁷⁷ cf. 3, 227

⁸⁰ IOH. COTT. mus. 8, 6

⁸⁶ PS.-PHIL. lib. mus. p. 36a

⁷² dicitur] dividitur *Le*

⁷³ reddit] reddidit *Le*

⁷⁴ *mi fa*] ut *fa Le*

⁷⁸ incipitur se sic *Le*

⁷⁹ sic diffinitur] *om. Le*

⁸⁰ *tonando*, id est] sonando et *Le* | sive sonum] seu tonum *Le*

⁸² tonos] tonus *LeMe* | plenos] sonus *Le*

⁸³ Notandum tonus in musica capitur tripliciter *Le*

⁸⁴ tonus est idem] idem est *Le*

⁸⁵ *om. Me*

⁸⁶ Et] et tunc *Me* | alicuius] cuilibet *Me*

⁸⁷ tonus accipitur] capitur *Le* | ut hic in] ut in *Le*

⁸⁸ Et tunc diffinitur secundum Guidonem sic: est adherencia duarum | *Le 161r*
vocum plenum sonum emittencium sine aliquo intervallo sive distancia. ▶ *p.360*



Tonus

⁸⁹ In ista parte prosequitur determinare de 3^o modo, qui est perfectior aliis duobus modis. ⁹⁰ Notandum: tonus habet se tamquam respectus duarum vocum immediate iuxta se positarum, id est si una ponitur in linea, altera debet superius statim poni in spacio vel e converso, ascendendo et descendendo, si ex ipsis generatur dissonancia fortis. ⁹¹ Item tonus differt a semitonio in isto quod semitonium causat consonanciam tenuem et debilem sed tonus intensum et gravem. ⁹² Item tonus dicitur a tonando, quod idem est quod unam vocem ad aliam in respectu alterius vocis viriliter exprimendo ut patet in speciebus suis. ⁹³ Item 4^{or} sunt species toni, id est 4^{or} sunt tales consonantie que asperum et gravem sonum in respectu aliarum vocum ad ipsas immediate positarum reddunt et perficiunt. ⁹⁴ Tunc dicit in textu „Notandum: tonus in musica capitur tripliciter“. ⁹⁵ Ibi est alia pars illius partis principalis in qua auctor ponit unum notabile volens exemplificare equivocacionem huius termini *tonus* ut habetur in littera. ⁹⁶ Item *tropus* in proposito valet tantum sicut conversio, id est ascensus et descensus, et sumitur pro cognitione ascensionis et descensionis cuiuslibet cantus. ⁹⁷ Et nichil aliud est quam illa intonacio et sonus qui procedit ab ore intonantis vel cantantis. ⁹⁸ Item tonus 2^o modo pro qualibet accipitur melodia vel cantu super quam fundatur aliquis octo tonorum cuius descriptio in textu aliquialiter patet, sed tamen magis lucide in capitulo de tonis patebit. ⁹⁹ Item tonus 3^o modo acceptus est de presenti intencione auctoris. ¹⁰⁰ Et est unus modus de novem modis usitatis, cuius noticia secundum dictum Guidonis manifeste declaratur in textu et prius eciam aliquialiter habita est diffinicio illius termini *tonus*. Sequitur textus etc. ▶ *p.360*

¹⁰¹ Semiditonus est unius vocis in 3^{am} debilis intensio vel remissio. ¹⁰² Et *Le 161v*
dicitur a *semis* quod est *imperfectus* et *ditonus* quasi imperfectus ditonus vel a *semitonio* et *tono* eo quod componitur ex tono et semitonio, et dirigit saltum suum ad 3^{am} ut dytonus. ¹⁰³ Et differunt in hoc quia dytonus numquam in

88 THOM. BAD. p. 84

88 tunc] *om. Le* | secundum Guidonem sic] sic secundum gwidonem *Le* | adherencia] inherencia *Le* | sive] *i. Me*

91 quod] quia *Le* | tenuem] tenue *Le* | intensum] intensem *Le*

92 tonando] *corr. ex sonando Le*

93 toni] soni *Le*

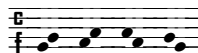
101 vocis] *om. Me*

102 dicitur a] dicitur semiditonus a *Me* | quasi imperfectus ditonus] *om. Le* | eo quod - semitonio] *om. Le* | saltum] vocem vel saltum *Le* | ad 3^{am}] in terciam vel ad terciam *Le* | dytonus] ipse dytonus *Me*

103 in hoc] *om. Le*

Me 208 suo ambitu et termino semitonium includit, semidytonus vero semper. |
 104 Et habet fieri duobus modis. Exemplum *re fa, mi sol* et econverso.

Versus: 105 Semique dytonus est cum *sol mi* vel *fa re* iungis.



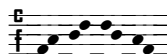
Semiditonus

106 Hec iam est alia pars principalis in qua determinat de 4^o modo usitato qui vocatur semiditonus. 107 Et illa littera dividitur in duas partes. 108 In prima parte facit hoc quod dictum est. 109 In 2^a ponit differentiam inter semiditonum et dytonum. Secunda pars ibi „et differunt quia dytonus“ etc. 110 Notandum: semidytonus nichil aliud est nisi processus ab una voce in terciam, in ambitu suo includens semitonium, id est debilem intensionem vel remissionem, et ascensum et descensum. 111 Et habet fieri in quolibet cantu speciali duobus modis ascendendo et duobus modis descendendo. 112 Item *semis* est una diccio greca et intantum valet sicut *imperfectum*, ergo semidytonus. Illud vocabulum est appropriatum huic modo propter eius imperfectionem, vel *semis* dicitur *dimidium*, inde semiditonus, id est dimidius ditonus, id est dytonus imperfectus vel imperfecte sonans. 113 Et etiam differt a dytono secundum | magis perfectum et minus perfectum. 114 Dytonus enim habet se sicut magis perfectum propter eius tubalem expressionem ut postmodum patebit, sed semidytonus tamquam minus perfectum propter eius debilitatem et subtilitatem. 115 Et sic habetur eorum differentia. Sequitur textus etc.

► *p.360*
Le 162r

116 Dytonus est saltus unius vocis in 3^{am} plene et viriliter sonans. 117 Et dicitur a *dya* quod est *duo* et *tonus*, quasi duos tonos continens. 118 Et habet fieri 2^{bus} modis. Exemplum *ut mi, fa la* et econverso.

Versus: 119 Dytonus est *mi ut* vel *fa la* cum sibi iungis.



Dytonus

120 Hec est alia pars principalis in qua magister prosequitur determinare de quinto modo qui vocatur dytonus. 121 Et illa littera dividitur in duas partes. 122 In prima parte facit hoc quod dictum est. 123 In 2^a parte ponit originem huius vocabuli „dytonus“. 2^a pars ibi „et dicitur“. 124 Notandum: dytonus et semydytonus sunt quasi idem modi in re, sed solum differunt penes tubalem et gravem expressionem ipsarum, mollem et debilem earundem.

103 et termino] vel circuitu *Le* | semper] semper semitonium includit *Me*

104 *re fa, mi sol*] *re mi fa sol Le*

105 iungis] iungas etc. *Me*

116 plene et viriliter in terciam sonantes *Le*

121 dividitur] dividetur *Le*

123 et dicitur] et dividitur *Le*

¹²⁵ Nam si semitonium non esset, tunc semidytonus et dytonus esset unus modus in re, et ergo solum differunt penes semitonium. ¹²⁶ Item dytonus dicitur a *dya*, quod est *de*, et *tonus*, quasi ex duobus tonis compositus, cum omnis dytonus includit in se duos tonos. ¹²⁷ Item dytonus habet fieri duobus modis non simpliciter, sed duobus modis ascendendo et duobus modis descendendo in quolibet cantu.

Versus: ¹²⁸ Si tertium tangis membrum dytonum bene pangis.

¹²⁹ Si *fa mi* claudatur semidytonus hic vocitatur.

¹³⁰ Et species in se binas includit uterque.

¹³¹ Sequitur textus „dyatesseron est saltus“, etc.

¹³² Dyatesseron est saltus ab una voce in 4^{tam} proportionaliter sonans et dicitur a *dia* quod est *de* et *tesseron* quod est *quatuor*, quasi ex 4^{or} vocibus compositus. ¹³³ Et constat ex duobus tonis et semitonio et habet fieri tribus modis. Exemplum *ut fa, re sol, mi la* et econverso. Le 162v

Versus: ¹³⁴ *La mi, sol re, fa ut* dyatesseron esse probabis.



Dyatesseron

¹³⁵ In ista parte prosequitur determinare de 6^o modo scilicet de dyatesseron. Et dividitur illa littera <in duas partes>. ¹³⁶ In prima parte facit hoc quod dictum est. ¹³⁷ In 2^a ostendit originem vocabuli. 2^a pars ibi „et dicitur“. ¹³⁸ Sciendum: dyatesseron est unus modus qui fit quando ipse cantans saltat ab una voce in quartam sursum vel deorsum proportionaliter sonantem, ut patet in exemplo littere. ¹³⁹ Item ille modus alio nomine vocatur tritonus discordialis propter asperitatem quam reddit ipsius sonus. ¹⁴⁰ Item ille modus extra litteram dicitur a *tetron*, quod est 4^{or}, quasi ascensus vel descensus unius vocis in 4^{am}. ¹⁴¹ Item in littera dicitur „proportionaliter sonans“, nam habet aliqualem modum sonandi asperum et devium propter discordanciam. ¹⁴² Et habet fieri in quolibet cantu tribus modis, ascendendo et descendendo. ► p. 360

Versus: ¹⁴³ A prima surget quartam dyatesseron viget

¹⁴⁴ Iste modus species solum distinguit<ur> in tres.

¹⁴⁵ Sequitur textus etc.

128-130 cf. 3, 229-231

143-144 cf. 3, 233-234

125 semitonium] semiditonum Le

132 Dyatesseron] Dyatasseron Le | tesseron] tetron Le | quod est quatuor] 4^{or} Me

133 econverso] econverso la mi sol re fa ut Me

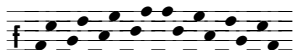
135 6^o] 4^o Le

137 et dicitur] et dividitur Le

141 asperum] aspersum Le

Le 163r ¹⁴⁶ Dyapenthe est saltus ab una voce in 5^{tam} dulciter et iocunde sonans.
¹⁴⁷ Et dicitur a *dya* quod est *de* et *pentha* 5^e eo, quod fit ex 5^e vocibus. ¹⁴⁸ Et
constat ex tribus tonis et semitonio. Et fit 4^{or} modis.

Versus: ¹⁴⁹ *fa fa, mi mi, la re, sol ut* informant dyapenthe.



Dyapenthe

¹⁵⁰ Hec est alia pars illius capituli in qua vult determinare de septimo modo videlicet de dyapente. ¹⁵¹ Et dividitur illa littera quia primo facit hoc quod dictum est, secundo ostendit originem illius vocabuli ibi „et dicitur“. ¹⁵² Notandum: dyapente habet committi quando cantans saltat ab una voce in quintam dulciter et iocunde sonantem, quia dyapente et dyapason sunt modi iocundissime sonantes adinvicem propter eorum mutuam respectum et debitam concordanciam quam habent ad seinvicem. ¹⁵³ Ergo auctor dicit „dulciter et iocunde“. ¹⁵⁴ Item *pentha* est unum vocabulum grecum, et intantum valet in latino sicut *quinque*. ¹⁵⁵ Ergo ille modus a pentha compositus communiter quintum locum ascensionis vel descensionis in quolibet cantu significat. ¹⁵⁶ Item dyapenthe componitur et resultat ex tribus tonis et uno semitonio. ¹⁵⁷ Qui 4^{or} possunt trahi ex quolibet cantu, ergo sequitur quod 4^{or} modis habet fieri in quolibet cantu ascendendo et descendendo.

Versus: ¹⁵⁸ Si cantus quinte vocis fertur dyapenthe,

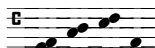
¹⁵⁹ Quatuor et species in eo querere debes.

¹⁶⁰ Sequitur textus et incipit sic:

Le 163v ¹⁶¹ Semitonium cum dyapenthe est saltus ab una voce in sextam
¹⁶² imperfecte sonans. ¹⁶³ Et dicitur | a semitonio et dyapenthe. ¹⁶⁴ Est enim
¹⁶⁵ modus compositus a semitonio et dyapenthe et fit quadrupliciter ascen-
¹⁶⁶ dendo et descendendo de una voce in sextam et in fine sexte semitonium
includens. ¹⁶⁷ Constat enim ex tribus tonis et duobus semitoniis.

Versus: ¹⁶⁸ Semitonium sepe sibi coniungit dyapenthe.

p.360



Semitonium <cum dyapenthe>

158-159 cf. 3, 236-237

147 *pentha*] penthe *Me*

149 informant] informata *MeLe* cf. *LZ* 3, 127; *Sz* 7, 99 | dyapenthe] et e converso *add. Me*

163 a] ex *Me* | quadrupliciter] dupliciter *LeMe* cf. *TH VII* 3, 126 | sextam] septimam *Le*

164 tonis] *om. Le*

165 ex. *om. Le*

¹⁶⁶ Hec est alia pars principalis in qua vult determinare de octavo modo, videlicet de semitonio cum dyapenthe. ¹⁶⁷ Unde semitonium cum dyapente est una diccio composite figure. ¹⁶⁸ Et componitur ex recto et obliquo, et ex parte recti declinatur, ex parte obliqua non, ut: semitonium cum dyapenthe, semitonii cum dyapenthe. ¹⁶⁹ Notandum: semitonium cum dyapente est unus modus, qui fit quando ipse cantans saltat ab una voce in sextam imperfecte sonantem, et hoc ratione semitonii in eo intellecti. ¹⁷⁰ Item semitonium cum dyapente est unus modus compositus ex duobus aliis modis ut auctor manifestat in littera. ¹⁷¹ Item semitonium cum dyapente causatur quando fit aliquis ascensus vel descensus sic <quod> in tali ascensu vel descensu perficiunt<ur> <tres> toni et duo semitonii. ¹⁷² Item semitonium cum dyapente habet causari quadrupliciter et per cursum totius <manus. Sed iste> modus non causatur quadrupliciter in quolibet cantu sicut alii modi predicti, quia nullus cursus specialis cantus un<i>us in ambobus finibus potest includere duo semitonii, ergo non omne semitonium cum dyapente.

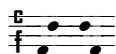
► p.360

¹⁷³ Tonus cum dyapenthe est saltus unius vocis in sextam potenter sonans. ¹⁷⁴ Et dicitur a tono et dyapenthe quia ex | eis compositus est. ¹⁷⁵ Constat enim | ex 4^{or} tonis et uno semitonio et fit etiam ascendendo et descendendo.

Me 209

Le 164r

Versus: ¹⁷⁶ Cum dyapenthe tonus aliter non sit sociatus.



Tonus cum dyapente



Ec-ce vox

► p.360

¹⁷⁷ Hec est alia pars illius capituli in qua prosequitur determinare de nono modo et ultimo consuetorum modorum. ¹⁷⁸ Et dividitur illa littera. Primo facit hoc quod dictum est. Secundo ostendit originem vocabuli. 3^o ponitur species eiusdem. 2^a ibi „et dicitur“. 3^a ibi „et fit etiam“. ¹⁷⁹ Sciendum: de hoc nono est iudicandum quo ad determinacionem ipsius sicut de predicto modo. ¹⁸⁰ Item quandocumque ipse cantans ascendit de una voce in sexta potencialiter et viriliter sonando, tunc in tali cantu committitur tonus cum dyapente. ¹⁸¹ Ille modus differt a precedenti in isto quod precedens in ambitu suo includit duo semitonii, presens vero unum. ¹⁸² Conveniunt tamen in isto quod cuiuslibet est saltus in sextam ascendendo et descen<den>do. ¹⁸³ Item ille modus presens habet originem suam ex tono et dyapente, quia quandocumque illi duo modi coniunguntur ascendendo et descendendo, tunc cadit nonus modus inter modos usitatos.

172 cursum] curssum Le | cursum] curssus Le | omne] in omni Le

173 unius vocis] ab una voce Me | sextam] septimam Le

174 quia ex - est] quia est etiam modus compositus ex tono et dyapenthe Me

175 etiam] etiam dupliciter Me

176 ex.: Tonus cum dyapente] om. Me | ex.: Ecce vox] om. Le

181 quod] quia Le

182 quod] quia Le

183 cadit] causatur Le

► p.360

Versus: ¹⁸⁴ Fit saltus sexte semitonium cum dyapente,
¹⁸⁵ Sed semitonium per eos concluditur binum.
¹⁸⁶ Cum dyapenthe tonus idem modus est variatus.

¹⁸⁷ Item iste modus est ultimus inter modos qui sunt de communi usu sicut auctor suis declaratur in metris. ¹⁸⁸ Possunt tamen adhuc plures modi declarari, sed illi omnes sunt compositi ex precedentibus modis, videlicet dyapason <cum> dyatasseron, <dyapason> cum dyapente, et aliqui plures modi possunt declarari inusitati. Sequitur textus „Additur enim“.

Le 164v

¹⁸⁹ Additur autem precedentibus modis decimus modus videlicet dyapason. ¹⁹⁰ Et est saltus ab una voce in 8^{va}m | dulcissime sonans. ¹⁹¹ Et dicitur a *dya* quod est *de* et *pason*, *totum*, quia fit ex omnibus modis, et habet fieri dupliciter ascendendo et descendendo. ¹⁹² Constat enim ex quinque tonis et duobus semitoniis.

Versus: ¹⁹³ Amplectens octo superadditur hiis dyapason.



Dyapason

¹⁹⁴ Hec est alia pars in qua superaddit unum modum inusitatum et hoc propter generalitatem et communitatem eo, quod includit in suo cursu omnes alios modos novem usitatos et vocatur dyapason. ¹⁹⁵ Et est quando fit ascensus vel descensus unius vocis in octavam sibi proximam et immediatam. ¹⁹⁶ Et dicitur extra litteram a *dya* quod est *de*, et *pan* *totum* eo, quod fit et componitur ex omnibus modis aliis predictis. ¹⁹⁷ Item dyapason est modus dulcissime sonans sicut auctor dicit in littera. ¹⁹⁸ Hoc patet ex illo quod maior est concordancia vocum in hoc modo, videlicet dyapason, quam in aliquo alio modo.

Versus: ¹⁹⁹ Vocis et octave modulamine, quod magis suave,
²⁰⁰ Est dyapason et <...> reliquas, quod habebis,
²⁰¹ Concludit alias in se quidem melodias.

184-186 cf. 3, 239-241

199-200 cf. 3, 243-244

185 eos] tres Le | binum] unum Le

186 variatus] voci cantus Le

189 autem] enim Le | modis] om. Me

191 *pason*] pan Le | *totum*] id est totum Le | fit] om. Le | habet fieri] hoc fit Le192 quinque] duobus *suprascr.* 5 Le | semitoniis duobus Me

193 Amplectens] amplectes LeMe

ex.: post 3, 210 Le

198 quod] quia Le

200 cf. TH III 5, 100

²⁰² Quinque tonos duo semitonia continet in se.

²⁰³ Dytonus adiunctum dyapente facit diapason.

► p.360

²⁰⁴ Est eadem ratio semiditono sociato

²⁰⁵ †...† si supervacua fuerat commixtio facta.

²⁰⁶ Sciendum: alius modus inusitatus est qui vocatur dyatesseron cum dyapente, et est saltus ab una in nonam, et superat dyapason in una voce ascendendo et descendendo. ²⁰⁷ Et dicitur dyatesseron et dyapente eo, quod componitur ex istis duobus modis [in]usitatis. ²⁰⁸ Et habet fieri ascendendo et descendendo sicut alii, id est modi usitati.

► p.361

Versus: ²⁰⁹ Octavam superat dyatesseron et dyapente

²¹⁰ Huius contra stat nulla ratione cogente etc.

²¹¹ Nota quod omnes modi formantur ab unisono et componuntur ex tonis et semitoniis et secundum hoc diversa habent nomina. *L* 165r

²¹² Item septem sunt species dyapason et hec septem continent octo tonos regulariter positos sic: ·a·b·c·d·e·f·g·.

²¹³ Hec est alia pars principalis in qua magister ponit notabile valens sibi ad precedencia in quo ostendit inicia et principia modorum. ²¹⁴ Item omnes modi formantur ab unisono, id est reincipiuntur in linea vel in spacio, et in quolibet tali habet causari primus modus scilicet unisonus sicut prius patet in descriptioe eiusdem. ²¹⁵ Item omnes modi componuntur ex tono vel ex semitonio, quia tonus fit in modicam vocem ascendendo vel descendendo, similiter et semitonium. ²¹⁶ Sed quia omnes alii modi alcius ascendunt vel declivius descendunt, quo ad eorum ascensum vel descensum plures concurrunt toni vel semitonia, et sic omnes alii modi componuntur ex semitonio et tono. ²¹⁷ Ad intellectum iam dictum sequitur iam alia figura etc.

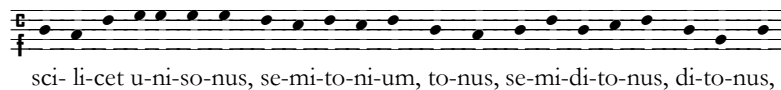
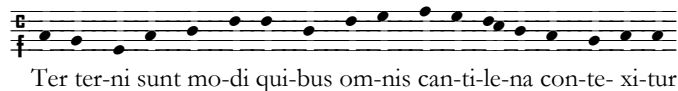
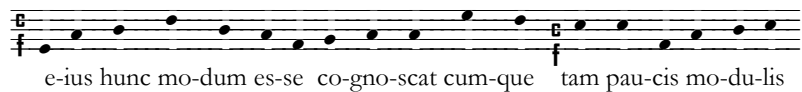
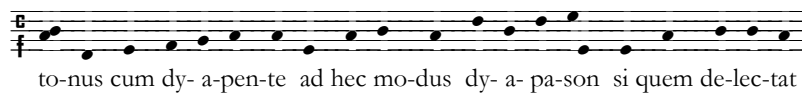
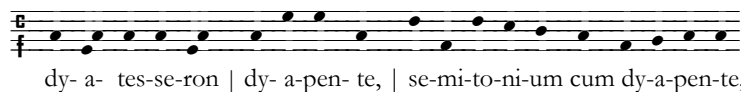
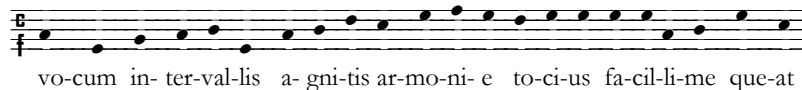
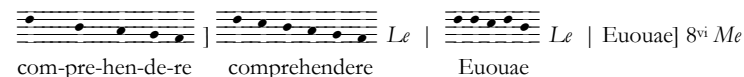
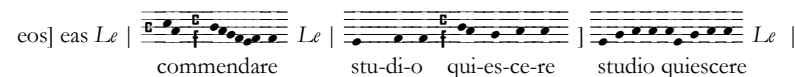
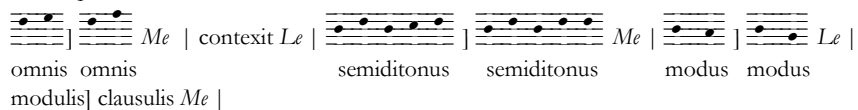
202 cf. 3, 245

202 tonos] tonus *L*

203 Dytonus] edytonus (?) *L*

211 tonis et semitoniis] tonis etiam semitoniis *Me* tono et semitonio *L* | habent diversa *L*

212 Item] *om. Me* | positos sic: ·a·b·c·d·e·f·g·] positos ut patet in figura sequenti *L* a b c d e etc. *add. Me*

*MeLe:**Me 204**Le 165v**Me 205**Le 166r*217 *ex. post 2, 57 Me*

Le:

Tabula ascensionis



Tabula descensionis



Le 166v

Me:

²¹⁸ Novem sunt modi:

Me 209

Versus: ²¹⁹ Ter tria iunctorum sunt intervalla modorum.

²²⁰ Nota versus de unisono:

²²¹ Voces diversis cordis resonant vel in una.

²²² Si non mutantur tunc unisonus vocitatur.

²²³ Quot fuerint voces tot ibi species fore dices.

²²⁴ De semitonio et tono versus:

²²⁵ Vox vicinatur voci tonus inde vocatur.

²²⁶ Quatuor in specie illum distingere debes.

²²⁷ Vult solum *fa mi* semitonium vocitari.

²²⁸ De dytono et semidytono:

²²⁹ Si 3^m tangis membrum dytonum bene pangis.

²³⁰ Et species in se binas claudi petit iste.

²³¹ Si *fa mi* claudatur semidytonus <hic> vocitatur.

222-223 cf. 3, 62-63

227 cf. 3, 77

229-231 cf. 3, 128-130

223 fuerint] furunt *Me*

228 semidytono] semitonio *Me*

²³² De dyatesseron:

²³³ De prima surgit 4^{tam} dyatesseron viget.

²³⁴ Iste modus <species> solum distingitur in tres.

²³⁵ De dyapenthe:

²³⁶ Sed tactus quinte vocis fertur dyapenthe

²³⁷ Quatuor et species in eo perquirere debes.

²³⁸ De semitonio cum dyapenthe:

²³⁹ Fit saltus sexte semitonium cum dyapenthe

²⁴⁰ Et semitonium per eas concluditur unum.

²⁴¹ Cum dyapenthe tonus idem gradus vocitatus.

²⁴² De dyapason versus:

²⁴³ Vocis et 8^{ve} modulamine quod magis suave

²⁴⁴ Hoc dyapason erit, in se reliquos quod habebit

²⁴⁵ Quinque tonos duoque semitonia continet in se. etc.

Me 210

► p.361

²⁴⁶ Nunc videndum est de quarto principali, scilicet de octo tonis, in quo magister ponit aliud notabile volens declarare et notificare modos dyapason. ²⁴⁷ Item in cursu tocius manus <sunt> claves quarum quelibet bis exponitur, que claves continent septem species ipsius dyapason, quarum prima est ·A·re, ultima autem ·G·solreut in spacio. ²⁴⁸ Et <de> ·A· in ·a· currit prima species dyapason ascendendo vel descendendo. ²⁴⁹ Que species continet in se primum vel secundum tonos, ut patet in figura sequenti de tonis. ²⁵⁰ Item septem sunt species ipsius dyapason et non plures. ²⁵¹ Cuius ratio est ista, quia idem modus dyapason est superadditus novem modis usitatis, ideo quod <in qualibet> suarum specierum debet perfici quilibet cantus gradualis et regularis. ²⁵² Sed quia in septem speciebus dyapason est huiusmodi, igitur non fuit necessarium ponere plures species quam septem, cum peccatum est fieri etc. ²⁵³ Item circa illam figuram, illa figura ostendit claves in quibus committitur cursus et perficitur talis cantus regularis, etiam in quibus perficiuntur omnes species dyapason. ²⁵⁴ Et incipitur ab ·A·re in manu et durat usque ·g·solreut in linea vel acuto. ²⁵⁵ Et omnis cantus, qui regulariter est alicuius toni, debet habere cursum suum in clavibus predictis sicut ostendit figura presens:

233-234 cf. 3, 143-144

236-237 cf. 3, 158-159

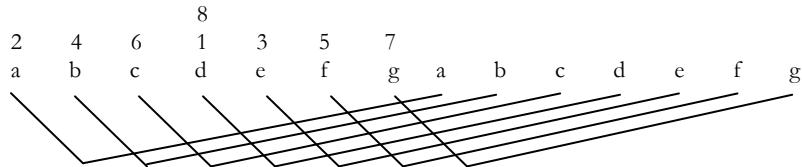
239-241 cf. 3, 184-185

243-244 cf. 3, 199-200

245 cf. 3, 202

247 <sunt>] tunc *L*ℓ

254 vel acuto] vel si acuto *L*ℓ



²⁵⁶ Item circa illam anthiphonam, <nota> quod ipsa explicat omnes modos predictos, qui sunt in communi usu mo|dernorum, exemplariter ponens quemlibet, ut patet in littera. ► p.361
Le 167r

²⁵⁷ Deinde ponit utilitatem eius, cum dicit „si quem delectat“ usque ad finem, volens pro veritate tantum <dicere:> ²⁵⁸ si quis vult habere generalem accessum ad ipsam musicalem scienciam, ille summo opere et diligenter debet studere novem modos in quibus percurritur omnis armonia tocius musice, et illos modos alte memorie digne comprehendere et commendare, nec ab eisdem cessat, tunc quilibet studens tocius armonie faciliter queat comprehendere noticiam.

²⁵⁹ Item <nota> circa hanc tabulam, quod presens sciencia scilicet musicalis habet fieri circa numerum. ²⁶⁰ Hoc manifestum est in tabula presenti, quia sicut una vox descendens vel ascendens in quartam vel in quintam, ita bene dicitur una quinta et eciam una quarta. ²⁶¹ Ac si ille voces continue et totaliter ponerentur, verbi gracia ascendendo ab *ut* in *fa*, *fa* ita bene dicitur quarta vox in hiis duabus vocibus sicut in ascensione cum ascenditur *ut re mi fa* ubi voces totaliter et continue sequentes secuntur. ²⁶² Et illa est utilitas que habetur ex presenti etc.

258 vult] volens Le | accessum] excessum Le

260 quinta] quintam Le

<QUARTUM PRINCIPALE>

Me 211 ¹Nunc de 4^{to} principali est videndum, scilicet de octo tonis et eorum differentiis. Pro quo sciendum: sicut octo partibus oracionis comprehenditur omne quod dicitur, ita octo tonis comprehenditur omne quod canitur. ²Nullus enim cantus regularis est qui non sit alicuius toni.

► *p.361*

Le 167v ³Hic iam est capitulum aliud vel quartum et ultimum presentis tractatus, in quo auctor vult determinare de octo tonis secundum ordinem premissum. ⁴Et dividitur illa littera in tres partes. In prima parte facit hoc quod dictum est, in 2^a ostendit documentum generale seu notabile. ⁵Sciendum: circa litteram quid sit tonus, et quare toni sunt inventi, et que utilitas nobis potest oriri circa scienciam tonorum. ⁶Item diffinico toni et quidditas toni per auctorem ostenditur in littera sequenti, cum dicitur „tonus igitur sic diffinitur“. ⁷Sed quare sunt inventi | respondetur: ideo ut quilibet specialis cantus magis distincte potest cognosci ab altero differentialiter, et hoc est per tonos. ⁸Sed utilitas quare habetur omnis sciencia tonorum est hec, quod noster intellectus plus et plus subtiliatur et sapiens fit in arte musicali in ordine ad cantum differentialiter <...> respectu tonorum. ⁹Tunc in textu dicit „pro quo sciendum“. Hec est alia pars principalis in qua ponit generale documentum. ¹⁰Volens comprehendere omnem cantum regularem in octo tonis, ponit unam similitudinem partium oracionis octo tonorum. ¹¹Et <unusquisque> habet cursum suum in speciali climate <et sic> quod clima deservit uni tono speciali. ¹²Item dicitur in littera „cantus regularis“. Unde regularis cantus est cantus qui habet suas ascensiones et descensiones in ordine ad aliquem sedem 4^{or} sedium, ut sunt ·D·solre, ·E·lami, ·F·faut, ·G·solreut <ut> patet in textu etc.

Me 212 ¹³Sed cum nunc octo sint, quondam dumtaxat 4^{or} erant, unde adhuc | 4^{or} sedes tonorum sunt, videlicet ·D·E·F·G·. Moderni vero considerantes non esse conveniens uni et eidem tono ascenssum et descensum tribuere, sed unus tonus naturaliter sursum tendit et alter deorsum, ideo 4^{or} tonos in 8 diviserunt. ¹⁴Et illos tonos, qui naturaliter sursum tendunt, autentos vocabant a greco *autento*, quod est *auctoritas* latine eo, quod ascendendi aucto-

1 sicut - canitur] IOH. COTT. mus. 10, 2

13 Sed - erant] IOH. COTT. mus. 10, 3

1 est videndum] *om. Me* | et eorum] et de eorum *Le* | differentiis] disserimus *add. Me* | sciendum] scitur *Me* quod *add. Le* | octo tonis] sub octo *Le* | canitur] cantatur *Le*

2 Nullus] Nllī9 *Me* | enim] tantum *Le* | toni] etc *add. Le*

13 sint] sunt *Le* | dumtaxat] dum captat *Le* | adhuc] ad *Le* | sunt] *om. Le* | ascenssum] ascensu *Le* | descensum] descensu *Le* | sed] quia *Le* | surssum *Me* | et alter] aliter *Me*

14 illos tonos] de illis tonis *Le* | sursum tendunt] surssum ascendunt *Me* | autentos] autentus *Le* | *autento*] autentim (?) *Me* | est] *om. Le*

ritatem habent. ¹⁵ Reliquos vero, quorum cantus naturaliter descendit, plagales quasi subiugales aliorum dicebant.

¹⁶							
Toni impares	{	prothus	1 ^{us}	{	2 ^{us}	sedes	D re
4 ^{or} autenti		deutrus	2 ^{us}		4 ^{us}		E mi
		tritrus	3 ^{us}		6 ^{us}		F fa
		tetrardus	4 ^{us}		8 ^{us}		G sol
		pares					
		plagales					

¹⁷ Hic iam est alia pars principalis illius capituli 4ⁱ in qua auctor vult ostendere numerum eorumdem apud antiquos, cum dicit „moderni vero considerantes“. Et dividitur illa littera in duas partes. | ¹⁸ Primo facit hoc quod dictum est. Secundo ponit eius nomina. ^{2a} ibi „et illos tonos“. ¹⁹ Item octo sunt speciales toni specifice distincti, in modo speciali non coincident, omnes tonos apud modernos significantes, in quo ly tonos dividit ¶ divisionem solita fieri et consueta in ordine ad 4^{or} sedes eorumdem, ut dicit auctor in textu. ²⁰ Item antiqui ponebant solum 4^{or} tonos distinctos et non plures. ²¹ Huius ratio est quia ipsi antiqui solum adtendebant finem, et rem totaliter a fine denominabant. ²² Sed cum solum fuerunt 4^{or} fines, tantum 4^{or} dixerunt esse tonos, sed moderni subtilius considerabant ascensum et descensum, et non convenerunt eidem tono adtribuere ascensum et descensum, ut etiam auctor manifestat in littera.

Lē 168r

²³ Sequitur „et illos“. Hec est alia pars in qua auctor baptizat et imponit nomina ipsis tonis non simpliciter, sed in ordine ad ascensum et descensum. Et dividitur in duo secundum quod duplicia sunt nomina tonorum. ²⁴ 2^a pars ibi „reliquos vero“. ²⁵ Unde nota quod illi toni, qui naturaliter sursum tendunt ascendendo, ex autoritate omnium magistrorum musicalium baptizantur hoc nomine „autenti“ ab illo vocabulo *autenton*, quod idem est quod *autoritas*, ¶ et a calege descendendo eorum, <eo> quod ex natura ipsorum ascendunt. [²⁶ Que autem sit natura ipsorum, dicitur quod sit sonus vel intonacio vel tonus.] ²⁷ Et ideo <autenti> toni nominantur impares, sicut primus, tercius, quintus, septimus. ²⁸ Sed alii vocantur pares, sicut 2^{us}, 4^{us}, sextus et octavus. ²⁹ Illi plagales dicuntur a *plagen* grece, quod est *subiugum* latine. ³⁰ Item plagales, quia autentorum subiugales et ministri, quia autenti elate et pompose procedunt ascendendo, vero plagales quasi ministri descendendo. ³¹ Et fit eorum cursus ascendendo ultra finalem ad maius in sextam, descendendo vero ultra finalem in quartam ut postea patebit etiam in eodem capitulo. ³² Et eorum natura nihil aliud est nisi intonacio vel tonus maxime descendens vel declive progrediens. ³³ Sequitur figura tonorum. ³⁴ Unde figura tonorum continet nomina tonorum exemplariter ut prius dictum est, quia in ea ponuntur omnia nomina tonorum autentorum sicut plagalium. ³⁵ Et dividitur illa figura

► *p. 361*

15 dicebant] etc. *add. Me*

16 *om. Lē*

17 considerantes] considerans *Lē*

22 subtilius] superis (?) *Lē* | tono] cantui *Lē*

25 ascendendo, ex] ascendendo vel descendendo ex *Lē* | musicalium] musicalium habent et *Lē* | calege] *lectio dub. Lē*

27 sicut primus] *corr. ex* sicut secundus, quartus sextus et octavus primus *Lē*

32 descendens] descendentes *Lē*

Le 168v in duas partes secundum quod duplices sunt toni ut autenti et plagales. ³⁶ Prima pars dividitur in 4^{or} partes | secundum quod 4^{or} sunt autenti toni, quorum quilibet numerum habet imparem, ut primus, tercius, quintus, septimus. ³⁷ 2^a autem pars consimiliter in tot dividitur partes. ³⁸ Et omnes toni sunt autenti sive plagales, impares sive pares, habent ascensus sive descensus suos in ordine ad illos 4^{or} fines, ·D·solre, ·E·lami, ·F·faut, ·G·solreut.

³⁹ Tonus igitur ut hic sumitur, diffinitur sic: est discrecio principii et finis, ascensionis et descensionis cuiuslibet cantus regularis.

⁴⁰ Hec est alia pars principalis illius capituli ultimi et quarti, in quo magister ponit diffinitionem ipsius toni, et dividitur littera in duas partes. ⁴¹ In prima facit hoc quod dictum est. In 2^a auctor ostendit magis specialiter omnia nomina tonorum. 2^a ibi „tonus vero autentus“. ⁴² Adhuc prima dividitur in duas partes. In prima facit hoc quod dictum est. ⁴³ In 2^a ostendit notabile. [2^a pars ibi „sciendum“.] ⁴³ Item nota circa litteram tonus in proposito nihil aliud est nisi quilibet cantus regularis habens suas ascensiones et descensiones in ordine ad unam sedem illarum 4^{or}, scilicet ·D·solre, ·E·lami <etc.>. ⁴⁴ Item tonus in proposito est consideracio ipsius intellectus ascensionum et descensionum cuiuslibet cantus regularis in ordine ad principium et finem. ⁴⁵ Et hoc est contra illos qui volunt diiudicare ipsum tonum circa initium cantus. ⁴⁶ Et tonus non capit hic pro illa exemplari posicione, que ponitur in fine ipsorum cantuum, et que posiciones nominantur communiter toni, quod transsimiliter est falsum, nam non sunt per <...> naturam tonorum ostendunt. Sequitur textus:

⁴⁷ Item sciendum quod tonus, ptongus, tropus idem sunt.

⁴⁸ Hec est alia pars in qua auctor ponit unum notabile de illis tribus terminis: tonus, ptongus et tropus, quo ad ydemptitatem significacionis. ⁴⁹ Item tonus dicitur ideo quia talis cantus habet suum cursum ascendendi vel descendendi in ordine ad unum octo tonorum. ⁵⁰ Sed ptongus dicitur a *ptongon* grece, quod est *conglutinacio* latine, nam in tali cantu conglutinantur et conveniuntur omnia necessaria, et principaliter ad tonum concurrentia. ⁵¹ Sed tropus | dicitur a *strophin* grece, quod est *conversio* latine, nam omnis cantus fundatus super aliquem octo tonorum, habet se converso modo. ⁵² Ultra ascensiones et descensiones iam enim ascendit, iam autem descendit, sicut requiritur ad quemlibet. ⁵³ Et illi tres termini sunt idem in re, et nichil aliud sunt quam cantus fundatus super aliquem octo tonorum. Sequitur textus:

39 Ps.-PHIL. lib. mus. p. 36a

51 cf. IAC. LEOD. spec. 6, 35, 1

35 ut - plagales] ut primus, tercius *Le*

36 imparem] imparitatis (?) *Le*

38 toni sunt] toni toni sunt *Le*

39 ut hic - sic] sic diffinitur ut hic sumitur *Me* | hic] sic *Le* | et finis] et differencia finis *Le*

47 quod] *om. Le*

50 conveniuntur] convoluntur (?) *Le*

⁵⁴ 4^{or} quidem apud antiquos toni fuerunt, quibus 4^{or} sedes sive finales donabantur. ⁵⁵ Sed nunc apud modernos 4^{or} additi sunt, et sic nunc sunt octo. ⁵⁶ Et primus vocatur prothus autentus a *protho* quod est *primus*. 2^{us} dicitur plagalis prothi, 3^{us} deutrus autentus, 4^{us} plagalis deutri, 5^{us} autentus tritus, 6^{us} plagalis triti, 7^{mus} autentus tetrardus, 8^{vus} plagalis tetrardi.

Versus: ⁵⁷ Quatuor esse tonos dixere namque vetusti
⁵⁸ Prothus cum deutro cum trito sitque tetrardus.
⁵⁹ Sit par plagalis quivis nomen capit eius
⁶⁰ Namque prothi plaga dictus tonus esto secundus,
⁶¹ Plagula sit deutri 4^{tus}, 6^{tus} quoque triti
⁶² Sic ultra sequitur octavus plaga tetrardi.
⁶³ Plagalis sit par, autentus sit tonus impar.

⁶⁴ Hec est alia pars illius capituli in qua magister magis specialiter ostendit nomina tonorum. ⁶⁵ Et illa littera dividitur quia | primo facit hoc quod dictum est. ⁶⁶ Secundo ostendit originem ipsorum nominum. Secunda pars ibi „et primus vocatur prothus“. ⁶⁷ Item quatuor toni impares illi baptizantur nominibus grecis. ⁶⁸ Primus enim tonus dicitur *prothus* in greco, quod est *primus* in latino. ⁶⁹ 3^{us} vero dicitur <*deuterus* in greco, quod est *secundus* latine, qui> est tonus secundus in ordine autentus vel inter tonos impares. ⁷⁰ Sed quintus tonus dicitur tritus a *tris* grece, quod est *tres* latine, nam quintus tonus est tercius inter autentos impares. ⁷¹ Septimus vero vocatur hoc nomine tetrardus, et dicitur a *tetron* quod est 4^{or}, quia septimus tonus est 4^{us} inter tonos impares et autentos. ⁷² Sed toni plagales habent sua nomina a suis autentis, nam primus plagalis et secundus vocatur plagalis prothi autenti, quartus vero tonus et secundus plagalis dicitur plagalis deutri et autenti. ⁷³ <Tercius plagalis, hoc est sextus tonus, dicitur plagalis triti autenti et> quartus vero plagalis, hoc est octavus tonus, dicitur esse plagalis tetrardi autenti, ut eciam manifestum est in littera in metris sequentibus.

L 169^v

57 SUMM. GUID. 5

54 quidem] itaque *Me* | sedes sive finales] fines seu sedes *Le*
56 primus vocatur] vocatur sic ~~primus tonus~~ vocatur *Me* | a *protho* quod est] prothus est *Le*
| deutrus autentus] deutrus autenti *Le* | tetrardus autentus *Le*
57 dixere] dixerunt *Me* | vetusti] vetustas *Le*
58 Prothus] proptus *Le*
59 nomen capit] non (?) caput *Le*
60 Namque] Nam *Me* | plaga] plage *Le*
61 Plagula] plagala *Me*
62 Sic] Hoc *Me*
69 secundus in] secundus est in *Le*
73 quartus] quintus *Le*

⁷⁴ Item. Ex illa littera nichil aliud habetur ultimate et conclusive quam specialia nomina ipsorum tonorum, et ordinem quem habent inter se ratione prioritatis. Super que duo fundatur totalis littera. Sequitur textus:

⁷⁵ Horum octo tonorum 4^{or} sunt finales. Autentus namque prothus cum suo plagali, id est primus cum secundo finiuntur in ·D·solre, et sic consequenter 3^{us} et 4^{us} in ·E·lami, 5^{us} et 6^{tus} in ·F·faut, 7^{mus} et 8^{vus} in ·G·solreut.

Me 213 Versus: ⁷⁶ In ·D·solre manet 1^{us} tonus atque 2^{us},
⁷⁷ Sed locus est ·E·lami finalis ternique quaterni,
⁷⁸ ·F·faut esto locus 5^u 6^uque tonorum,
⁷⁹ 7^{us} 8^{us} in ·G·solreut docet ars nos.

Le 170r ⁸⁰ Hic iam est alia pars minus principalis huius capituli ultimi, in qua auctor | vult determinare de 4^{or} finalibus tonorum, scilicet cantuum super aliquem tonorum fundatorum. ⁸¹ Item 4^{or} sunt fines omnium tonorum et non plures, quia sufficiebant 4^{or} ad determinationem cuiuslibet cantus regularis. ⁸² Ideo non fuit necessarium adinvenire plures, cum peccatum est fieri per plura quod potest fieri per pauciora. ⁸³ Item primus autentus cum suo plagali finiuntur in ·D·solre ideo quia totalis eorum consonancia per omnium ipsorum climata habet maiorem respectum ad illam clavem ·D·solre quam ad aliam aliarum clavium. ⁸⁴ Et talis respectus probatur circa finem <et> consimiliter de aliis tonis est dicendum suo modo. ⁸⁵ Sed dicens quare primus et secundus scilicet tonus finiuntur in una sede cum tamen sunt rationaliter distincti, respondetur quod illi toni totaliter non sunt distincti, sed solum in aliquibus, scilicet in uno ascensu ultra finalem et in uno descensu. ⁸⁶ Sed tamen habent maiorem convenienciam inter se quam alius aliorum tonorum cum primo aut secundo.

► *p.362* ⁸⁷ In *re* pri-ve secun-, ter- vel quart- explicit in *mi*.
⁸⁸ Pri- *re la*, se- *re fa*, ter- *mi fa*, quart- quoque *mi la*,
⁸⁹ Quin- *fa fa*, sex- *fa la*, sep- *ut sol*, oc- quoque *ut fa*.
⁹⁰ Primus et alter ·D· tenet, ·E· tercius quoque quartus.
⁹¹ ·F· quintus sextus ·G· septimus atque supremus.

75 finales] fines *Le* | id est] *om. Me* | finiuntur] sunt *Me* | 5^{us}] et quintus *Le* | ·G·solreut] et hoc modo regulariter *add. Me*

77 ternique] terque *Me* tibiue *Le*

78 6^uque] 6^u quoque *Me*

79 ars docet *Le*

86 secundo] secundo hec est alia pars principalis in *Le* cf. 4, 92

87 Item in *re Le* | secun-] secum *Le* | quart-] quare *lectio dub. Le* | *mi*] *sol Me*

88 Item pri *re Le* | quart-] quater *Le*

90-91 *ordine inverso Le*

90 tenent *Le* | tercius] ternus *MeLe* | quartus] quaternus *Le*

⁹² Hec est alia pars principalis in qua ponit quedam metra volens ostendere finem tonorum. Item primus tonus, id est cantus super primum tonum fundatus in ·D· debet terminare, sicut habitum est, in littera precedenti. ⁹³ Sed tunc psalmus debet super eundem inchoare in quinta superius, scilicet in *la*. ⁹⁴ Secundus autem tonus debet terminare in *re*. Psalmus debet autem inchoari in *fa*, 3^a superius. ⁹⁵ 3^{us} autem tonus debet terminare in *mi*. Psalmus autem debet inchoari in *fa*, sexta. ⁹⁶ 4^{us} autem tonus debet terminare in *mi*. Psalmus autem debet inchoari in *la* illius quarti. ⁹⁷ Quintus tonus debet finire in ·F·faut. Psalmus autem debet inchoari | in ·c·solfa<ut> in quinta. ⁹⁸ Sextus debet finire in *fa*. Psalmus autem debet inchoari in *la* tertia. ⁹⁹ Septimus tonus debet finire in ·G·solreut. Psalmus autem debet incipi in ·D·solre in quinta. ¹⁰⁰ Octavus debet finire in *ut*. Psalmus autem debet inchoari in ·c·solfaut in quarta. ¹⁰¹ Item illa littera solum habet veritatem de intonatione psalmorum non autem de intonatione canticorum, ut sunt *Magnificat* <et> *Benedictus*.

Le 170v

¹⁰² Hec est alia pars in qua nititur determinare de sedibus.

¹⁰³ Alii de eodem quantum ad regulares et irregulares similiter:

¹⁰⁴ ·D· vel ·a· dupliciter finiunt primus atque 2^{us},

¹⁰⁵ 3^{us} et 4^{tus} in ·E· vel ·a· bene locantur.

¹⁰⁶ Quintus cum sexto in ·F· vel ·c· sic requiescunt.

<...>

► p.362

¹⁰⁷ Finit in ·a· quartus, tunc b moll esto locandus.

Versus: ¹⁰⁸ Autentus tonus est quem plus extollit acumen,

¹⁰⁹ Quique magis gravis dicitur sic ille plagalis.

¹¹⁰ Vult descendere par sed scandere vult tonus impar.

¹¹¹ Hec est alia pars in qua nititur determinare de sedibus et finalibus ipsorum tonorum regularium et irregularium simul. ¹¹² Et dividitur illa littera in duas partes. In prima parte facit hoc quod dictum est. ¹¹³ In 2^a ostendit unum notabile de ascensu et descensu tonorum. 2^a pars ibi “autentus tonus est”. ¹¹⁴ Item regularis tonus dicitur esse omnis ille qui finitur in aliqua sede 4^{or} finalium. ¹¹⁵ Quicumque finitur in aliis clavibus quibuscumque dicitur irregularis, et de ambobus istis vult auctor dicere in littera presenti. ¹¹⁶ Item primus et secundus toni finiunt in ·D·solre vel ·a·lamire et hoc duplici modo. ¹¹⁷ Ad ·D· finiuntur regulariter sed

► p.362

108-109 SUMM. GUID. 19-20

92 ·D·] e Le

93 psalmus] primus (?) Le

95 terminare] manere (?) Le

103 Ad regulares et ad irregulares simul unde metra Le

104 finiunt] finit Me | primus] primus tonus Me

105 vel] om. Le vel in Me

106 Quintus cum] Cum 5^o Me | sic] dupliciter Me

107 ·a·] D Le | moll esto] molle Me | Versus] Item Le

108 Autentus tonus est] tonus autentus Le

109 sic] om. Me sit Le | plagalis] Item add. Le

114 sede 4^{or}] 4^{or} sede Le

116 toni] toni et Le

Le 171r ad ·a· irregulariter. ¹¹⁸ Sed quando finiuntur in ·a·, tunc pro duricia debet cantus b mollaris <haberi>, quia talis cantus terminatur in *mi* <de> ·a·lamire. ¹¹⁹ Quintus vero et sextus toni habent fines suos in ·F· vel ·c·, in ·F·faut regulariter, in ·c· irregulariter. ¹²⁰ Item quartus tonus etiam finitur aliquando in ·D·solre et hoc valde raro contingit, tunc in ·E·lami est committendus | unus alius b mollis preter duos iam dictos. ¹²¹ Et debet figurari ·b· rotundum in ·E·lami <in> spacio vel <in> linea. ¹²² Item auctor non facit hic mencionem de septimo et octavo tonis. ¹²³ Huius ratio est quia tales toni carent affinalibus suis, ut habetur in metro:

¹²⁴ Septimus et octavus afinali spoliantur

¹²⁵ Cum reliquo primo in eadem <·d·> geminantur.

¹²⁶ Item quod irregularitas eorum habetur in sede affinalium clavium, que dicuntur affines ipsarum 4^{or} gravium finalium. ¹²⁷ Item circa ultimam partem, autentus tonus est qui generaliter ascendit, et scandit a gravibus, vel autentus est ille cuius natura ascenditur, plagalis cuius cursus descensum magis petit. Sequitur etc.

¹²⁸ Item de cursu tonorum est dicendum; pro quo notandum quod cursus tonorum est certa lex ascendendi vel descendendi cuiuslibet cantus regularis.

¹²⁹ Hec est alia pars principalis in qua auctor vult ostendere de cursu tonorum in generali. ¹³⁰ Notandum: cursus tonorum nichil aliud est nisi cantus natura seu consonancia <quam> petit ascensum vel descensum. ¹³¹ Et etiam cursus tantum iudicatur de cantibus regularibus. ¹³² Item cantus irregularis non habet certam legem ascendendi vel descendendi. ¹³³ Ratio est quia omnis ascensus et descensus iudicatur in ordine ad 4^{or} sedes. ¹³⁴ Sed irregulares toni carent et privantur hiis, ergo carent certa lege ascendendi vel descendendi. ¹³⁵ Item quomodo versatur lex ascendendi et descendendi cuiuslibet, hoc manifestius patebit in figuris sequentibus. Sequitur etc..

Le 171v ¹³⁶ Ulterius est notandum quod autenti toni de regula ascendunt, id est ascendendi potenciam habent ad octavam videlicet dyapason, licencialiter vero inferius unam clavem assumunt et supra 8^{am} raro. ¹³⁷ Plagales vero regulariter ad 5^{am} clavem ultra finalem ascendere | possunt et infra finalem 4^{am} vocem attingere possunt. ¹³⁸ Ultra autem illas metas utrumque unam clavem infra et unam supra habere cum licencia possunt.

124-125 cf. 1, 164-165

118 pro duricia] pro duricie *Le* | quia] quod *Le*

127 a] in *Le* | ille cuius] illius (?) *Le*

128 Item] Nunc *Me* | de cursu - cursus] de curssu tonorum est notandum quod curssus *Le*

130 cursus] curssus *Le* | descensu] descensum *Le*

136 Ulterius - habent] Item nota quod toni autenti de regula et potencia ascendendi hunc *Le* | videlicet] valet *Le* | inferius] in finis *Le* | supra] super *Le*

137 vero] vero toni *Me* | attingere] contingere *Me*

138 unam - possunt] supra valet et infra unam clavem cum licencia habere possunt *Me* | possunt] potest *Le*

¹³⁹ Hec est alia pars in qua vult ostendere cursum tonorum magis in speciali. ¹⁴⁰ Et dividitur illa littera quia primo facit hoc quod dictum est, 2^o ponit excepcionem. 2^a pars ibi „excipitur tamen“ etc. ¹⁴¹ Item autentus tonus regulariter ascendit ad suum dyapason. ¹⁴² Infra finalem inferius secundum licenciam magistrorum potest assumere unam clavem in ordine ad quemdam respectum quem habent claves adinvicem immediate sequentes. ¹⁴³ Sed in ascensu ultra dyapason non potest habere aliquam clavem ultra octavam. ¹⁴⁴ Huius ratio est quia tunc consonancia ipsius cantus et melodia variarentur secundum tonum. ¹⁴⁵ Sed si aliquando contingit, hoc est propter dependenciam quam habet ad inficem, et hoc est valde raro, ut dicit littera. ¹⁴⁶ Item plagalis cantus solum regulariter protenditur ad quintam clavem ultra finalem, sed infra finalem in descensu potest pertingere quartam. Sed supra quintam ascendendo et ultra quartam descendendo potest sibi assumere unam inferius et aliam superius. ¹⁴⁷ Item meta ipsius cantus nichil aliud est in proposito nisi cursus eiusdem in ordine ad descensum et ascensum.

¹⁴⁸ Excipitur tamen autentus tritus, id est 5^{tus} tonus, qui nullam licenciam regulariter infra finalem habere potest nisi dum emutaverit <in> cursum sui plagalis videlicet 6^u toni, et hoc vero fit propter imperfeccionem semitonii.

Versus: ¹⁴⁹ Nature talis autentus esse probatur,
¹⁵⁰ Ut queat a fine protendi vocibus 8^o,
¹⁵¹ Huicque licencia dat vocem pertingere nonam
¹⁵² Sed tantum sola solet hic descendere voce
¹⁵³ Infra finalem sua quintus lege privatur.

L_e 172r

¹⁵⁴ Hec est alia pars illius ultimi capituli in qua ponitur unam excepcionem a documento priori, scilicet licencialiter vero. ¹⁵⁵ Et excipit ipsum tritum tonum, id est quintum tonum. ¹⁵⁶ Unde quintus tonus nunquam sub suo fine potest tangere aliquam clavem descendendo ultra finalem. Statim desinit natura quinti toni et proficitur natura sui plagalis, non ideo quia ibi semitonium, sed quia causat ibi diversam consonanciam. ¹⁵⁷ Quia si cantus descenderet in ·E· ultra finem sui quinti, tunc consonancia sui plagalis et natura sua immediata disperditur. ¹⁵⁸ Et sic patet quod omnes autenti toni possunt descendere ad clavem proximam ultra finalem sonum, trito, id est quinto, excepto, quia si descenderet variaretur consonancia.

149-151 LAMBERTUS p. 261a

147 meta] mora *L_e*

148 autentus] accentus *L_e* | tonus] *om. L_e* | emutaverit] c intrāverit *Me* | sui plagalis] plagalis sui *Me* | 6^u] sex *L_e* | vero] *om. L_e*

149 autentus] *om. Me*

150 queant *Me*

151 pertingere] contingere *Me*

152 sola solet] solfa solet *L_e* | descendere] ascendere *Me*

153 sua] *om. L_e* | privatur] etc. *add. Me* probatur *L_e*

156 desinit] dissinit (?) *L_e* | non ideo] ideo non *L_e*

158 id est] et *L_e*

¹⁵⁹ De plagalium cursu:

Versus: ¹⁶⁰ Est quoque natura collateralis et hec, ut
¹⁶¹ Ad 5^{tam} vocem posset de iure levare
¹⁶² Hiisque licencia dat vocem contingere 6^{tam}
¹⁶³ Et sub fine queant vocem quoque tangere 4^{am}.

¹⁶⁴ Hec est alia pars illius capituli ultimi, in qua magister vult docere cursus ipsorum plagalium. ¹⁶⁵ Notandum: cursus tonorum plagalium est iste: quod ultra suum finalem possunt scandere in quintam vocem, licencialiter vero pertingere sextam, sed ultra finalem suum sonum habent naturam descendere in quartam. ¹⁶⁶ Et sic inquantum habent ascendere sicut descendere, et ideo plagales dicuntur quasi subiugales, id est cursum et naturam eorum terminantes in finalibus clavibus. ¹⁶⁷ Et generalis differencia inter autentos et suos plagales: illi appetunt ascensum ex natura eorum, illi vero descensum ex eadem sed conveniencia eorum generalis hec est, ut ambo habent eandem sedem vel conveniunt in eadem finali. ¹⁶⁸ Item „natura collateralis“ in proposito nichil aliud est nisi plagalis. ¹⁶⁹ Et dicitur collateralis a *con* quod est *simul* et *latus, lateris*, | quia semper in latere autentorum, id est primi, tercii, quinti et septimi, semper mediat una natura collateralis, id est unus plagalis, ut secundus, quartus, sextus <et octavus>.

Le 172v

Me 214

¹⁷⁰ Quatuor in locis finitur cantus regularis,
¹⁷¹ Desinens in aliis incongruus omnis habetur.

¹⁷² Hec est alia pars in qua magister vult determinare de finalibus ipsorum cantuum irregularium quo et que sunt. ¹⁷³ Item cantus regularis dicitur ille, qui habet naturam ascensionis et descensionis sue proporcionatam in ordine ad aliquam finem, et sic claves graves et finales sunt regule ipsius cantus. ¹⁷⁴ Sed cantus irregularis est qui habet suas ascensiones et descensiones non respiciendo aliquam finem de 4^{or} finalibus regularibus, sed terminat se secundum aliquam proporcionem ipsius vocis, et talis potest fieri in diversis locis. Sequitur figura:

159 De plagalium cursu: Versus] De curssu plagalium vide metra Le

160 Est quoque] Estque Le | et hec] hec Me et ista Le

162 Hiisque] Hiis quoque Me | contingere] pertingere Le

163 queant] om. Le

164 cursus] curssus Le

165 cursus] curssus Le | pertingere] pertingens Le

166 cursum] curssum Le | finalibus] finalis (?) Le

167 natura eorum] eorum natura Le | sed] si Le

169 autentorum] duorum autentus Le | tercii, quinti] tercii et quinti quinti Le

170 Item quatuor Le

173 proporcionatam] proporcionate Le | regule] regula Le

174 terminat] terminans Le

Me:

Septem climata ·A·B·C·D·E·F·G· octo tonorum

MeLe:

	D	
	voces	
plagalis	utriusque	autenti
A B C D	E F G	a b c d
Disposicio prothi autenti et sui plagalis		

	E	
	utriusque	Autenti
Plagalis	F G a	b c d e
B C D E		
Disposicio deutri autenti et sui plagalis		

	F	
	utriusque	Autenti
Plagalis	G a b	c d e f
C D E F		
Disposicio autenti triti et sui plagalis		

	G	
	utriusque	Autenti
Plagalis	a b c	d e f g
D E F G		
Disposicio tetrardi autenti et sui plagalis		

Le 173r

	D
de	E gravibus
	F
	G

¹⁷⁵Notandum quod ille quatuor figure includunt in se ascensiones et descensiones octo tonorum, ut postmodum patebit in practica. ¹⁷⁶Ubi nota quod prima figura ostendit climata primi et secundi tonorum in respectu ad istam clavem finalem, dicens quod ambo toni primus et secundus conveniunt in hoc fine ·D·solre, et eciam in illo, quia currunt simul per has tres claves ·E·F·G·, que continent voces utriusque toni, ut patet in figura. ¹⁷⁷Sed autentus a plagali differt, quia habet voces et claves in suo cursu, scilicet ·b·fa·b·mi, ·c·solfaut, ·d·lasolre, que dicuntur sibi speciales et proprie. ¹⁷⁸Plagalis habet ·A·re, ·B·mi, ·C·faut, has claves et voces, que sunt sibi proprie per quas currit ad differenciam sui autenti. ¹⁷⁹Et tamen omnes

174 *fig. post 195 Me* | voces] *om. Le* | prothi] *om. Me* | deutri autenti] autenti *Me* deutri *Le* | autenti triti] triti autenti *Le* | sui] *om. Me* | tetrardi autenti] autenti tetrardi *Me* | de ... gravibus] Figura de gravibus finalibus *Le* | de] *lectio incerta Me cf. TH VII 4, 178*

tales ascensus illorum duorum tonorum proportionaliter currunt in ordine ad istam finalem ·D·.¹⁸⁰ Sed secunda figura continet tertium et quartum tonum in ordine ad istum finem ·E· et ponens diferencias et conveniencias.¹⁸¹ Conveniencia autem eorum habetur in tribus clavibus intermediis, que dicuntur claves utriusque.¹⁸² Sed diferencia eorum habetur ex tribus finalibus ad utrumque finem tendentibus, quarum ·c·d·e· sunt proprie <littere> ipsius deutri, ·B·C·D· sunt proprie plagalis eiusdem. Et simili modo est dicendum de aliis figuris, que rationibus eisdem notificande sunt.¹⁸³ Item quodcumque cantus descendit ad secundam vel tertiam vel <currit> circa finalem, tunc ibi committitur tonus par in ordine ad suum finalem.¹⁸⁴ Quando autem non, tunc committitur tonus impar in ordine ad eundem.¹⁸⁵ Pro communi usu modernorum, non curando ascensiones ultra, tales toni <qui> currunt in clavibus intermediis possunt habere naturam utriusque autenti et sui plagalis.

Versus: ¹⁸⁶ Sed reliquos communes dicere debes.

¹⁸⁷ Sequitur aliud capitulum etc.

Le 173v ¹⁸⁸ Nota: clima sic diffinitur: est una et eadem clavis bis posita, claudens extremitates toni in ascensu et descensu eiusdem regulariter. ¹⁸⁹ Verbi gracia: Hec clavis ·D· gravis et ·d· minuta claudunt in se primum tonum. ¹⁹⁰ ·A· vero gravis et ·a· minuta continent 2^m tonum etc.

Versus: ¹⁹¹ Littera quemque tonum tenet una per talem modum.

¹⁹² 8^{vum} primum ·D· continet ·A·que 2^{um}.

¹⁹³ ·E· tertium, 4^m ·h· continet ·F· quoque quintum.

¹⁹⁴ ·C· claudit sextum, ·G· sep- patet ambitus horum.

► *p.362* ¹⁹⁵ Ecce subscripta tibi denotat ista figura.

¹⁹⁶ Hec est ultima pars huius libri in qua vult determinare dictum suum et documenta sua, ponens unum notabile de cursu tonorum, que vocantur climata apud modernos.

► *p.362* ¹⁹⁷ Unde clima multis modis sumitur, ut patet per autorem *Spere materialis*. ¹⁹⁸ Hic autem solum debet sumi pro clavibus terminantibus cursus ipsorum tonorum in ascensu sic quod ultra illas claves ascendere non possunt et in descensu quod ultra eandem clavem in specie ulterius descendere non valeant, sicut ista clavis ·D· gravis, id est ·D·solre, et ·d· minuta, id est ·d·lasolre, claudunt extremitates primi toni sic quod ultra illas claves talis cantus in ascensu et in descensu currere non possit.

179 istam] istum *Le*

180 secunda] illa *Le*

182 plagalis] plagales *Le*

184 eundem] eandem *Le*

185 et sui plagalis] ut sunt plagales *Le*

190 etc.] *om. Le*

192 ·A·que] atque *LeMe*

193 ·E·] hic *lectio dub. Le* | tertium] tritum *Me* | ·F·] *om. Le*

195 subscripta] iam scripta *Le* | post 195 sequitur figura ad 174 in *Me*

198 illas] illa *Le*

Versus: ¹⁹⁹ Autentus primus inter ·D·d· spaciatur.

²⁰⁰ Sex retinet cordas proprias autentus acutas.

²⁰¹ Sed illa clavis ·a· minuta, hoc est ·a·lamire, et <·A·> gravis, id est ·A·re, claudunt secundi toni finem, sic quod ultra istas claves non | ascendit neque descendit.

Le 174r

Versus: ²⁰² Primus ab ·A· plagalis in ·a· firmat sua castra.

²⁰³ Est proprium plagis tribus [et] descendere tongis

²⁰⁴ †Tonga ·g· id est clavis† sed illa clavis ·B· gravis et ·b· minuta claudunt in se quartum tonum in ascensionibus et descensionibus suis.

Versus: ²⁰⁵ Ulterius ·B·b· cursum distinguit utrumque.

²⁰⁶ Tres retinent cordas ut primus, sed illa clavis ·E· gravis et ·e· minuta claudunt in se tertium tonum in ascensionibus et descensionibus suis.

Versus: ²⁰⁷ At sua tendit in ·e· tentoria tercius <ex> ·E·.

²⁰⁸ Sed illa clavis ·C· gravis et ·c· minuta claudunt in se sextum tonum in ascensionibus et descensionibus eisdem.

Versus: ²⁰⁹ Plagalis ·F·c· tentoria fert in ·C·.

²¹⁰ Sed ·F· illa clavis gravis et ·f· minuta continent in se quintum tonum regulariter.

Versus: ²¹¹ Ex ·f· in ·F· magni distingue pallacia quinti.

²¹² Sed illa clavis ·D· gravis et ·d· minuta continent cursum octavi toni in ascensu et descensu eiusdem.

Versus: ²¹³ Octavum ·D·d· certo sub limite claudunt.

²¹⁴ Sed illa clavis ·G· gravis et ·g· minuta claudunt in se septimum tonum regulariter.

Versus: ²¹⁵ Ex ·G· in ·g· summi disponitur aula tetrardi.

²¹⁶ Et sic patent climata tonorum secundum terminos ascensionum. Et sic finis huius compendii. Laudetur deus et sanctus Bartholomeus in Parchin.

202, 205, 207 QUAEST. MUS. 2, 26 p. 96

211 QUAEST. MUS. 2, 26 p. 96 app. crit.

213 QUAEST. MUS. 2, 26 p. 96

215 QUAEST. MUS. 2, 26 p. 97

199 spaciatur] spaciantur *Le*

200 retinet] retinent *Le*

203 tongis] tangis *Le*

204 tonga] tagan *Le*

207 At] A D *Le* | tercius] tritonus *Le*

208 ·C·] E *Le* | sextum] septimum *Le*

209 ·F·] d *Le* | tentoria] dentoria *Le*

210 quintum] quartum *Le*

Me:

primus tonus 2^{us} tonus

217 Si quis sin-gu-lo- rum Cu-pit to-no-rum

3^{us} tonus 4^{tus} tonus

Sci-re me-lo- di-a<m> Hanc at- ten-dat nor-mam

5^{tus} tonus 6^{tus} tonus

Et sic fi- ne bre-vi Stu- di- o-que le- vi

7^{mus} tonus 8^{vus} tonus

Po-te-rit hic sci-re To-nus dif-fi- ni- re.

²¹⁸ Nota quilibet cantus aut consideratur in principio et hoc quo ad differencias, aut in medio quo ad ascensum et descensum et ibi iudicatur si est autentus vel plagalis, aut in fine quo ad tonum sive intonacionem utpote si finitur in *re* est primi vel 2ⁱ toni et sic de aliis.

²¹⁹ Tantum pro nunc.

219 Tantum pro nunc] sufficit amen *add. Me alia manu*

COMMENTAIRE

pr. 2-4: Accessus commun. Voir par ex. Guillelmus Wheatley, *Expositio in Boethii De scholarium disciplina*, (éd. in Thomas de Aquino : Opera omnia, Parma 1869, t. XXIV, p. 148-216) : « Declarata ergo sunt haec quinque, si recte considerabis, quae auctorum more in librorum principiis frequenter recitantur, et his metris comprehenduntur: *utilitas, titulus, intentio, parsque* (*pars quae* ed.) *sophiae, quattuor ac causae rem totam perficientes.* »

pr. 13 non contracto] c'est-à-dire "en soi" – « sine restriccione »: dans l'absolu.

pr. 19-20 perspectiva] i. l'optique. Sur la place de l'optique dans le dispositif des sciences médianes, voir Hentschel, Musiktheorie p. 133-137.

pr. 24-26: « Sed causa formalis libri hujus, sicuti et aliorum librorum, duplex est. Una enim est forma tractandi, alia forma tractatus. Forma tractandi in modo consistit procedendi: et hic modus definitivus est, divisivus atque exemplorum positivus, quemadmodum intuenti libri processum clarius innotescit. » (Guillelmus Wheatley, *Expositio in Boethii De scholarium disciplina*, éd. in Thomas de Aquino, *Opera omnia*, Parma 1869, t. XXIV, p. 148-216).

pr. 26 diffinitivus ...] deux des cinq modes rhétoriques: *modus definitivus, divisus, probativus, improbativus, exemplorum positivus*. Cf. Heinrich Lausberg: *Handbuch der literarischen Rhetorik: eine Grundlegung der Literaturwissenschaft* (troisième édition, Stuttgart 1990), § 1115.

pr. 28: Cette affirmation est inconnue par ailleurs.

pr. 31: Le tableau (*Le* 140v) et les éléments de commentaire en vers ou en prose (*ibid.* 140v-141r) copiés à cet endroit ne semblent pas à leur place. Ils concernent la théorie des modes (nomenclature, finales, définition du "ton", règles versifiées concernant le nombre des différences psalmodiques et les intonations de la psalmodie. On notera par ailleurs que la plupart de ces éléments appartiennent au texte principal reproduit plus loin: « In ·D·solre manet ... » (4, 76-79) « Tonus est discrecio ... » (cf. 4, 39) et « Pri-re la ... » (4, 88-89).

pr. 55 famatur] La tournure passive est plutôt insolite, mais elle semble devoir être comprise comme un « dicitur » avec la nuance propre de famo, -as, -are.

pr. 71 persuaderi] = rendre convainquant, crédible. Voir, par exemple, chez Guillaume d'Ockham: « conclusio, quod actus fruitionis qui est beatificus non sit active a voluntate, potest persuaderi ... » (*Scriptum in librum primum sententiarum ordinatio*, I, d. 1, q. 2; Guillelmi de Ockham, Opera theologica 1, ed. Gedes Gal, St. Bonaventure, NY 1967, p. 398; « Potest tamen sustineri rationabiliter et persuaderi ... » (*Quodlibet* III, q. 20; Id., Opera philosophica et theologica 9, éd. Joseph C. Wey, St. Bonaventure, NY 1980, p. 284).

pr. 75-76: « Ly » est un supplétif pour l'article défini inexistant en latin. Voir Peter Stotz: Handbuch zur lateinischen Sprache des Mittelalters 4, München 1998, p. 290-291 (§ 37.12).

pr. 89 omne rarum ...] adage commun, cf. W. Binder: Novus thesaurus adagiorum latinorum. Stuttgart 1861, p. 262 (n° 2373).

pr. 116-130: Sur la division tripartite *musica rithmica - harmonica - metrica*, voir Cassiodore (CASSIOD. inst. 2, 5, 5) et Isidore de Séville (ISID. etym 18, 1)

pr. 120-121 voir Alexandre de Villedieu, *Doctrinale* (éd. Dietrich Reichling: Das Doctrinale des Alexander de Villa-Dei. Monumenta Germaniae paedagogica XII, Berlin 1893), III, x (p. 100 sqq. v. 1550-2281), IV, xi (p. 152 sqq., v. 2282-2360).

pr. 124: Texte corrompu? L'idée toutefois semble être celle que par l'organe de la voix, les sons constitutifs du chant deviennent graves ou aigus.

pr. 139 numerus sonorum ...] *Le* dit bien « sonorum » (et non « sonorus ») en accord avec TH XII 1, 36). Sur l'acception « sonorus » qui définit l'objet de la musique en tant que science médiane, voir par ex. Thomas d'Aquin, *Exp. in Post.*, I, lect. 15 (Commentaria in Aristotelis Peri Hermenieias et Posteriorum Analyticorum, éd. Leonina t. I, 2, Roma 1882, 57b-58a): « Numerus ergo simpliciter, qui est genus subiectum arismetice, et

numerus sonorus, qui est genus subiectum musice, non sunt unum genus simpliciter... ». Sur cette acception voir Hentschel, Musiktheorie, p. 137-147 *passim*.

pr. 161-162: Egaleme[n]t en tête d'un commentaire du *Doctrinale* d'Alexandre de Villedieu: « Beatus A(u)gustinus: in domo dei et in ecclesia quatuor sunt necessaria... » (Paris, BnF Lat. 7679, f. 48r-159v ; S. XV) signalé par Charles Thurot : Notices et extraits de divers manuscrits latins pour servir à l'histoire des doctrines grammaticales du Moyen Âge. Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque impériale ..., t. XXII, Paris 1868, p. 57. Cf. ANON. Couss. XII 1, 25.

1, 3: vers généralement solidaire des v. 19 et suivants.

1, 12 Quatuor dene] il s'agit vraisemblablement d'une échelle non de quatorze, mais de quinze degrés: *A B C D E F G a b c d e f g aa* (sans « G primum » ni « b molle »).

1, 16 fido] pour “fidem” (licence poétique en raison de la rime intérieure).

1, 25: degré ajouté “extra manum” pour compléter le troisième hexacorde par bécarré partant de *g*.

1, 28 *ars sine usu ...*] adage, cf. « Debet eciam quantumcumque doctus sit artem suam usitare quia secundum Boecium ars sine usu parvum vel nihil prodest ... » in: *Ars memorandi* (Berlin StBPK, Ms. Theol. lat. qu. 23, f. 99r-105v, cf. Gerard Achten, Die theologischen lateinischen Handschriften in quarto der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. Teil 1: Ms. theol. lat. qu. 141-266. Kataloge der Handschriftenabteilung, Reihe 1, Handschriften I, 1, Wiesbaden 1979, p. 144 ; voir aussi, p. ex. ADAM FULD. 2, 8 [p. 350a]).

1, 29: Aphorisme forgé d'après Aristoteles, *Physica* II: « Omnino autem ars alia quidem perficit, que natura non potest operari, alia vero imitatur. Si enim que sunt secundum artem propter hoc sunt manifestum quot et que sunt secundum naturam, similiter enim se habent ad invicem in his que sunt secundum artem, et in his que sunt secundum naturam posteriora ad priora. » (Iacobus Veneticus translator Aristotelis, translatio vetus) éd. F.

Bossier et J. Brams, *Aristoteles Latinus* VII.1, fasc. 2, Leiden 1990, liber 2, cap. 8, p. 86.

1, 30: Aphorisme formé à partir de *Aristoteles, De caelo* (Bekker I 4, 271a 33): «*Deus autem et natura nichil frustra faciunt*». *De caelo et mundo. Translatio Nova*, a F. Bossier, in: *Aristoteles Latinus Database (ALD)*, Release 1 / 2003, Brepols 2003, VIII, 2, liber 1, cap. 4.

1, 40 primum est ...] voir ci-dessus pr. 196.

1, 56 unde metrum] ne figure pas dans le texte ; cf. 1, 47.

1, 63 cantus] désigne ici l'hexacorde de solmisation ; l'expression «*relata symphonia*» est inconnue par ailleurs et se comprend difficilement.

1, 70: vers généralement solidaire des v. 72-74.

1, 95-97: Ces explications demeurent obscures et ne s'articulent sur aucun horizon théorique connu. Les «*voces*» (*ut, re, mi*, etc.) ont toujours été au nombre de six. «*tonum illum modo et alios*»: il faut peut-être comprendre «*tonum illum et alios modos ...*» (cf. plus loin «*i. alios modos qui formantur ...*»).

1, 99: Il ne s'agit pas d'une citation de Guy d'Arezzo. Pour «*vigenarius*», cf. ci-dessus 1, 18-25 ; mais l'échelle guidonienne compte 21 degrés (ci-dessous 1, 149-153).

1, 109: Les deux témoins de TH XIII ignorent l'usage du gamma en tant que lettre-clef. Le gamma est systématiquement remplacé par la lettre «*g*».

1, 117 Hoc non est intelligendum ...] il faut comprendre que bien qu'il y ait deux hexacordes par nature, ces deux relèvent bien de la même espèce.

1, 134 Primum] à savoir «*b molle*».

1, 141-142: La subdivision du texte 1, 135-139. Il faut sans doute comprendre qu'à la suite de l'énoncé général (1, 135), l'auteur présente une première structure (tripartite) de l'échelle («*ex quibus habetur prima*

divisio ... ») (1, 136-139) et cet exposé forme la seconde partie de cette section du texte.

1, 143 in 2^a divisione] ci-dessous 1, 148 sqq.

1, 157 in figura sequenti] voir après 1, 200.

1, 188 in figura sequenti] voir après 1, 200.

1, 200 Sequitur alia figura] Il s'agit bien de la figure déjà annoncée plus haut (1, 157 et 1, 188) et copiée à la suite.

1, 202 novem modi] fait référence à la liste canonique « Ter terni sunt modi ... » ; l'octave (diapason) est en surnombre, cf. plus loin 3, 193 et 217.

2, 22 quia multociens] il semble qu'il soit ici question des pseudo-muances (« cum tamen vox ... non mutatur ») vers les hexacordes lointains dans le cas d'intervalles égaux ou supérieurs à la septième.

2, 63: Il faut comprendre que, dans le cas d'une muance sur *ut*, *re* ou *mi*, il y a, au sein du même hexacorde (« eiusdem cantus »), davantage de sons en amont qu'en bas (« plures voces... tendunt sursum quam deorsum »).

2, 69-73: Les 52 muances se répartissent ainsi: *C* (2), *D* (2), *E* (2), *F* (2), *G* (6), *a* (6), *c* (6), *d* (6), *e* (2), *f* (2), *g* (6), *aa* (6), *cc* (2), *dd* (2).

2, 72 secunda figura] cf. le tableau qui figure vers la fin du *primum principale*, ou peut-être un tableau de solmisation qui n'a pas été reproduit ici.

3, 1 cantus totius mundi] cette expression est propre à TH VII et XIII (cf. TH VII 1, 5 et 3, 31). Voir encore München, Clm 21311 (daté 1487), f. 107v « Et sciendum prae omnibus illis, quod sex sunt voces per quas omnis cantus totius mundi regulatur, scilicet ut, re, mi, fa, sol, la. Et illae voces dividuntur inter se ... »

3, 13 dyatesseron cum dyapente] il faut comprendre que la quarte et la quinte sont disjointes (voir aussi ci-dessous 3, 206).

3, 25 respectus] se rattache au vocabulaire de la logique et désigne la conception d'une chose (au sens objectif). Voir aussi TH V pr. 19 et LZ pr. 18.

3, 88: La définition n'est pas de Guy d'Arezzo.

3, 100 secundum dictum Guidonis] cf. ci-dessus 3, 88.

3, 112 vel *semis* dicitur *dimidium* ... ditonus] cette acception, pertinente pour le demi-ton, n'a bien évidemment aucun sens pour qualifier le statut de la tierce mineure par rapport à la tierce majeure.

3, 140 extra litteram] il faut comprendre que le triton dont il est ici question, n'est pas évoqué dans le texte de base.

3, 163 quadrupliciter] (et non "dupliciter" comme *LeMe*). L'intervalle de sixte mineure admet en effet quatre positions sur l'échelle guidonienne: *A-F*, *B-G*, *D-b*, *E-c*. Il est formé tantôt d'une quinte + demi-ton, tantôt d'un demi-ton + quinte.

3, 165: Même exemple dans TH VII 3, 134 avec le texte « inpolluto » extrait du répons « Omnipotens, adorande... » (CAO 7318) des Matines de l'office de sainte Agnès.

3, 168 ex recto et obliquo] « semitonium » est le cas « droit » qui se décline ; « obliquo » ici pour « (cum) dyapente » – mais généralement indéclinable.

3, 176 Ecce vox] est extrait du troisième répons du troisième nocturne du dimanche de la Septuagésime *Ubi est Abel frater tuus* (CAO 7804) ; cf. TH VII 3, 151.

3, 184-186: Cf. TH III 5, 84-85 et 88.

3, 203-205: Il faut comprendre qu'il s'agit de l'association d'intervalles disjoints par un ton ou un demi-ton (« supervacua commixtio »):
 diton (tierce majeure) + quinte: *C-E + F-c*, *F-a + b-f*, *G-b + c-G* ;
 semiditon (tierce mineure) + quinte: *A-C + D-a*, *B-D + E-b*, *D-F + G-d*.

3, 206-210: Ne fait sens que si l'on admet – comme précédemment – que la quinte et la quarte sont disjointes (voir aussi TH XXI 6, 61-66 et ci-dessus 3, 13). Cette curieuse appellation de la neuvième semble avoir fait école dans l'enseignement parisien vers le milieu du XIII^e s., car elle est formellement critiquée dans le *De musica libellus* anonyme de l'ANON. Couss. VII (c. 1260-1270): « Et sciendum quod tredecim sunt species in musica (...) Et quaeritur quare non dicitur dyatesseron super diapente, ut habeatur quatuordecim species (...) Solutio: dyatesseron et dyapente continentur infra dyapason, et similiter omnes praecedentes species, et propter hoc non potest dici dyatesseron cum dyapente. Quia ex quo dyatesseron et dyapente perficiunt dyapason, superflue diceretur dyatessaron super dyapente. Unde bis repeteretur dyapason, et hoc est modo quare non dicitur dyatessaron cum dyapente. » (éd. CSM 36, p. 29). En revanche, l'auteur de notre commentaire accepte bien cette dénomination de la neuvième et repousse, sur ce point, toute objection (cf. 3, 209-210).

3, 253 circa illam figuram] il s'agit des deux tableaux qui suivent la mélodie « Ter terni ... » (cf. ci-dessus 4, 217).

3, 256 antiphonam] i. *Ter terni sunt modi* ...

4, 2: L'expression « cantus regularis » apparaît pour la première fois dans le tonaire cistercien (cf. TON. Cist. 105, 120, 134, 148).

4, 33: Le tableau annoncé à cet endroit, puis décrit, ne figure pas dans le texte principal. Il s'agit peut-être du tableau f. 172v-173r (cf. ci-dessous 4, 174).

4, 41 tonus vero autentus] L'expression ne figure pas dans le texte, mais d'après la description de cette section il ne peut s'agir que du texte qui commence en 4, 55.

4, 42 sciendum] renvoie sans doute à 4, 47 qui sera commenté plus loin (4, 48 sqq.).

4, 44 consideracio ... intellectus] « Alio modo dicitur “cogitare” magis proprie consideratio intellectus, quae est cum quadam inquisitione, antequam perveniatur ad perfectionem intellectus per certitudinem visionis »

(Thomas d'Aquin, *Summa Theologiae*, ed. Leonina t. VIII-X, 1895-1899, II. II, q. 2, a. 1). – « in ordine ad principium et finem » : mais il faut comprendre, d'après de qui suit, qu'il s'agit de la prise en compte des montées et des descentes par rapport à la finale et non par rapport au degré initial (donc: « non in ordine ad principium sed ad finem »).

4, 46: A défaut de comprendre ce que signifient ici l'expression « exemplari posicione » ou ces « posicione » communément qualifiée de tons (« que ... nominantur communiter toni »), ce point du commentaire demeure obscur - « transsimiliter » est un néologisme où la préposition-préfixe « trans » ajoute une idée de perfection (« de manière tout à fait semblable »).

4, 87: Ce vers doit être complété par le suivant: « In *fa* quin- aut sex-, sept- aut oc- explicit in *sol*. » (cf. TH II 4, 24 et TH V 4, 59).

4, 106: Il manque ici le vers concernant la finale (*G*) des septième et huitième modes (même lacune dans TH VII 4, 121).

4, 117-118: Ce commentaire semble plutôt se rapporter au troisième (voire au quatrième) mode transposé à la quarte supérieure (demi-tons *mi-fa* / *la si* bémol, voir aussi ci-dessus 4, 105). On notera au demeurant que le commentaire ne dit rien du troisième mode.

4, 195 subscripta] Dans *Me*, ce vers introduit un tableau des *climata* qui dans *Le* se trouve un peu plus haut (après 174), d'où « iam scripta » dans *Le*. Il est possible que, dans l'archétype, l'emplacement de ce tableau n'était pas clairement indiqué.

4, 197: Voir Iohannes de Sacrobosco, *Tractatus de sphaera*. Venise: Adam de Rottweil, c. 1478 (éd. en ligne par Roberto de Andrade Martins, <http://www.ghc.usp.br/server/Sacrobosco-1478.htm>), c. 3, *De divisione climatum* (f. 23v-26r).

CHRISTIAN MEYER

TRACTATUS EX TRADITIONE HOLLANDRINI
COD. MONACENSIS 5947

(TRAD. HOLL. XIV)

INTRODUCTION

1. LE MANUSCRIT

Le manuscrit clm 5947 (papier, 247 f.) qui contient la présente recension de la tradition d'enseignement de Johannes Hollandrinus semble avoir été formé en Allemagne du Sud. Le volume provient de la bibliothèque de la résidence des Jésuites d'Ebersberg installés en 1595 par le duc de Bavière Guillaume V dans les bâtiments de l'ancienne abbaye bénédictine Sainte-Marie et Saint-Sébastien supprimée par ce dernier ¹. Il ne subsiste hélas aucun catalogue ancien de cette bibliothèque susceptible de dater l'entrée de ce volume dans les collections de l'abbaye ². Mais on notera que celles-ci recèlent par ailleurs divers textes qui témoignent de l'intérêt de cette communauté monastique non seulement pour la théorie du plain-chant, mais également la musique « spéculative » et pour la musique polyphonique, tout au long du XV^e siècle et jusque dans les premières décennies du siècle suivant : un traité composite de plain-chant et un traité de musique mesurée du début du XV^e siècle (clm 5963) ; un traité de solmisation et un traité sur les neuf intervalles et les tons copiés vers le milieu du XV^e s. (clm 6037) ; des extraits de la Musique de Boèce suivie d'extraits de la *Musica speculativa* de Jean de Murs copiés au cours du dernier quart du XV^e s. (clm 6006) ; enfin un commentaire des *Flores musicae* de Hugo von Reutlingen copié en 1529 à l'abbaye d'Ebersberg (clm 6002).

Le traité qui fait l'objet de la présente édition est suivi d'un autre traité de plain-chant dont les matières recourent sensiblement celles de TH XIV (échelle des sons, nuances hexacordales, description des modes, intervalles). Ces deux unités musicales sont serrées sous une reliure « renaissance » avec un ensemble de traités de grammaire, de logique et de physique : un commentaire de la seconde partie du *Doctrinale* d'Alexandre de Villedieu et de la grammaire de Donat (f. 1r, 32r), un commentaire du traité de Jean Josse de Marville sur les modes de signifier (f. 89r), un abrégé de philosophie de la nature (f. 128r), un commentaire des *Summulae logicae* de Pierre

¹ Le fonds d'Ebersberg comprend les manuscrits Clm 5801a-6059. Ils sont sommairement décrits dans le catalogue imprimé de C. Halm, I, iii (1873), p. 40-69. Un colophon atteste la présence de ce manuscrit dans la collection des Jésuites d'Ebersberg dès 1596 (f. 6r «Residentiae Societatis Iesu Ebersberge 1596»).

² Liste des catalogues dans Stephan Kellner et Annemarie Spethmann: Historische Kataloge der Bayerischen Staatsbibliothek München. Wiesbaden 1996, p. 192-196

d'Espagne (f. 156r) suivis d'autres opuscules de logique (f. 217r). Deux commentateurs sont nommément cités : Eberhard Guttenberger, auteur du commentaire du *Doctrinale*, et un certain Conradus Weismann, commentateur du traité de Jean Josse. Ce dernier n'a pu être identifié. En revanche le premier est une personnalité mieux connue. Originaire de Schwäbisch Hall, Eberhard Guttenberger a été formé à l'université de Leipzig entre 1482-1489. Immatriculé en 1506 à la jeune université de Francfort sur l'Oder fondée en 1502 par l'Électeur de Saxe Joachim I, il devient, en 1518, doyen de la faculté de médecine de cette même université.³ Son commentaire est ici daté de 1493 (f. 31r ; la même date encore f. 44r) tandis que celui de Conradus Weismann est daté de l'année précédente.

2. LE TEXTE

La copie de TH XIV est l'œuvre de trois scribes. Une première main, cursive au ductus assez angulaire, du dernier quart du XV^e siècle, a copié les six premiers chapitres (f. 108r-110r). Le chapitre 7 (f. 110r-110v) est d'une autre main et il semble bien que l'*exercitium vocum* noté sur quatre portées à la fin de chapitre (f. 110v) soit incomplet. La dernière portée s'achève en effet par un guidon qui appelle un *I*. Les chapitres 8 (de *vocum mutacionibus*) et suivants semblent avoir été copiés par un autre copiste dont le ductus et le système d'abréviations s'apparente toutefois à ceux du précédent. Les deux dernières mains présentent une cursive humanistique du début du XVI^e siècle au ductus moins appuyé. Ces copistes ont adopté la même mise en page (notamment le choix d'un module plus grand pour les têtes de chapitre) mais en élargissant l'interlignage, réduisant ainsi d'un quart environ le nombre de lignes à la page. Le changement de copistes ne laisse toutefois aucun doute sur l'existence d'un antigraphe unique.

Mis à part quelques négligences de copie, le texte du manuscrit est assez sûr et ne nécessite guère de conjectures. Le texte semble d'ailleurs avoir été collationné sur le modèle comme le suggère la correction «*quia potentiam*» (3, 24) reportée en marge du f. 109r. La dittographie par homoeoteleuton

³ Gustav Bauch: Die Anfänge der Universität Frankfurt a. O. und die Entwicklung des wissenschaftlichen Lebens an der Hochschule (1506-1540). Texte und Forschungen zur Geschichte der Erziehung und des Unterrichts in den Ländern deutscher Zunge III, Berlin, 1900, p. 79-81

corrigée en 6, 6 (« vocem quod plusquam ... habent », f. 110r, cf. *app. crit.*) suggère que l'antigraphe était copié à courtes lignes, sans doute sur deux colonnes.

3. CONTENU

Praefatio

- pr. 1 Utilité de la musique selon diverses autorités (Aristote, Boèce, Livre de la Sagesse).
pr. 10 Effets psychologiques de la musique.

cap. 1 Définition de la musique et étymologies

- 1, 2 L'origine du mot (1) : les Muses.
1, 9 L'origine du mot (2) : Moys – l'eau.
1, 11 L'efficacité supérieure de la voix humaine.

cap. 2

- 2, 2 Les inventeurs de la musique dans les temps bibliques et dans l'Antiquité.
2, 7 L'utilité de la musique selon Aristote. Il ne suffit pas de prendre plaisir à la musique, encore faut-il en posséder le savoir.
2, 14 La musique et le chant liturgique n'a pas pour fin de flatter les sens de l'homme mais de louer Dieu.

cap. 3

- 3, 2 La musique est double : science et pratique.
3, 7 La musique en tant que pratique est triple :
- rythmique (subordonnée à la métrique)
- instrumentale. Sur l'usage des instruments selon Aristote
- vocale
3, 25 La musique vocale, objet de ce traité, est double :
- « simple », obéissant aux règles de la modalité
- mesurée : formée de plusieurs parties vocales réglées par les formes d'organisation des durées

cap. 4 Les fondements de la musique : les lettres

- 4, 4 Sept lettres latines (a b c d e f g) et une lettre grecque (Γ) ajoutée à l'octave inférieure de la dernière (g)
4, 8 Aux lettres sont associées des syllabes (*voces*).
4, 14 Trois séries de lettres distinctes par leur forme graphique
4, 15 capitales : Γ-G, [a]
4, 17 - minuscules : a b c d e f g [aa]
4, 21 - lettres redoublées : aa bb cc dd [ee]
4, 25 Ces 22 lettres sont les clés du chant.

cap. 5

- 5, 2 Seconde composante : les syllabes (*voces*).
5, 3 Le son vocal est propre aux êtres animés. La voix humaine se déploie selon le grave et l'aigu et se module à l'instar du discours verbal.

- 5, 6 En musique il y a six *voces* : *ut re mi fa sol la*.
 5, 9 Ces syllabes sont répétées par sept fois sur la main de solmisation.
 5, 11 Les articulations de la main de solmisation. Son utilité.

cap. 6

- 6, 2 Graves : Γ - G ; aiguës : a - g ; suraiguës (dites aussi *excellentes*) : aa - dd + ee
 6, 12 Les lettres-clés (Γ F c g dd) et leur usage
 6, 15 La double forme du b
 6, 17 A - C : *voces* graves
 D - G : *voces* graves (dites aussi *finales*)
 a - g : *voces* aiguës
 aa - ee : *voces* suraiguës

cap. 7

- 7, 2 Les trois hexacordes : par nature, par bémol et par bécarré
 7, 7 Les sept positions de l'hexacorde sur la main de solmisation :
 Γ - E premier par bécarré
 G - e deuxième par bécarré
 g - ee troisième par bécarré
 C - a premier par nature
 c - aa second par nature
 F - d premier par bémol
 f - dd second par bémol
 7, 26 *Exercitium vocum* (fragment, exploration des degrés du premier hexacorde par bécarré Γ - E)

cap. 8 Théorie des nuances hexacordales

- 8, 2 Définition de la nuance
 8, 6 S'il n'y a qu'une syllabe, aucune nuance n'est possible.
 8, 11 Deux syllabes autorisent quatre nuances, à l'exception de *mi* et *fa* puisque ces deux syllabes correspondent à des sons différents.
 8, 22 Trois syllabes autorisent six nuances
 8, 25 Règle des nuances : nuance ascendante vers *ut*, *re*, *mi*, descendante vers *fa*, *sol*, *la*
 8, 28 Exemples de nuances hexacordales :
 hexacordes C -*faut* Γ - E – C - a
 D -*solre* Γ - E – C - a
 C -*faut* Γ - E – C - a
 D -*solre* Γ - E – C - a
 E -*lami* Γ - E – C - a
 F -*faut* C - a – F - d (par bémol)
 G -*solreut* C - a – F - d (par bémol) – G - e (par bécarré)
 a -*lamire* C - a – F - d (par bémol) – G - e (par bécarré)
 c -*sofaut* F - d (par bémol) – G - e (par bécarré) – c - aa
 d -*lasolre* F - d (par bémol) – G - e (par bécarré) – c - aa

cap. 9

- 9, 2 Définition et liste des intervalles (résumé versifié)
 9, 15 1. Unisson

- 9, 19 2. Demi-ton
- 9, 23 3. Ton
- 9, 27 4. Tierce mineure
- 9, 30 5. Tierce majeure
- 9, 35 6. Quarte
- 9, 39 7. Quinte
- 9, 46 8. Sixte mineure
- 9, 49 9. Sixte majeure
- 9, 50 Un intervalle surnuméraire : l'octave
- 9, 52 *Ter terni sunt modi* (mélodie didactique)
- 9, 51 Exemples notés des neuf intervalles

cap. 10

- 10, 1 Définitions des tons encore appelés modes ou tropes
- 10, 10 Division des quatre tons primitifs en authentiques et plagaux
- 10, 15 Les quatre finales des tons «non transposés» : *D E F G*
- 10, 19 Quatre finales secondaires : *a b c d*
- 10, 21 Ambitus respectifs des authentiques et des plagaux
- 10, 27 Critères de distinction entre authentiques et plagaux. Degrés propres et degrés communs
- 10, 35 Caractéristiques des chants de mode authentique.
 - Exemples : ant. *In patientia vestra* (CAO 3267, 1^{er} mode)
 - resp. *Deus omnium exauditor* (CAO 6430, 1^{er} mode)
 - ant. *Ecce tu pulchra es* (CAO 2547, 1^{er} mode)
 - ant. *Fidelis sermo* (CAO 2867, 1^{er} mode)
 - ant. *Leva Ierusalem* (CAO 3606, 1^{er} mode)
 - resp. *Genti peccatrici* (CAO 6768, 1^{er}, 5^e ou 7^e mode)
 - ant. *O gloriosum lumen* (CAO 4030, 3^e mode)
 - ant. *Christi virgo* (CAO 1787, 1^{er} mode)
- 10, 42 Caractéristiques des chants de mode plagal.
 - Exemples : ant. *Omnis terra* (CAO 4155, 4^e mode)
 - ant. *Miserator Dominus* (antienne de l'office de la Fête-Dieu, 2^e mode)
 - ant. *Petrus apostolus (dixit ...)* (CAO 4284, 8^e mode)
 - ant. *Et respicientes* (CAO 2718, 8^e mode)
 - ant. *Beata es Maria (quae credidisti ...)* (CAO 1565, 8^e mode)

4. LE TEXTE DANS LA TRADITIO HOLLANDRINI

Le présent témoin de la *Traditio Hollandrini* est une sorte d'abrégé et s'apparente en cela à d'autres textes de la tradition comme TH X ou TH XII. Il ne transmet que certains éléments de cet enseignement : l'échelle des sons et le système de notation, les principes des hexacordes et des nuances hexacordales, la liste canonique des neuf intervalles mélodiques. La théorie de la modalité est réduite à son expression la plus sommaire et

l'auteur ne dit rien des règles de la psalmodie ni du chant antiphoné. Les développements concernant les altérations accidentelles, à savoir cette théorie des *coniunctae* qui semble bien avoir été l'une des topiques majeures de l'enseignement de Johannes Hollandrinus, est ici passée sous silence. De même, comme bien d'autres traités, TH XIV ne fait aucune référence explicite au maître lui-même.

Le traité s'inscrit cependant bien dans cette tradition d'enseignement et témoigne au demeurant de parentés singulières avec TH II et TH V et, secondairement LZ :

- 2, 18-22 résumé versifié sur les inventeurs de la musique (comme TH V, LZ).
- 5, 7-8 Les syllabes de solmisation (= TH V 1, 21-22 ; TH XXI 2, 25-26 ; LZ 1, 17-18).
- 5, 12 Les dénominations des articulations des doigts (TH II 1, 4 ; TH V 1, 41 ; LZ 3, 15).
- 6 Tout ce chapitre présente d'étroites parentés avec TH II 1 *passim* ; TH V 2 *passim* et LZ 3 *passim*.
- 7, 5-16 à rapprocher de TH V 2, 6-7 et 12-19.
- 8 De très larges sections de ce chapitre sont attestées par TH II 3 *passim*, TH V 3 *passim* et LZ 2 *passim*.
- 9 Le corps de la présentation des intervalles (y compris les résumés versifiés) sont à rapprocher de TH II et TH V de même que la dernière section de ce chapitre (53-61) (cf. TH II 3, 139-146 et TH V 3, 175-182).
- 10, 28-33 cf. TH V 4, 123-127. Les règles de classement des chants en authentiques ou en plagaux (10, 35-49) se retrouvent pour la plupart d'entre elles dans TH V (4, 565-577) et TH XVII (311-321).

On notera en outre la présence de quelques lieux secondaires, caractéristiques de la *Traditio Hollandrini* : le gamma qualifié de « fondamentale » (6, 12), la distinction entre *claves signatae* et *claves non signatae* (6, 12-13), enfin les sauts d'intervalles définis comme *potenter* ou, au contraire, *debiliter* (9, 24 ; 9, 49 ; 9, 53-61).

Si la présente recension réduit l'enseignement de Iohannes Hollandrinus à une expression relativement sommaire elle se distingue cependant par l'abondance des lieux aristotéliens sur la musique. La préface et les chapitres 2 et 3 puisent généreusement dans les considérations éthiques et pédagogiques relatives à la musique développées dans le huitième livre de la *Politique*. Au chapitre 5, la définition isidorienne de la voix est subrepticement complétée par une réminiscence du *De anima* qui fait de l'émission vocale le propre des êtres animés (5, 4). De même, si le cadre général de la division de la musique en « science » et en « pratique » (ch. 3) s'inscrit à l'évidence dans la tradition d'Al-Fārābī relayée par Jean de Garlande qui

distingue «*musica speculativa*» et «*musica activa*»⁴, la «musique pratique» est elle-même subdivisée selon le schéma isidorien (*rithmica, organica, armonica*), mais commentée d'après Aristote. Notre texte présente ainsi le caractère d'une réception universitaire de la *Traditio Hollandrini*, mais en marge de l'enseignement officiel qui reposait principalement, notamment dans les universités allemandes et d'Europe centrale, sur la lecture de la *Musica speculativa* de Jean de Murs.

Le traité présente enfin, en filigrane, quelques traits humanistes. On notera à cet égard l'insistance de l'auteur sur la supériorité de la musique vocale et sa défiance à l'égard de la musique instrumentale (1, 10-12). Ces positions éthico-philosophiques le conduisent ainsi à refuser l'usage des instruments aux enfants, au prétexte que la musique instrumentale (en particulier celle des instruments à vents) « dispose l'âme à la guerre et au brigandage plus qu'aux œuvres de vertu, et surtout lorsque parvenu à la maturité (*etas perfecta*), l'homme doit vivre selon la vertu et la vie parfaite » (3, 11).

5. ÉDITION

Conformément aux principes adoptés dans le présent corpus, nous avons respecté l'orthographe du manuscrit. Les abréviations latines des nombres et des adjectifs numéraux ont été conservées. Les leçons à l'évidence fautives ont été rejetées dans l'apparat critique.

Le corps des lettres de la notation alphabétique a été normalisé conformément aux usages éditoriaux modernes : *F-G, a-g, aa-ee*. Le bécarré a été reproduit selon la graphie adoptée par les copistes : ꝥ (6, 15) et ꝥ (7, 20 ; 8, 16).

Les exemples musicaux adoptent la notation à clous.

⁴ Voir Haas, *Studien* p. 420-424; TRAD. GARL. plan. I, 2

EDITION

Mb = *München, Bayerische Staatsbibliothek clm 5947, fol. 108r-115r*

Praefatio

108r ¹Quia secundum philosophum octavo *Polliticorum* oportet utilium quedam erudire pueros non solum propter id quod utile puta litterarum erudicionem, sed propterea quod per ipsam contingit fieri multas alias erudiciones. ²Huiusmodi autem est musica habens eodem teste delectacionem naturalem propter quod omnibus etatibus et omnibus moribus usus ipsius est amicus. ³Est igitur congrua ad naturam musice doctrina, non ad docendum et erudiendum in ipsa iuvenes, qui propter etatem indelectabile nihil sufferre volent. ⁴Musica autem nature delectabilium est. Hec ille. ⁵Ad hoc Boetius ayt quod sine musica nulla doctrina est perfecta. ⁶Et ipsa docet enim rerum habitudines et proporcionem omni arti, sciencie atque regimini utiles, cum omnia sint quodam modo musicaliter ordinata secundum certam et ordinatam proporcionem. ⁷*Sapiencie* undecimo: „Omnia [sint] in numero, pondere et mensura fecisti“. ⁸Hoc idem Ysidorus affirmat dicens: „itaque sine musica nulla disciplina potest esse perfecta, nichil enim est sine illa“. ⁹Nam et ipse mundus quadam armonia sonorum fertur esse compositus, et celum ipsum armonie modulacione revolvit. ¹⁰Musica movet modulacione affectus, provocat in diversum habitum sensus, in proeliis quoque tube concentus pugnantes accendit et quanto vehemencior fuerit clangor, tanto fit ad certamen animus forcior. ¹¹Siquidem et remiges cantus hortatur ad tollerandos quoque labores, musica animum mulcet et singulorum operum fatigacionem modulacio vocis solatur. ¹²Excitatos quoque animos musica sedat, sicut legitur quod David a spiritu imundo Saulem arte modulacionis eripuit. ¹³Ipsas quoque bestias necnon et serpentes et volucres atque delphines ad auditum sue modulacionis musica

1 Aristoteles, Politica VIII, 2 (1338a)

2-4 Aristoteles, Politica VIII, 4 (1340a)

5 ISID. etym. 3, 17, 1

7 Sap. 11, 21

8 ISID. etym. 3, 17, 1

9 Hugutio, Derivationes M 126

11-13 ISID. etym. 3, 17, 2-3

2 moribus] maioribus *Mb*

11 operum fatigacionem] operam vatigacionem *Mb*

provocat. ¹⁴Secundum philosophum ad morem confert <et ad> animam, palam hoc, si quales quidam moribus sumus per ipsam. ¹⁵Hec etiam regionem bene potest disponere et ab ea malignos spiritus expellere quidem multipharie legitur. ¹⁶Sed hic brevitatis causa dimissa.

14 Aristoteles, Politica VIII, 4 (1340a): Sed videre, si qua et ad morem confert, et ad animam. Hoc autem utique erit palam, si quales quidam moribus sumus per ipsam.

14 quidam] quibus *Mb*

1

¹ CAPITULUM PRIMUM DE MUSICA ET EIUS NOMINE

²Unde musica est pericia modulacionis sono cantuque consistens, vel est mocio vocum congrua. ³Dicta musica per dirivacionem a *musis*. ⁴Muse autem a querendo sunt dicte, quod per eas sicut antiqui voluerunt, vis carminum et vocis modulacio quereretur. ⁵Quorum sonus, quia sensibilis res est, et preterfluit in preteritum tempus, inprimitur memorie. ⁶Inde a poetis Iovis et Memorie filias musas esse confictum est. ⁷Nisi enim ab homine memoria teneantur, soni pereunt quia scribi non possunt. ⁸Fiunt enim ex motu, fixum esse et quiescens in subiecto non habent. ⁹Alii dicunt eam a *moys*, id est *aqua*, eo quod nulla sonoritas bona sine humore fieri potest, cuius principium est aqua, ¹⁰vel iuxta aquam reperta sit, vel ab instrumento musico quod | virtutem vocis <non> supplet. ¹¹Et ab eo deficit efficacia vocis, ut a principaliori parte. ¹²Viva enim vox est inter omnes alios sonos maxime efficacie et virtutis, ut dicit beatus Ieronimus „quod habet quid latentis energie <vive> vocis actus. Ipsa eciam efficacius tangit animam et potenciam eius“.

2-7 ISID. etym. 3, 15, 1-2

8 cf. Aristoteles, De anima II, 8 (420a, passim)

12 Hieronymus, epist. 53 p. 445

1 musica] musice Mb

2 mocio] manu (?) Mb

4 a querendo] acquirendo Mb

10 quod] quedam (?) Mb | virtutem] ventem lectio dub. Mb

¹ CAPITULUM SECUNDUM DE INVENTORIBUS MUSICE

² Moyses dicit repertorem musice artis <fuisse> Thubal 1^o *Genesis* quarto, qui fuit de stirpe Chaym ante diluvium. ³ Greci vero Pithagoram dicunt huius artis invenisse primordia ex malliorum sonitu et cordarum extensione percussa. ⁴ Alii Linium Thebeum et Setum et Amphion in musica arte primos claruisse ferunt. ⁵ Post quos paulatim directa est precipue hec disciplina et aucta eratque tam turpe musicam nescire quam litteras. Interponebatur autem non modo sacris, sed et omnibus solemnibus omnibusque letis vel tristioribus rebus, ut enim in veneracione divina ymni, ita in nuptiis hymeney et in funeribus treni et lamenta ad tibias canebantur. ⁶ In conviviis vero lira et cithara circumferebatur et accubantibus singulis ordinabatur conviviale genus canticorum.

⁷ Idem Aristoteles ubi supra ayt musicam autem omnes esse videmus [et] delectabilissimorum et nudam existentem, et cum melodia. ⁸ Ayt enim et Musaeus delectabilissimissimum <esse> hominibus cantare. ⁹ Propter quod in conventus et deductiones rationabiliter assumunt ipsam tamquam potentem letificare. ¹⁰ Quare et ut hinc existimabat utique aliquis oportere ipsam erudiri iuniores. ¹¹ Quemcumque enim innocua delectabilium non solum congruunt ad finem sed et ad requiem, que utilis est. Hec ille. ¹² Honorabilior tamen preter ista est eius materia. ¹³ Non enim sufficit delectari in musica, etenim hoc commune est et brutis, sicut neque delectari in coloribus, sed eorum naturam et virtutem cognoscere. ¹⁴ Ideo communes cantores, qui principaliter applicant et ordinant musicam ad delectacionem, potius dicendi sunt asini et ioculatores quam musici et cantores, quia abutuntur ea ut ad pompam <et> ad ornatum, et non ad devocionem

2-6 ISID. etym 3, 16

7-11 Aristoteles, Politica VIII, 4 (1339b)

5 tibias] thibras (thibeas ?) *Mb*

7 delectabilissimorum] de latibilissiorum *Mb* | nudum *Mb*

8 Musaeus] musicus *Mb*

11 innocua] innociva *Mb*

12 ista] *lectio dub. Mb*

14 pompam] pampam *Mb*

ad quam quasi a natura provocat hominem cantus bene ordinatus. ¹⁵ Sic David iubet nos laudare Deum per musicam dicens: „Laudate eum in thimpano et choro“, et iterum „in psalterio decem cordarum psallam tibi Domine“. ¹⁶ Post hoc, Gregorius et Ambrosius ordinaverunt cantum in ecclesia ad laudem Dei fieri.

¹⁷ Alii ponunt hos versus de invenciónē musicę:

¹⁸ Pitagoras reperit, transfert Boecius ipse.

¹⁹ Investigator Guido fuit ipse tonorum.

²⁰ Thubal epilogum modulaminum ipse registrans,

²¹ Subtiliter normas fertur posuisse Iohannes.

²² Ordinent ac suppleant Gregorius Ambrosiusque.

¹ CAPITULUM TERCIVM DE MUSICE DIVISIONE

² Musica est duplex. Quedam cuius actus sistit in scire nec ad actum
alterius | ponere extenditur, sed in speculatione manet, ³ hec dicitur specu- 109r
lativa, de qua Boecius, quod sine musica nulla doctrina est perfecta. Hac
magis indiget vita contemplativa, consistit enim in speculatione interiori.
⁴ Alia est que in homine sistit et eciam ad opus extenditur, scilicet ipsam
vocem regulando. ⁵ Hec practica est, qua indiget vita activa. ⁶ Valet enim ad
quietem et laboris recreationem prout per eam refocillantur spiritus et for-
tificantur finaliter ad Dei laudem.

⁷ Huius autem musice sunt 3^s partes, scilicet rigmica, que in pulsu digi-
torum numeros recipit, utrum bene sonus vel male cohereat. ⁸ Ad quam
ordinatur metrica, que mensuram diversorum metrorum probabili rationi
cognoscit.

⁹ Alia est organica, que ex flatu consistit et in sonum vocis animatur.
¹⁰ Hac non licet uti liberis <et> iuvenibus. ¹¹ Disponit animam ad bellum
pocius et raptum quam ad opera virtuosa precipue in etate perfecta ubi
homo in virtute et perfecta vita debet vivere. ¹² De hac Aristoteles ubi
supra: <...> utendum neque phistulam ad disciplinam <adducendum>, ne-
que aliquid aliud organum, puta citharam, et si quid aliquid tale est, ¹³ sed
quecumque facient ipsorum auditores bonos, aut musici ludi, aut alterius.
¹⁴ Assignans rationem, dicit ad ipsa, scilicet organa, <phistula> non est
morale, sed magis ire excitativum. ¹⁵ Quare ad talia tempora ipso organo
utendum in quibus speculatio ponit purificationem magis quam erudicio-
nem ¹⁶ Propter quod bene reprobaverunt priores ipsius usum a iuvenibus

⁷ ISID. etym. 3, 18

⁸ ISID. etym. 3, 18

⁹ ISID. etym. 3, 19

12-21 Aristoteles, Politica VIII, 5 (1341a)

4 in homine] *lectio dub. Mb*

6 revocillantur *Mb*

7 numeros] numerus *Mb*

14 ire] nec (?) *Mb*

16 reprobaverunt] reprobaverunt *Mb*

et liberis. ¹⁷ Magis enim vacantes facti et post Medica sapientes nihilque discernentes. ¹⁸ Post pauca ayt: quoniam autem organorum operationes recte reprobamus, quia ad intellectum nihil est erudicio phistulacionis. ¹⁹ In hoc enim agens non gracia virtutis suimet operatur, sed gracia delectationis audiencium. ²⁰ Propter quod non liberorum iudicamus esse operationem, sed servilium. ²¹ Mala enim intencio ad quam faciunt finem.

²² Tercia est musica armonica, quae ex vocum cantibus constat. ²³ De hac Aristoteles ayt: quoniam quondam musicam videmus per melodiarum ficcionem et per rigmos existentem. ²⁴ Horum autem unumquodque non oportet latere, quia potenciam habet ad disciplinam et erudicionem.

²⁵ Ideo in presenti de musica vocali intenditur, que bipartita est. ²⁶ Nam aliqua est simplex, que tantum docet simplicem cantum secundum debitum tonum formatum. ²⁷ Alia mensuralis, que docet cantum ex pluribus tonis secundum modum, tempus et prolacionem equaliter proporcionatum.

²² ISID. etym. 3, 19

²³⁻²⁴ Aristoteles, Politica VIII, 6 (1341b)

¹⁷ Medica] modica *Mb*

²³ existentem] existentes *Mb*

²⁴ latere ... habet] latere habeat *ante corr. ab alia manu* (quia potencia habet *marg.*) *Mb*

¹ CAPITULUM QUARTUM DE PRINCIPIIS MUSICE

² Quo ad solvaturam musice noticiam non contingit attingere sine litteris. ³ Que ob id principia dicuntur eiusdem. ⁴ Hee autem littere sunt septem ·a·b·c·d·e·f·g·. ⁵ Hac similitudine sicut omne tempus per 7 currit dies, sic musica per 7 varietates litterarum graditur. ⁶ Quibus anteponitur ·G· grecum, ut ad ·g· latinum dyapason introducat; per hoc etiam datur intelligenti | musicam primo a Grecis repertam, postea a Latinis regulariter perfectam. ⁷ Hee 7 littere bis plene ponuntur in manu, et tertia vice semiplene. ⁸ Et scribatur prima littera alicuius clavis, deinde opponatur ei nomen vocis. ⁹ Nam quilibet litterarum per se vocem habet. ¹⁰ ·b· tamen litera in sui figuracione variatur. ¹¹ Nam quandoque rotunde protrahitur, sic designat *fa* vocem, ¹² ibidem est ·b· molle dictum, ¹³ quandoque autem cum quadrata figura, tunc designat *mi*, ·h· durum appellatum, que vox etiam per hanc litteram designatur. ¹⁴ Iste littere tres habent ordines. ¹⁵ Primus dicitur capitalium litterarum. ¹⁶ Debent enim figurari litteris capitalibus et incipit a ·Γ· ut et finitur in ·a· minuta. ¹⁷ Secundus ordo est minutarum litterarum parvis litteris signatarum, et incipit ab ·a· minuta, et finitur in ·aa· geminata. ¹⁸ Hic ordo differt in situ a primo. ¹⁹ Nam littera primi ordinis, que est in linea, in 2^o ordine est in spacio, ut ·A· capitale est in spacio, ·a· minutum in linea. ²⁰ Linea computatur in manu a numero impari, spacium vero a numero pari. ²¹ Tercius ordo est geminatarum et in hoc differt a duobus primis habentibus litteras simplices. ²² Incipit autem hic ordo ab ·aa· geminata et finitur in ·dd· geminata inclusive et ·ee· exclusive. ²³ Et in situ loci differt a 2^o. ²⁴ Nam quecumque littera 2ⁱ ordinis est in linea, in 3^a est in spacio, et in hoc convenit cum primo ordine, ut littera primi ordinis, que est in linea, etiam 3^{ia} ordinis est in linea, sed differt ab ea in figura. ²⁵ Hee littere claves appellantur quia reserant cantuum diversitatem. ²⁶ Omnis enim cantus per predictas claves discernitur. ²⁷ Utrum scilicet h̄ duralis, b mollis et naturalis sit, patet ex dictis. ²⁸ Quod utimur viginti duabus clavis in nostro cantu, quod faciliter claret intuenti manum.

7 semiplene] semipleni *Mb*

8 nomen] nota (?) *Mb*

17 geminata] geminata et finitur in a geminata *Mb*

¹ CAPITULUM QUINTUM DE VOCIBUS

² Voces iunguntur predictis alphabeti litteris in iuncturis sinistre manus.
³ Est autem vox aer spiritu verberatus unde et *verba* sunt nuncupata. ⁴ Ob id nullum inanimatorum facit vocem. ⁵ Habet enim vox duo, melodiam scilicet secundum distinctionem gravis et acuti, et locucionem, id est discretionem sonorum ad similitudinem locucionis; hec in hominibus tantum est reperta, que in presenti non pro vera voce, sed signo vocis ponitur. ⁶ Sunt autem sex voces in musica, scilicet *ut, re, mi, fa, sol, la*.

Versus: ⁷ *Ut, re, mi, fa, sol*, iungis hiis et *la*

⁸ Cunctas claudit manus et plene docet illas.

⁹ Eedem voces septies in manu replicantur. ¹⁰ Et eciam hec sibi usurpant 7 dispositiones, quarum prima incipit in ·Γ· ut et finitur in ·E· capitali habens *fa* suum in ·C· capitali, et sic est agendum de reliquis faciliter manum inspicienti. Hoc diligenter est memorie tenendum, ut sciatur locus clavis et vocis eiusdem in manu. ¹¹ Nomina digitorum notentur, scilicet pollex, index, medius, annularis, auricularis, et iuncture eorum. ¹² Nam superior cuiuslibet digiti pars dicitur caput sive vertex, inferior radix, locus sub vertice collum, sub collo venter. ¹³ Sic in manu multitudinis vocum varietates musice inquisitor querat ipsam manum quociens voluerit pro manucordo assummens, in ea | tantum probet, corrigat atque componat. ¹⁴ Sic facilem ad musicam methodum habebit.

110r

³ ISID. etym. 3, 20, 2

⁴ Aristoteles, De anima II, 8 (420b5)

² manus] manu *Mb*

³ nuncupata] nunctupatur *Mb*

⁹ Eedem] eadem *Mb*

¹¹ Nomina] Nam a *Mb*

¹² vertex] fertex *Mb* | sub vertice] survertat *Mb*

¹³ inquisitor] inquisitor (?) *Mb* | querat] queratur *Mb*

6

¹ CAPITULUM SEXTUM DE CLAVIUM ET VOCUM PROPRIETATIBUS

² Clavium alie dicuntur graves quasi deorsum tendentes, scilicet prime octo, scilicet ·Γ·A·B·C·D·E·F·G·. ³ Sequentes 7 a collo auricularis usque ad ventrem medii dicuntur acute eo quod acuciori sono procedunt quam graves, ideo locate in superiori forma, et sunt ·a·b·c·d·e·f·g·. ⁴ Ultime vero a ventre medii usque ad finem manus dicuntur excellentes, superacute vel duplicate. ⁵ Et additur ·ee·la extra manum propter 3^{um} b duralem. ⁶ Iste enim excellentem proficiunt vocem, et omnes alias claves excedunt. ⁷ Ideo excellentes dicuntur. ⁸ Superacute <dicuntur> vero quod plusquam acutum sonum habent. ⁹ Duplicate autem, quia per eas sonus duplicatur, ut ex dyapason, eciam ibi littere sunt duplicate.

Versus: ¹⁰ Claves octo graves septem dicuntur acute

¹¹ Quatuor excellunt quas inchoat ·aa· duplicatum

¹² Item predictarum clavium quedam dicuntur signate, que in librorum lineis signantur, ut ·Γ· fundamentale, ·F· grave, ·c· acutum, ·g· acutum, ·dd· excellens. ¹³ Alie omnes claves dicuntur vero non signate quia non signantur. ¹⁴ De numero signatarum quedam communiter signantur, ut ·F· grave, ·c· acutum, ·Γ· vero grecum raro, ·g· acutum rarius, ·dd· excellens rarissime. ¹⁵ Signatur eciam ·b·fa·t·mi per 2^{cem} modum, ut supra in 4^{to}. ¹⁶ Voces que iunguntur litteris sequuntur aliquas proprietates earum. ¹⁷ Nam voces primi alphabeti dicuntur graves, quia remisse sonant, et inter quas primarum 3^{um} litterarum voces specialiter illud nomen usurpant. ¹⁸ Reliquarum vero 4^{uor} sequencium, dicuntur graves et eciam finales, quia fere omnis cantus in ipsis finitur. ¹⁹ Voces vero 2ⁱ alphabeti, quod minutis litteris scribitur, dicuntur acute, quia acucius sonant ceteris. ²⁰ Voces vero 3ⁱⁱ alphabeti dicuntur superacute sive excellentes, ut prius declaratur.

11 SUMM. GUID. 44

3 collo] ventre *Mb*

6 excellentem] excellenter *Mb* | vocem] quod plusquam acutum sonum habent *add. et del. Mb*

14 signatarum] signatorum *Mb*

16 proprietates *lectio dub. Mb*

20 declaratur] declaraverit (?) *Mb*

¹ CAPITULUM 7

² Cantus est inflexio vocis, nam sonus directus est secundum arsim et thesim. ³ Arsis est vocis elevacio, hoc est initium, thesis vocis posicio, hoc est finis, et hic vocatur cantus regularis. ⁴ De quo ad propositumque est triplex, scilicet naturalis mediocriter formatus, b mollis morosus et molliter flexus, et h duralis qui cum audacia sit, et quasi sonus violenter emissus.

Versus: ⁵ Tu qui solvabis ^{3s} cantus esse notabis

⁶ Ecce h duralis, naturalis atque b mollis

110v ⁷ Hii | tres dividuntur in ^{7tem} species, ⁸ quia h duralis dividitur in tres secundum tria ·g· in manu, scilicet ·Γ· in capite pollicis, ·G· secundum in ventre auricularis, et ·g· ^{3m} in ventre indicis. ⁹ Naturalis in duas, secundum duo ·C· in manu contenta. ¹⁰ ^{1us} ·C· in radice indicis et ·c· in capite annularis. ¹¹ ·b· mollis in duas penes duo ·F· in manu. ¹² Primum in radice auricularis, ^{2m} in collo indicis. ¹³ Hee ^{7tem} species mixtim in manu complicantur sicut et ipse voces, ut in ea clare videtur.

Versus: ¹⁴ Per ^{7tem} species tres cantus plurificantur

¹⁵ Per tria ·g·, duo ·c· et ·f· diversificantur.

¹⁶ h durum triplo reliquos cantus geminabo.

¹⁷ Sic nota quod in primo ·Γ· incipit cantus primus h duralis, in ^{2o} ^{2us}, in ^{3o} tercius. ¹⁸ Sic etiam dicitur de ·c· et de ·f·. ¹⁹ Unde etiam ubicumque in manu ponitur aliqua istarum litterarum, ibi debet poni *ut* [ut] preter ·cc·solfa. ²⁰ Deinde in sequenti *re* et sic per ordinem vocum usque ad *la*, et in ^{7ma} additur ·ee·la extra manum propter ^{3m} h duralem.

1 plures sunt ullulatores sed pauci cantores *marq.*

2-3 ISID. etym. 3, 20, 8-9

4 cf. ISID. etym. 3, 20, 13

4 morosus] inmorosus (?) *Mb*

12 Primum in] pone *add. et del. Mb*

²¹ De fine illorum cantuum.

²² Primus et secundus $\flat$ durales finiuntur in $\cdot e \cdot \text{la} \text{mi}$, ^{3^{us}} in $\cdot ee \cdot \text{la}$.

²³ Primus et ^{2^{us}} naturales finiuntur in $\cdot a \cdot \text{la} \text{mi} \text{re}$. ²⁴ Primus $\flat$ mollis in $\cdot d \cdot \text{la} \text{sol} \text{re}$, ^{2^{us}} in $\cdot dd \cdot \text{la} \text{sol}$.

Versus: ²⁵ In $\cdot a \cdot$ natura, $\cdot d \cdot \flat$ mol, $\cdot e \cdot$ que $\flat$ dura.

²⁶ Exercicium vocum



► p.395



² Mutacio ut hic sumitur est unius cantus in alium per voces variacio, vel sic: est unius vocis pro altera in eadem consonancia et unisono posicio. ³ Consonancia vero est vocum debita concordancia. ⁴ De unisono postea. ⁵ Pro mutacione vocum nota quod omnis locus in manu per claves signatus vel unam^a tantum vel plures voces representat. ⁶ Si unam tantum, ut ·Γ·<ut>, ·A·re, ·B·mi et ·ee·la, tunc nulla fit mutacio.

Versus: ⁷ Unica si fuerit vox invariata manebit.

Vel sic: ⁸ Si vox est simpla fiat mutacio nulla.

⁹ Et ratio est quia idem non potest mutari in seipsum. ¹⁰ Et hee voces sunt proprie cantus *b* duralis et ideo nullus alius cantus in eis concurrat. ¹¹ Si vero locus in manu habet duas voces, hoc fit duobus modis. ¹² Vel tales sunt inter se unisone, sic prima vox mutatur in secundam ascendendo et 2^a in primam descen<den>do, ut ·c·faut, ·d·solre et similes.

Versus: ¹³ Si vox est dupla fiat mutacio dupla.

Vel sic: ¹⁴ Si duplex detur hanc bis decet ut varietur.

¹⁵ Et ratio istius est quia dicte voces duplici cantui subordinantur nec inter se dissonant.

¹⁶ Vel tales voces sunt inter se dissone, sicut ·b·fa·*b*·mi et ·bb·fa·*bb*·mi, <tunc> nulla fit mutacio, quia inter se dissonant propter quod ibi due claves ponuntur, scilicet ·b· rotundum mollem sonum et ·*b*· durum representans durum sonum. ¹⁷ Harum vocum una est alcior alia et licet ponuntur in eodem loco, non tamen conveniunt in eodem sono. ¹⁸ Sed omnis mutacio habet fieri in uno sono.

Versus: ¹⁹ Sub ·b·fa·*b*·mi duas voces volo demi.

²⁰ Quas non mutabis quia duplex est ibi clavis.

²¹ Molle rotundum ·b· dat quadratum tibi durum.

5 ^a habet

3 concordancia] consonancia *Mb*

16 ·b·fa·*b*·mi] ·*b*·fa·*b*·mi *Mb* | ·bb·fa·*bb*·mi] ·*bb*·fa·*b*·mi *Mb*

²² Si autem locus in manu tres voces representat, tunc fit mutacio sextupla, ut de prima in 2^{am}, de prima in 3^{am}, et de 2^a in 3^{am} ascendendo, et econtra de 2^a in primam, et <de> 3^a in primam, et <de> 3^a in 2^{am} descendendo.

²³ Si vox est trina tunc fit mutacio sena.

111v

²⁴ Nota hic quod ascendendo mutatur vox superior in inferiorem, sed descendendo fit econtra.

²⁵ Item nota quod omnis mutacio, que fit in *ut*, *re* vel *mi* fit ascendendo, quia cantus habet plus ascendere quam descendere ex ordine illorum vocum. ²⁶ Et omnis mutacio desinens in *fa*, *sol*, *la* semper fit descendendo, quia plus habet descendere quam ascendere cantus ex ordine illarum vocum.

Versus: ²⁷ *Ut*, *re*, *mi* scandunt, descendunt *fa* quoque *sol*, *la*.

²⁸ Et vox dicitur illius cantus a quo habet suum principium ex ordine vocum sic posito: *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*. ²⁹ Quod patet exemplariter ut infra:

* * * * *

C·faut D·solre

* * * *

C·faut D·solre

* * * *

E·lami F·faut

* * * * *

G·solreut

* * * * *

a·lamire

► p.395



·c·solfaut



·d·lasolre

112r

9

¹ CAPITULUM NONUM DE MODIS MUSICALIBUS

² Omnis cantus modulatur per 9 modos musicales. ³ Quibus cognitis scitur ascensus et descensus cuiuslibet cantus, et diffinitur prout in proposito sumitur, sic: ⁴ est moderata^a intensio vocum vel remissio singularum notarum. ⁵ Et sunt 9 modi musicales magis usitati.

Versus: ⁶ Ter ternis modulis cantus contextitur omnis:

⁷ Unisonus primus, semitoniumque 2^{us}.

⁸ Tercius inde modus tonus est de iure vocatus.

⁹ Est semiditonus 4^{us}, ditonusque quintus.

¹⁰ Estque 6^{us} modus dyathesseron consociatus.

¹¹ Septimus in<de> modus tibi sit dyapenthe vocatus.

¹² Huic semitonium dyapenthe sit sociatum.

¹³ Inde tonum iunge sociatum cum dyapenthe.

¹⁴ Sicque modi cuncti consueti sunt numerati.

¹⁵ Primus 9 modorum est unisonus quasi unius vocis sonus. ¹⁶ Et est unus et eiusdem vocis iteratio, et fit 6 modis secundum 6 voces *ut re mi fa sol la*. ¹⁷ Quelibet illarum resumpta in linea vel spacio fit unisonus.

Versus: ¹⁸ Unisonus clavem postulat tantummodo unam.

¹⁹ 2^{us} modus est semitonium a *semis*, id est *imperfectum*, et *tonus* dictus quasi imperfectus tonus, quia imperfecte sonat respectu toni, cum distancia hec sit contractior quam distancia toni. ²⁰ Est autem semitonium unius vocis in proximam et immediatam modica et debilis intensio vel remissio, id est elevacio vel depressio. ²¹ Et habet fieri duobus modis, scilicet *fa mi* et *mi fa*.

Versus: ²² *Fa mi* semitonium modulacio dat tibi rectum.

4 ^a i. regulata

7-14 HUGO SPECHTSH. 283-290

9 ditonusque] titonusque *Mb*

112^v ²³ 3^{us} est tonus, et est adherencia duarum vocum plenum sonum emittencium sine aliquo intervallo et distancia. ²⁴ Et dicitur a tonando, id est potenter et viriliter sonando, quia fortem et potentem habet sonum respectu semitonii. ²⁵ Et fit 4^{or} modis, scilicet *ut re, re mi, fa sol, sol la*.

Versus: ²⁶ Dant *fa sol la* vel *ut re mi* tonum tibi plenum.

²⁷ 4^{us} modus est semiditonus, et est unius vocis in 3^{am} debilis intensio vel remissio. ²⁸ Et dicitur quasi imperfectus ditonus, et habet fieri quando aliquis ascensus fit ex duabus vocibus semitonio incluso, ut scilicet *re fa, mi sol*, et econtra.

Versus: ²⁹ *Sol mi* vel *fa re* vult semiditonus esse.

³⁰ 5^{us} modus est ditonus. ³¹ Est saltus unius vocis in 3^{am} viriliter sonans. ³² Et dicitur a *dya*, id est *duo* et *tonus* quasi duos tonos continens. ³³ Et habet fieri in *ut mi* et *fa la* et econtra.

Versus: ³⁴ Ditonus est *ut mi* vel *fa la* cum sibi iungis.

³⁵ 6^{us} modus est dyathesseron, et est saltus ab una voce in 4^{tam}. ³⁶ Et dicitur a *dya*, id est *de*, et *thesseron*, id est 4^{or}, quasi saltus de una voce in 4^{tam}, et constat ex duobus tonis et uno semitonio. ³⁷ Et habet fieri 3^{bus} modis scilicet *ut fa, re sol, mi la*.

Versus: ³⁸ *Sol re* cum *mi la* dyathesseron est simul *ut fa*.

³⁹ 7^{mus} est dyapenthe <et dicitur> a *dya*, id est *de* et *pentha*, id est *quinque*, quasi saltus de una voce in quintam. ⁴⁰ Et est saltus de una voce in quinta<m> dulciter et rotunde sonans, et constat ex 3^{bus} tonis et semitonio intermixto. ⁴¹ Et habet fieri 4^{or} modis, scilicet *ut sol, re la, mi mi, fa fa*.

Versus: ⁴² Dat voces quinque tibi concentus dyapenthe

⁴³ Infra si saltum cupias <fieri> vel in altum

23 tonus habet fieri <c>um vocibus fa mi et <mi> fa *marg. sin.* | tonus fit viginti septies vicibus per claves manus *marg. dext.*

26 Semitonium habet (?) fieri (?) †...† *marg. sin.*

42-43 cf. HUGO SPECHTSH. 345, 348

24 semitonii] semitonius (?) *Mb*

42 quinque] 4^{or} *Mb*

43 <fieri>] quoque *Mb*

⁴⁴ Bis binas species in eo querere debes

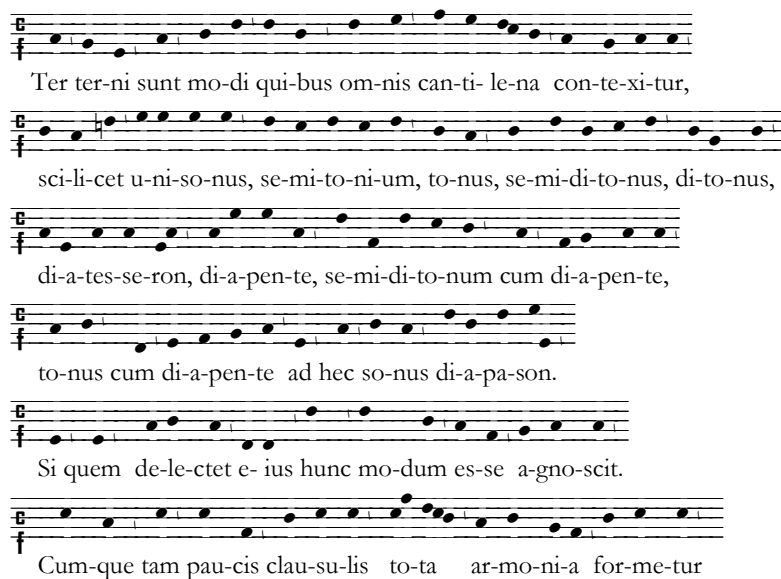
⁴⁵ Cantando *re la, sol ut, mi mi* quoque *fa fa*.

⁴⁶ 8^{us} dicitur semitonium cum dyapenthe quasi imperfectus tonus cum dyapenthe, et est saltus unius vocis in sextam imperfecte sonans. ⁴⁷ Et iste modus alibi non habet fieri nisi ubi semitonium in 6^{ta} voce ponitur, quia alias | duo modi sunt unus modus. ⁴⁸ Et constat ex tribus tonis et duobus semitoniis ita quod in semitonio incipiat et finitur in semitonio. ▶ p.395 113r

⁴⁹ Nonus dicitur tonus cum dyapente, et est saltus unius vocis in 6^{tam} potenter et viriliter sonans, a tono et dyapenthe dictus, constans ex 4^{or} tonis et uno semitonio.

⁵⁰ Additur his modis dyapason – a *dya*, i. *de* et *pason*, *totum*, quia fit ex omnibus modis, vel a *dya*, id est *dupla* et *pason* *proportio*, quasi dupla proportio, quia fit de una littera in aliam proximam sibi similem in specie.

⁵¹ Et est saltus ab una voce in 8^{vam} constans ex quinque tonis et duobus semitoniis. ⁵² Sunt et alii inusitati qui patent faciliter in figura sequenti.



Ter ter-ni sunt mo-di qui-bus om-nis can-ti- le-na con-te-xi-tur,
 sci-li-cet u-ni-so-nus, se-mi-to-ni-um, to-nus, se-mi-di-to-nus, di-to-nus,
 di-a-tes-se-ron, di-a-pen-te, se-mi-di-to-num cum di-a-pen-te,
 to-nus cum di-a-pen-te ad hec so-nus di-a-pa-son.
 Si quem de-le-ctet e- ius hunc mo-dum es-se a-gno-scit.
 Cum-que tam pau-cis clau-su-lis to-ta ar-mo-ni-a for-me-tur

45 HUGO SPECHTSH. 349

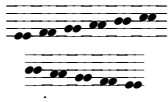
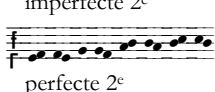
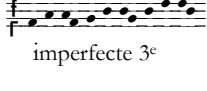
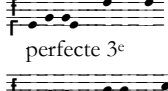
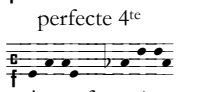
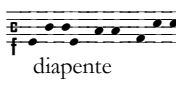
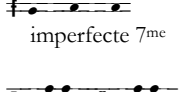
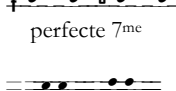
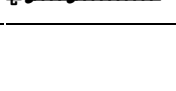
52 ex. HERMANN. mod.

48 ita] iterum (?) Mb

50 specie] speciem Mb



u-ti-lis-si-mum est e-as al-te me-mo-ri-e com-men-da-re nec pri-us
a hu-ius-mo-di stu-di-o qui-es-ce-re do-nec vo-cum in-ter-val-lis
a-gni-tis ar-mo-ni-e to-ci-us fa-cil-li-me que-as
com-pre-hen-de-re no-ti-ci-am.

53 Omnis modus aut fit	{ sine distancia	{ et hoc est	54 unisonus	unisonus	
			55 secunda	debiliter intensa vel remissa et sic est semitonus	imperfecte 2 ^e
	56 terciā		potenter intensa vel remissa et sic est tonus	perfecte 2 ^e	
			debiliter intensa vel remissa et sic est semi<di>- tonus	imperfecte 3 ^e	
			potenter intensa vel remissa et sic est ditonus	perfecte 3 ^e	
	57 quarta		debiliter intensa vel remissa et sic est diatesseron	perfecte 4 ^{te}	
			potenter intensa vel remissa et sic est tritonus	imperfecte 4 ^{te}	
	58 quinta		dulciter et sic est dyapente	dyapente	
			59 sexta	debiliter intensa vel remissa et sic est semitonium cum dyapente	imperfecte 6 ^{te}
	60 7 ^{ma}		potenter intensa vel remissa et sic est tonus cum dyapente	perfecte 6 ^{te}	
61 8 ^{va}		debiliter intensa vel remissa et sic est semiditonus cum dyapente	imperfecte 7 ^{me}		
				perfecte 7 ^{me}	
				et sic est diapason	

57 perfecte 4^{te}] imperfecte 4^{te} *Mb* | imperfecte 4^{te}] perfecte 4^{te} *Mb*

²Tonus prout hic sumitur est regula naturam, formam seu debitum cursum cantus regularis determinans. ³Est enim armonie differentia et quantitas, que in vocis accentu vel tenore consistit. ⁴Quem tonum Greci ptongos vocant <...> non incongruam vocum atque accentuum distinctionem. ⁵Toni etiam dicuntur modi a moderando quia per eos omnis cantus moderatur, modulatur et componitur. ⁶Dicuntur etiam tropi a convenienti conversione principii et medii ad finem. ⁷Sunt autem 8 toni quibus omnis cantus regularis modulatur.

Versus: ⁸Ad quemvis cantum condigno fine regendum

⁹Sicque tonos cunctos dic octo consociatos.

¹⁰Licet antiqui tantum 4^{or} posuerunt iuxta 4^{or} sedes tonorum, tamen moderni musici reputabant non dignum fore eidem tono attribuere ascensum et descensum cum unus naturaliter sursum, alter deorsum tendat, quemlibet in duos diviserunt, autentum scilicet et plagalem. ¹¹Et sic sunt 4^{or} autentici, qui habent auctoritatem ascendendi et versari in acutis, et 4^{or} sunt plagales quasi subiugales aliorum, quod in gravibus moram faciunt.

¹²Differentia autem horum est: nam impares toni, ut primus, 3^{us}, 5^{us} et 7^{mus}, autentici, magistrales et viriles dicuntur, eo quod communiter *enouae* sive cantum alcius assumunt. ¹³Pares vero toni, ut 2^{us}, 4^{tus}, 6^{tus} et 8^{vus} plagales, subiugales vel collaterales dicti sunt <eo> quod communiter suum *enouae* sive discursum gravius assumunt.

Versus: ¹⁴Impar it^a supra, tonus par ambulat infra.

14 ^a i. vadit

2 cf. TON. Cist. 1, 3

3 CASSIOD. inst. 2, 5, 8

5 IOH. COTT. mus. 10, 7

6 IOH. COTT. mus. 10, 10

8-9 HUGO SPECHTSH. 423, 422

3 accentu] accentui *Mb*

5 eos] eas *Mb*

10 musici] mosici *Mb*

¹⁵ Hii toni habent 4^{or} sedes finales in quibus omnes cantus regulares non transpositi terminantur. ¹⁶ Primi autenti et sui plagalis sedes finalis in ·D·solre, 3ⁱⁱ et 4^{ti} in ordine tonorum ·E·lami, quinti et 6^{ti} ·F·faut, 7^{mi} et 8^{vi} ·G·solreut.

Versus: ¹⁷ Primus et alter ·D·^a tenet, ·E·^b tercius atque 4^{tus},
¹⁸ ·F·^a quintus et 6^{tus}, ·G· septimus atque supremus.

¹⁹ Toni vel cantus quandoque eciam finiuntur in ·a·b·c·d· sequentibus.
²⁰ Que claves dicuntur <a>finales, quod cantus in eis minus principaliter terminantur.

²¹ Differencia toni autenti et plagalis in generali est quod omnes plagales a finali usque ad quintam regulariter ascendunt, ex | licencia sextam assu-
 munt, descendunt autem a finali usque ad 4^{tam} vel eciam ad quintam
 regulariter. ²² Licencia vero descendendi ad 6^{tam} neque autentis neque pla-
 galibus est concessa. ²³ Plagales autem omnes minorem ascensum habent
 quam autenti. ²⁴ Raro enim attingunt quintam et rarius 6^{tam}. ²⁵ Autenti vero
 a suo finali ad 8^{vam} regulariter ascendunt, et ex debita licencia vero ad
 nonam et decimam, sed raro et cum prudencia est servandum. ²⁶ Descen-
 dunt autem a finali ad proximam naturaliter et ex regula, licencia vero ad
 4^{tam} vel 3^{am} rarissime.

114v

²⁷ Differencia tonorum in speciali qualiter quilibet autentus a suo plagali differat. ²⁸ Nota quod quilibet plagalis tres habet claves proprias sub finali in quibus ipse regulariter habet versari. ²⁹ Autentus eciam tres habet claves proprias ultra quintam quas regulariter plagalis tangere non potest. ³⁰ Quinque autem medie claves communes sunt. ³¹ Proprie autem claves primi plagalis id est secundi toni sunt ·A·B·C·, id est ·A·re, ·B·mi, ·C·faut. ³² Proprie autem primi autenti sunt ·b·c·d·, id est ·b·fa·b·mi, ·c·solfaut, ·de·<la>solre. ³³ Quinque autem medie claves sunt communes, scilicet ·D·E·F·G·a·, et sic communiter dicendum est de aliis tonis iuxta figuras.

► p.395

³⁴ Ut ista clarius pateant nota regulas, primo de autentis.

17 ^ai. ·D·solre ^bi. ·E·lami

18 ^ai. faut

16 ·F·faut] faut Mb

25 debita] debito Mb

33 figuras] sequentes in add. et del. Mb

³⁵ Prima regula. Omnis cantus autentice compositus quintam tangens et non subsonans est autentus, ut *In paciencia vestra* etc.

³⁶ 2^a. Omnis cantus sepe tangens 5^{am}, in ea morans, 4^{tam} vel 3^{am} reverberans, raro autem subsonans, est autentus, ut *Deus omnium exauditor*, vel *Ecce tu pulchra es*.

³⁷ 3^a. Omnis cantus incipiens a quinta finalis autentus est.

³⁸ Quarta. Omnis cantus ascendens ultra 8^{vam} finalis autentus est, ut *Fidelis sermo*.

³⁹ Quinta. Omnis cantus cito ascendens a finali ad 5^{am} deinde reversus, sive amplius eam tangat sive non, est autentus, ut *Leva Iherusalem*.

⁴⁰ Sexta. Omnis cantus in cuius principio sonat dyapenthe et in fine, est autentus, ut *Genti peccatrici* quia ascensus et descensus per dyapenthe proprium est autentorum.

115r ⁴¹ Septima. Omnis cantus | per quartam saliens, ascendens amplius saltando immediate ad 6^{tam} finalis, autentus iudicatur, ut *O gloriosum lumen*.

⁴² Prima regula plagalium: Omnis cantus non ascendens ad quintam finalis, plagalis est, ut *Omnis terra*.

⁴³ Secunda. Omnis cantus raro tangens quintam finalis, plagalis est, ut *Miserator Dominus*.

⁴⁴ Tercia. Omnis cantus plagalem habens transitum et si autentam habet compositionem, plagalis est, ut *Petrus apostolus*.

⁴⁵ Quarta. Omnis cantus a finali ascendens reversus ad finalem antequam quintam tetigerit, ut *Et respicientes*, licet eam postmodum tangat, plagalis est. ⁴⁶ Si postmodum vero tangat 6^{tam}, quam si sepe tangit, autentus erit.

⁴⁷ Quinta. Omnis cantus declinans in principio ad suam quartam, plagalis est. ⁴⁸ Aliquando incipit cantus gradiendo ad 4^{tam}, postea sepe tangens quintam vel sextam, autentus remanebit, <ut> *Christi virgo*.

⁴⁹ Sexta. Omnis cantus in cuius principio sonat dyathasseron et in fine, plagalis est, ut *Beata es Maria*.

⁵¹ Cetera moderanda sunt ita secundum regulas communes ut supra.

36 ea] *corr. ex eas Mb*

40 *Genti*] genitori (?) genitoici (?) *Mb* | proprium] propter (?) *Mb*

41 quartam] quartum *Mb*

43 *Miserator*] misereatur *lectio dub. Mb*

44 autentam] autente *Mb*

45 ascendens] descendens *Mb*

48 gradiendo] graduendo *Mb*

COMMENTAIRE

7, 26: Par suite d'une lacune matérielle, l'exemple est incomplet. La dernière portée de la page s'achève sur un guidon vers Γ (cf. ci-dessus notre introduction).

8, 29: Les degrés sur lesquels s'effectue la muance portent une sorte de hampe ou de virgule ascendante. Nous signalons ces notes par un astérisque.

9, 47-48: Cet aspect de l'enseignement des intervalles ne retient que la sixte mineure bâtie autour d'un triton, qui commence et finit par un demi-ton (9, 48), à savoir $E-c$ (à l'exclusion, par conséquent, des deux autres: $A-F$, $D-b$, dont la construction est évoquée en 9, 47). Ces explications sont à rapprocher de la théorie exposée en TH VII 3, 126.

10, 33 iuxta figuras] fait référence à des diagrammes (roues d'Aribon p. ex.) qui n'ont pas été reproduites dans la présente copie. Voir, p. ex., TH V 4, 136 ou TH V 4, 148.

HANDSCHRIFTEN- UND TEXTSIGLEN SIGLA OF MANUSCRIPTS AND TEXTS

<i>Al</i>	Alba Julia, Biblioteca Centrala de Stat, Filiala Batthyaneum R IX 53	TH IV
<i>Au</i>	Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek 4° Cod 176, f. 24r-26r	TH V
<i>Be</i>	Berlin, Staatsbibl. Preuss. Kulturbesitz, Mus. ms. theor. 1590, f. 1r-26r	TH V
<i>Bl</i>	Berlin, Staatsbibl. Preuss. Kulturbesitz, Theol. lat. qu. 74 f. 104r-126v	TH XX
<i>Ei</i>	Eichstätt, Universitätsbibliothek cod. st 685, f. 362r-377v	TH XXIII
<i>Er</i>	Erfurt, Universitäts- und Forschungsbibl. CE 8° 20, f. 114r -134v	TH XX
<i>Es</i>	Esztergom, Főszékegyházi Könyvtár II, 395, f. 30r-63v	LZ
<i>Gn</i>	Gniezno, Archiwum Katedralne 200 f. 388r-412r	Sz
<i>Kr</i>	Kraków, Biblioteka Jagiellońska 1859 f. 3r-13r	TH IX
<i>Ka</i>	Kraków, Biblioteka Jagiellońska 1861 f. 127v-148r	TH VIII
<i>Kc</i>	Kraków Bibl. Czartoryskich 3910, p. 191-246	TH XVIII
<i>Kē</i>	Kraków, Biblioteka Jagiellońska 1927 f. 213r-238v	TH VIII
<i>Le</i>	Leipzig, Universitätsbibliothek 1236, f. 143r-174r	TH XIII
<i>Ld</i>	London, British Library, add. 31388, f. 17r-24r	TH XXII
<i>Ln1</i>	London, British Library, Arundel 299, f. 30r-65v	TH XIX
<i>Ln2</i>	London, British Library, Arundel 299, f. 88rv	TH I
<i>Lo1</i>	London, British Library, add. 34200 f. 1r-33v	TH II
<i>Lo2</i>	London, British Library, add. 34200 f. 37r-38v	TH II
<i>Me</i>	Melk, Benediktinerstift 873, p. 199-214	TH XIII
<i>Mc</i>	München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 30056 f. 2r-42r	TH V
<i>Mb</i>	München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 5947, f. 108r-115r	TH XIV
<i>Mn3</i>	München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 4387 f. 53r-79r	TH V
<i>Mü</i>	München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 30059 f. 2r-23v	TH XXI
<i>Pa</i>	Praha, Národní knihovna V.F.6 f. 59r-98r	TH VIII
<i>Pb</i>	Praha, Národní knihovna V.H.21 f. 136r-140v	TH X
<i>Pm</i>	Praha, Knihovna metropolitní kapituly N LI, f. 189r-207r	TH XVI
<i>Pr</i>	Praha, Národní knihovna I.G.1, f. 1r-17r	TH XI
<i>Sa</i>	Salzburg, St. Peter a. VI. 44, f. 44v-59v	TH XVII
<i>Wi</i>	Wien, Österreichische Nationalbibliothek 4774 f. 12r-91r	TH III
<i>Wi2</i>	Wien, Österr. Nationalbibl. 4774 f. 12r-22v, 24r-27r, 32v-33v	TH VI
<i>Wb</i>	Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek 696 Helmst. , f. 142r-155r	TH XVII
<i>Wo</i>	Wrocław, Biblioteka Ossolińskich 2297/I f. 1r-12v	TH XII
<i>Ww1</i>	Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka IV Q 37 f. 288r-302v	TH VII
<i>Ww2</i>	Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka IV Q 37 f. 302r-324r	TH XV
<i>Wr</i>	Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka IV Q 81 f. 251r-286v	TH I

In den Bänden der *Traditio Iohannis Hollandrini* werden für die Traktate TRAD. Holl. I - XXIII die Kürzel TH I - XXIII, für SZYDŁOV. und LAD. ZALK. die Kürzel Sz und LZ verwendet. Alle anderen musiktheoretischen Traktate werden mit den Sigeln des *Lexicon musicum Latinum medii aevi* bezeichnet.

Within the volumes of *Traditio Iohannis Hollandrini* the abbreviations TH I to TH XXIII will be used for the treatises TRAD. Holl. I - XXIII, and Sz and LZ for SZYDŁOV. and LAD. ZALK. The sigla for all other theoretical treatises will follow the abbreviations assigned them in the *Lexicon musicum Latinum medii aevi*.

QUELLENVERZEICHNIS – INVENTORY OF SOURCES

- ADAM FULD. *Adam Fuldensis, De musica*, GS3, p. 329-381
- Alexander de Villa Dei *Alexander de Villa Dei, Doctrinale*, ed. Dietrich Reichling: Monumenta Germaniae Paedagogica 12, Berlin 1893
- ANON. Carthus. *Anonymus Cartusiensis mon. (Anon. I, CS 2), <Tractatus de musica plana>*, ed. Sergej Lebedev: Cuiusdam Cartusiensis monachi tractatus de musica plana. Musica mediaevalis Europae occidentalis 3, Tutzing 2000
- ANON. Claudifor. *Anonymus cod. Claudiforensis (Klagenfurt) Tractatus de musica „Volentibus facilem ad musicam habere aggressum“*, ed. Karl Rauter: Der Klagenfurter Musiktraktat von 1430 - Tractatus de musica. Klagenfurt 1989
- ANON. Couss. VII *Anonymus quem ed. Coussemaker (VII, CS1) De musica libellus*, ed. Gilbert Reaney: CSM 36, Neuhausen 1996, p. 19-35
- ANON. Couss. XII *Anonymus quem ed. Coussemaker (ex. Anon. XII, CS 3)*, ed. Jill M. Palmer: CSM 35, 1990
- ANON. Gemnic. *Anonymus Gemnicensis (Gaming) „Circa materiam manus“*, ed. Alexander Rausch: Der spätmittelalterliche Choraltraktat aus der Kartause Gaming (Niederösterreich). Musica mediaevalis Europae occidentalis 9, Tutzing 2008
- AUGUST. MIN. *Augustinus minor (Ps.-Thomas Aquinas), „Quoniam inter septem liberales artes“*, ed. Michael Bernhard: Die Thomas von Aquin zugeschriebenen Musiktraktate, VMK 18, München 2006
- BOETH. arithm. *Anicius Manlius Severinus Boethius, De institutione arithmetica libri II*, ed. Henricus Oosthout / Iohannes Schilling: CCSL 94 A, Turnhout 1999
- BOETH. mus. *Anicius Manlius Severinus Boethius, De institutione musica libri V*, ed. Gottfried Friedlein: Leipzig 1867
- BONAV. BRIX. *Bonaventura da Brescia, Brevis collectio artis musicae*, ed. Albert Seay: CCMP, Critical Texts 11, Colorado Springs 1980
- CASSIOD. inst. *Flavius Magnus Aurelius Cassiodorus, Institutiones*, ed. R. A. B. Mynors: Oxford 1937
- Charisius *Flavius Sosipater Charisius, Ars grammatica*, ed. Henricus Keil: Grammatici Latini I, Leipzig 1857 (repr. Hildesheim 1961), p. 1-296
- Cochlaeus *Johannes Cochlaeus, Quadrivium grammatices*, Nürnberg 1511
- CONR. ZAB. tract. *Conradus de Zabernia, Novellus musicae artis tractatus*, ed. Karl-Werner Gümpel: Die Musiktraktate Conrads von Zabern. Abh. Akademie Mainz 1956 (4), Wiesbaden 1956

- Euclides, *Elementa* *Euclides, Elementa*, ed. H. L. L. Busard: Campanus of Novara and Euclid's Elements. Wiesbaden 2005
- FR. GAFUR. pract. *Franchinus Gafurius, Practica musice*, Milano 1496 (Repr. 1972)
- GOB. PERS. *Gobelinus Person, Tractatus musicae scientiae*, ed. Hermann Müller: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 20, 1907, p. 180-196
- GUIDO micr. *Guido Aretinus, Micrologus*, ed. Joseph Smits van Waesberghe: CSM 4, 1955
- GUIDO reg. *Guido Aretinus, Regulae rhythmicae*, ed. Schola palaeographica Amstelodamensis: DMA A.IV, Buren 1985
- GUIL. MON. *Guillelmus monachus, De praeceptis artis musicae et practicae compendiosus libellus*, ed. Albert Seay: CSM 11, 1965
- Guillelmus Ockham *Guillelmus Ockham, Scriptum in librum primum sententiarum ordinatio*, ed. Gedes Gal: Guillelmi de Ockham, Opera theologica 1, St. Bonaventure, NY 1967
- Guillelmus Wheatley *Guillelmus Wheatley, Expositio in Boethii De scholiarium disciplina*, ed. in Thomas de Aquino, Opera omnia, Parma 1869, t. XXIV, p. 148-216
- HERMANN. mod. *Ps.-Hermannus Contractus, „Ter terni sunt modi“*, ed. GS 2, p. 150-153
- HERMANN. vers. *Hermannus Contractus, <Versus ad discernendum cantum>*, ed. GS 2, p. 149-152
- Hieronymus, *Epistulae* *Hieronymus, Epistulae*, ed. I. Hilberg: CSEL 54, Wien 1910
- HUGO SPECHTSH. *Hugo Spechtshart de Reutlingen, Flores musicae omnis cantus Gregoriani*, ed. Karl-Werner Gumpel: Abh. Akademie Mainz 1958 (3), Wiesbaden 1958 (*Verse*); Carl Beck: Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart 89, Stuttgart 1868 (*Kommentar*)
- Hugutio, *Derivationes* *Hugutio, Derivationes*, ed. Enzo Cecchini et al.: Firenze 2004
- IAC. LEOD. spec. *Iacobus Leodiensis, Speculum musicae*, ed. Roger Bragard: CSM 3, 1955-73
- IAC. TWING. *Iacobus Twinger de Königshofen, Tonarius seu libellus de octo tonis*, ed. Franz X. Mathias: Der Straßburger Chronist Königshofen als Choralist. Graz 1903
- IOH. COTT. mus. *Iohannes dictus Cotto (sive Affligemensis), De musica*, ed. Joseph Smits van Waesberghe: CSM 1, Roma 1950
- Iohannes de Sacrob. *Iohannes de Sacrobosco, Tractatus de sphaera*, Venise: Adam de Rottweil, c. 1478 (ed. Roberto de Andrade Martins, <http://www.ghhc.usp.br/server/Sacrobosco-1478.htm>)
- IOH. MUR. comp. *Iohannes de Muris, Compendium musicae practicae*, ed. Ulrich Michels: CSM 17, 1972
- IOH. MUR. not. *Iohannes de Muris, Notitia artis musicae*, ed. Ulrich Michels: CSM 17, 1972

- IOH. MUR. spec. *Iohannes de Muris, Musica speculativa*, ed. Elżbieta Witkowska-Zaremba: *Musica Muris i nurt spekulatywny w muzykografii średniowiecznej*. Studia Copernicana 32, Warszawa 1992
- IOH. OLOM. *Iohannes de Olomons, Palma choralis*, ed. Albert Seay: Colorado College Music Press, Critical Texts 6, Colorado Springs 1977
- IOH. TINCT. exp. *Iohannes Tinctoris, Expositio manus*, ed. Albert Seay: CSM 22, 1, 1975, p. 31-57
- Jordanus de Nemore *Jordanus de Nemore, De elementis arismetice artis*, ed. H. L. L. Busard: Stuttgart 1991
- ISID. etym. *Isidorus Hispalensis, Etymologiarum libri XX*, ed. W. M. Lindsay: Oxford 1911
- LAD. ZALK. *Ladislaus de Zalka, „Pro themate praesentis operis assigno Cassiodorum“*, ed. Dénes von Bartha: Das Musiklehrbuch einer ungarischen Klosterschule in der Handschrift von Fürstprimas Szalkai (1490). *Musicologia Hungarica* 1, Budapest 1934
- LAMBERTUS *Lambertus (Quidam Aristoteles), Tractatus de musica*, ed. CS 1, p. 251-81
- MICH. KEINSP. *Michael Keinspeck, Lilium musicae planae*, ed. Winfried Ammel: Marburger Beiträge zur Musikforschung 5, Marburg 1970
- NEUM. Eptaphonus *Versus de neumis „Eptaphonus, strophicus, punctum, porrectus, oriscus“*, ed. Michael Bernhard: Die Überlieferung der Neumennamen im lateinischen Mittelalter. In: M. Bernhard (ed.), *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters* 2, VMK 13, München 1997, p. 42
- NICOL. BURT. *Nicolaus Burtius Parmensis, Florum libellus*, ed. Guiseppe Massera, *Historiae Musicae Cultores*, Biblioteca 28, Firenze 1975
- Nicolaus Wollick *Nicolaus Wollick, Opus Aureum musicae*, ed. Klaus Wolfgang Niemöller: Die Musica gregoriana des Nicolaus Wollick, *Opus aureum*, Köln 1501, pars I/II. Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 11, Köln 1955
- PROSD. plan. *Prosdocius de Beldemandis, Tractatus plane musice*, ed. Jan Herlinger: Urbana/Chicago 2008
- PS.-ODO dial. *Ps.-Odo, <Dialogus de musica>*, ed. GS 1, p. 252-264
- PS.-PHIL. lib. mus. *Ps.-Philippus de Vitriaco, Liber musicalium*, ed. CS 3, p. 35-46
- PTOLOM. *Ptolomaeus, Liber artis musice*, ed. Konstantin Voigt: *Traditio Iohannis Hollandrini VI* (in Vorbereitung)
- QUAT. PRINC. *Anonymus OFM de Bristollia (Ps.-Simon Tunstede), Quatuor principalia musicae*, ed. CS 4, p. 200-298; Luminita Florea Aluas: *The Quatuor Principalia Musicae: A Critical Edition and Translation, with Introduction and Commentary*. (Diss.) Indiana University 1996
- SUMM. GUID. *Summula musicae Guidonis „Dat de psallendi metis pariterque canendi“*, ed. Eddie Vetter: *Summula - Tractatus metricus de musica glossis commentarioque instructus*. DMA A.VIIIa, Buren 1988

- SZYDŁOV. *Magister Szydłovita, Musica*, ed. W. Gieburowski: Posen 1915
- THOM. BAD. *Thomas de Baden, Excerptorium de semitonis „Peritiorum consulens utilitati fratrum“*, ed. Alexander Rausch: Neue Quellen zur Rezeption des ‚Prologus in tonarium‘ des Bern von Reichenau. In: W. Pass / A. Rausch (edd.), Beiträge zur Musik, Musiktheorie und Liturgie der Abtei Reichenau. *Musica mediaevalis Europae occidentalis* 8, Tutzing 2001, p. 80-95
- Thomas Aquinas, exp. *Thomas Aquinas, Expositio in Posteriorum Analyticorum*, ed. Leonina t. I, 2, Roma 1882
- Thomas Aquinas, sum. *Thomas Aquinas, Summa theologiae*, ed. Leonina t. VIII-X, Roma 1895-1899
- TON. Cist. *Tonale Cisterciense (Tonale s. Bernardi)*, ed. Christian Meyer: Le tonaire cistercien et sa tradition. *RdM* 89, 2003, p. 57-92
- TRAD. Garl. plan. I-V *Anonymi ex traditione Iohannis de Garlandia*, ed. Christian Meyer: *Musica plana Johannis de Garlandia. Collection d'études musicologiques / Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen* 91, Baden-Baden - Bouxwiller 1998
- TRAD. Holl. I *Opusculum monocordale Iohanni Valandrino attributum*, ed. Calvin M. Bower in: Michael Bernhard / Elżbieta Witkowska-Zaremba, *Traditio Iohannis Hollandrini II. VMK* 20, München 2010, p. 1-178
- TRAD. Holl. II *Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Londoniensis add. 34200*, ed. Michael Bernhard in: M. Bernhard / E. Witkowska-Zaremba: *Traditio Iohannis Hollandrini II. VMK* 20, München 2010, p. 179-292
- TRAD. Holl. III *Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Vindobonensis 4774 fol. 35v-92r*, ed. Alexander Rausch in: Michael Bernhard / Elżbieta Witkowska-Zaremba: *Traditio Iohannis Hollandrini II. VMK* 20, München 2010, p. 293-398
- TRAD. Holl. IV *Fragmentum tractatus ex traditione Hollandrini cod. Bibliothecae Batthyaneae in Alba Iulia*, ed. Zsuzsa Czagány: *Anonymi Leutsoviensis tractatus de musica. MD* 46, 1992, p. 234-242
- TRAD. Holl. V *Tractatus ex traditione Hollandrini cod. lat. Monacensis 30056 una cum cod. Monacensi 4387, Berolinensi mus. ms. theor. 1590 et Augsbургensi 4^o 176*, ed. Christian Meyer in: Michael Bernhard / Elżbieta Witkowska-Zaremba: *Traditio Iohannis Hollandrini III, VMK* 21, München 2011, p. 7-206
- TRAD. Holl. VI *Opusculum ex traditione Hollandrini cod. Vindobonensis 4774, fol. 12r-22v, 24r-27r, 32v-33v*, ed. Alexander Rausch: *The Institute of Mediaeval Music, Musical Theorists in Translation* 15, Ottawa 1997
- TRAD. Holl. VII *Tractatus ex traditione Hollandrini cod. bibl. Universitatis Vratislaviensis IV.Q.37*, ed. Matthias Hochadel / Michael Bernhard / Elżbieta Witkowska-Zaremba in: Michael Bernhard / Elżbieta Witkowska-Zaremba: *Traditio Iohannis Hollandrini III, VMK* 21, München 2011, p. 227-318

- TRAD. Holl. VIII *Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Pragensi V.F.6 una cum cod. Cracoviensibus 1927 et 1861*, ed. Elżbieta Witkowska-Zaremba in: Michael Bernhard / Elżbieta Witkowska-Zaremba: *Traditio Iohannis Hollandrini III*, VMK 21, München 2011, p. 319-483
- TRAD. Lamb. *Anonymus ex traditione Lamberti, De plana musica breve compendium*, ed. André Gilles: *De musica plana breve compendium*. *Musica Disciplina* 43, 1989, p. 40-51
- TRAD. Ptol. *Anonymus secundum Ptolomaeum de Parisiis, De numeris, qui musicas retinent consonantias*, ed. GS 3, p. 284-285
- WENCESL. PRACH. *Wenceslaus de Prachatitz, Commentum in musicam speculativam Iohannis de Muris*, ed. Gerhard Pietzsch: *Die Pflege der Musik an den Universitäten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. 1. Die Universität Prag und ihre Vorbilder*. *Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen* 73, 1935, p. 112-118

LITERATURVERZEICHNIS – BIBLIOGRAPHY

- | | |
|--|---|
| <i>Achten, Handschriften</i> | Gerard Achten: Die theologischen lateinischen Handschriften in quarto der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. Teil 1: Ms. theol. lat. qu. 141-266. Kataloge der Handschriftenabteilung, Reihe 1, Handschriften I, 1, Wiesbaden 1979 |
| <i>Analecta hymnica</i> | Guido Maria Dreves / Clemens Blume / Henry Marriott Bannister: Analecta hymnica medii aevi, Leipzig 1886-1922 |
| <i>Bauch, Frankfurt</i> | Gustav Bauch: Die Anfänge der Universität Frankfurt a. O. und die Entwicklung des wissenschaftlichen Lebens an der Hochschule (1506-1540). Texte und Forschungen zur Geschichte der Erziehung und des Unterrichts in den Ländern deutscher Zunge III, Berlin 1900 |
| <i>Berkoldt, Tonbuchstaben</i> | Christian Berkoldt: Eine süddeutsch-spätmittelalterliche Form der Verdopplung von Tonbuchstaben. In: Michael Bernhard (ed.), Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters 2, VMK 13, München 1997, p. 118-125 |
| <i>Bernhard / Witkowska-Zaremba, Lehrtradition</i> | Michael Bernhard / Elżbieta Witkowska-Zaremba: Die Lehrtradition des Johannes Hollandrinus - The Teaching Tradition of Johannes Hollandrinus. Traditio Iohannis Hollandrini I, VMK 19, München 2010 |
| <i>Binder, Thesaurus</i> | Wilhelm Binder: Novus thesaurus adagiorum latinorum. Stuttgart 1861 |
| <i>CAO</i> | René-Jean Hesbert: Corpus Antiphonarium Officii. Roma 1963 ff. |
| <i>CS</i> | Charles-Edmond-Henri de Coussemaker: Scriptorum de musica medii aevi nova series. 4 Bde., Paris 1864-1876, ND Milano 1931 |
| <i>Czagány, CAOECE III B</i> | Zsuzsa Czagány: Corpus Antiphonarium Officii Ecclesiarum Centralis Europae, III/B: Praha (Sanctorale, Commune Sanctorum). Budapest 2002 |
| <i>Czagány, Praha</i> | Zsuzsa Czagány: Corpus Antiphonarium Officii Ecclesiarum Centralis Europae III/B Praha (Sanctorale, Commune sanctorum), Budapest 2002 |
| <i>GS</i> | Martin Gerbert: Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum. 3 Bde., St. Blasien 1784, ND Hildesheim 1963 |
| <i>Haas, Studien</i> | Max Haas: Studien zur mittelalterlichen Musiklehre I: Eine Übersicht über die Musiklehre im Kontext der Philosophie des 13. und frühen 14. Jahrhunderts. Forum Musicologicum 3, Winterthur 1982, p. 323-456 |
| <i>Halm, Catalogus</i> | Carolus Halm / Georgius Thomas / Gulielmus Meyer: Catalogus codicum Latinorum Bibliothecae Regiae Monacensis. I, III: Codices num. 5251-8100 complectens. München 1873 |

- Hentschel, Musiktheorie* Frank Hentschel: Sinnlichkeit und Vernunft in der mittelalterlichen Musiktheorie. BzAMw 47, Stuttgart 2000
- Huglo, Tonaires* Michel Huglo: Les tonaires. Paris 1971
- Hutter, Nota* Josef Hutter: Česká notace [Böhmische Notation]. Nota choralis. Praha 1930
- Kellner/Spethmann, Kataloge* Stephan Kellner / Annemarie Spethmann: Historische Kataloge der Bayerischen Staatsbibliothek München. Wiesbaden 1996
- Lausberg, Elemente* Heinrich Lausberg: Elemente der literarischen Rhetorik. München ²1963
- Lausberg, Handbuch* Heinrich Lausberg: Handbuch der literarischen Rhetorik. Stuttgart ³1990
- LmL* Michael Bernhard (Hrsg.): Lexicon musicum Latinum medii aevi. München 1992 ff.
- MMMA V* László Dobszay / Janka Szendrei: Antiphonen im 1.-8. Modus. Monumenta Monodica Medii Aevi Band V, Kassel etc. 1999
- Mužíková, Magister Paulus* Růžena Mužíková: Magister Paulus de Praga. Miscellanea musicologica 32, 1988, p. 9-20
- Pietzsch, Universitäten* Gerhard Pietzsch: Zur Pflege der Musik an den deutschen Universitäten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Hildesheim - New York 1971
- Plocek, Catalogus* Václav Plocek: Catalogus codicum notis musicis instructorum qui in Bibliotheca publica rei publicae Bohemicae socialisticae – in Bibliotheca universitatis Pragensis servantur. Vol I-II, Pragae 1973
- RISM B III 5* Karl-Werner Gumpel / Christian Meyer / Elżbieta Witkowska-Zaremba: The Theory of Music, vol. 5. Manuscripts from the Carolingian Era up to c. 1500 in the Czech Republic, Poland, Portugal and Spain. München 1997
- RISM B III 6* Christian Meyer et al.: The Theory of Music, vol. 6. Manuscripts from the Carolingian Era up to c. 1500. Addenda, Corrigenda. München 2003
- Rosińska, Writings* Grażyna Rosińska: Scientific Writings and Astronomical Tables in Cracow. A Census of Manuscript Sources (XIVth-XVIth Centuries). Studia Copernicana XXII, Wrocław et al. 1984
- Stotz, Handbuch* Peter Stotz: Handbuch zur lateinischen Sprache des Mittelalters 4, München 1998
- Suchodolski, Historia* Bogdan Suchodolski (Hrsg.): Historia Nauki Polskiej VI. Wrocław et al. 1974
- Szendrei, Choralnotation* Janka Szendrei: Choralnotationen in Mitteleuropa. Studia Musicologica 30, 1988, p. 437-446

- Vlček/Sommer/Foltýn, Encyklopedie* Pavel Vlček / Petr Sommer / Dusan Foltýn: Encyklopedie českých klášterů. Praha 1998
- Ward, Universities* Tom R. Ward: Music and Music Theory in the Universities of Central Europe during the Fifteenth Century. IMSCR Bologna 1987, Torino 1990, vol. 1, p. 49-57
- Witkowska-Z., Hollandrinus VIII* Elżbieta Witkowska-Zaremba: Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Pragensi V.F.6 una cum cod. Cracoviensibus 1927 et 1861. In: Michael Bernhard / Elżbieta Witkowska-Zaremba (edd.): Traditio Iohannis Hollandrini III, VMK 21, München 2011, p. 319-483
- Witkowska, Traktat* Elżbieta Witkowska: Anonimowy traktat chorałowy ze zbiorów Biblioteki Ossolineum. Muzyka 20, 1975, p. 62-72

Digitale Quellen:

Cantus: A Database for Latin Ecclesiastical Chant: <http://cantus.gregorian-chant.org>
 Aristoteles Latinus Database (ALD), Release 1/2003, Brepols 2003